Українське літературознавство

випуск 21

ЛЬВІВСЬКИЙ
УНІВЕРСИТЕТ

РЕСПУБЛІКАНСЬКИЙ МІЖВІДОМЧИЙ ЗБІРНИК

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

ВИПУСК 21

ВИДАВНИЧЕ ОБ'ЄДНАННЯ
«ВИЩА ШКОЛА»
ВИДАВНИЦТВО
ПРИ ЛЬВІВСЬКОМУ
ДЕРЖАВНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ
Львів — 1974

8У1+8У2
У45

У матеріалах збірника (випуск 21) розглядаються проблеми критики, теорії та історії радянської і дожовтневої літератури.

Автори окремих статей намагаються проникнути в творчу лабораторію письменника, розглядають стильові та жанрові особливості творів. Дві статті присвячено проблемам художнього перекладу.

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

РЕДКОЛЕГІЯ ЗБІРНИКА:

Дорошенко І. І. (відповідальний редактор); Мороз О. Н., Неборячок Ф. М. (заступники відповідального редактора); Халімончук А. М. (відповідальний секретар); Білоштан Я. П., Голубєва З. С., Губар О. І., Домницька Г. С., Жук Н. Й., Іщук А. О., Кубланов Б. Г., Лесик В. В., Лесин В. М., Лісовий П. М., Луценко І. А., Рудницький М. І., Фащенко В. В., Федорчук М. С., Федченко П. М., Шаховський С. М., Шолом Ф. Я.

Відповідальний за випуск А. М. Халімончук

© ВИДАВНИЧЕ ОБ'ЄДНАННЯ «ВИЩА ШКОЛА», 1974

У М225 (04)—74 0722—026 530—74

М. К. БУТЕНКО

Письменники-інтернаціоналісти полум'яних літ революції

Після вигнання з українських земель у 1918 р. німецько-австрійських окупантів разом з їх прихвоснями-гетьманцями та петлюрівською Директорією, після того, коли «більшовизм на Україні, — за визначенням В. І. Леніна, — став свого роду національним рухом»[1], коли почалося і швидко здійснювалось повсюдне відновлення і зміцнення Радянської влади, твори малої прози про нове життя, про нову людину займають гідне місце на сторінках партійних і фронтових газет, у журналах, альманахах, збірниках, виходять окремими книжками. З'являються імена перших українських прозаїків-новелістів, які стояли біля джерел якісно нової, радянської літератури: Остапа Вишні, А. Головка, Мирослава Ірчана, Г. Косинки, К. Котка, О. Досвітнього, Г. Коцюби, Г. Михайличенка, А. Заливчого, М. Козоріса, Гр. Хименка, І. Гай-Грищенка та ін. З прозовими творами виступають відомі уже на той час поети П. Тичина, В. Чумак, В. Елланський (Блакитний), В. Поліщук, М. Семенко.

В. Блакитний писав: «Перша доба революції — доба громадянської війни, «бурі й натиску» — породила нам цілу плеяду молодих, але вже визнаних, навіть суворими старими критиками, письменників...»[2]. Їх творчість, яка була молодим і дужим пагінцем нової пролетарської літератури, народжувалась і гартувалась в умовах складної політичної і літературної боротьби. Мало хто з письменників залишився осторонь бурхливих подій того часу. Більшість із них революція захопила у свій вир і змусила так чи інакше розкрити свої погляди на нове життя. Ставлення письменників до Великої Жовтневої соціалістичної революції було тим мірилом, тим ідейно-політичним і мистецьким кредо, яке визначало їх позицію та місце у літературному процесі перших пореволюційних років.

О. І. Білецький писав на початку 30-х років: «Аналізуючи творчість письменників епохи громадянської війни, слід виходити з їх ставлення до революції. Воно визначило у них і вибір матеріалу, і способи його відтворення»[3].

У перший пожовтневий період ставлення до революції серед письменницької інтелігенції було різним, у її середовищі поглибилось ідейно-політичне розмежування. Більшість письменників-новелістів віддала справі революції всі свої сили і талант, натхненними творами захищала здобутки Жовтня, кликала на боротьбу за новий світ — світ соціалізму і комунізму. Зазначимо, що декотрі із згаданих вище новелістів пройшли складний шлях ідейного й естетичного гарту, долаючи дрібнобур-

[1] Ленін В. І. Твори, т. 42, с. 67.
[2] Елланн Василь (Блакитний). Твори в 2-х т., т. 2. К., Держлітвидав, 1958, с. 169.
[3] Альманах современной украинской литературы. Л., «Красная газета», 1930, с. 8.

жуазну обмеженість у національному питанні (Мирослав Ірчан, В. Поліщук, В. Блакитний та ін.).

Частина ж українських письменників (переважно старшого покоління) вороже поставилась до соціалістичної революції, до Радянської влади. Одні з них опинилися в антирадянському таборі чи подалися в еміграцію (В. Винниченко, С. Черкасенко, К. Поліщук, В. Самійленко, М. Вороний, О. Олесь). Інші перебували в становищі «внутрішньої еміграції» (М. Івченко, А. Ніковський, С. Єфремов).

Різне ставлення до Великої Жовтневої соціалістичної революції письменників-прозаїків як молодшого, так і старшого поколінь, суперечності у світогляді частини з них, що прямо впливали на характер художнього бачення світу, осяяного заграваами громадянської війни, зумовили, за словами О. Білецького, «надзвичайно строкату картину» літературного життя перших пожовтневих років.

Художнє відображення нової радянської дійсності відданими революції письменниками розпочалось у роки громадянської війни з освоєння ними нового змісту, нових тем, нових ідей і образів. Тоді головною вимогою часу було опанування нового змісту. В. Блакитний у статті «До проблеми пролетарського мистецтва» (1919 р.) писав: «Ми... люди думки і змісту. І над усе, перш всього зміст» [4].

Натхненні ідеями соціалістичної революції, письменники-новелісти звертаються до сучасної їм буремної дійсності, прагнуть відтворити образ нової людини-творця, людини-носія нових ідей, героя революції та громадянської війни. Уже в 1919—1921 рр. у малій прозі виразно окреслюються теми, зв'язані з сучасністю: з'являються твори про Велику Жовтневу соціалістичну революцію та громадянську війну, про нове місто і село, про реакційність церкви; широко висвітлюється тема інтернаціонального єднання трудящих і дружби народів.

Художнє освоєння актуальних тем пролетарського інтернаціоналізму і дружби народів відбувалося у непримиренній, безкомпромісній ідейній боротьбі проти націоналістів і шовіністів. У той час, як писав Мирослав Ірчан, були «бої на вулицях. В селах. В полі. В мистецтві. Думках» [5].

Міжнародне значення Великого Жовтня, його вплив на піднесення революційного робітничого руху в інших країнах Західної Європи (революція у Німеччині, Угорщині, Галичині), участь інтернаціональних загонів у Жовтневій революції і громадянській війні, оволодіння авторами вченням марксизму-ленінізму обумовили появу в малій прозі творів про інтернаціональну єдність трудящих у боротьбі за перемогу пролетарської революції, проти світового капіталу. Такими є оповідання Мирослава Ірчана «Лі Юнк-шан і Лі Юнк-по», «На конгрес», «Княжна», «Барикада», прозова мініатюра В. Блакитного «Випадок», патріотичні прозові імпровізації В. Сосюри «Красные погудки товарища Мишутки» і «Красные открытки», цикл віршованих оповідань В. Поліщука «Теревені», оповідання О. Досвітнього «Місіонери», агітаційні новели і нариси інших авторів.

Кожен з цих авторів до художнього освоєння теми інтернаціонального єднання підходив по-своєму. Так, Мирослав Ірчан ідею пролетарського міжнаціонального єднання пропагував через роздуми і вчинки героїв своїх оповідань — представників різних націй, учасників Жовтня та громадянської війни, О. Досвітній звернувся до матеріалу з життя китайського народу, В. Сосюра і В. Поліщук вдавалися найчастіше до плакатних, публіцистичних засобів пропаганди ідей інтернаціоналізму, до натхненних імпровізацій (прозових і віршованих).

---

[4] Еллан Василь (Блакитний). Твори, т. 2, с. 72.

[5] Ірчан Мирослав. Фільми революції. Нариси й новели. Нью-Йорк — Берлін, «Культура», 1923, с. 14.

Але згадані автори були одностайні в головному: у вірності ідеям пролетарської справи, у партійній, громадській позиції, в інтернаціональному світогляді. Мирослав Ірчан признавався, що при написанні названих вище творів переживав «особисте оновлення, хутчіш друге народження»[6]. Це був час, коли «особливо глибоко западають у свідомість М. Ірчана ідеї бойового пролетарського інтернаціоналізму, дружби трудящих всіх націй»[7].

Гарячим почуттям бойового пролетарського інтернаціоналізму наснажено чимало новелістичних творів зі збірки М. Ірчана «Фільми революції». У них письменник стверджує той погляд на питання про нації і класи, який склався у нього внаслідок політичного прозріння. Доказом цього є спогади письменника «У бур'янах», де читаємо: «Зараз мені гарно, щасливо, якось свіжо, все по-новому. Плутається ще два поняття: нація чи клас? Чому мені рідний червоноармієць, що сам десь з Московської губернії, чому рідний червоноармієць єврей, поляк, латиш, мадьяр?.. І лише тепер я ясно зрозумів: різні трудові нації, а один клас працюючих»[8].

У новелі «Барикада» М. Ірчан малює картину бою на барикадах і дає його учасникам таку характеристику: «Вони: без націй. Без «я». Всі бідні. З руками. Потрісканими»[9]. Як бачимо, тут письменник проголошує ідею інтернаціоналізму почасти декларативно, через узагальнений образ революційної маси людей різних націй, об'єднаних тим, що вони «всі бідні». Ця ж думка і в тому ж мистецькому ключі утверджується і в новелі «Контрасти»: «По асфальту ступали переможці. Босі. Обідрані. Ріжно одягнені»[10].

В інших оповіданнях років громадянської війни Мирослав Ірчан створює образи носіїв ідей бойового пролетарського інтернаціоналізму. Такими повнокровними художніми образами є образ китайця — Лі Юнк-шана — робітника і червоноармійця, активного бійця революції і громадянської війни на Україні («Лі Юнк-шан і Лі-Юнк-по»), образи червоноармійця чеха Владислава Узіка («Княжна»), хлопця єврея Василя («Він не поміг»), болгарського робітника, делегата конгресу III-го Інтернаціоналу в Москві Марка Войновича («На конгрес»). В Ірчанових оповіданнях є і безіменні образи трударів різних націй. Творцями коштовностей у князівському замку письменник називає персів, арабів, бедуїнів, індійців («Княжна»).

Герої оповідань Ірчана відрізняються своєю зовнішністю, мовою, почасти захопленнями, але їх зближує спільність боротьби проти класових ворогів. Інтернаціональна солідарність робить їх мужніми, сміливими, стійкими у боротьбі з ворогами революції. До останнього подиху воює проти білих, проти «людей в довгохвостих шапках» «червоний китаєць» Лі Юнк-шан. В одному строю з оповідачем-українцем б'ються з ворогом безстрашні герої Воронов, Ледяник, Шибай, Узік — люди різних національностей, але брати по класу («Княжна»). З тексту твору не видно, якими шляхами вони прийшли до єдиного строю. Автор розповідає про них у кульмінаційному епізоді — в момент викриття контрреволюційної діяльності княжни у замку князя Баккарта на Волині. Герої оповідання діють одностайно, сміло, діють від імені і за наказом Революції, діють, як інтернаціоналісти проти своїх класових ворогів.

---

[6] Ірчан Мирослав. Вибрані твори в 2-х т., т. 1. К. Держлітвидав, 1958, с. 311—312.

[7] Новиченко Л. Мирослав Ірчан. — У кн.: Ірчан Мирослав. Вибрані твори, т. 1, с. 10.

[8] Ірчан Мирослав. Вибрані твори, т. 1, с. 311.

[9] Ірчан Мирослав. Фільми революції, с. 14.

[10] Там же, с. 43.

Пафосом пролетарського інтернаціоналізму, ідеєю світової революції наснажені імпровізації В. Сосюри «Красные открытки» і «Красные погудки товарища Мишутки», написані ритмізованою прозою. Ідейний зміст багатьох із них становить єдине ціле з тогочасними «Красными стихами» В. Сосюри. До подібних за жанром творів письменник звертався і в пізніші часи. Професор Ю. С. Кобилецький, згадуючи один з виступів поета перед трудящими Києва у 1941 р., твердить, що він «на ходу складав коротенькі вірші-заклики і кидав їх у натовп людей, що жадібно ловили кожне слово» [11].

З публіцистичним запалом, звертаючись до червоних воїнів, В. Сосюра висловлює впевненість у перемозі світової революції: «Скоро устроим митинг-концерт в Варшаве — и все города европейского капитала услышат победные звуки «Интернационала» [12]. В іншій «червоній листівці» поет пише, що «трудовой союз наш крепнет в лице III Интернационала» [13].

У «погудках», написаних у дні боротьби проти білополяків, автор неодноразово звертається з закликом до трудящих Польщі:

«Смерть проклятым польским барам и белой швали прочей!
Но да живет наш польский брат — рабочий!
К восстанью мы ему даем сигнал» [14].

У кількох коротких ритмізованих прозових мініатюрах В. Сосюра виступає з нищівною критикою загарбницької політики світової буржуазії. У «червоній погудці» «Мишуткина критика буржуйской политики» В. Сосюра викриває загарбницьку політику Англії, говорить, що «не обезопасена от революции индийская страна». Не випадково лякається Ллойд-Джордж: «Ведь Англия лишь Индией питается», а «наш рабочий клич в забитой рабской Азии звучит» [15].

У цьому творі міжнародний авторитет Великої Жовтневої соціалістичної революції, її могутній вплив на визвольний рух у країнах Азії і Близького Сходу зв'язується з ім'ям вождя революції В. І. Леніна, великого натхненника інтернаціонального єднання трудящих:

«Вот азнаты! Тянутся к Советской власти, хоть ты что хошь!.. Вся Азия, как море, вспенена.
Какое дело Персии до Ленина?
А вот поди ты!
Англией забитый, народ персидский англичан турнул и вилой ткнул своих же кровопийцев кстати...
И Ленину шлют телеграмму, мол, английского не желаем сраму, осточертел помещичий нам бич!
Давай нам руку братскую Ильич!» [16]

Трудящі маси Ірану звертаються до Леніна за підтримкою, звертаються як до керівника більшовиків, інтернаціоналіста, творця «Советской страны», що стала для всіх пригноблених народів світу надійним захисником. Тут ще не можна говорити про повноту і витонченість змалювання образу В. І. Леніна, але про Леніна-інтернаціоналіста, його притягальну силу й авторитет серед трудящих світу автор говорить з пафосом, яскраво і дохідливо.

Про велике міжнародне значення Жовтня, його вплив на визвольний рух у країнах Заходу пише і В. Поліщук у віршованому оповіданні «Польський пан у шкоді» (цикл «Теревені»):

---

[11] Кобилецький Ю. Фрагменти. — У кн.: Голос ніжності і правди. К., «Дніпро», 1968, с. 94.
[12] «Красная звезда», 1920, 12. VIII.
[13] «Красная звезда», 1920, 17. VIII.
[14] «Красная Армия», 1920, 6. VI.
[15] «Красная Армия», 1920, 11. VI.
[16] «Красная Армия», 1920, 11. VI.

«Під червоним ми прапором
На Захід ударим
І запалим мир буржуїв
Визвольним пожаром» [17].

Ідеєю інтернаціоналізму пронизане оповідання О. Досвітнього «Яка віра краще?» [18] (в наступних виданнях — «Місіонери»). Вона тут не висловлена прямо, як у цитованих, наприклад, творах В. Сосюри, проте сильно відчутна в авторській симпатії до тих, кого жорстоко експлуатують іноземні імперіалісти-місіонери, — до Фей Гуаня, його сестри, дівчини-рабині Гу Мао-цзи. Змалюванням картин тяжкого життя китайських трудящих, звірячого з ними поводження автор викликав у читачів глибоке співчуття. В своєму оповіданні О. Досвітній виразно натякає на вірний шлях боротьби проти колоніального гноблення: «Щось інше, а не бог, повинно десь бути..» — палало в його (Фей Гуаня. — *М. Б.*) мозку...» [19] Цим іншим для тогочасного читача була, безперечно, Велика Жовтнева соціалістична революція, пролетарська революція взагалі.

Торкається проблеми інтернаціональної солідарності і М. Лебединець у творі «Земколо». У стилі алегорично-символічної образності М. Лебединець прагне відтворити світову революцію: борються «сто рук вогневих, Сто Микит, П'єрів, Янів, Жанів» [20], з яких і складається «Земколо — Всеземколо». Їх «м'язиста рука тримає смолоскип», вогонь якого «бухка на весь світ». Етюд М. Лебединця завершується закликом:

«Коло! На Навколо! Вперед.
Гей: «Інтернаціонал» [21].

Розглянуті твори — перші спроби, перші паростки художнього освоєння молодою тоді українською радянською літературою теми пролетарського інтернаціоналізму.

Цінність їх у тому, що ними ще в роки громадянської війни відкривається в українській радянській літературі тема міжнародної пролетарської єдності та дружби народів, яка згодом стала однією з головних у творчості митців слова.

Н. К. БУТЕНКО

ПИСАТЕЛИ-ИНТЕРНАЦИОНАЛИСТЫ ПЛАМЕННЫХ ЛЕТ РЕВОЛЮЦИИ

Резюме

В статье на материале малой украинской советской прозы 1917—1920 гг. прослеживается становление в ней темы пролетарского интернационализма и дружбы народов.

К анализу привлечены произведения многих авторов, стоявших у истоков советской литературы. Их творчество рассматривается в неразрывной связи со всем литературным процессом на Украине 1917—1920 гг.

---

[17] «Більшовик», 1920, 7. VIII.
[18] Досвітній О. Новели. Х., Всеукрдержвидав, 1920.
[19] Досвітній О. Гюлле. К., «Радянський письменник», 1961, с. 252.
[20] «Мистецтво», [Київ] 1919, № 4, с. 12.
[21] Там же.

І. Р. СЕМЕНЧУК

Мистецтво творення характеру

(На матеріалі роману М. Стельмаха «Хліб і сіль»)

Слово письменника, пензель художника, різець скульптора — то гострий меч. Цю могутню зброю митець, за образним висловом Михайла Стельмаха, має вихопити «з під громів і з-під самого сонця»; слово художника має бути зітканим «з мужності й ніжності, з перехресних тривог землі і хрещатого цвіту надій»; пристрасне слово потрібне романістові, «як добрий чорний хліб для їжі і як прозірна дзвонкова вода для пиття...» [1]

Лише володіючи різноманітними художніми засобами і прийомами, талановитий митець може успішно освоїти, пластично виліпити в рельєфних образах складну, суперечливу і швидкоплинну оточуючу дійсність. Чим досконаліша майстерність письменника, тим виразніше його слово.

Стельмах-художник виріс і сформувався на чудових традиціях класичної і радянської літератури. Далеке минуле, революція і громадянська війна, боротьба з фашистською навалою, будівництво комунізму — такі надзвичайно широкі тематичні обрії Стельмаха-романіста. В його творах помітний нахил до розкриття діалектики людських характерів і подій. Письменник багато уваги приділяє відтворенню внутрішнього світу персонажів. Особливо показовим у цьому плані є роман «Хліб і сіль».

Готуючись до написання твору про боротьбу народу за правду проти кривди, М. Стельмах неодноразово зустрічався з учасниками першої російської революції, переглянув багато архівних матеріалів про дореволюційний селянський рух, ознайомився з документами про жорстокі розправи над цілими бунтарськими селами в 1905 році.

«Все це документи людських страждань, — говорить письменник. — Особливо один мене схвилював. Жінки, діти, старики шукали захисту від драгунських куль в стінах монастиря, але були вигнані з цього «тихого раю». У мене давно складалась трагічна сцена розправи над селянами, що збунтувались, і ось коли я наштовхнувся на згадку дійсного факту, то вже не міг не писати. Поступово вимальовувалась глава роману, в якій мені хотілось показати, як люди втрачали віру не тільки в царя, але залишали й богів...» [2]

Ідейно-художнім ключем ліричної епопеї є епіграф: «Уклоняємось вам хлібом і сіллю. Найдорожче людині — хліб, сіль і честь» [3].

---

[1] «Літературна Україна», 1971, 25. V.

[2] Матеріали до вивчення історії української літератури, т. V, кн. II. К., «Радянська школа», 1966, с. 360.

[3] Стельмах Михайло. Твори в 5-ти т., т. І. К., Держлітвидав України, 1962, с. 1. Далі при посиланні на це видання в тексті вказується римською цифрою том, арабською — сторінка.

М. Стельмах по-новому — в плані глибоких філософських роздумів — розробляє класичну для нашої літератури тему героїчної боротьби українського народу за своє соціальне і національне визволення напередодні і під час революції 1905 року.

Колоритні народні характери Івана Яроша, Чайчихи, Мар'яна Поляруша, Олександра Палійчука, Леся Якубенка, Романа Волошина зумовлюють неповторну багатопланову організацію твору. Кожна із трьох частин епопеї «Хліб і сіль» — «Зруйновані гнізда», «Лебедина пісня», «Коли плачуть боги» — цілком завершений самостійний твір (із своєю зав'язкою, перипетіями, кульмінацією і розв'язкою); водночас — наростаючий розвиток дії в кожній наступній частині органічно зумовлений логікою розвитку характерів попередньої.

Багато епізодів у романі «Хліб і сіль» виписані з разючою силою драматизму. Показовим є творення характеру Івана Яроша, якого люди прозвали Дунаєм.

Коли ми вперше зустрічаємося із Ярошем, він ще вірить, що бог його любить, цар жалує, а з панами йому не жити! В образі діда Дуная М. Стельмах втілив філософію хлібороба початку двадцятого століття.

Дунай — правдолюб, селянський Прометей, людина непідкупної чесності. Минуло з чверть століття, «як на Поділлі звелося чумацтво, але дід Ярош і досі звав чумаками усіх, хто хоч один раз міряв із ним старі запорозькі шляхи та густо-широкі степи, мандруючи в Крим чи на Дон» (I, 20—21).

У потомственого чумака прив'ялі довгасті повіки, сиві задумані очі. Портретно-психологічні штрихи М. Стельмах домальовує в процесі найбільшого душевного виявлення героя. Дунай вболіває за долю хлібороба: земля — то «богом і людьми закручений, зав'язаний» на все життя «мужицький вузол». Споконвічну проблему «святої» матінки-землі і її господарів-трударів М. Стельмах «пропускає» через світосприймання «селянського пророка» Дуная. Це — монументальний образ народу і, як справедливо зазначає критик, «багатогранний характер епічної людини...» [4].

До вже відомих індивідуалізуючих портретно-психологічних деталей («на його сухому, як волоський горіх, обличчі») М. Стельмах додає нові: «З-під сивих, вислих, як острішки, брів грають завзяті й уперті очі» (I, 219); центральне ж місце відводиться «внутрішньому портретові»: письменник прагне показати, який у Яроша характер, як старий тримається...

Дід Дунай уособлює найкращі риси трудового народу: мудрість, гуманізм, надзвичайно тонке відчуття краси, доброзичливість... «Гострий, мов бунтарський ніж», Дунай — лірик, кохається в пісні: медвинці «гомоніли, що прізвисько пішло від пісні. Бувало, заспіває Іван Ярош на одному кінці села «Тихо-тихо Дунай воду несе», а на другому — чути» (I, 234).

На цю легенду про походження Ярошевого прізвиська М. Стельмахом «накладається» інша історія: коли Іван ще чумакував, Дорохтей Плачинда морив його голодом; разом з чумаками Ярош перекинув у степову річку хазяїнову мажу із в'яленою рибою, промовляючи: «Нехай пливе аж до тихого Дунаю...». До чумака Яроша «тоді ж якось непомітно вчепилося прізвисько Дунай, і тепер уже не знають в Медвині, чи винна в цьому пісня про Дунай, чи пригода біля степової річки» (I, 237).

---

[4] Пискунов В. Трилогия М. Стельмаха. М., «Художественная литература», 1966, с. 65.

Романіст чітко не наголошує на чомусь одному — читач сам робить висновок: і пісня, і бунтарський дух селянського Прометея сприяли появі цього прізвиська. І в цьому немає образливого підтексту, є оптимістичне звучання: Ярош лагідний і тихий, як Дунай, але й могутній (широкий натурою), як Дунай!

У тихій, загубленій серед лісів хаті старого завжди чисто. Світ природи для Дуная, як і неповторні мелодії рідної пісні, — немов чарівна книга розкрита. Відрада Яроша — потемніла від років кобза. «Забриніли струни раз і вдруге, підтягнув їх чумак і знову ворухнув ними, видобуваючи мелодію далеких років» (I, 240). І вже бачать слухачі (Ярошева дружина Ганна та їх внук Максим): палають далекі степи, у вогні горять соловейкові діти — не вгадали їм батьки ні щастя, ні долі...

Образи безталанних дітей співучого соловейка дуже віддалено асоціюються з образами Мар'яна Поляруша, Леся Якубенка, Романа Волошина, Івана Чайченка та інших вічних наймитів.

Оте мудре народне прислів'я «найдорожче людині — хліб, сіль і честь», винесене в епіграф, знаходить своє найяскравіше ідейно-смислове втілення в узагальнююче-конкретному художньому образі Івана Яроша. Проти стадницьких, потоцьких, маркозових, кочубеїв, проти царських законів веде непримиренну боротьбу кришталево чесний правдолюб Дунай: «Живемо ж на тому, що в нас земля і честь. А заберуть землю, то й честі не залишать, до краю злиднями та безхліб'ям зломлять недобитого мужика...» (I, 341).

Коли терпіти вже не сила, дід Дунай ховає за халяву шевський ніж, прощається з дружиною, іде в церкву на сповідь, а потім прямує до панського палацу, щоб покінчити з жорстокосердим Стадницьким.

Наївна й довірлива дружина Ганна встигла сповістити Стадницького про намір свого чоловіка. Панські посіпаки схопили Дуная, скрутили йому руки й замкнули в зборні. Вранці мало не весь Медвин прийшов прощатися з Ярошем.

І в найкритичніші, найтрагічніші хвилини свого життя гордий Дунай лишився вірним своєму ідеалові — високому народному кодексові моралі: жити з правдою і по правді. Ярош непохитно вірить у майбутній справедливий устрій.

Як вірно зазначає літературознавець В. Піскунов, Михайло Стельмах «часто звертається до образу-символу, в якому втілились душа, правда і краса народу»[5]: в «Крові людській — не водиці» таким був сліпий Андрійко; у романі «Хліб і сіль» — правдошукач Іван Ярош і стара Катря Чайчиха, які «назавжди залишаться у пам'яті в кожного, хто прочитав роман. В них — селянському Прометею та Чайці-небозі, що неначе випурхнула із народної пісні... сконцентрована віковічна життєва мудрість і моральний досвід народу»[6].

Чайчиха — символічний образ знедоленої України. Тож не випадково на початку першої частини роману портрет жінки-страдниці М. Стельмах окреслює масштабно-узагальнююче: «Катерина глянула знадвору мукою своїх очей на внучат і прихилилась головою до старої, як і вона, груші; сльози, обриваючись з розріджених вій, нерівно затікали в землисті зморшки, начеб вони творились тільки для скорботи сліз і темного пилу землі» (I, 3).

На першому місці душевний стан Чайчихи («мука»); далі романіст порівнює чайку-небогу із старою грушею — так вимучене невимовним горем її обличчя, так покручені тяжкою працею її руки; портрет завершується найяскравішим третім штрихом — показом зморщок.

---

[5] Пискунов В. Трилогия М. Стельмаха, с. 67.

[6] Там же, с. 67—68.

Стара голосить не словами, а серцем: «Роде, мій роде, та куди ж ти збираєшся, роде, на яке безталання» (I, 4). Віддзеркалене на портреті поглиблюється через внутрішній монолог.

Біль такий задавлено-глибокий, нестерпний, що Чайчишині сльози «стікали жолобками зморщок, обриваючись, падали на свіжу в'язь сніжинок і в гніздечку між двома ребристими відрогами коріння видовбували... слід»; у неї «болем і сльозами скошені очі»; вона синові слова «мов крижану воду, чує усім тілом». В «болючу грудочку» «стискається» і чайка-небога, і її «переплакане серце» (I, 4). Голова у Чайчихи важка від невимовного болю і пекучих думок; пальці у жінки чорні, «наче корінці» (I, 5). Невеличка, стара, виснажена. Один біль і сльози («Болюча, мов тяжкий стогін, стоїть...» — I, 5).

Мова старої по-народному образна, соковита, поетична. І у великому горі (доведений до відчаю страшними злиднями, її син Іван разом з багатодітною сім'єю іде шукати примарного щастя в далекий холодний Сибір) Катря залишається душевно щедрою. Сумирне скривджене Чайчишине серце не зачерствіло, не озлобилось. Вона непохитно вірить, що «якогось дня усе зміниться на світі: і чорні злидні десь подінуться, і за плугом підуть весело усі люди...» (I, 6—7). У сподіваннях чайки-небоги М. Стельмах втілив наздоланну віру трудового народу в світле майбутнє.

Випровадивши сина з його родиною в невідомі засніжені краї, стара пішла до «тієї хати, в яку її піввіку тому, обсипану зерном, у вінку, у стрічках, увів Михайло Чайченко, у якій вона стала згодом не тільки Чайчихою, а й тією безталанною чайкою, що виводила дітей на чужих полях, при битій дорозі, і які тепер самі подалися на биті шляхи зі своїми чаєнятами, покинувши стару безпорадну чайку» (I, 33—34). Не втрачаючи своєї самобутньої індивідуальності, образ Чайчихи переростає в узагальнюючий пісенний образ-символ чайки-небоги.

Живе Катря в тісній, мов домовина, комірчині — в холоді й голоді (останнє своє зерно зварила для лікування п'ятьох Гранчакових дітей). Гранчаки й сусіди порадили Чайчисі піти у волость: мають же чимось запомогти стару людину. І старшина допоміг, видавши їй документ, що дає право жебрати по всій волості: «Не ти перша, не ти й остання. Зупинить тебе стражник чи урядник, ти й покажеш цю бомагу. І ніхто не зачепить тебе, ніхто нагайкою не полосне по спині» (I, 212).

Страшним святотатством, нечуваним знущанням з людини звучать ці слова. Випрошує Чайчиха милостиню зі сльозами і їсть зі сльозами: найбільша кара для селянина — це коли святий хліб не веселить його.

Повертаючись із чужих сіл, з чужим хлібом, Катерина вибивається з сил: її марення в тяжкому напівсні (в ретроспекції перед замерзаючою старою жінкою пропливає все її неймовірно страдницьке, але чесне життя) — найсильніше виписані сторінки роману «Хліб і сіль».

У цій сцені ідейно-композиційним лейтмотивом проходить уже відома пісня: «І несподівано з поля до неї (Чайчихи. — *І. С.*) повертає той спів, який усе життя тривожив її душу, той спів, що став не втіхою чи печаллю, а судьбою її:

Ой горе тій чаєчці,
Чаєчці-небозі,
Що вивела чаєняток
При битій дорозі.

Їй здалося, що ту пісню доніс вітер од її діток з самого Сибіру. І розкрилась перед нею безмірна далечінь, а з-під засніжених вій старої туго викотились дві сльозинки, і раптом крізь них вона побачила всю свою родину не в Сибіру, а на своїй ділизні, на колосистій ниві» (I, 291).

Щастя для Чайчихи жевріло тільки в переказах і надіях, реальне ж життя було нещадним до поденниці.

Із «солодкої темені» напівзабуття Катерину «вишарпує» прочанин Сергій. Щоб підтримати стару, він дарує їй вкрадені у Стадницьких тонкої роботи свічники, за які можна сто карбованців вторгувати. Чайчисі та голодним Гранчаковим дітям (про яких вона піклується, як про рідних) цих грошей надовго вистачило б. Проте стара прямує не до Гранчака, а йде до одноповерхового палацу Стадницького і гордо повертає поміщикові дорогі свічники: честь для старої жебрачки дорожча за багатство і гроші.

З трепетним замилуванням змальовує М. Стельмах і образ споконвічного наймита Поляруша — ніжного, душевно щедрого. Його стихія — косовиця («Як він любив косовицю!» — I, 165). Колись у грозяне надвечір'я Мар'ян повертався додому з далеких лісових зрубів. На його косу «розплавленим золотим снопом опустилася» блискавка, «засліпила парубка і жбурнула в темінь» (I, 163). Люди наспіх викопали косами яму, опустили почорнілого, з обвугленими вустами Поляруша, прикопали по шию. Земля «оживила Мар'яна, тільки надовго забрала його пісню і слух» (I, 164).

Пісня і слух повернулися після одруження з Фросиною. Побачити себе на своєму полі з косою — ось вінець тихої надії вічного поденника. Не маючи й клаптика власної землі у рідному Медвині, Поляруш сподівається мати ниву в Сибіру. Дружина благає Мар'яна не їхати в далекий Сибір. «— Не можна, жінко, ніяк не можна: уже городські білети на грудях лежать, — одвертається від Фросини, широко вбирає очима безкраї сніги і людей на них і, як печаль, як душу свою, кидає пісню...» (I, 29).

Тужлива пісня «Та забіліли сніги...» — супровід життя Полярушевого; через неї М. Стельмах передає невимовний душевний біль вічного косаря, його гірку наймитську тугу-печаль. Учитель Степан Васильович Левченко щиро дякує Мар'янові і за хвилюючу пісню-долю, і за добре серце, і за добрі руки. Навіть дукача Плачинду вражає Полярушева душевна щедрість.

Трагічним реквіємом звучать прикінцеві розділи першої частини роману: поїзд іде в сніги; помирає в дорозі Фросина; Мар'ян виконує останню волю дружини («Поховай мене дома. Поховай біля могили матері» — I, 169) — труну з небіжчицею несе на плечах в заметільну ніч.

Дійсність здається наймитові тяжким сном. Мар'ян розуміє, як «поменшав тепер для нього світ» (I, 174). В колишній своїй хатині — тепер уже пустці — Поляруш, як рідного батька, благає Плачинду відпродати йому цю халупу.

Мар'янова трагедія — Плачинді радість. Куркуль-живодер, мов той гробар, ладен поховати усі Полярушеві сподівання. Коли Плачинда ударив Мар'яна, в того «чи не вперше так за всі роки закипіла зібгана наймитська душа. Усім тілом випростався чоловік і навіть руки не схотів паскудити: гупнув ногою Терентія, мов худобину...» (I, 180). Поляруш почуває себе і старішим, і найбільш скривдженим. Він остаточно зневіряється і в богові: «Коли навіть пан бог з святого неба не хоче глянутись над мужиком, то ні від кого рятунку не жди» (I, 182).

Складний шлях судилося пройти Полярушеві: в стихійного бунтаря зріє класова свідомість. «Хижим птахам» — економові й конторникові Стадницького — Мар'ян кидає болем і гнівом налиті слова: «Можна людину кривдити день, місяць, рік, але ж не вік, бо то вже забагато» (I, 193). Поляруш провчив уже Плачинду, ще рішучіше він діє, коли панський полигач Пігловський не дозволяє медвинцям попрощатися із заарештованим Іваном Ярошем. Щось могутнє і красиво зосе-

реджене є в усій дужій постаті найкращого в селі косаря. Зовнішній портрет Поляруша не такий виразний, як, скажімо, діда Дуная або Романа Волошина; М. Стельмах основну увагу зосереджує на розкритті внутрішньої краси персонажа.

Портретне мистецтво Стельмаха відзначається винятковою пластичністю, свіжістю і колоритністю. Кожен герой має свою неповторну вдачу, оригінальний характер. Портрет у романі «Хліб і сіль» надзвичайно багатобарвний, соковитий. М. Стельмах тяжіє до яскравих виразних фарб, до живописних контрастів, до рембрандтівських переливів світла й тіні.

Висока громадянська схвильованість, проникливий ліризм, романтична піднесеність органічно поєднується у романі «Хліб і сіль» з м'яким гумором, сатиричною загостреністю.

И. Р. СЕМЕНЧУК

ИСКУССТВО СОЗДАНИЯ ХАРАКТЕРА

(На материале романа М. Стельмаха «Хлеб и соль»)

Резюме

Автор статьи раскрывает своеобразие Стельмаха-художника, которое проявляется в умении видеть человека в движении, в переплетении самых разнообразных текущих явлений и обстоятельств. Портретное искусство автора романа «Хлеб и соль» отличается многогранностью, свежестью. Особенностью стиля Стельмаха является органическое совмещение слова с жестом, речи персонажа с отображением его душевного состояния в данное мгновение.

В. М. ЯКОВЕНКО

Тема революційно-визвольної боротьби в творчості Мирослави Сопілки

Мирослава Сопілка займає помітне місце в революційній літературі Західної України. Її поетичні і прозові твори тісно пов'язані з визвольною боротьбою західноукраїнських трудящих, з діяльністю Комуністичної партії Західної України. У славній когорті революційних письменників Західної України, в яку входили Ярослав Галан, Петро Козланюк, Олександр Гаврилюк, Ярослав Кондра, Кузьма Пелехатий, Степан Тудор, Василь Бобинський, мужнів і гартувався її талант.

На початку 20-х років Мирослава Сопілка «влаштовується на роботу в одну з львівських друкарень, зближується з робітниками, зокрема з активними учасниками комуністичного підпілля. Завдяки цьому вона вивчає твори К. Маркса, Ф. Енгельса, В. І. Леніна, знайомиться з радянською та польською прогресивною літературою, наполегливо працює над самоосвітою» [1].

Художнє слово Мирослави Сопілки стояло на сторожі революційних ідеалів. Поетеса пристрасно засуджувала у своїх творах імперіалістичних паліїв війни, буржуазно-націоналістичну реакцію, «державу білого орла» — панську Польщу. У 1929 р. вона разом з групою інших пролетарських письменників підписала «Декларацію першої наради західноукраїнських пролетарських письменників», у якій, зокрема, наголошувалось: «Стоїмо на грунті пролетарської ідеології, обгрунтованої Марксом і великими практиками сучасного послідовно марксистського пролетарського руху... Свідомі того, що пролетарська ідеологія являється повним діяльним запереченням всіх ідеологій суспільної гармонії за націями й у своїй перемозі над ними несе основи майбутньої соціалістичної суспільності...» [2].

У творчості Мирослави Сопілки дуже виразно і вагомо звучала тема боротьби пролетаріату проти гноблення. Протиставляючи своє поетичне слово псевдонародній ліриці прихильників «чистого мистецтва», поетеса у вірші «Про що співають солов'ї» писала:

Гостріть — гостріть — гостріть
досвід у борні.
Вийде переможцем
Пролетар! [3]

Ще більш виразно революційна боротьба трудящих відображена в інших поетичних творах Мирослави Сопілки. Безпосередня близькість до поетів-вікнівців, підтримка революційних письменників благотворно вплинули на громадянське змужніння молодої поетеси. Протест проти

[1] Дубина М. Мирослава Сопілка. — «Вітчизна», 1962, № 2, с. 198.
[2] «Вікна», 1929, № 6—7, с. 1.
[3] «Вікна», 1930, № 6, с. 3—4.

соціального й національного гніту викристалізовується у карбованих рядках її поезії:

— До бою готуйся, трудяща бідното!
Повис бо над нами час сніжних завій, —
До бою готуйся за хліб наш щоденний,
Що вкрав нам вельможний глитай-лиходій![4]

У Мирослави Сопілки, яка близько стояла до животрепетних проблем свого часу, є чимало творів, де заклик до возз'єднання з Радянською Україною, з СРСР виступає як щирий вияв гарячих прагнень трудящих західноукраїнських земель. Великою творчою удачею поетеси була поетична балада «Два листи», що приваблює глибокою ліричністю образів двох трудівниць, розділених кордоном. Схвильований їх діалог символізує прагнення трудящих Радянської України й Західної України об'єднати свої долі у єдиній Радянській державі.

Вільна українка з радянського краю горить бажанням допомогти своїй поневоленій сестрі за Збручем. Жадане визволення малюється в свідомості двох працівниць як свято вільного єднання.

Так гірко, так важко цю думку носить,
Що ти ще, сестричко, в неволі...
Я хату будую велику, нову
На вільно-широкому полі...

І все дожидаю у гості тебе,
І друзі чекають в натузі...
Раділи б, якби нам кордоном межа
Не вгрузла над річкою в лузі[5].

До золотого вересня 1939 р. залишалось ще 7 довгих років. Але поетичне слово Мирослави Сопілки обганяло час, воно наближало свято трудящих, кликало до возз'єднання.

Образна система «Двох листів»[6] підпорядкована творчому завданню — у яскравій формі відобразити прагнення трудящих поневоленої Західної України до возз'єднання з своїми братами на Сході. Нове життя радянських людей асоціюється з чудовою оселею («Я хату будую велику, нову»), жорстока експлуатація за Збручем — з сітями павука.

Поклав твій «господар» цю межу між нас
Колючу, безправну і мучить
Тебе в огорожі, і все твою кров
Бундючний панок цей падлючий.
І хитро довкола, мов хижий павук,
Зловісні сплітає повісма.

У відповіді вільній українці з радянського краю її знедолена сестра з вірою й оптимізмом говорить про своє майбутнє визволення, про падіння прогнилого суспільного ладу панської Польщі («Розіб'ю кубло це, а межі і тин розкину і прийду до тебе»). Устами цієї жінки поетеса викриває фальш тієї «демократії», про яку так пишно вміли говорити панівні кола Західної України.

Прозріли зіниці і вздріли весь фальш
Пацьорків, хрестів і «свояцтва»...
У мозку, мов плескіт на тихій воді,
З'явилася думка хвиляста:
Геть скинуть очіпок і буйно на світ
Волоссям махнуть кучерявим...

Художні образи Мирослави Сопілки органічно пов'язані з народно-пісенними. Цей зв'язок насамперед внутрішній, глибокий; поетеса прагне передати волелюбність народу, вміння відстоювати свої інтереси в боротьбі. Майбутня революція, визволення порівнюються з нездоланним весняним оновленням. Великий поетичний твір Мирослави Сопілки «Карпати», опублікований 1930 р. у «Вікнах», — то широка художня

---

[4] «Західна Україна», 1931, № 1, с. 6—7.
[5] «Вікна», 1932, № 5, с. 7.
[6] Там же, с. 8—9.

панорама революційного руху, пройнята передчуттям близької свободи. Твір сповнений ненависті до чужих і «своїх» глитаїв, до церковників, які одурманювали свідомість трудящих:

Скорпіонами купці
Розлізлися в селі —
Жирують у корчмах,
Мов павучища злі.

А в церковці піп кадилом
Божественний чад снує;
Обіцяє, що по смерті
Десь там в небі царство є [7].

Значною творчою удачею Мирослави Сопілки був вірш «Недуга», надрукований 1930 р. в журналі «Вікна». Центральний образ твору — хвора жінка, знесилена важкою працею, жорстоким ставленням хазяїв. Вона лежить у ліжку в гарячці, їй здається, що кімнату заповнили пани, купці, які вимагають сплатити борги, забирають останню сорочку.

Певна фантасмагоричність образів насправді спирається на гострі суспільні протиріччя тодішньої Галичини, яскраво демонструє звиродніліcть експлуататорських класів і їх антилюдську мораль.

Питають нахабно фігури пузаті:
— Коли віддаси нам довг за товарі?
До суду візвемо й останню одежу
Тобі зліцитують — грозять крамарі.

Добродії чесні, — глузує з них жінка, —
Який з убрання буде вам хосен?..
Хоробу від мене, кольки, туберкули
Візьміть ще в додатку — вистачить за все... [8]

Образи панів у свідомості жінки асоціюються з хижими птахами-кондорами, які терзають знесилену робітницю. Звичайно, поетичний досвід Мирослави Сопілки ще не був настільки багатим, щоб її твори могли передати усю багатоманітність і складність соціального двобою, але серйозна увага поетеси до найбільш животрепетних проблем суспільного життя, щирість голосу робили її твори помітним явищем революційної літератури.

Утвердження сили робітничого класу, усіх трудящих звучить у кращих її творах. Мова лозунгів і плакатів стала мовою її поезій, сповнених революційної пристрасті й оптимізму. Драматизм класової боротьби, яким пройняті твори Мирослави Сопілки, визначав їх енергійний ритм:

Рук роботящих мільони
Творять на світі все добро
Ледащим і грабіжним жменям,
Що діють кривду, сіють зло.

Жилаві руки мозолисті
Кігтям грабіжним вчинять суд...
Обновлять землю і врочисто
Свободи прапор вознесуть [9].

Посилюючи наступ проти народних мас Галичини, реакція все більше виявляла свої антикомуністичні, антирадянські плани. У поезії «І. XI—1929» Мирослава Сопілка з великою публіцистичною силою викрила антинародну спрямованість буржуазно-націоналістичної пропаганди, псевдопатріотичні заклики до війни за інтереси експлуататорів.

Не зломить нас падлюків зрада чорна,
Ні ворогів багнети, ні тюрма!
Бо наша сила вперта, непоборна,
До нас належать фабрики й земля! [10]

Творчість Мирослави Сопілки була якнайтісніше зв'язана із всенародною боротьбою проти засилля капіталу, за революційне визволення. Твори, в яких поетеса торкається цих важливих суспільно-політичних проблем, водночас приваблюють ліризмом і щирістю, правдивим відтворенням переживань людини-борця.

У багатьох творах Мирослава Сопілка висміює націоналістичну ідею «безбуржуазності» української нації, проти якої боролись усі революційні письменники. Вона малює страшну картину пролетаризації

---

[7] «Вікна», 1930, № 3, с. 3.
[8] «Вікна», 1930, № 4, с. 29.
[9] «Вікна», 1930, № 1, с. 5.
[10] Революційні поети Західної України. К., «Радянський письменник», 1958, с. 273—274.

селянства, крайнього зубожіння усього трудящого люду, безправ'я на одному полюсі суспільства і збагачення, морального і духовного розтління — на другому.

Значним прозовим твором Мирослави Сопілки, у якому вона показала паразитичне життя буржуазно-націоналістичної верхівки, була повість «Про затишне місто Забобонники», надрукована в журналі «Вікна» 1931 року.

Починається повість описом загальної картини міста, яке нагадує гоголівський Миргород — курні хати, калюжі на вулицях, «болото та ями». Немає й освітлення.

Сатиричне звучання повісті посилюється, все нові й нові деталі життя й побуту жителів Забобонників доповнюють картину. Все чіткіше вимальовується лейтмотив твору — місто Забобонники затишне лише для місцевої буржуазії, яка разом з церковниками робить усе для того, щоб свіжий вітер революційного руху обійшов його. Ці спроби виразно показують антикомуністичну, антинародну суть місцевої націоналістичної «еліти».

А що являють собою місцеві «культурні заклади»? Письменниця зриває з них фальшиві покривала, показує їх класовий характер: «Каганцем народної освіти у нашім місті є читальне товариство «Просвіта», а гнотом у ній, що синьо-жовтим вогником кіптить на ціле місто, є товариство «Сокіл» і «Аматорський гурток»... Головні проводирі як у «Просвіті», так і в «Соколі» — це піп Копилович, пан меценас Шкіролупський, пан нотар Правицький, багаті газди Тимко Галапас і Стефан Кудкудак та один «білий» робітник Остап Гайдук і його приятель емігрант-петлюрівець (режисер аматорського гуртка) Нехтоленко. А між ними всіма їхня покровителька, шинкарка пані Петрицька почесне місце займає» [11].

Основна мета місцевого панства цілком визначена — «добитися теплої посади, високих почестей і майна розкішного» [12]. Саме заради цього пани міста Забобонники і проголошують фальшиві слова про свій «патріотизм»! Правдивою характеристикою української націоналістичної «сметанки» Мирослава Сопілка продовжувала кращі традиції класичної літератури — Михайла Коцюбинського, Панаса Мирного, Леся Мартовича, Архипа Тесленка. Саркастично малює письменниця портрети панів радних, які знаходили розвагу в пиятиці за народні кошти. Виправдовуючись перед своїми дружинами, вони були відверті: «Не за твої, ані свої гроші пив, а за чужі, громадські. А пив, бо інші пили, то і я мусів, щоби знали всі, що я господар, що я радний, що маю гонор, і гроші... і... ііі...» [13].

Коли ж заходила мова про збудування школи, пани радні відповідали: «А хіба так зле?.. Шкода морочити голову панові бурмистрові і радним такими дурницями» [14]. Так малюючи націоналістичну верхівку «зблизька», письменниця примушувала її висловлювати не фальшиві промови про «загальне добро», про «інтереси нації», а думки, які характеризували їх як войовничих реакціонерів, ворогів освіти й прогресу.

З великою викривальною силою висміяла письменниця «пана конципієнта», який, захлинаючись від захоплення, називав у своєму виступі буржуазну інтелігенцію «мозком і серцем народу». Щоправда, він змушений був визнати, що «пани друть немилосердно шкіру із нашого народу», але ці пани, мовляв, чужі, а «якби ми мали своїх панів, то свої напевно такі б не були, бо, як каже приказка: «Свій за своїм як не

---

[11] «Вікна», 1931, № 3, с. 30.
[12] Там же, с. 31.
[13] «Вікна», 1931, № 1, с. 19.
[14] Там же, с. 21.

заплаче, то бодай скривиться». Недолугий проповідник теорії «безбуржуазності» української нації у відповідь на свої просторікування чує гнівне робітниче: «Ганьба вам! Геть від нас, облудники!» [15].

Талановите художнє слово Мирослави Сопілки стояло на сторожі інтересів трудящих. Письменниця гнівно висміювала ідеологію й політику буржуазно-націоналістичних кіл у своїх поетичних творах, у сатиричному репортажі «Про затишне місто Забобонники».

Талант Мирослави Сопілки не розквітнув повністю, але її твори залишились в історії революційної літератури Західної України і сьогодні, в умовах гострої ідеологічної боротьби між соціалізмом і капіталізмом, звучать актуально, по-бойовому.

В. М. ЯКОВЕНКО

ТЕМА РЕВОЛЮЦИОННО-ОСВОБОДИТЕЛЬНОЙ БОРЬБЫ В ТВОРЧЕСТВЕ МИРОСЛАВЫ СОПИЛКИ

Резюме

В статье показано, что творчество Мирославы Сопилки, как и других революционных писателей Западной Украины, было связано с освободительной борьбой трудящихся за социальное и национальное освобождение, с деятельностью Коммунистической партии Западной Украины. Анализируя творчество М. Сопилки, автор выделяет основные мотивы ее творчества, анализирует произведения, проникнутые пафосом революционных преобразований, воссоединения всех украинских земель в едином социалистическом государстве.

---

[15] «Вікна», 1931, № 4, с. 18.

І. Г. БАЦУЛА

Проблеми фантастики в творчості Лесі Українки

Наукове осмислення багатогранного генія Лесі Українки на рівні нашої сучасності було б неповним без висвітлення тих сторін її творчої спадщини, які мають відношення до фантастознавства — нової літературознавчої галузі, процес становлення якої нині лише починається. Голос Лесі Українки як фантастознавця зазвучав, коли у нас ще не було ні наукової фантастики, ні (тим більше!) її критики.

Не можна сказати, що стаття «Утопія в белетристиці» не привертала досі уваги радянських дослідників. Навпаки, не одному вченому прислужилася вона до глибшого вияснення тих або інших проблем, зв'язаних з вивченням творчої спадщини поетеси. Але дослідників цікавила не стільки цілісність статті, її загальна сутність, скільки деталі. Образно висловлюючись, вони бачили в ній добротний будівельний матеріал, використовували його для своїх літературознавчих побудов з метою ілюстрування тих або інших положень соціального, філософського чи естетичного аспектів, фантастознавча ж сторона цієї праці їх не цікавила. Метою нашої розмови є розгляд «Утопії в белетристиці», а також деяких художніх творів Лесі Українки в плані теорії фантастики.

Стаття української дослідниці датується 1906-м роком. До речі, варіант її російською мовою — «Утопия в беллетристическом смысле» — дещо коротший за обсягом. Істотних відмінностей щодо змісту він не має (хіба що більш різка оцінка роману М. Г. Чернишевського «Що робити?»), тому в основу аналізу теоретичних поглядів Лесі Українки в галузі фантастики нами покладена повніша редакція праці. В 1910 р. у Москві вийшла книга А. Свентоховського «История утопий». Вона, як і «Французский утопический социализм» Г. В. Плеханова, трактує утопію в основному в соціологічному аспекті. Майже через півстоліття появилася грунтовна книга на споріднену тему англійського історика-марксиста А. Л. Мортона. Маємо на увазі його «Англійську утопію» (в нашій країні вийшла в російському перекладі 1956 р.). Радянські вчені досить високої думки про це дослідження. Коли ми зіставимо праці Лесі Українки й Мортона, то помітимо, що «Утопія в белетристиці» багатьма своїми якостями не уступає Мортоновому дослідженню.

Перед тим, як приступити до короткої характеристики проблематики розглядуваної статті, торкнемося розуміння авторкою самого поняття «утопія». Леся Українка розрізняє утопію в науковому і художньому значеннях. Останнє визначається нею так: «В літературному значенні се — образ прийдешнього життя людського громадянства, змальований на тлі якогось позитивного, а часом і негативного ідеалу» [1].

[1] Леся Українка. Твори в 10-ти т., т. VIII. К., «Дніпро», 1965, с. 134. Далі при посиланні на це видання в тексті вказується римською цифрою том, арабською — сторінка.

Оскільки в даній дефініції мова йде не лише про позитивний, але й про негативний ідеал, то дослідниця поділяє утопію на два різновиди. Так, розглянувши легенди про рай, Леся Українка пише: «Але сі *позитивні утопії* (тут і далі підкреслення моє. — *І. Б.*) мали собі pendant (відповідність, франц.) ще й в *негативній* формі...» І далі: «В прадавніх легендах ся *негативна утопія...*» (VIII, 144). Таким чином, у статті фактично говориться про відгалуження від утопії іншого жанру, який у нинішньому літературознавстві здобув «права громадянства» під назвою антиутопії.

Аналіз утопічних творів Леся Українка проводить в основному за хронологічним принципом, проте, коли цього вимагає трактування якоїсь проблеми, робить широкі зіставлення утопій різних часів, вдається до типологічних пошуків. «Вже в найдавніших пам'ятках людської творчості, — читаємо в статті, — ми стрічаємо елементи літературної утопії. Місце наукової теорії займала тоді примітивна мораль і початкове звичаєве право, а на основі їх фантазія людська ткала візеруики бажаної прийдешності або вимареного, фантастичного минулого, зливаючи їх обох не раз в одну нероздільну фантасмагорію» (VIII, 134).

Ідеалом в утопіях про рай було: «Не знати нічого і не рівнятися з богами морально, аби не втратити або назад собі привернути раювання» (VIII, 136). «Ідеал сей, — читаємо далі, — держався дуже довго і пережив навіть трансформацію земного раю в небесний і матеріального раювання в духовне, бо й для духовного раювання вважалося ще довго... потрібним, щоб люди були, «як діти», «убогі духом» (VIII, 136—137).

Говорячи про елементи «райської утопії» в народних казках, «про всякі райські країни «в тридев'ятому царстві», де «ріки з молока, а береги з киселю» або хати «книшеві, стріхи цибулеві», де сади з золотими яблуками (часто чарівної сили), з жар-птицями, з усякими «напитками-наїдками», Леся Українка звертає увагу на те, що народ не пасивно очікує всього того. Народні герої досягають таких «країв» «одвагою й силою, або хитрими чарами» (VIII, 137), тобто фізичними чи розумовими зусиллями, активною діяльністю.

Кожна фантазія, навіть найбуйніша, так чи інакше має під собою реальну основу. Треба думати, що в «божій» забороні пізнання людиною законів природи відбилось реальне засекречення цих законів, відкрить тогочасної науки з боку касти жерців, бо саме останнім вигідно було тримати віруючу паству в тумані наївності, забобонності. Подібний стан духовного застою і в давніх легендах, і в пізніших літературних утопіях Леся Українка різко осуджує. Вона підкреслює, що релігійні приписи, з допомогою яких можна було б попасти в «рай», суперечили людській природі. «І давня теократична культура намагалась досягти ідеалу, визначеного в сих «утопіях», — вона виховувала в людях сліпий послух перед тим, що вважалося наказом божим, і перед тими жерцями, що накази такі виголошували, і се давало часом людям рай орієнтальної легенди; чималий матеріальний добробут і духовний застій» (VIII, 138—139).

Первісна теологічна легенда породжує утопію пророчу, політичну. Пророки закликають до активної дії для виборення кращого життя. Правда, і ці виступи базуються на релігійних віруваннях. Але, відзначає дослідниця, «замість епічно спокійного тону, певного в безперечній правді того, що оповідається, замість простоти і навіть скупості легендарного стилю, ми знаходимо в пророків запал і завзятість, повний брак об'єктивності, нагромадження образів, порівнянь, докорів, погроз, обітниць, віщувань, жалю, надії, гніву — всі почуття, всі пристрасті людського серця відбились яскраво в тій огнистій лірици» (VIII, 140).

Леся Українка викриває у пророчій утопії сіонізм, безпідставне захвалювання «Давидового царства», яке в силу історичних умов не мог-

ло відродитися знову. Ідеал пророків базувався на мнимій національній виключності євреїв: Єрусалим «ссатиме молоко всіх народів», усі народи побіжать до Ізраїля, нехай він, бачите, покаже їм свої дороги і т. п.

Відомо, що сіонізм досить живучий. Нині він узятий на озброєння агресивною буржуазією Ізраїля. В основі своїй сіоністські доктрини перекликаються з фашистськими. Читач знайде у статті Лесі Українки переконливий матеріал, який свідчить про ідейну неспроможність сіоністських «теорійок».

Грецька легендарна література не мала такого нахилу до песимізму, як орієнтальна. Вона не проповідувала панівного становища Еллади. Греки високо цінили свій рідний край і не хотіли міняти його на якусь «обітовану землю».

З належною ідейно-естетичною вимогливістю підходить Леся Українка до утопічних творів Платона. З атеїстичних позицій розглядає трактат Августина «Про божу державу». Але всі згадані твори були тільки наближенням до справжньої утопічної літератури, яка починається «Утопією» англійського письменника і вченого Томаса Мора. Леся Українка підкреслює, що його книга передала «не тільки свою назву, але й свою душу всім подібним творам наступних віків» (VIII, 149—150).

Дослідниця вказує на гуманістичну спрямованість книги Мора, підкреслює її високі художні якості. Утопічні картини автор зобразив настільки яскраво, що деякі його сучасники навіть хотіли їхати в Утопію місіонерами. Леся Українка зауважує, що даний твір був написаний в епоху великих географічних відкрить, у час подорожей Колумба, Васко да Гама, Америго Веспуччі, тому сприймався багатьма читачами як опис чергового реального, хоч трохи і незвичайного, географічного відкриття. До речі, оповідач Рафаїл Гітлодей нібито плавав з Америго Веспуччі, останній залишив його в одній з американських фортець, звідки Гітлодей добрався до Утопії. Отже, фантастична канва твору найтісніше пов'язана з реальністю.

У статті Лесі Українки в основному негативно оцінюються «Місто Сонця» Кампанелли і «Нова Атлантида» Френсіса Бекона. Ці утопісти трактуються як невдалі наслідувачі Мора. Звичайно, в Кампанелли є чимало наївного, такого, що суперечить здоровій етиці, але разом з тим видатний італійський мислитель виклав у своїй книзі ідеї, характерні для раннього утопічного соціалізму, справив певний вплив на пізніших соціалістів-утопістів. Бекон же геніально передбачив багато пізніших наукових відкрить, прогрес людства висвітлював у тісному зв'язку з розвитком науки і техніки.

Досить високої думки Леся Українка про роман Д. Свіфта «Мандри Гуллівера», в якому дано гостру сатиру на суспільний лад і політику панівних класів Англії XVIII ст. Автор «довів до абсурду громадський устрій та ідеали сучасної йому доби» (VIII, 153). Щодо утопістів XIX ст., зокрема Сувестра («Світ такий, яким він буде»), Літтона («Прийдешня раса»), Белламі («Через сто років»), А. Франса («На білому камені»), Г. Уеллса («Машина часу»), то дослідниця надто сувора до них. Основною причиною осудження фантастичних моделей майбутнього цих письменників є їх песимізм, іноді міщанське, буржуазне уявлення соціалістичних відносин (особливо в Сувестра та Белламі).

Заслуговує уваги ставлення Лесі Українки до роману М. Г. Чернишевського «Що робити?». В статті підкреслюється велика популярність твору серед передової молоді, відзначається, що «мало хто з новіших белетристів дорівнює Чернишевському поважністю, щирістю в провадженні своєї ідеї, чистотою своїх замірів, завзятістю переконан-

ня» (VIII, 159). В той же час дослідниця негативно оцінює образ Віри Павлівни, критикує Чернишевського за нібито низьку художню майстерність роману, за публіцистичні відступи. На нашу думку, Леся Українка не зовсім об'єктивно підійшла до твору, не врахувала його специфіки — публіцистичного спрямування і полеміки проти представників «чистого мистецтва». Але вона має рацію, критикуючи утопічний характер соціалістичного ідеалу Чернишевського.

Як зазначалося вище, одним з важливих критеріїв при оцінці авторкою утопічних творів є вимога високої художності, причому цей критерій органічно поєднується з іншим — з принциповою ідейною вимогливістю. Леся Українка вказує, що прийом перенесення людини сучасного в майбутнє за допомогою сну, летаргії, гіпнозу звучить непереконливо. «Невдатна претензія на реалізм, — пише вона, — гірше псує правдоподібність твору, ніж щира фантастика» (VIII, 158). «Зрада художньої правди, — продовжує дослідниця, — неминуче відбивається або на долі самого твору, або на чистоті його основної ідеї» (VIII, 159).

В утопіях, як і взагалі у фантастичній літературі, автори нерідко захоплюються якоюсь однією чи кількома проблемами, упускаючи з поля зору інші сторони життя героїв. Це призводить до схематизму й однобокості, а отже, — до порушення художньої правди. «В Платоновій утопії, — зазначає Леся Українка, — ми бачимо модель громадського механізму, але не бачимо людини» (VIII, 148). Особливо виразно видно порушення художньої правди в романі Белламі «Через сто років». «За сто літ», — говорить дослідниця, — зовсім не картина живого життя, а просто недотепна схема, нездатна видержати ні наукової, ні літературної критики» (VIII, 166). Авторка іронізує, жаліючи онуків, яким «суджено жити в таку нудну та безрадісну добу» (VIII, 166). Техніцизм поглинув героїв твору, перетворивши їх на своєрідних автоматів-споживачів. «Яке діло белетристові і його читачам, — обурюється Леся Українка, — до всіх тих кнопок, автоматів, аеростатів, системи розсилання набутих в крамницях речей і т. ін.? Тим часом Белламі, як і більшість утопістів, не дає нам з тим просвітку. За тією технічною марницею не бачимо ми ні людини, ні природи, не почуваємо ні правди, ні краси, — але чи можна ж повірити, що вони справді щезнуть з прийдешнього життя при новому ладі? Хто може в'явити собі ліс без дерев, життя без руху, той нехай вірить таким «пророкам», як Белламі» (VIII, 166).

Все ж роман «Через сто років» мав неабиякий успіх серед значної частини читачів як Америки, так і Європи, причому забезпечувався цей успіх не художнім рівнем, який і справді був низький, а певними якостями ідейного порядку. Роман був своєрідним дзеркалом швидкого розвитку промислового капіталізму. Автор проектує злиття усіх капіталістичних монополій в одну — загальнонаціональну. Доктор Літ пояснює представникові XIX ст. Джуліану Уесту, який після летаргії прокинувся у двотисячному році, що при такій організації виробництва участь у прибутках бере все населення. Отже, Белламі проповідує «мирне» переростання капіталізму в соціалізм. Про революціонерів автор говорить, ніби вони не тільки не брали участі у прогресі, а «перешкоджали» йому. Таким чином, письменник добре догодив смакам буржуазії, обивателів, міщан. У США навіть стали дивитися на Белламі як на лідера політичної партії, в завдання якої увійшло б практичне здійснення утопії. Роман став перешкодою на шляху боротьби за справжній, науковий соціалізм, оскільки він заводив читача на манівці облудної буржуазної пропаганди. Це і заставило англійського письменника-соціаліста Вільяма Морріса виступити у 1889 р. в журналі «Загальне благо» з різкою критикою позицій Белламі, а потім продовжити цю критику в романі «Вісті нізвідки».

Леся Українка трактує роман Морріса як одну з кращих утопій. «Різкі очерти соціально-економічного трактату, — зауважує вона, — згладжені там не безсмачною фабулою, як у Белламі, а лірично-мрійливим настроєм автора, атмосферою ідилічної приязності, що панує над країною прийдешніх щасливих людей» (VIII, 166—167). Подобаються їй окремі картини природи, «визволеної від плям нашої псевдокультури», але не подобається відсутність конфліктів, драматизму в творі. «Нема боротьби, — пише Леся Українка, — цієї конечної умови життя, нема трагедії, що дає глибінь і зміст життю» (VIII, 167—168).

Критикуючи міщанську мораль, яку А. Франс хоче перенести в майбутнє («На білому камені»), дослідниця наголошує, що письменник-утопіст повинен бути пройнятий громадянським пафосом, вірою в краще майбутнє. Таку віру вона знаходить в «Оливному гіллі» М. Метерлінка, який вірить в оволодіння секретами гравітації, вірить у розум майбутніх поколінь, які при згасанні Сонця можуть спрямувати земну кулю до нових світил.

Обмежені рамки нашої статті не дають можливості ширше зупинитися на цінних якостях «Утопії в белетристиці». Проте зі сказаного видно, який великий вклад внесла Леся Українка в науку про соціальну фантастику.

Теоретичні положення про важливу суспільно-естетичну роль фантастики поетеса реалізувала у власній художній практиці. Фантастика, вважає Леся Українка, є могутнім засобом зображення реальної дійсності, який повинен бути підпорядкований завданням соціального визволення народу, звільнення всього людства з-під гніту релігійного деспотизму, забобонності, неуцтва. З цим засобом письменниця зв'язує свої найсильніші мрії, найреволюційніші пориви. Не випадково саме богиня фантазії показує ліричній героїні «світовий орган», який «має гук подати» і «перекинути світовий стрій одвічний» («Сон», I, 128). У фантазії, цієї «сили чарівної», поетеса просить поради:

Як помогти в безмірнім людськім горі?
Як світ новий з старого збудувати? («Fa», I, 93—94).

Використання Лесею Українкою фантастики йде двома шляхами: по лінії введення в канву художнього твору фантастичних образів як алегорій певних соціальних, морально-етичних понять і по лінії безпосереднього звертання до жанрових різновидів фантастики.

Говорячи про перший шлях, маємо на увазі казкові образи «Лісової пісні» — Мавку, Русалку, Водяника, «Того, що греблі рве», «Того, що в скалі сидить», Лісовика тощо. Усе це народно-поетичні символи певних сил природи, добрих або злих. Леся Українка своїм поетичним генієм посилює виразність цих символів, уміло використовує їх для уславлення, приміром, чистих почуттів кохання. Образ принцеси з «Осінньої казки» уособлює свободу, образ царя з «Казки про Оха-чудотвора» втілює темну силу самодержавства і т. д.

Поетеса нерідко сама визначала жанрові різновиди своїх творів. І тут ми знаходимо чимало промовистих уточнень, які свідчать про більшу чи меншу долю фантастичного в цих творах. Так, «Лісова пісня» названа драмою-феєрією (у чорновому варіанті — драмою-фантазією). До речі, в українській радянській літературі цей різновид знайшов свій дальший розвиток, наприклад: п'єса-феєрія І. Кочерги «Марко в пеклі», космологічна феєрія «Чарівний бумеранг» та повість-феєрія «Народжений блискавкою» М. Руденка. «Осінню казку» Леся Українка назвала фантастичною драмою, є в неї цикл «Єгипетські фантазії». Поезія «Полярна ніч» має у підзаголовку уточнення — «Фантазія». Наявний елемент фантастичного в назвах «Музині химери», «Легенда», «Легенда віків» тощо.

Окремі поезії чи оповідання Лесі Українки являють собою, по суті, жанр утопії або антиутопії, але в мініатюрі. В основу деяких із них покладено проблему розширення або звуження часових меж до розмірів, видимих у психологічному діапазоні однієї людини — ліричного героя («Легенда віків», «Не хутко те буде...», «Примара», «Коли втомлюся я життям щоденним»).

«Не хутко те буде...» є, так би мовити, ліричним доповненням до «Утопії в белетристиці». В рукописі поетеса зробила помітку: «До утопії» (очевидно, до названої статті). Мабуть, робота над статтею викликала чимало роздумів. Ю. Кагарлицький у монографії «Герберт Уеллс» пише, що коли Мандрівник у часі вирушив у путь, «тривале стало коротким і цілі століття, що жили своїм довгим життям, промайнули секундами в бігу часу... все змістилось із звичних місць, і все стало на місце в перспективі історії світу»[2]. Подібне зміщення спостерігаємо й у розглядуваній поезії:

...І теє, що буде,
здається мені вже минулим: ті люди,
їх речі й події знайомі мені,
мов чула їх в казці, мов бачила в сні
ще здавна, ще змалку... (I, 372).

У «Легенді віків» лірична героїня мріє попасти у храм наукового пізнання світу, де

Все злучиться в цілість — природа і люди,
що є, що минуло, що сталось, що буде (I, 376).

Але в храм вона не попадає, їй вдається зазирнути лише у двір храму. І там видно було «трупи світів, ідей, народів», там «незнані племена людей чи звірів виринали дикі із сутіні віків» і зникали. Це хід еволюції, хід історії, бачений уже в космічних масштабах мислення.

Чи не найвиразнішою утопією-мініатюрою є поезія «Коли втомлюся я життям щоденним». Твір складається з трьох картин, які відповідають трьом етапам історії. У першій лірична героїня, сучасниця поетеси, говорить про свої мрії. Друга картина — головна — це порівняно далеке майбутнє. Старий дідусь розповідає дітям та онукам про дикі часи капіталізму. Розповідь сповнена пристрасного звинувачення експлуататорського суспільного ладу з його жорстоким визиском трудящих, війнами, хижацькою мораллю. Найменший онук сягає думкою ще далі, бачить «країну осяйну, наче світло ідеалу, наче світло правди». Подорож у часі Леся Українка здійснює без типових атрибутів фантастики — снів, анабіозу чи машини часу. Засоби її надто прості: мрія, уява.

Поетесу не раз приваблював образ демона, образ оспіваного багатьма художниками слова богоборця. «Генія темная постать» з'являється ліричній героїні в поезії «Завітання». Геній плаче слізьми огнистими, і кому на серце впадуть ті сльози, той всесвітню нікчемність побачить і його опанує безнадійність. У вірші «Ангел помсти» лірична героїня зустрічається із страшним посланцем, на білих крилах якого «червоніє кров». Ангел дає їй меч, але вона відмовляється від зброї. І разом з тим героїню не покидають сумніви, суперечності у її роздумах:

Зника північний гість, та погляд той і мова
Лишають в серці слід кривавий і страшний,
І вдень мені в очах стоїть той гість дивний,
А душу рве й гнітить нескінчена розмова... (I, 175).

---

[2] Кагарлицкий Ю. Герберт Уэллс. Очерк жизни и творчества. М., ГИХЛ, 1963, с. 62.

Леся Українка залишає місце для роздумів читача. Її приваблює зброя помсти, але помсти мало, треба й творення, а це вже не в компетенції ангела-богоборця. Тому розмова залишається нескінченою. А, може, й тому, що справедлива помста народу над своїми гнобителями ще чекала свого здійснення.

Особливо складний, суперечливий образ злого духа в легенді «Щастя». Ми вже звертали увагу, що в статті «Утопія в белетристиці» Леся Українка скептично, з осудом ставиться до «райської» моралі, згідно з якою люди повинні бути наївні, «як діти». Така мораль, говорить вона, суперечить людській психології. Картину райського життя ми спостерігаємо на початку легенди «Щастя»: «Новостворений світ сіяв чудовою красою, скрізь була гармонія, ясне, повне життя... Великий спокій був на землі, й люди жили в спокою» (VII, 104). Злий дух намагався порушити оту «гармонію», насилаючи на землю то посухи, то голод, то пошесті. Та «гармонія» відновлювалась. Тоді демон «створив думкою своєю дивну постать. Вона була блискуча, як рання зоря, і міняла свій вид щохвилини, як вогонь. Злий дух дав їй життя і назвав її: щастя» (VII, 105). «З того часу, — говориться в легенді, — не стало на землі ясного спокою, потьмарилась блискуча божа мрія» (VII, 106).

Коли щастя від злого духа, то спасибі йому! І чи злий він? І чи добрий бог, що пропонував людям життя без пристрастей, без боротьби, без хвилювання, без прагнення пізнання, пропонував життя на грані рослинного існування? Леся Українка руйнує традиційну християнську формулу «добро і зло», переосмислює ці поняття в науково-атеїстичному аспекті. Іноді поетеса вдається й до пародійного висміювання біблійних формул. Так, відоме «Хай буде світло!» набуває зовні протилежного звучання: «Хай буде тьма!».

«Хай буде тьма!» — сказав наш бог земний.
І стала тьма, запанував хаос,
Немов перед створінням світу. Ні, ще гірше
Був той хаос, бо у ньому були
Живі створіння, їх давила тьма («Fiat nox!», I, 175).

Тут маємо прийом заперечення ствердженням: боже світло породило тьму «бога земного», треба зруйнувати царську тьму, щоб запанувало не боже, а справжнє світло.

Певний інтерес для фантастознавства становить поезія Лесі Українки «Сфінкс». Вона може бути ілюстрацією до психологічного механізму творення фантастичного, в даному разі і релігійного. Єгипетським рабом оволоділа творча мрія.

І наказала мрія взяти камінь
З гарячих скель лівійської пустині
І з нього витесать дивну подобу... (I, 259).

Так була створена фантастична скульптурна комбінація: тіло лева і голова людини з загадковим поглядом і «усміхом зловорожим» — сфінкс.

І та потвора стала в людях богом (I, 260).

Отже, бог — діло рук і мозку людини, а не навпаки.

В особі Лесі Українки маємо не лише вдумливого теоретика фантастики, але й талановитого художника слова у цій галузі. Звичайно, вона не писала науково-фантастичних романів (з якими тепер у найбільшій мірі асоціюється поняття *фантастика*). Поетесу цікавили передусім теми соціальної утопії. Але й створене нею у вигляді мініатюр цього жанру свідчить, що вона правильно усвідомлювала суспільно-естетичні завдання художньої фантастики.

И. Г. БАЦУЛА

ПРОБЛЕМЫ ФАНТАСТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕСИ УКРАИНКИ

Резюме

Настоящая статья — первая в украинском литературоведении попытка осмыслить вклад гениальной украинской поэтессы в фантастоведение и фантастику. Работа Леси Украинки «Утопия в беллетристике» уже рассматривалась учеными, причем в разных аспектах, кроме основного — фантастоведческого. Автор статьи поставил своей целью оценить данную работу с точки зрения теории фантастики, изучить эстетические требования, предъявляемые писательницей к утопии. Леся Украинка интересовалась не только теоретическими вопросами этого важнейшего жанра фантастики, она обращалась к нему и как художник слова. Нами исследованы глубокий философский смысл и художественная специфика ее утопий-миниатюр, проанализирована поэзия «Сфинкс» — яркая иллюстрация психологического процесса создания фантастических образов.

Н. М. ШЛЯХОВА

Вогонь душі і муки слова

(В творчій лабораторії письменника)

Художня творчість починається, як відомо, з появи задуму. Проте між ідеальним образом і його адекватним словесним вираженням лежить, за свідченням Бальзака, безодня праці, безліч перешкод. Виношений в уяві письменника проект художнього образу, вимагаючи свого здійснення, словесної матеріалізації, завдає творцеві багато приємних і водночас прикрих хвилювань, турбот.

Найбільш поширеною і знаною всіма письменниками складністю цього етапу творчості є трудність поетичного втілення, неможливість віднайти відповідність між об'єктом зображення і можливостями слова. «Хотілося б весь світ забрати і вмістити в серце, зібрати всі фарби і всі промені, — писав М. Коцюбинський, — накопичити матеріал для роботи, а разом з тим з сумом відчуваєш, що ти поганий апарат, недосконалий і не можеш виконати своє завдання» [1]. Причину подібного суму пояснював сам письменник у листі до О. Аплаксіної від 19 липня 1908 року: «Я більше живу внутрішнім світом, складним і тонким, який часто не піддається зображенню такими грубими засобами, як слово, — в цьому моя драма як белетриста. Вічний конфлікт між внутрішнім багатством і зовнішньою убогістю» [2]. А звідси нерідко — й зневіра у власні сили, розпач, страждання, стан летаргічної розумової бездіяльності.

Творчий процес обумовлюється, як відомо, не лише об'єктивними характеристиками об'єкта — в значній мірі він залежить і від емоціонального стану суб'єкта, настрою митця, його творчої установки. «Нам не прийде на пам'ять гнівне, гостре, влучне слівце, доки ми по-справжньому не розгніваємось, — писав С. Маршак. — Ми не знайдемо гарячих, ніжних, ласкавих слів, доки не проймемося справжньою ніжністю» [3]. Науково-природниче пояснення таким і подібним зізнанням митців знаходимо у вченні про вищу нервову діяльність людини. «Коли наприклад, Горький пише: «Море сміялось», то для фізіології вищої нервової діяльності ясно, що ця метафора є одномоментне сполучення дуже віддалених вражень від зовнішнього світу, які виникли в різний час, — читаємо в статті П. К. Анохіна «Нове у вченні про вищу нервову діяльність». — Треба, щоб комплекс найскладніших механізмів мозку дозволив їм саме в даний момент сполучитися за якоюсь ледь помітною ознакою. Метафора є наслідком процесів збудження, що генералізуються і швидко спалахують на великому просторі мозку, одначе

[1] Листи Михайла Коцюбинського до О. Аплаксіної. К., Вид-во АН УРСР, 1938, с. 85.
[2] Там же, с. 92.
[3] Маршак С. Воспитание словом. М., «Советский писатель», 1961, с. 101.

утримуються в межах тонких елементів подібності і не знають безладної течії вищої нервової діяльності»[4]. Психофізіологічну основу виникнення художнього, образного слова П. К. Анохін вбачає, таким чином, у винятковій працездатності людської психіки, у великій зосередженості всієї духовної і фізичної сили художника на предметі своєї думки і свого почуття, мобілізації всіх знань і життєвого досвіду митця, коли настає «стан діяльного формування суб'єктивного задуму в умі, разом з тим і об'єктивного виконання художнього твору»[5].

По психофізіологічній бурі настає той «непереможний настрій, несамовитий стан» (Леся Українка), коли свідомість немов автоматично «починає продукувати образи, рядки пливуть могутніми хвилями» (Іван Франко), і письменникові не залишається нічого іншого, як встигати все те переписувати. «Хвилями мені таке буває, якби в мені підносився рій якийсь, — аналізує свій стан натхнення Ольга Кобилянська. — Я би писала, і писала, і не біжить мені доста швидко рука по папері, і не можу їх доволі наловити... товпляться страх»[6].

Внаслідок мобілізації всіх творчих спроможностей у письменника з'являється насолода, «щастя та радість» (О. Довженко). «Я тоді тільки й живу, як пишу. Тоді тільки забуваю і про слабості і про всілякі терни життя», — писав М. Коцюбинський[7]. Але ця насолода супроводжується, як уже зазначалося вище, великими труднощами. Про перебіг «очарувань і розчарувань» у ході роботи над твором Л. Толстой говорив: «Робота моя втомлює і мучить мене, і радує, і приводить то в стан захоплення, то нудьги і сумніву, але ні вдень, ні вночі, ні хворого, ні здорового думка про неї ні на хвилину не залишає мене»[8]. Чи не тому В. Г. Бєлінський, глибоко, з матеріалістичних позицій проникнувши в творчу природу мистецтва і художнього таланту, на повний голос заявив, що без врахування емоцій, пафосу взагалі не можна зрозуміти, що примусило поета взятися за перо, дало йому силу й наснагу почати і завершити інколи досить великий твір[9].

Та за певних обставин вплив емоційних процесів може привести і приводить іноді до деформації творчого процесу, до порушення плину думки, ломки логічної структури образу. Найвиразніше це виявляється у хвилини сильного почуттєвого напруження, коли емоційні чинники призводять до зниження продуктивності праці художника. «В мене страшно багато чувства, і воно мене вбиває. Я не можу б і л ь ш е п и с а т и — все мені обридло», — писала О. Кобилянська про згубний вплив душевної «розстроєності» на творчість[10].

Цей етап творчого процесу — об'єктивація — найтісніше пов'язаний з суб'єктом і залежить не лише від його досвіду, темпераменту, таланту, а, як уже зазначалося, й від самопочуття, творчої домінанти в момент вираження думки. Характерною особливістю творчості в період здійснення задуму є сильне нервове збудження, напруження. «Без хвилювань наша письменницька справа не йде», — писав Л. Толстой[11]. Душевні зворушення виступають, з одного боку, як необхідні передумови продуктивного настрою, з другого ж, — як передчуття творчого успіху. «Якщо я, коли пишу вірші, відчуваю знайомі удари серця, я

---

[4] «Литературная газета», 1940, 27. X.
[5] Г е г е л ь. Лекции по эстетике, кн. I. М., Соцэкгиз, 1938, с. 295.
[6] К о б и л я н с ь к а Ольга. Твори в 5-ти т., т. 5. К., Держлітвидав, 1963, с. 490.
[7] К о ц ю б и н с ь к и й Михайло. Твори в 6-ти т., т. 6. К., Вид-во АН УРСР, 1963, с. 230.
[8] Т о л с т о й Л. Н. Об искусстве и литературе, т. 1. М., «Советский писатель», 1959, с. 420.
[9] Б е л и н с к и й В. Г. Полн. собр. соч., т. 7. М., Изд-во АН СССР, 1956, с. 314.
[10] К о б и л я н с ь к а Ольга. Твори, т. 5, с. 501.
[11] Т о л с т о й Л. Н. Об искусстве и литературе, т. 1, с. 371.

впевнений, що мій вірш найкращої якості, на яку я тільки здатний», — писав А. Мюссе [12].

Зізнання майстрів слова засвідчують факт залежності об'єктивації від творчого стану, який, у свою чергу, детермінується багатьма зовнішніми причинами. Відомо, наприклад, яким чутливим і вразливим, навіть у дрібницях непримиренним до всього потворного, тоскно-безбарвного був О. Довженко і як згубно впливали на його творчу домінанту невпорядкованість Брест-Литовського шосе у Києві, вугільна яма під вікнами монтажної кімнати, помпезні будинки Хрещатика. Все це породжувало «сум і душевне сум'яття», псувало характер («Я зробився надміру вразливим»), «погіршувало життя до краю», сприяло розвитку «шкідливої мрійливості» і, зрозуміло, гальмувало творчу діяльність митця.

Із самоспостережень митців випливає, що акт художньої матеріалізації задуму протікає під значним модифікаційним впливом людських почуттів. Вплив цей, як свідчать численні дані психології творчості, може мати активізуючий і дезорганізуючий характер. І хоча, за даними психології, «витіснити емоцію» не можна, письменникові вкрай необхідне вміння цілеспрямовувати, направляти її в потрібне русло, бо творче натхнення, незважаючи на всю свою таємничість, свавільність і примхливість, багато в чому залежить від волі художника, від його здатності до зосередженості, концентрації творчої уваги на предметі своєї думки, від уміння абстрагуватися від усього зайвого, незначного і непотрібного.

Не випадково проблема взаємовідношення між суб'єктом і об'єктом є центральною в гносеології. Згідно з ленінською теорією відображення, в художній творчості, як і в будь-якій іншій теоретичній чи практичній діяльності людини, визначну роль відіграє об'єктивна суспільно-історична дійсність. Справжня творчість неможлива без узгодженості з закономірностями природи і суспільства, водночас вона неможлива і при «рабському», пасивному підкоренні їм. Нерідко драматичні і навіть трагічні колізії в житті воістину великого художника спричиняються до творчої активності. Загальновідомо, в яких нестерпно тяжких умовах заслання, оточений ретельними «наглядачами» й шпигунами, які пильно дотримувалися наказу царя про найсуворішу заборону поетові писати й малювати, Шевченко починає свою третю «захалявну» книжечку зізнанням:

...кайдани собі кую
(як ті добродії дізнають).
Та вже нехай хоч розіпнуть,
А я без вірші не улежу [13].

Яскравим зразком творчої мужності, вміння підкорити найнесприятливіші умови своїм намірам і цілям є творчість Миколи Островського, процес творення повісті «Береза» Олександром Гаврилюком та «Репортажу з зашморгом на шиї» Юліусом Фучіком.

Реалізація мисленого, ідеального образу в слові — то тривалий процес, де на зміну хвилинному натхненню приходить період тверезого перегляду, вибагливої переоцінки створеного. Рукописи навіть визначних майстрів слова являють собою «матеріальні сліди» болісного і, водночас, критичного звіряння художньої моделі з наміром, творчим задумом. Продукт власної уяви стає для художника об'єктом сприйняття і джерелом інформації, тобто відбувається зворотний зв'язок між

---

[12] Цит. за кн.: Арнаудов Михаил. Психология литературного творчества. М., «Прогресс», 1970, с. 492.

[13] Шевченко Т. Мала книжка. Автографи поезій 1847—1856. К., Вид-во АН УРСР, 1963, с. 225.

автором і митцем. Процес сприйняття свого твору не є емоційно індиферентним. Найбільш характерним станом, що з'являється після читання свого твору, є, за свідченням самих митців, почуття невдоволення своєю роботою. «Певне, це природне почуття, — міркує Олесь Гончар, — що відбиває якусь вічну невідповідність, той майже неминучий розрив, що відділяє художній задум від його втілення» [14]. Творче невдоволення спонукає до пошуків більш адекватних форм впливу, аби якомога звузити той неминучий розрив, наблизити ідеальний макет до матеріальної структури твору. У наслідку — закреслені слова, знову й знову переписані епізоди, розділи.

Розглянемо конкретний приклад. У липні-серпні 1946 р. журнал «Вітчизна» познайомив читачів з першою частиною роману Олеся Гончара «Прапороносці». Двома роками пізніше трилогія вийшла в світ окремою книгою. До 1965 р. роман лише на Україні перевидавався шість разів. І ось перед нами «Прапороносці», надруковані у видавництві «Дніпро» 1965 року. Через дев'ятнадцять років письменник ще раз узявся перевірити, чи зобразив він війну «справжню, реальну, з її стражданнями, кров'ю і потом», з її тяжкою солдатською героїкою, як було колись задумано? Він перечитує роман і там, де задум було реалізовано не так, як хотілось, вносить зміни. Ось епізод зустрічі Козакова і Черниша з улесливим циганом, який, загледівши на Чернишеві офіцерські погони, догідливо, «зігнувшись дугою», заграв «Катюшу». Чернишеві соромно за старого, він поспішає йти. Його відповідь на бажання Козакова затриматися («Та цікаво ж подивитись») — *«Ще надивимось»* [15] — не задовольняє Гончара, і натомість з'являється інша: *«Не дуже веселе видовище... Ходімо»* [16]. Тут конкретизується попереднє зауваження про стан радянського офіцера («стало соромно») і чіткіше виражається його емоціональна оцінка події. На цій же сторінці зустрічаємося із заміною описового, авторськи нейтрального речення (*«Поранені мимохіть міряли відстань до фронту не кілометрами, часом»*) експресивно багатшим і художньо виразнішим (*«Не кілометрами, а часом, болем своїх розтривожених ран вимірювали ці люди відстань до фронту»*). Сержантові Козакову вже не *«жаль»* [17], а *«нестерпно»* було дивитись на прикутого до скелі смертника, уточнює письменник психічний стан персонажа (с. 126).

«Чим могли ми так легко привернути їх до себе? Не чарами ж, не силою, не підкупами, ні. *Тільки вином свободи, тільки великою правдою своєю»*, — роздумував Черниш про стосунки з капітулюючими румунськими військами [18]. Підкреслені слова Гончару-читачеві здалися непереконливими, і він замінює їх на *«правдою тільки»*. Однак таке виправлення не задовольняє прагнення «сказати про події своє, якесь нове слово» (О. Гончар). Тому з'являється уточнення — *«нашої боротьби» («тільки вином свободи, правдою нашої боротьби, тільки»* — с. 152). Воно сприяє глибшому розкриттю сили думки, мудрості радянського офіцера, просвітлює, увиразнює ідейний смисл усього твору.

У спогаді Євгена Черниша про боязнь Саші Сіверцева втратити зір (*«Хай це буде між нами, Женю,* — говорив тоді Сіверцев, — *але пильно бережу зір»*) [19] О. Гончар змінює форму зізнання, робить її ліричнішою, що більш відповідає характерові персонажа (*«Чомусь найбільше за очі боюсь... Як наші фронтовички найбільше за свою вроду*

---

[14] Див. зб.: Біля творчих джерел. К., «Радянський письменник», 1968, с. 34.

[15] Гончар Олесь. Твори в 4-х т., т. 3. К., Держлітвидав, 1959, с. 14.

[16] Гончар Олесь. Прапороносці. К., «Дніпро», 1965, с. 16. Далі при посиланні на це видання сторінки подаються в тексті. Курсив усюди наш.

[17] Гончар Олесь. Твори, т. 3, с. 108.

[18] Там же, с. 130.

[19] Там же, с. 266.

переживають, щоб не дай бог обличчя осколком не спотворило, так я понад усе зір бережу» — с. 310). Письменник, крім усього, збільшує емоціонально-ідейний заряд усього епізоду, тонко підкреслює гірку правду війни.

У «конспектах почуттів» О. Гончара (так називає він поетичні чернетки для майбутніх творів) серед багатьох інших згустків фронтових вражень було одне, що «ятрило серце» і в мирні дні, — горе від втрати близького друга, хороброго офіцера. Не приховуючи труднощів війни, великих людських жертв, ціною яких була здобута перемога, Гончар-письменник, як і колись Гончар-сержант, «не може змиритися з смертю» і, малюючи ніжними, світлими фарбами картини загибелі радянських воїнів (пригадаймо хоча б смерть Гая біля кущика васильків, вбивство Шури Ясногорської в Долині Червоних Маків), усією силою художнього образу протестує проти згубної, чорної сили війни. Тож, редагуючи нове видання твору, він прагне підібрати більш тонкий інструментарій психологічного аналізу, аби глибше проникнути в людську психіку і через внутрішній мікросвіт розкрити трагедію війни, а заодно — і силу радянської людини.

Важко, звичайно, твердити, що саме тим, а не чимось іншим викликані авторські зміни тексту в момент зворотного зв'язку. Та все ж наведені правки при перевиданні «Прапороносців» дають можливість зробити висновок щодо активної корегуючої ролі емоцій у процесі сприйняття власного твору. Характер та естетична роль внесених у твір змін засвідчують ще одну важливу особливість творчого процесу і на цьому етапі творчості, на етапі перечитування автором зробленого, — органічну єдність почуття та думки, емоціональної та раціональної сфери психіки.

Про регулюючу дію зворотного зв'язку під час роботи над окремими словами, деталями, епізодами твору свідчить рукописна спадщина багатьох письменників. Ф. Достоєвський у листі до брата розповідав, що він відразу записує сцену так, як вона «з'явилася вперше», а потім цілі місяці, роки «обробляє» її, щось скорочує, захоплюючись нею «по кілька разів». Причину цього «репродуктивного натхнення» він пояснював так: «Тому що люблю цю сцену» [20].

У процесі сприймання та аналізу твору письменником емоція є постійним спрямовуючим фактором, що дає можливість визначити відповідність твору висхідному задумові, іншими словами, емоція сприяє утворенню акцептора дії як апарату оцінки наслідків дії [21].

Згідно з деякими буржуазними концепціями художньої творчості задум здійснюється виключно завдяки афектам і має ірраціональний, суб'єктивістський характер. Так, один з теоретиків сюрреалізму французький поет і психіатр Андре Бретон розглядав акт творчості як «запис мислення, який здійснюється поза контролем з боку розуму і по той бік будь-яких естетичних чи моральних міркувань» [22]. Марксистські психологія та естетика, керуючись ленінською теорією відображення, виходячи з даних сучасної психофізіології, вперше за всю багатовікову історію боротьби між матеріалізмом та ідеалізмом навколо питання про взаємодію свідомих та стихійних комплексів у процесі творчості поставили цю проблему на наукову основу.

Радянські дослідники психології праці письменника, не відкидаючи важливості ролі емоціональних моментів у загальному процесі творчості, стверджують, що емоції, вклинюючись у загальний процес і супродовжуючи всі його ланки, не є домінуючими й автономними від

---

[20] Достоевский Ф. М. Письма, т. 1. М.—Л., Госиздат, 1928. с. 236.

[21] Философские вопросы кибернетики. М., Соцэкгиз, 1963, с. 305.

[22] Цит. за кн.: Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., «Искусство», 1969, с. 148.

свідомості. У творчій лабораторії письменника здійснюється складний синтез інтелектуального та чуттєвого, і наслідок цього — «думка не думка, а якась єдність серця, розуму і волі» (М. Пришвін) — визначає загальний характер діяльності.

Проти зведення творчого моменту до неусвідомленого афекту і щасливої інтуїції виступали прогресивні письменники всіх часів і всіх країн, серед них і митці слова України. «...По правді кажучи, у нас вийшло таке, що хто *нервовий,* той зараз поет. А се бігме що неправда», — заперечувала в свій час О. Кобилянська ідеалістичну концепцію з її правом «кожного художника на власне божевілля» [23]. А Іван Франко, виступаючи проти «холодного, розумового складника», «голої техніки», відстоював «правдивий талант і правдиве вітхнення», разом з тим стверджував, що окремі моменти творчості, зокрема «зміст і композиція поетичного твору, його, так сказати, скелет в значній мірі мусять бути ділом розуму, обдумані, розважені і розмірені», без цього і «найгеніальніше виконання деталів не окупить браку цілості» [24].

Ознайомлення з творчою лабораторією письменників переконує, що, всупереч індивідуальним способам «думати, фантазувати і відчувати», можна встановити типові стадії процесу творення художніх цінностей і визначити роль головних рушіїв творчості. Одним з них є людська емоція, «почуття-теоретики» (К. Маркс), без яких неможлива творча робота поетичної думки. Безперечно, кольори цього емоціонального спектру можуть мати різні відтінки в залежності від природи самого матеріалу, від форми сердечного відгуку на об'єкт, від індивідуального способу переживання. Незаперечним є факт діалектичної взаємодії та взаємообумовленості раціональної та емоціональної сфери людської свідомості як обов'язкової умови продуктивної діяльності письменника.

Н. М. ШЛЯХОВАЯ

ОГОНЬ ДУШИ И МУКИ СЛОВА

(В творческой лаборатории писателя)

Резюме

В статье исследуются вопросы, связанные со спецификой творческого труда писателя. На материале интроспекций А. Довженко, Ф. Достоевского, О. Кобылянской, М. Коцюбинского, Л. Толстого в сопоставлении с достижениями ленинской теории отражения и данными современной психологии рассматривается роль эмоций в период воплощения художественного замысла писателя. В результате наблюдения над двумя редакциями (1959 и 1965 гг.) романа Олеся Гончара «Знаменосцы» делается вывод об активной корректирующей роли эмоций и в процессе обратной связи автора со своим произведением.

---

[23] Кобилянська Ольга. Твори, т. 5, с. 517.

[24] Франко Іван. Із секретів поетичної творчості. К., «Радянський письменник», 1969, с. 97.

К. П. КОЗЛОВА

Про зв'язок і співвідношення структурних компонентів у фейлетонах Петра Козланюка

Структура публіцистичного твору — досить складне і містке поняття. Як і композиція художнього твору, вона включає в себе елементи різного порядку, різної ваги і ролі, становить нерозривну єдність багатьох складових частин. Тому при аналізі композиції важливо не лише врахувати питому вагу у творі кожного окремого структурного елемента, визначити його завдання і функції, але й розглянути елементи композиції у взаємодії, виявити їх взаємовплив, характер співвідношення у творі.

Вибір публіцистом тієї чи іншої композиції, як відомо, залежить не просто від його особистих смаків, уподобань, бажань — композиція має й свою об'єктивну обумовленість. У композиції публіцистичного твору знаходить свій вияв внутрішній зв'язок між явищами і фактами, які існують у конкретній дійсності. Саме цей реальний зв'язок явищ і фактів, що стали об'єктом дослідження публіциста, визначає у кінцевому підсумку певну структурну організацію зібраного ним матеріалу, доцільне співвідношення основних частин твору, висунення головного факту на центральне місце, підпорядкованість йому інших, другорядних фактів і т. ін.

Структурні особливості публіцистичного твору тісно зв'язані не лише з його змістом, але і з його жанром. Композиційні ознаки публіцистичних жанрів, в основі побудови яких лежить асоціативний принцип викладу (статті, коментаря, відкритого листа), і жанрів, у яких, як правило, важливу роль відіграють закони сюжетної побудови (нарису, фейлетона), не завжди і не в усьому збігаються, а іноді мають і цілком відмінний характер.

Як свідчать висловлювання Петра Козланюка, він добре усвідомлював загальну обумовленість форми об'єктивними чинниками, залежність стилю від жанрової специфіки твору: «Єдиним стиль можна назвати лише в загальній художній манері письменника. А внутрі неї він модифікується відповідно до жанру, до сюжету й відображення подій, до основного чи основних персонажів твору. Цілком ясно, що епічний твір не можна писати стилем короткої новели й оповідання. Окремого стилю вимагають також твори сатири і гумору»[1].

Фейлетони Петра Козланюка, які належать до найбільш раннього періоду його творчості (1925—1935 рр.), мають — на відміну від багатьох белетризованих фейлетонів, написаних пізніше, у 40—60-ті роки, — переважно асоціативну побудову. У композиційному відношенні в них досить легко виділяються три головні структурні компоненти — зачин,

[1] «Радянське літературознавство», 1965, № 10, с. 12.

основна частина і кінцівка, які письменник часто відокремлює графічно — зірочками або невеликими відступами.

Вище вже зазначалося, що елементи композиції знаходяться в творі у складній взаємодії. Серед них розрізняються як відносно прості елементи побудови — опис, діалог, монолог, авторська ремарка, ліричний відступ тощо, так і порівняно складні — портрет, пейзаж, розмова, подія і т. д. Ці структурні компоненти, у свою чергу, об'єднуються у ще більш складні одиниці композиції [2].

Зачин, основна частина і кінцівка є в композиції публіцистичного твору складними компонентами одного структурного рівня. В основі їх виділення в окремі структурні одиниці (таке виділення, звичайно, має умовний характер, оскільки компоненти побудови не існують у творі відокремлено, а перебувають в органічному взаємозв'язку і взаємодії) лежить розмежування функцій початкової, центральної і кінцевої частин публіцистичного тексту. Різне функціональне навантаження визначає також найбільш доцільні пропорції між цими компонентами. Правильне співвідношення зачину, основної частини і кінцівки, їх співрозмірність, наявність тісного зв'язку між ними має особливо важливе значення для композиційної завершеності та викінченості усього твору.

Питання про взаємозв'язок структурних компонентів слід розглядати, на наш погляд, виходячи з функціонального призначення цих компонентів, їх ролі у загальній побудові твору. Оскільки функції, виконувані початковою, центральною і кінцевою частинами фейлетонного тексту, взаємно доповнюють одна одну, однаково важливі і необхідні для створення цілісного закінченого твору, то самий розподіл функцій визначає водночас — поряд з відносною відокремленістю цих структурних компонентів — також і взаємозв'язок між ними, обумовлений взаємодоповненням функцій.

По відношенню до основної частини твору зачин і кінцівка відіграють у певному розумінні підпорядковану роль, вони мають порівняно менш самостійний характер. Зачин готує читача до сприйняття основної частини тексту, яка має найбільше змістове навантаження. Зачин у публіцистиці — лише підступ до теми, підготовка до її розкриття, постановка питання, визначення його тематичних контурів, тоді як центральна частина — вже сам аналіз питання, розкриття основного змісту твору. Заключна частина залежить від центральної, аргументуючої частини в тому розумінні, що висновок кінцівки повинен бути підготовлений попереднім розвитком теми. Кінцівка — це чітке формулювання висновку, зробленого по суті вище, в основній частині, це остаточний присуд явищу (у фейлетоні — об'єкту сатиричного викриття) [3].

Аналіз сатиричної публіцистики Петра Козланюка показує, що композиційна стрункість, ясність і чіткість побудови фейлетонів періоду 1925—1935 рр. зумовлюється передусім гармонійною співрозмірністю їх основних структурних компонентів — зачину, центральної частини і кінцівки, встановленням таких пропорцій між ними, які забезпечують найбільш повне і глибоке розкриття теми.

У фейлетонах Козланюка співвідношення структурних компонентів буває різним, що визначається в кожному конкретному випадку обраною темою і творчою метою автора, однак якщо зачин і кінцівка мо-

---

[2] Див.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении, т. 2. Роды и жанры литературы. М., «Наука», 1964, с. 433—434.

[3] Питанню про функції зачину і кінцівки у публіцистичному творі (в їх взаємозв'язку з центральною частиною) багато уваги приділено в роботах: Рубан В. А. Емельян Ярославский в «Правде» (1918—1919 гг.). К., Изд-во Киевского ун-та, 1959; Курганский И. П. Мастерство Франко-публициста. Автореф. канд. дис. Львов, 1970.

жуть становити за обсягом незначну частину тексту і бувають зведені до однієї-двох фраз (як у фейлетонах «Сказати голосно?», «Ere!», «Так чи ні?», «Багатства», «Ганя», «Отак то сталося», «А не галасуйте!», «Citta del Vaticano», «Розмахались часи», «Наука», «Стовпи» та ін.), то центральна частина твору обов'язково має розгорнутий вигляд, це основа фейлетона, його ядро. Тут тема одержує свій необхідний розвиток, тут зосереджені основні аргументи, докази, готується головний висновок.

У композиції знаходить вираз тенденція публіциста, його концепція в оцінці життєвих явищ, його ідейна і творча позиція. Композиція тісно зв'язана з тим, як публіцист осмислює матеріал, як він розуміє й оцінює зображувані явища, події, конфлікти. Ця авторська позиція є тією основою, яка визначає внутрішню єдність твору. Обумовлена підпорядкованістю усіх структурних компонентів основній темі, ідейному задуму автора, внутрішня цілісність публіцистичного твору реалізується за допомогою різноманітних композиційних і стилістичних засобів. І хоч тісний внутрішній зв'язок між структурними компонентами твору є в своїй основі відбиттям об'єктивно існуючого зв'язку між фактами і явищами, він, однак, не виникає у творі сам по собі — стрункa композиція є результатом напружених творчих пошуків публіциста. Гармонійне злиття у публіцистичному творі різнорідних структурних елементів досягається різними шляхами. У сатиричній публіцистиці Петра Козланюка зв'язок між структурними компонентами фейлетонного тексту знаходить зовнішній вияв у багатьох формальних ознаках, але формальні засоби — композиційно-сюжетні, стилістичні, лексичні — завжди підпорядковані завданням розкриття змісту, визначальним при цьому є внутрішній зв'язок структурних компонентів, їх ідейно-тематична єдність.

Питання, до якого письменник хоче привернути особливу увагу читача, виноситься часто вже у заголовок фейлетона («Що писати?», «Що робити?», «Є чи немає?», «Так чи ні?», «Хто ще не чує?», «Хто не повірить?»). Питальна форма заголовків, альтернативний характер деяких з них, зіставлення у заголовках діаметрально протилежних за змістом понять з самого початку готує читача до необхідності вибору однієї з протилежних точок зору — автора або його ідейних противників, відповідно настроює читача, наштовхує на визначення власного ставлення до теми. Заголовок перекликається не тільки із зачином, де авторське запитання уточнюється і конкретизується, але й з центральною частиною фейлетона, в якій воно докладно розглядається з різних точок зору, і з кінцівкою твору.

Часто заголовок є ніби початком зачину, його першою фразою. Один із своїх фейлетонів 1928 р. Козланюк називає «Що робити?». І далі, у зачині, продовжує:

«От найшовся ще один дурень на світі! — скажете, мабуть, товариші селяни, по прочитанні цього заголовка.

— Чоловік працює щодня, як та сухоребра вже конина в плузі навесні, а пани у Львові ловлять собі «гави» в повітрі, та ще вчитимуть нас, що робити!

Річ ясна, що така заувага буде зовсім слушною.

Але, щоб оминути мені цього чудового комплімента «дурня» од вас — то я буду старатись вияснити якось отсе нещасне слово.

Отже... що робити?» [4]

Поставлене у заголовку запитання, посилене повторенням у зачині, визначає й побудову основної, аргументуючої частини фейлетона, яка звучить як розгорнута відповідь.

---

[4] «Сель-Роб», 1926, 24. VI.

У самих зачинах, особливо розширених, можна — з певною умовністю — виділити свій внутрішній початок-зачин, простежити розвиток «малої теми» зачину як структурної одиниці фейлетона, знайти його кінцівку. І якщо початкова фраза багатьох зачинів є ніби дальшим продовженням заголовка або відповіддю на поставлене у ньому запитання, то останнє речення зачину, у свою чергу, полегшує перехід до основної частини, до аргументації. У кінець зачину Козланюк також досить часто виносить чітко сформульоване запитання, іноді кілька разів повторене, попереджене модальним словом, що має значення узагальнення, підведення підсумку («отже», «одним словом»). При цьому письменник широко користується й іншими стилістичними засобами увиразнення мови і посилення емоціонального впливу на читача — анафоричною й епіфоричною побудовою кінцевих фраз зачину, розміщенням їх за принципом градації, введенням у кінець зачину паралельних синтаксичних конструкцій, окличних речень і т. д.

Основна частина фейлетонів звичайно починається з конкретизації запитання, сформульованого в зачині, або з прямої відповіді на нього.

Чи не найменш тісно зв'язаний з основною темою зачин асоціативний, який зовні не має прямого відношення до питань, порушених у творі. Тому асоціація, в результаті якої автор підходить до безпосереднього розкриття теми, повинна бути зрозумілою і ясною читачеві. Використовуючи як інтригуючий зачин фабулу народної казки, відомої байки, біблейської легенди, автор обов'язково демонструє її зв'язок з основною темою твору, робить відповідні посилання на викладену ним «історію» у дальшому тексті. Внутрішня основа для зіставлення зачину із центральною частиною і зробленими наприкінці висновками розкривається перед читачем у таких випадках тільки після прочитання усього фейлетона. Це збуджує в читача цікавість, підтримує в нього постійний інтерес до порушеної теми, тримає його в напруженні від початку і до кінця твору.

Для прикладу можна звернутися до фейлетона Петра Козланюка «Національне мистецтво» (1931 р.). Автор розвінчує у цьому творі ідею «класової гармонії» всередині української нації в умовах буржуазної Польщі, викриває фінансові шахрайства і комбінації, здійснювані кооперативними організаціями, керівні посади в яких захопила українська буржуазія. Фейлетон складається з чотирьох частин, перша з яких стилізована під народну казку, а три інші мають форму монолога автора, зверненого до читачів. Аналогія (і водночас внутрішній зв'язок) між змістом першої і наступних частин очевидні: спочатку автор малює живу сценку, основану на народному анекдоті про злодіїв, які вкрали в господині м'ясо з горщика, але удають з себе чесних, ні в чому не винних людей, а далі переходить до розповіді про фінансові зловживання керівних діячів львівського «Центросоюзу» (центральна організація кооперативів), що привласнили взяті від селян гроші.

Однак «казка» про злодіїв, розказана автором, була б зовні дещо відірваною від основного тексту фейлетона, якби не кінцівка першої частини, на яку автор час від часу посилається пізніше. Козланюк закінчує «казку» словами: «Стала господиня... Воно і горщик є, і м'яса немає... І злодії в хаті, і м'яса не брали .. Ігій! Мистецтво...» Ця кінцівка першої частини фейлетона знаходить природне продовження на початку другого графічно виділеного розділу, в якому автор, відступивши від казкового стилю, переходить до аналітичного показу в сатиричному плані справжнього змісту кооперативної діяльності, що її здійснювала українська буржуазія.

Виразно іронічна кінцівка другої частини фейлетона також перекликається з кінцівкою зачину: «І «Центросоюз» є, і вкрадених грошей

немає. І Герасимович, Павликовський і Шепарович є директорами, і злодіїв, що 80 тисяч «здефравдували», так і немає... Мистецтво... Національно-українське мистецтво. Європейське...»[5].

В останній частині фейлетона в'їдливе висміювання шахраїв, що намагалися представити себе борцями за народну справу, за національні інтереси українських трудящих, знову завершується прозорим натяком на «казку»: «Мистецтво? Ну так... Новочасне західноєвропейське мистецтво»[6].

Таким чином, кінцівки і зачини усіх графічно виділених розділів фейлетона виступають як скріплюючі ланки тексту. Об'єднанню різнорідних за формою і фактичним матеріалом частин фейлетона служить і його заголовок, який знаходить відгук у зачинах і кінцівках кожної з частин.

У деяких фейлетонах Петра Козланюка композиційна єдність структурних частин твору підкріплюється подібністю, співзвучністю, а іноді й анафоричністю їх початку: крім зачину фейлетона, усі інші графічно відокремлені у ньому невеличкі розділи, на які ділиться центральна частина, а також кінцівка починаються однаково, одними й тими ж словами, причому із зачинами усіх частин фейлетона перекликається і заголовок. Такий принцип побудови витримано у фейлетонах «Великдень» (1931 р.), «Е-ех, Волине!» (1929 р.), «Весняна «поезія в прозі» (1930 р.).

Анафора — один з улюблених стилістичних прийомів письменника, і з тим чи іншим виявленням цього прийому (лексична, синтаксична анафора) у фейлетонах 1925—1935 рр. ми зустрічаємося досить часто. Лексико-синтаксичний паралелізм окремих речень, абзаців природно переростає в ряді випадків (фейлетони «Не ридай...», «Чорна кава», «Фабрикація», «Дві історії» та ін.) у паралелізм великих структурних одиниць, однотипність внутрішньої побудови яких підкреслює композиційну стрункість і завершеність усього твору.

Одним із засобів поєднання різних за характером структурних елементів фейлетонного тексту було використання Петром Козланюком своєрідних рефренів — окремих словосполучень, фраз, іноді цілого абзаца, неодноразово повторюваних у фейлетоні, зокрема після відносно самостійних його фрагментів. Основна роль таких рефренів — акцентування провідної думки твору, відкрите і настійне виявлення авторської тенденції.

Важливу композиційну функцію виконує іронічний за змістом рефрен «Свобода... Демократична. Параграфами підперта» у фейлетоні Козланюка «Свободи демократичні» (1931 р.). Це один із кращих фейлетонів письменника. Весь його зміст підпорядкований меті наочно показати, що хвалена буржуазна демократія, про яку так багато писала польська буржуазно-націоналістична преса, — це лише фікція. Письменник на конкретних прикладах викриває фальшивість буржуазних свобод, доводить, що так звані «демократичні свободи» у буржуазній Польщі — поняття настільки нереальне, ілюзорне, що вони існують лише на папері, у параграфах буржуазної конституції.

Публіцистичний образ немічних буржуазних свобод, «параграфами підпертих», лейтмотивом проходить через увесь фейлетон. Автор дещо модифікує рефрен, однак послідовно знову і знову повертається до нього і нарешті вводить його у кінцівку фейлетона, викривальний характер якої стає особливо виразним і відвертим.

За допомогою рефренів автор відповідно «настроював» читача, тримав його в одному емоціональному ключі, постійно привертав увагу до

---

[5] «Сель-Роб», 1931, 31. V.
[6] Там же.

думки, яка була у даному випадку найважливішою. З другого боку, рефрени, як однотипне узагальнення до відмінних уривків тексту, зміцнювали фейлетон також композиційно і стилістично. Формальні засоби підпорядковувалися завданням змісту, ідея твору ставала виразнішою, чіткішою.

Характерною рисою фейлетонів Козланюка періоду 1925—1935 рр. є своєрідний тематичний і стилістичний «переклик» зачинів і кінцівок. Логічні зв'язки зачину і кінцівки підкреслюються за допомогою паралелізму або контрастного зіставлення вступу і заключного розділу фейлетона, використання при їх побудові аналогічного композиційного прийому, відповідного добору лексики, фразеології, синтаксичних засобів.

Особливої закінченості надає твору так звана кільцева композиція, тобто така побудова фейлетона, при якій зачин і кінцівка співзвучні за формою і створюють свого роду кільце, що охоплює основний текст. Іноді коротка заключна частина твору майже дослівно збігається з окремими фразами зачину (фейлетони «Дозріває жниво», «Файна кльопа», «Свободи демократичні», «1 Травня»), повторює заголовок («Так чи ні?», «Ех, якби ви знали!..», «Тямте про це!», «Кажу вам правду») і т. ін.

Козланюк часто використовує у зачині і кінцівці один і той же композиційний прийом, будуючи центральну частину фейлетона за іншим принципом. У фейлетонах «Розмахались часи» (1931 р.), «Так чи ні?» (1929 р.) центральна частина — це уявна, вигадана сценка, яка має нібито реальний характер, змальовує конкретну ситуацію, а вступ і короткі висновки у кінці твору мають вигляд монолога оповідача, зверненого до уявлюваних ним «співбесідників» — майбутніх читачів. У фейлетоні «Вдар у стіл...» (1930 р.) образний зачин типу казкового і введений у нього народний анекдот про злодія, на якому шапка горить, тісно зв'язаний із кінцівкою, при побудові якої також використано переважно художньо-образні засоби, тоді як провідна думка центральної частини, зміст якої становить викриття продажності української буржуазно-націоналістичної і клерикальної преси — газет «Діло», «Неділя», «Новий час» та інших, розкривається у логічно-понятійній формі.

Перехід від одних частин тексту до інших дуже часто — і це одна з характерних стильових особливостей фейлетонів Козланюка 1925—1935 рр. — здійснюється за допомогою особливих «скріплюючих» слів, зауважень автора, які дають йому змогу своєчасно попередити читачів про свій новий задум, намір, зазначити, про що саме йтиме мова далі, який характер матиме наступний виклад.

Такого роду авторські пояснення і ремарки виявляють зовні логічні повороти в розвитку думки, унаочнюють зміну ракурсів зображення, вони майже завжди наявні при переході від образних картин до звичайного емоційно нейтрального опису, від конкретно-образного викладу до логічних коментарів, інформаційної подачі матеріалу і навпаки. Коли, наприклад, після детального, основаного на великому ілюстративному матеріалі, багатьох фактах, цифрах, аналітичного розгляду питання в дусі публіцистичної статті письменник переходить до стилізованої під казку коротенької кінцівки фейлетона, він сам звертає увагу читача на зміну плану зображення: «Поки ще збереться Ліга Націй в Женеві — можна невелику казочку оповісти собі на дозвіллі» (фейлетон «Від'їв ноги та й плаче»). Закінчуючи короткий вступ і збираючись ілюструвати висунуту тезу конкретними фактами, автор запитує: «Хочете прикладів на оті страшні, недемократичні часи? Будь ласка» (фейлетон «Котяча автономія»).

Зауваження автора, що вказують на характер дальшого викладу, можуть виглядати як своєрідні внутрішні підзаголовки: «Слівце до чи-

тачів» (фейлетон «Новини»), «Закінчення» (фейлетон «Дозріває жниво»), «Вкінці» (фейлетон «А не галасуйте!»), «Ще заміточка маленька» (фейлетон «І так то сталося»).

Характерно, що Козланюк найчастіше дає такий «підзаголовок» кінцівці фейлетона, привертаючи цим самим увагу до основного авторського узагальнення, яке підводить підсумок усім викладеним вище фактам, доказам, аргументам і попереднім висновкам, зробленим в основній частині твору.

З одного боку, такі авторські «попередження» полегшували читачеві сприймання і засвоєння змісту, допомагали йому краще зрозуміти твір, розібратися у суті питання, у принципах розміщення, послідовності розгляду зібраного автором матеріалу. З другого боку, саме через них здійснювався перехід від одного фрагмента тексту до другого, від однієї частини твору до іншої. Завдяки цьому автор міг відносно легко змінити напрям аналізу питання, перейти до іншої підтеми, нової аргументації, іншого принципу доведення думки, почати розгляд явища з нової точки зору.

Можливість широкого використання «скріплюючих» слів і словосполучень у фейлетонах Козланюка 1925—1935 рр. була обумовлена, зокрема, наявністю образу постійного оповідача — Мережки, від імені якого робилися відповідні попередження, загальною побудовою фейлетонів як бесід автора з невидимою, але добре знайомою йому аудиторією, з розрахунку на яку й давалися авторські пояснення.

Незважаючи на те, що частини одного й того самого фейлетона можуть бути написані в різній манері, з використанням різноманітних, іноді протилежних за значенням і характером художньо-образних засобів і прийомів, фейлетони Петра Козланюка, як правило, мають стрункість і щільну композицію. Різні за змістом і формою епізоди й картини об'єднує спільна авторська ідея, окремі частини фейлетона цементуються в єдине ціле завдяки суворій підпорядкованості усіх структурних елементів основній темі, ідейному задуму автора. Внутрішня єдність структурних компонентів твору, смисловий зв'язок між ними підкреслюються цілим рядом композиційних і стилістичних засобів, у доборі яких яскраво виявилася майстерність Козланюка як фейлетоніста, індивідуальність і своєрідність його творчої манери.

К. П. КОЗЛОВА

О СВЯЗИ И СООТНОШЕНИИ СТРУКТУРНЫХ КОМПОНЕНТОВ В ФЕЛЬЕТОНАХ ПЕТРА КОЗЛАНЮКА

Резюме

В статье анализируются характер связи и соотношение структурных компонентов в фельетонах Петра Козланюка. Внутренняя целостность публицистического произведения, обусловленная строгой подчиненностью всех структурных компонентов основной теме, идейному замыслу автора, находит в фельетонах Петра Козланюка внешнее проявление в целом ряде композиционных и стилистических средств — лексико-синтаксическом параллелизме больших структурных единиц, кольцевой композиции, однотипности зачинов и концовок отдельных частей, на которые графически делится фельетон, рефренах, авторских ремарках и т. п., в выборе и использовании которых проявилось своеобразие творческого почерка писателя.

В. Д. ТИМЧЕНКО

Про стильові особливості сатиричної публіцистики Ярослава Галана

Життю і творчості видатного українського радянського драматурга, прозаїка і публіциста Ярослава Олександровича Галана присвячено чимало монографій і статей літературознавців і критиків [1]. Ряд праць висвітлює деякі ідейно-художні особливості його публіцистики [2], зокрема проблему публіцистичної майстерності [3]. Появились також досить грунтовні лінгвостилістичні дослідження [4] його сатиричної публіцистики.

Першим дослідником творчої спадщини Я. Галана, який, власне, започаткував галанознавство, був Борис Буряк. У працях «Завжди на передньому краї», «Служіння народові», «Ярослав Галан» та інших він дав глибоку характеристику творчого шляху, драматургії, прози і публіцистики Галана. Однак питання публіцистичного стилю письменника не стали в його працях предметом спеціального дослідження. Дослідник обмежився характеристикою окремих стильових особливостей.

Ще в меншій мірі ці питання висвітлюються в книзі Ю. Мельничука «Ярослав Галан». У монографічній роботі А. Йолкіна «Ярослав Галан» також є лише спроба розглянути деякі зразки художнього втілення того чи іншого ідейного задуму в публіцистиці письменника. Мало уваги приділено питанням публіцистичного стилю Я. Галана і в пра-

---

[1] Буряк Борис. Літературні портрети. Львів, Кн.-журн. вид-во, 1952; Мельничук Ю. Ярослав Галан. Львів, Кн.-журн. вид-во, 1953; Буряк Борис. Служіння народові. К., Держлітвидав України, 1954; Елкин Анатолий. Ярослав Галан. Очерк жизни и творчества. М., «Советский писатель», 1955; Буряк Б. Ярослав Галан. — У кн.: Літературні портрети, т. II. К., «Радянський письменник», 1960; Довгалюк П. Ярослав Галан. — У кн.: Ярослав Галан. Твори в 3-х т., т. І. К., Держлітвидав, 1960; Млинченко К. Зброєю полум'яного слова. К., Вид-во АН УРСР, 1963; Кулінич Гр. Ярослав Галан. Літературний портрет. К., «Дніпро», 1965; Копиця Д. Невгасима сила творця. — У кн.: Літературно-критичні статті. К., «Радянський письменник», 1969.

[2] Николаев В. Два памфлета Ярослава Галана. — «Новый мир», 1959, № 8; Білецький Ф. Ярослав Галан — майстер політичного памфлета. — Наукові записки Дніпропетровського університету, т. 65, вип. 12. Дніпропетровськ. Вид-во Дніпропетровського ун-ту, 1961; Ткачев П. И. Вечный бой (Памфлетное наследие Я. Галана и традиции М. Горького). Минск, Изд-во Белорусского ун-та, 1970.

[3] Малий Павло. Ярослав Галан — памфлетист. К., «Радянський письменник», 1969.

[4] Протасова М. Мовностилістичні засоби в публіцистиці Я. Галана. — Учені записки Харківського університету, т. CXI. Труди філологічного факультету, т. 9. Вид-во Харківського ун-ту, 1960; Дидык С. С. Язык памфлетов Я. Галана. Автореф. канд. дисс. Львов, 1963; Протасова М. Е. Мастерство Я. А. Галана-памфлетиста (языковые средства сатиры). Автореф. канд дисс. Харьков, 1966.

цях К. Млинченка «Ярослав Галан»[6], Г. Кулінича «Ярослав Галан», «Творчість Ярослава Галана і сучасність»[6] та інших авторів.

Але інтерес до стилю публіцистики Я. Галана зростає. Це помітно з роботі К. Млинченка «Зброєю полум'яного слова», в якій, трактуючи проблеми майстерності, автор робить ряд цікавих спостережень щодо жанрових та деяких інших стильових особливостей публіцистики Галана. Про стиль памфлетів Я. Галана почасти говорить і П. Малий у книзі «Ярослав Галан — памфлетист», хоча в цілому робота присвячена проблемі публіцистичної майстерності письменника. Саме поняття стилю П. Малий розуміє дещо звужено: як особливості «словесного втілення... думок, ідей»[7]. Тому і методика аналізу стилю у нього здебільшого описового, констатуючого характеру. До того ж автор не пробує розібратись, які саме фактори вплинули на формування стильової закономірності, в чому вона полягає, а просто визначає окремі стильові особливості. Серед цих визначень немало таких, які за своєю оціночною суттю можуть стосуватись не тільки стилю памфлетів Галана, а й будь-якого талановитого памфлетиста.

Такими, наприклад, є твердження про те, що «примітними особливостями стилю памфлетів Я. Галана є... постійна присутність автора, який описує події, пояснює їх з притаманною йому яскраво індивідуальною манерою викладу; ... Наявність у памфлетах дотепно і виразно скреслених публіцистичних образів діячів ворожого табору; ... Точна і виразна мова, як зовнішнє виявлення точності і виразності мислення автора, граничне смислове навантаження кожного слова, відсутність «стилістичних квіточок». Правильно й те, що «памфлети Ярослава Галана дуже багаті на метафори», що Галан використовував «у деяких своїх творах» епіграфи, «любив і вмів... користуватися народними афоризмами», що «засіб асоціативності — одна з найхарактерніших ознак стилю Галана-публіциста»[8].

Але всі ці твердження відбивають лише зовнішні ознаки художньої форми памфлетів письменника, причому здебільшого ті, що притаманні взагалі жанру памфлета. Взяти хоч би «засіб асоціативності». Асоціативність — одна з загальних особливостей процесу людського мислення. Цілком природно, що будь-який художник вдається до асоціацій в образному відтворенні світу. Тому вказати на саму тільки асоціативність — значить нічого не сказати про стиль. Для визначення ж стилю необхідно осмислити характер асоціативності в творчості даного письменника, тобто вказати, куди сягає думка, почуття і слово письменника в його порівняннях, метафорах, образних моделях дійсності, звідки черпається матеріал для зіставлень. Бо, як пише В. В. Кожинов, «...вже в самому виборі предмета для зіставлення поет втілює своє світовідчуття, свою художню думку»[9]. У праці П. Малого є й цікаві міркування щодо стилю. Так, дослідник тонко підмічає особливості публіцистичних образів Я. Галана, який, «створюючи в своїх памфлетах образ політичного ворога, прагнув зобразити його і як певну індивідуальність», хоча основну увагу він зосереджує на викритті ворога «головно в його політичній діяльності»[10]. Заслуговують уваги і спостереження П. Малого над особливостями композиції памфлетів Я. Галана. Однак визначити стиль Я. Галана як художню закономірність, якій підпорядковані всі елементи форми, П. Малому не вдається.

---

[5] Млинченко К. Ярослав Галан. Сімферополь, Кримвидав, 1957.

[6] Кулинич Г. Г. Творчество Ярослава Галана и современность. Автореф. канд. дисс. К., 1971.

[7] Малий Павло. Назв. праця, с. 170.

[8] Там же, с. 172, 260, 273, 276, 291.

[9] Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. М., «Наука», 1965, с. 299.

[10] Малий Павло. Назв. праця. с. 259.

Вагомим внеском у дослідження публіцистики Я. Галана є праці мовознавців С. С. Дідик і М. Ю. Протасової. В їх кандидатських дисертаціях, а також в опублікованих статтях грунтовно досліджено лексичний та фразеологічний склад мови памфлетів, стилістичні функції різних груп лексично-фразеологічного матеріалу, мовні сатиричні засоби публіциста, особливості поетичного синтаксису (С. С. Дідик), лексичні засоби сатири, сатиричне використання словотворчих засобів мови, прийоми сатиричної обробки фразеологічного матеріалу, синтаксичні прийоми сатири (М. Ю. Протасова). Ці лінгвостилістичні дослідження дають багатий матеріал для осмислення індивідуального стилю Я. Галана-сатирика. Деякі спроби аналізу й побіжні характеристики стилю памфлетів публіциста не дають чіткого уявлення про самобутність та оригінальність його стилю, оскільки в них не визначено, як окремі стильові риси об'єднуються в єдину стильову систему, яка художня закономірність лежить в основі стилю.

Всі дослідники сходяться на тому, що стиль Галана-публіциста оригінальний і неповторний. «Я. Галан в публіцистичній творчості, — писав Б. Буряк, — так само і в драматургії та прозі, був *своєрідним* і *оригінальним* (тут і далі курсив мій. — *В. Т.*) художником слова. Його лексичний запас був багатий і гнучкий, палітра багатобарвна і невичерпна...»[11]. Особливості публіцистичної творчості сатирика дослідники вбачають також у тому, що «як правило, публіцистичні твори Галана побудовані на достовірній основі»[12], що більшість його памфлетів «носить чисто документальний характер»[13]. Вказують також на неповторність композиційної будови. «...У Я. Галана, — пише В. Здоровега, — важко знайти хоч би кілька подібних за композицією публіцистичних творів...»[14]. Сам письменник, осмислюючи завдання, які стояли перед літературою і публіцистикою, бачив їх у тому, що «треба працювати і працювáти кожний раз по-новому»[15]. Як показали у своїх дослідженнях С. С. Дідик і М. Ю. Протасова, прагнення Галана «працювати кожний раз по-новому» виявляється і в широкому діапазоні лексики та фразеології, і в активних пошуках нових стилістичних можливостей української літературної мови.

«Приклади оригінально-авторських стилістичних неологізмів (абревіатур, ремінісценцій та ін.), — пише М. Ю. Протасова, — влучних сатиричних словосполучень фразеологічного типу, приклади сатиричного використання невласнепрямої мови, додаткових граматично не мотивованих пауз, неасимільованих іншомовних форм, влучних каламбурів — етимологізувань та ін. — свідчать про те, що Галан-сатирик зумів створити свій оригінальний стиль памфлета в українській радянській літературі, свою школу майстерності»[16]. М. Ю. Протасова висловлює також думку про те, що в своїх найбільш зрілих творах Я. Галан застосовує «комплекс найрізноманітніших мовних засобів сатири» і в багатьох памфлетах післявоєнних років («Отець тьми і присні», «Коли вбивця сміється», «Таланти «третьої імперії» та ін.) виявляє зростаючу майстерність в «умінні синтезувати елементи найрізноманітніших стильових манер для досягнення сатиричного ефекту»[17].

Всі ці спостереження і висновки дослідників про стильові особливості Галанової публіцистики, «багатобарвність і невичерпність» його

---

[11] Буряк Борис. Служіння народові, с. 288.
[12] Кулинич Г. Г. Творчество Ярослава Галана и современность, с. 20—21.
[13] Здоровега Володимир. Мистецтво публіциста. К., «Радянський письменник», 1966, с. 121.
[14] Там же, с. 123.
[15] Галан Ярослав. Твори в 2-х т., т. 1. К., Держлітвидав, 1953, с. 479.
[16] Протасова М. Е. Мастерство Я. А. Галана-памфлетиста, с. 22.
[17] Там же.

палітри, неповторюваність композиційної будови, «уміння синтезувати елементи найрізноманітніших стильових манер» наштовхують на думку про те, що оригінальність і самобутність публіцистичного стилю Галана полягає в різностильності, постійному оновленні і зміні стильових елементів. Але якби це було так, то тоді була б зруйнована сама єдність стильової системи і ми не могли б пізнавати твори публіциста за їх стилем. Насправді ж, як писав Б. Буряк, «ми легко пізнаємо його самобутню манеру письма: відшліфовані речення, свіжі метафори, нахил до афористичності» [18].

Єдність же стильової системи публіцистики Я. Галана, на наш погляд, виявляється у всепроникаючій бурхливій пристрасності публіциста, у максимально сконденсованій експресивності. Будучи пролетарським письменником-трибуном, активним учасником революційного руху на Західній Україні, Галан спрямовував свої публіцистичні удари на викриття облудної ідеології українських буржуазних націоналістів і реакціонерів усіх мастей. Це була боротьба за свідомість трудящих мас, за виховання їх у революційному дусі.

Шукаючи метод і стиль, що відповідав би темі, відображав би дух цієї боротьби, він обрав принцип історичної достовірності у викритті соціальної демагогії і політичної сутності класових ворогів, емоційно-високий, гнівно-патетичний стиль аналізу й оцінки їх діяльності. Інвективна прямота і пародійна іронія найбільше відповідали поставленому завданню — показати «ворога в усій його голизні» [19].

Ось чому, незважаючи на зовнішню багатобарвність і різноманітність стильової палітри Я. Галана, вона підкорена єдиному художньому закону, головними принципами якого є патетика, інвективна гострота і пародіювання. Саме ці принципи є ідейно-емоційним ядром стилю публіцистики Галана. Вони є виразом високої емоційної напруги художнього мислення письменника-борця.

Розглянемо, як виявляється художній закон стилю Галана в його публіцистиці 30-х років. Так, уже в одному з перших нарисів Галана, написаному в 1931 р. («Львів напередодні»), нуртує патетична пристрасть публіциста у розповіді про Львів: «Тепер у Львові травень, перед університетом цвітуть каштани і бози. А це ж було недавно, якось раптом прийшла буйна і сонячна весна. А втім, це було й минулого року, тільки не було ще тоді таких насправді весняних днів, коли *пахне в повітрі бурею, що бувала досі раз тільки на сторіччя.*

У Львові і в цілій країні стрімголов падає барометр. Незабаром, товаришу, привітаємо бурю» (II, 97).

В іншому місці нарису публіцист з високим пафосом розповідає про любов трудящих Львова до Радянської країни: «Вечорами на Валах такі балачки йдуть. Про таку близьку, а далеку робітничу країну, де і влада, і воля, і праця, і п'ятирічка, і скупі цифри про успіхи соцбудівництва, що їх вряди-годи подає брукова преса, виростають тут трохи не до казки-легенди.

Під зоряним небом до пізньої ночі гуторить львівська біднота про замкнену на тисячу замків свою любов, надію і свої гордощі.

П'ятикутною зіркою промінює по всьому світі п'ятирічка» (II, 99).

Патетичний тон оповіді створюється тут і полісиндетоном («і влада, і воля...»), і антитезою («близьку, а далеку»), і гіперболічним епітетом («замкнену на тисячу замків»), і метафорами («свою любов, надію і свої гордощі»), і образом-символом («п'ятикутною зіркою»). Але там,

---

[18] Буряк Борис. Служіння народові, с. 288.

[19] Галан Ярослав. Твори в 3-х т., т. 3. К., Держлітвидав, 1960, с. 450. Далі при посиланні на це видання в тексті вказується римською цифрою том, арабською — сторінка.

де письменник починає говорити про ворогів трудящих, патетика любові переростає в патетику ненависті, в інвективу:

«Між безробітніми крутяться *гієни*. Збереться невеликий гурток, балачкою горе розважають, і тут уже в гуртку *сіренька падлючка з'являється, мала падлючка і непомітна, розвішує вуха* й гіркі, міцні слова ловить. Вдається почути щось небезпечне — *падлючка* зайчиком у близькі ворота шугає, там панові з глибоким брилем звіта подає, й за кілька хвилин гурток одним бідніє, тане й росте в іншому місці. *І там теж уже на стійці сіренька падлючка*» (II, 98).

Гнівні почуття письменника до поліційних «шпицлів» виражені у відвертих, інвективних, різко негативних сатиричних метафорах і епітетах («гієни», «сіренька падлючка», «мала падлючка»).

До інвективної патетики звертається Галан і в памфлеті-рецензії «Хи-хи-хи!..», гостро характеризуючи «українського міщуха» такими «прямими» епітетами, як «плюгавий», «шельма в реверенді чи сурдуті», а молодше його покоління — «многонадійний бичок», «бельбас».

«Їхній «сатиричний» журнал, — пише Галан, — це *помийниця,* повна *кінських дотепів, брудних наклепів* та найзвичайнісіньких ординарних *доносів*. Їхнє культурне середовище — це невеличке *кубло,* повне *дрібних амбіцій, пліток та інтриг*» (II, 178).

У деяких ранніх творах Галана піднесений, патетичний стиль пародійно використовується з метою іронічного висміювання духовного звиродніння української буржуазно-націоналістичної інтелігенції («Календарна бігунка», 1930): «І не пропадатимуть у нудьзі безнадійній довгі зимові вечори, не сидітиме у розпуці сила народна. І буде біля ліжка лампа, і буде у ліжечку міщух (байдуже, з докторським титулом чи без), і буде в міщуха у рученці ну хоч би: «Календар-альманах «Червоної калини» на рік божий 1930» (II, 173).

Але особливо дошкульним і їдким стає сміх Галана, коли він звертається до іронії, створеної з допомогою пародіювання лексики, фразеології, думок і почуттів противника. Дослідниця мовних засобів сатири письменника М. Ю. Протасова висловлювала думку, що лише «в останні роки своєї творчої діяльності Я. Галан все частіше звертається до прийому пародіювання різних мовних стилів і жанрових особливостей»[20]. Насправді ж прийом пародіювання є наскрізним елементом його стилю, починаючи з ранніх творів. Так, у памфлеті-рецензії «Хи-хи-хи!..» (1930) пародійно висміюється і зміст, і стиль повісті фашиствуючого буржуазно-націоналістичного письменника В. Лопушанського «Гомін душі». Тут Галан пародійними рисами малює «романтичного» героя повісті — сотника Романа Кравича, який, «як і лицює добре вихованому гостеві, закохується у попадянку та в вільних хвилинах «созерцає» нужду народу» (II, 179).

«Коли на нього найде натхнення, —пише далі Галан, — він стає справді оригінальний.

«І гепнув вояк собою об дерево. Раз, другий... Тіло дудоніло, як пень. Та свідомість вертала» (с. 41)» (II, 180).

І слідом за цим, висміюючи автора повісті, Галан вдається до пародійного вплетення в свою мову лексики і фразеології процитованого уривка:

«Маємо підстави припускати, що автор і сам не раз переводив такі (даремні) спроби привернення свідомості, особливо коли *дерево* ввижалося йому червоне. Віримо, що й його тіло «*дудоніло, як пень*», особливо коли *гепав* своєю головою, та маємо надію, що колись щасливим збігом обставин так *гепне,* що останній розділ наступної епохальної повісті остане невикінчений» (II, 180—181).

---

[20] Протасова М. Е. Мастерство Я. А. Галана-памфлетиста, с. 20.

Викривши романтизованого В. Лопушанським жовто-блакитного «героя» як розпусника, вбивцю і контрреволюціонера, публіцист завершує рецензію блискучими за своєю іронічною силою висновками, спрямованими проти буржуазно-націоналістичного писаки: «Можемо йому лишень побажати, щоб і далі з такою ж самою впертістю і послідовністю йшов до *«найвищої мети»*, кидаючи собі клич: «До світла, до собак!». І, напевне, *«пробудиться»* з часом національним генієм, маючи на це такі блискучі дані, як те, що в голові у нього:

«в черепі...
там, де мізок...
Велика ніч!..» (II, 183).

І тут вся іронічна думка публіциста побудована на пародійному переосмисленні лексики і фразеології повісті В. Лопушанського, що інкрустуються в його власній оповіді.

Прийом пародіювання лексики, фразеології, ідей противника в поєднанні з інвективою є основним засобом руху пристрасної художньо-емоційної думки і в памфлеті «Велике самозапертя» (1930). Викривальний, сатиричний характер публіцистичної оповіді, спрямованої на аналіз політичного запроданства і хамелеонства буржуазно-націоналістичних діячів та їх друкованих органів, створюється пародіюванням цитат з газети «Діло».

Твір і починається з цитати, яка є своєрідною зав'язкою розмови про націоналістів: «Треба великого *самозапертя*, щоби в теперішню пору *взяти за перо і виступити з порадою, вказівками чи осторогою до власного громадянства. Це завваження не є ні перебільшенням, ні перечуленням. Бо хто переживав і пережив такі великі часи, які почалися 1914 роком, цей мусить добути досвід*, а надто мав не раз змогу й нагоду виказатися пануванням над нервами та над почуваннями, і його обов'язком є приложити до подій, найбільш жахливих та болючих, вістря того холодного знаряддя, яким є *розум*» («Діло» з 21 жовтня 1930) (II, 184).

Коментуючи цитату, Галан пародіює мову претензійних пустопорожніх вправ «міщуха», в яких він прагне «виступити з порадою... до власного громадянства»: «Перш усього ми рішуче не погодимось на це, що найкращим ліком на *самозапертя* є *взяти за перо*, бо хто так довго живе, як автор вищезгаданої статті (відомий на львівському брукові М. Галущинський), той *мусив добути досвід*, що найкраще в такому випадкові є взяти за дармоль або oleum ricini (касторку. — *В. Т.*) і не *виступати з порадою, вказівками чи осторогою до власного громадянства. Це завваження не є ні перебільшенням, ні перечуленням. Бо хто переживав і пережив такі великі часи, які почалися 1914 роком, цей мусив добути досвід*, що немає більшої каналії, як міщух, як рідний міщух в шкаралущі «національної раціі» (II, 184).

Сповнена енергії іронія, створена прийомом пародіювання лексики і фразеології противника, цілком закономірно викликає до життя і пряме, інвективне викриття негативного об'єкта («каналія», «міщух») і допомагає письменнику пізнати предмет зображення та осягнути істину.

У наступних своїх творах періоду Великої Вітчизняної війни і післявоєнного Галан урізноманітнює прийоми пародіювання, відточує їх, надаючи їм, може, трохи менше місця, ніж раніше, в системі засобів вираження. Але пародійність, як і інвективні характеристики, лишається важливим принципом патетичного стилю публіциста-сатирика.

Патетично-пародійний стиль Галана своїм корінням сягає в глибінь багатовікової літературної традиції, початок якої поклав у своїх посланнях-інвективах І. Вишенський, геніально розвинув у своїй гнівно-патетичній поезії Т. Шевченко і продовжив у саркастичних віршах та сатиричній публіцистиці І. Франко.

Важливим джерелом цього стилю є також патетика і знущальна пародійність сатиричної публіцистики М. Салтикова-Щедріна, революційна пристрасть памфлетів М. Горького і поезії В. Маяковського.

Один з початківців у листі до Я. Галана (1949) писав: «...Я, коли що-небудь пишу, ніби чую, як Ви говорите: *щоб писати, треба вміти любити свій народ і ненавидіти ворогів*»[21]. В патетично-пародійному стилі публіциста і знайшли своє відображення любов і ненависть письменника-трибуна, його незгасний революційний оптимізм.

В. Д. ТИМЧЕНКО

О СТИЛЕВЫХ ОСОБЕННОСТЯХ САТИРИЧЕСКОЙ ПУБЛИЦИСТИКИ ЯРОСЛАВА ГАЛАНА

Резюме

В статье рассматривается вопрос о трактовке стиля публициста украинскими советскими литературоведами. На основе современных концепций стиля автор делает попытку определить идейно-эмоциональное ядро и главные особенности стиля Галана-публициста 30-х годов. Проанализировав ряд памфлетов и фельетонов Я. Галана, автор приходит к выводу, что их стиль носит патетически-пародийный характер.

[21] Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, Відділ рукописів, ф. 82. № 179—180.

В. М. ГЛАДКИЙ

Художній переклад і творча особистість автора першотвору

Щоб надбання духовної культури народів стали доступними всім людям земної кулі, потрібен їх переклад. Але як донести художній твір до читача, не зім'явши його тонкого плетива, і взагалі, чи можна передати оригінал іншою мовою, зберігаючи при цьому всі його ідейно-мистецькі достоїнства? Радянські вчені, керуючись марксистсько-ленінською методологією, дають грунтовну відповідь на це питання, вносячи в теорію перекладу вагомий вклад [1]. Запропонований ними реалістичний метод перекладу передбачає гармонійне поєднання форми і змісту. Він вимагає від перекладача широкого діапазону знань, уміння, таланту і творчого підходу до цілої низки питань, що виникають у процесі цієї нелегкої праці. Маємо на увазі, зокрема, такі: специфіка жанру, епоха письменника, стиль автора першотвору, національні особливості, межі й можливості мови перекладу, індивідуальні можливості перекладача тощо.

Ми торкнемося лише одного питання, а саме: яке значення для перекладача має його обізнаність із творчою особистістю письменника, твір якого перекладається? На роздуми про це наштовхнув нас переклад новел Василя Стефаника на німецьку мову під назвою «Ahornblätter» [2] («Кленові листки»). Щоправда, Еріх Залевський перекладав не з оригіналу, а з російського перекладу Георгія Шипова та Аркадія Дєєва [3]. Це дещо ускладнює аналіз, але зате дає можливість бачити роботу зразу трьох перекладачів творів В. Стефаника.

Навряд чи є ще хтось серед українських письменників-класиків, чиї твори так важко піддавались би перекладові, як новели В. Стефаника. Український новеліст, як відомо, оригінальний своєю творчою манерою, сильною експресією і неповторністю вислову. До того ж немалого клопоту перекладачам завдає майстерно використаний письменником покутський діалект української мови. Як показує аналіз, перекладачі попрацювали немало, щоб донести до своїх співвітчизників своєрідні твори талановитого майстра української соціально-психологічної новели. Російський і німецький читач неодмінно вловить глибокий психологізм і щирий ліризм галицького новеліста, його специфічний, тільки йому притаманний спосіб драматизації, передачі дії винятково точними діалогами, відчує оту сумовиту Стефаникову ноту, що нерідко переростає у трагізм, помітить винятковe вміння письменника бережно поводитись зі словом, розкриваючи при цьому все нові, глибоко захо-

[1] Маємо на увазі праці таких учених у царині перекладу, як А. В. Федоров, М. Б. Аристов, Г. Р. Гачечиладзе, М. М. Морозов, К. І. Чуковський, Е. Г. Еткінд, І. О. Кашкін, М. Т. Рильський, Л. О. Кундзіч, В. В. Коптілов, Борис Тен та ін.

[2] Stefanyk Wassil. Ahornblätter. Novellen. Aufbau-Verlag, Berlin, 1952.

[3] Стефаник Василь. Избранные произведения. М., ГИХЛ, 1950.

вані в ньому сили і внутрішні можливості, його, так би мовити, потужність, енергію і багатогранність.

І все ж в обох перекладах трапляються неточності, зумовлені, на нашу думку, не незнанням мови чи способів перекладу, а саме недостатнім осмисленням творчої майстерності новеліста, специфіки його поетичного таланту. Це проявляється, насамперед, у невдалому доборі назв окремих новел. Більше 90% назв Стефаникових новел — однослівні. І це не випадковість, а результат прагнення новеліста говорити якомога стисліше і ясніше, вкладаючи в кожне слово максимально точний зміст, особливо коли йдеться про назви творів. Тимчасом широко відома новела Стефаника «Новина» у російському перекладі називається «Случай», у німецькому «Ein Unglücksfall» («Нещасний випадок»). Обидві назви є невдалими. Перекладачі не осмислили до кінця значення слова «новина», зокрема не зуміли прочитати його підтексту. «Случай» чи «нещасний випадок» — це щось вужче, дрібніше і означає, як правило, щось одиничне, випадкове. «Новина» ж асоціюється з подією, ширшою за значенням, нерідко соціально забарвленою, а в Стефаника ще й з відтінком загадковості. Гадаємо, російське «весть», «новость» чи німецьке «das Neue», «das Neuste», «die Neuheit» точніше передавали б ідейну суть даного слова-назви.

Оцінюючи майстерність Стефаника-новеліста, Іван Франко називав його «може, найбільшим артистом від часу Шевченка». Хоч порівняння Стефаника з Шевченком, може, й занадто високе, але в ньому є багато правди.

Глибоке проникнення Стефаника в життя народу позначилось на всьому способі його мислення, на творчій манері. Саме з народних глибин виніс письменник отой притаманний його новелам драматичний ліризм, на який вказують усі без винятку дослідники Стефаника як дореволюційного, так і нашого часу.

Чи задумувались над цим перекладачі Стефаника? Звичайно, вони мусили читати відповідні критичні матеріали про галицького новеліста, мусили подумати над вступною статтею С. Крижанівського до збірки, що перекладалася, в якій вказано на головні прикмети поетичного стилю майстра новели. Ці прикмети виявляються, насамперед, в ідейному змісті новел, у художній канві та мистецькій інтерпретації тих явищ дійсності, що лягли в основу художніх творів, отже, у великій життєвій правді Стефаникових новел. Вони виражаються також у формі вислову, в тому притаманному мові Стефаника ліричному струменеві, що породжує внутрішній ударний ритм, заснований на інверсіях та дуже облюбованій новелістом еліптичній градації побудови абзацу.

У Стефаника абзац завжди починається коротким, уривним реченням, за яким іде градація складного речення, розділена ударним ритмом і сполучниками «бо», «то», «а», «а ще», «і», «тай» тощо. Закінчується абзац знов коротким реченням, ніби для перепочинку, і являє собою, таким чином, стилістично завершену конструкцію, яка дуже нагадує строфу. Досить змінити цю побудову, скоротити або продовжити градацію, забрати або додати одне слово, як «строфа» одразу «зашкутильгає». Ми розуміємо як то важко, а іноді просто неможливо[4] зберегти буквально все у перекладі, і тому не закидаємо його авторам щодо всього зробленого, тільки до основного — внутрішньої напруги фрази. Ось приклади[5].

---

[4] Муравьев В. Л. О языковых лакунах. — «Иностранные языки в школе». 1971, № 1, с. 31—40.

[5] Тут і далі, вказуючи в дужках сторінки, цитуємо з книг: Стефаник Василь. Твори. К., «Дніпро», 1964; Стефаник Василь. Избранные произведения. Перевод с украинского. М., ГИХЛ, 1950; Stefanyk Wassil. Ahornblätter. Novellen. Aufbau-Verlag, Berlin, 1952.

Оригінал. Ні скарги, ні смутку, ні радості в слові *не чуйте* (курсив тут і далі наш. — *В. Г.*). Я ловився за його поли, а він згірдно глядів на мене. Я найшов товаришів. Вони погодилися з новим світом, *Я* говорив їм *про мій* покинений і *про новий, що кривдив нас.* Казали, *що брешу.* А я рвався і падав у болото із знесилля, і не уступав. Сказали, *що я брехун і ще раз.* І покинули мене... (178). А в серці *моїм* мій світ, *шовком тканий, сріблом* білим *мережаний* і перлами *обкинений* (179).

Російський переклад. Ни жалобы, ни грусти, ни радости *не ищите* в моем слове (210). Я хватался за его полы, *как маленький нищий,* а он высокомерно глядел на меня (211). Я нашел товарищей. Они примирились с новым миром. *А* я говорил им о *моем покинутом и новом, который несправедливо попирал нас.* Сказали, *что я лгу.* А я рвался и в изнеможении падал в грязь, но не уступал. Сказали *еще раз, что я лжец.* И покинули меня (211). А в *моем* сердце мир, *тканный* шелком, *вышитый* серебром и жемчугом отороченный (212).

Німецький переклад. Nicht Klagen sucht, nicht Trauer oder Freude in meinem Wort (253). Ich klammerte mich an ihre Schöße *wie ein Bettelkind,* sie aber sah hochmutig auf mich herab. Ich fand Kameraden. Sie hatten sich abgefunden mit der neuen Welt. Ich aber sprachzu ihnen von der Welt, die ich *verlassen hatte,* und von der neuen, die uns *ungerecht mit Füßen trat.* Sie sagten, *das sei nicht wahr.* Ich aber ereiferte mich und fiel erschöpft in den Schmutz doch gab ich nicht nach. Da sagten *sie wieder, ich redete Unsinn, und sie verließen mich* (254). In *meinem Herzen aber* meine eigene Welt, *gewebt* aus Seide, *bestickt* mit Silberglanz und mit Perlen besetzt (255).

Як бачимо, перекладачі не робили собі великого клопоту з того, чи буде дотримана в перекладі ритміка, чи ні. А тим часом, якби ж вони більш кваліфіковано прочитали першотвір і задумались над ним глибше, то їхня художня інтуїція не могла б не відчути стукоту отого Стефаникового долітця, яким він так тяжко висікав кожне своє слово, отримуючи в нагороду проймаючий душу читача драматичний ліризм.

У поняття «драматичний ліризм» писань Стефаника входить також система засобів художнього відтворення довколишнього світу. Цікаво, чи перекладачі осмислили до кінця особливості образного слова українського майстра? Маємо на оці не формальну присутність порівнянь, метафор чи епітетів у мові письменника, а їх ідейне звучання, специфіку, те, що відрізняє Стефаника від інших художників слова і творить неповторне, стефаниківське. В чому ж воно виражається? У конденсації художніх засобів, у єдиному, якісно новому сплаві — образі, що увібрав у себе і надзвичайно влучне порівняння з метафоричним відтінком, і гіперболічну метафору, і скупий, але надто виразний епітет, і символіку, й еліптичну анафору-градацію. Провести поміж ними якусь грань неможливо, бо всі вони об'єднані в рамках однієї метафори-фрази, метафори-образу.

Переклади свідчать, що образне слово новеліста примусило перекладачів немало попрацювати, аби російський чи німецький читач душею відчув його художню силу. Проте, як нам здається, переклад Стефаникового тропа здійснений більше спонтанно, аніж з детальним осмисленням його специфіки, бо поряд з досить вдалими можна прочитати й такі рядки.

Оригінал. Як уходили назад до хати, *то ціла хата заридала* (85). То-сте в данці ходили, *як снованка — так рівно!* (99). Як коли би хотів рядном простелитися, як коли би добрими, сивими очима хотів *навіки закопати* в серцях гостей свою просьбу (83). Я тебе *так гірко пістувала, дула-м на ті, як на рану.* Якби-с умерла, та й *би-м стали як серед води* (57).

Російський переклад. Когда вернулись, *все в хате зарыдали* (107). ...Бывало, в танце *вы, как пава, плывете!* (99). Словно хотел рядном перед ними расстелиться, словно хотел добрыми серыми глазами навеки *запечатлеть* в сердцах гостей *свою последнюю волю* (104). Уж *так трудно мне было тебя вырастить! Надышаться на тебя не могла!* (40) Вот умрешь, так нам хоть по миру идти (76).

Німецький переклад. Als sie zurückkamen, *begannen alle zu schluchzen* (146). ...Beim Tanz habt Ihr geschwebt *wie ein Vögelchen!* (106). Es war, *als wollte er einen Vertrag mit ihnen schließen,* als wollte er ihren Herzen mit seinen guten grauen Augen für ewig *seinen letzten Wollen einprägen* (113). Mit wieviel Mühe habe ich dich großgezogen! *Nicht satt sehen konnte ich mich an dir!* (26). Wenn du stirbst, *müssen wir betteln gehen* (79).

Дослідники не раз вказували на існування і «співпрацю» образного і необразного слова у новелах Стефаника, на велику художню силу необразного слова, яке в руках досвідченого майстра оживає і грає яскравими барвами художності. Якби автори перекладів серйозно задумувались над цим, то, очевидно, вловили б яскравий художній образ у простих, узятих прямо з народної мови деталях-епітетах: «чорні руки», «чорна рілля», «жовтий листочок», «червоне сонце», «сиві очі», «біла сорочка», «білий волос», «добрі очі» тощо. Наприклад:

Оригінал. А як сонце сходило, то оба діди прощалися, цілували себе в *чорні* руки, а *червоне* сонце кинуло їх тіні через межі, далеко по землі (189).

Російський переклад. Солнце уже всходило, когда два деда прощались, *целовали друг другу руки,* а красное солнце далеко по земле, через межи, раскинуло их тени (170).

Німецький переклад. Die Sonne war schon aufgegangen, als die beiden Großväter sich verabschiedeten *und sich die Hände küßten.* Weit über die Erde, über die Reihe hinweg warf die rote Sonne ihre Schatten (202).

Іноді Стефаникове «необразне» слово співпрацює з «образним» в одній і тій же фразі, старанно виконуючи спільну функцію творення художнього образу. Таке, наприклад, художньо-смислове навантаження несе слово «білий», вжите Стефаником у новелі «Моє слово» п'ять разів в одній умовній фразі-строфі, і кожен раз в іншому (то прямому, то переносному) значенні.

Оригінал. *Білими* губами упівголос буду вам казати за себе... Я пішов від мами у *біленькій* сорочці, сам *білий* (у значенні *«чистий». — В. Г.).* З *білої* сорочки сміялися... І я ходив тихонько, як *біленький* кіт. Листочок *білої* берези на сміттю (187).

Російський переклад. *Бледными* губами вполголоса расскажу вам о себе... Я ушел от мамы в *белой домотканной* (?) рубахе и сам *белый, как лен* (?). Над *белой* рубахой смеялись... И я ступал тихонько, как *белый* котенок. Листочек *белой* березы на мусоре (210—211).

Німецький переклад. Mit *bleichen* Lippen will ich euch leise erzählen von mir... Von der Mutter ging ich fort in *weißer,* hausgewebter Bluse, ein *flachblondes* Bürschlein. Über mein *weißes* Hemd lachten sie... Leise trat ich auf, wie ein *weißes* Kätzchen... *Ein Birkenblättchen* im Unrat (253).

Як свідчать переклади, їх автори не до кінця осмислили художню роль цього необразного і водночас образного слова.

Стефаник запозичив з народної мови притаманну їй драматизацію, передачу змісту дією, а не розповіддю, що максимально наситило його новели діалогами та монологами. Описи ж зведені до мінімуму. Проте вірність правді життя в творах Стефаника не тільки в наслідуванні розмови мужиків. Головне, що цю «підслухану» розмову передає худож-

ник, митець, людина особливо тонкої інтуїції і досвідчений майстер. Отже, Стефаникова «знаменита обсервація» і «фотографія» уже самі по собі є художнім засобом, що складає чи не одну з найголовніших прикмет стилю новеліста. У перекладах як російському, так і німецькому немає порушень будови діалога або заміни його описом. Проте час від часу можна зустріти неточність, зумовлену незнанням покутського діалекту, яким говорять персонажі новел, або ж відсутністю відповідника. В результаті маємо таке:

1) замість Стефаникового «Будьте ласкаві, мої куми, та *пережийте* ще по одній» (144) у російському перекладі — «Пожалуйте, дорогие кумовья, еще по чарочке» (25), у німецькому — «Bitte, liebe Gevättern, noch ein Gläschen»; 2) замість «...аби завтра мали з чим іти в *жорна*» (145) — відповідно: «...чтоб им завтра *было что есть*» (27), «...damit sie morgen was zu essen haben» (8); 3) замість *«тегнути косов»* (144) — *«тащиться косить»* (26), *«... zum Mähen gehen»;* 4) замість *«...то він бідував»* (71) — *«...он бедствовал»* (87), *«...hatte er Unglück»* (90); 5) замість «А нащо ж ти стільки дітей *натеребив?»* (129) — «А зачем же ты столько детей *наплодил?»* (41), «Wozu *hast* du denn so viel Kinder in die Welt *gesetzt?»* (164); 6) замість «Весна така красна, така красна, що раз!» — «Весна так хороша, так хороша и *с каждым днем все краше»,* «Der Frühling ist so schön, so schön, und *wird immer schöner»* (165); замість — «Тимофіїхо, як не знаєте, то не говоріть анідзелень!» (80) — «Тимофеиха, коль не знаете, *так не трещите попусту»* (100), «Timofeicha, wenn Ihr nichts versteht, *dann redet kein dummes Zeug!»* (107).

Або: «Frühmorgens, noch vor Sonnenaufgang, pflegte Iwan über die *staubige* Straße aufs Feld zu fahren» (100). В оригіналі йдеться не про запилену дорогу («Не раз ранком, іще перед сходом сонця, їхав Іван у поле *пільною доріжкою»* — 76), а про *польову*, ту, що йде серед піль. Шкода, що й російські перекладачі не зрозуміли цього і переклали: «Бывало, ранехонько, еще до восхода солнца, ехал Иван *в поле по пыльной дороге»* (95). І ще: «Möge dein blaues Himmelszelt zerreißen, wie mein Herz zerreißt!» (208) — замість «Най тобі (богові. — *Г. В.*) оця синя баня так *потріскає,* як моє серце...» (205). В даному разі автор не хотів сказати «розірветься», як перекладено на російську мову («Да разорвало б твой синий небосвод, как разрывается мое сердце» — 175), а таки потріскає — «полопает». До того Стефаник ніколи не пояснював би, що «синя баня» — це небо.

Не зрозуміли перекладачі до кінця, як нам здається, і такої фрази Стефаника: «А законтетуйте ж си, газди, та й вибачайте за *решту»* (79). Георгій Шипов переклав: «Пейте, закусывайте, землячки, и простите *за все»* (99), а за ним Еріх Залевський: «Eßt und trinkt, Landsleute, und vergebt mir alles» (105). Очевидно, автор розумів під словом «решта» не все, що діялось у хаті. Решта — це те, що ще мало б бути на столі (сало, м'ясо, яйця, масло), але його в мужика нема, і треба йому вибачити.

І ще одне. В новелах Стефаника зустрічаються народні пісні, колядки, приказки, прислів'я тощо, причому вони дуже гармонійно «вписуються» у загальну художню тканину твору, надаючи йому особливого звучання. Отже, треба було їх не лише перекласти на іншу мову, а й, що головне, зберегти той ліричний струмінь, який вносять у новелу ці злитки золота народної поезії. А для цього, зрозуміло, треба знати особливості українського фольклору, його ладотональність і систему народної поетики. Як же справились із цим завданням перекладачі? Георгій Шипов та Аркадій Дєєв, перекладаючи новели Стефаника російською мовою, зберегли зразки фольклору, зокрема пісні й колядки українською мовою. Крім того, у коментарях вони зробили пе-

реклад російською мовою. Еріх Залевський такої можливості не мав, він мусив перекладати використані Стефаником зразки фольклору німецькою мовою. Ось як це виглядає.

Оригінал. Ой, не коси, бузьку, сіна, бо ся зросиш по коліна. Та най тота чайка косить, що набакир шапку носить (111).

Російський переклад. Ой, не коси, аист, сена, утром роса по колена, пусть уж лучше чайка косит, набекрень что шапку носит (127).

Німецький переклад. «Storch, Storch, geh nicht ins Gras, mach dir nicht die Knie naß! Soll es lieber die Möwe tun mit dem Schopf auf dem Kopf (48).

Як видно, російський переклад дуже наближений до оригіналу, в ньому збережена ритміка і склад народної пісні, образність народної мови. У німецькому перекладі, насамперед, губиться пісенна ритмомелодика, але з тим ще можна було б погодитись, враховуючи специфіку німецької мови. Переклад же засобів народної поетики невдалий. Бо «йти у траву, сіно» то не те, що «косити» ногами сіно. А в перекладі «чайка (die Möwe) з чубом на голові» зникає отой образ стрункості, пишності чаєчки, що «набакир шапку носить» (за народним переконанням носити шапку набакир — значить чепуритись, бути чепурним). Отже, зміст строфи з народної пісні залишився, але ліричний подих, що вона привносить у новелу, пропав. В іншому випадку знаходимо таке.

Оригінал. Лишень моя мила, як *голубка сива,* вона спати не лягає! Дитину колише, *дрібні листи пише, з буйним вітром розмовляє...* (189).

Переклад у коментарях. Только моя милая, *как голубка сизая,* она спать не ложится! Ребенка качает, *мелко письма пишет, с буйным ветром разговаривает...* (220).

Німецький переклад. Nur die Liebste mein, *wie ein Täubchen klein,* will nicht schlafen gehen. Sie wiegt das Kind, *schreibt Briefe geschwind und spricht mit dem Wind»* (202).

Складається враження, що німецький перекладач лише у відповідному порядку заримував цей уривок, не задумуючись ні над особливостями українського фольклору, ні над збірним образом туги. Адже цей зворушливий образ вимальовується саме за допомогою таких притаманних українському фольклорові постійних епітетів, як «голубка *сива», «дрібні* листи». Переклад їх «Täubchen klein», «schreibt Briefe geschwind» збіднив образ, зім'яв тонке мереживо народного твору.

Наші окремі зауваження не можуть применшити в цілому добрих книжок, що є результатом великої і копіткої праці перекладачів, а разом з тим — свідченням живого інтересу світової громадськості до мистецьких надбань українського народу. Книги цілком заслуговують на позитивну оцінку і щиру вдячність їх авторам, проте дуже хотілось би, щоб у подальших перекладах (а вони, сподіваємося, обов'язково будуть) автори старанніше вивчали основні риси поетичного стилю письменника, твори якого перекладаються, глибше проникали у тайники його мистецької робітні і тим самим ще виразніше доносили до іноземного читача живі нерви поетичного хисту того чи іншого майстра.

В. М. ГЛАДКИЙ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД И ТВОРЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ АВТОРА ОРИГИНАЛА

Резюме

В статье делается попытка сопоставительного анализа новелл Василя Стефаника с их русским и немецким переводами. Внимание автора сосредоточено на специфике художественного перевода и на той решающей роли, которую играет в этом нелегком деле знание переводчиком особенностей художественного стиля автора оригинала.

Б. К. САВЧЕНКО

Хореїчні та ямбічні ритми в німецькомовних першотворах та українських перекладах

Поширена думка про те, що в перекладах з мов, для яких властива силаботонічна система віршування, має бути абсолютно такий же ритм, як у першотворі, бо в протилежному випадку, мовляв, одержимо інший твір. Таке міркування є ототожненням віршових форм у поезіях, написаних різними мовами, бо ритм розглядається поза специфікою мовного матеріалу, ніби щось самодостатнє, якому може підкоритися кожна мова. Одначе «кожна мова має свій особливий ритмічний матеріал, і тому в кожній мові виробляється своя метрична система. Факт міжнародного обміну літературних традицій може сприяти зближенню цих систем, але ніколи не стирає між ними істотної відмінності, яка випливає з різниці самого матеріалу» [1].

Поетичний переклад нерідко розглядається як пряме пересаджування метричних систем з оригіналів. При цьому не враховуються зміни, що відбуваються при такому «копіюванні». У 1955 р. в Оксфорді з'явилася книга Б. Унбегауна «Російське віршування» [2], в якій стверджувалося, що віршові форми сучасних поезій у переважній більшості є наслідком прямого запозичення, при якому закономірності різних мов підпорядковувалися запозичуваній схемі або це здійснювалося і всупереч характерові новомовного матеріалу. В своїй добре аргументованій та змістовній статті «Про національні форми ямбічного вірша» В. М. Жирмунський [3] переконливо довів безпідставність цих тверджень Б. Унбегауна. Простежимо подібні закономірності в перекладах на українську мову.

Шіллерів гімн «До радості» (1785) завдав немало клопоту і перекладачам, і критикам. Цей твір відкриває класичний період у творчості великого німецького поета. Тому інколи можна почути міркування, що з такою поезією жартувати не годиться, перекладацькі самовиявн тут недоречні, перекладати потрібно, якомога ближче тримаючись букви оригіналу. Отож розглянемо структуру хореїв німецького першотвору та українських перекладів.

Ось строфа з цього вірша:

Wem der grosse Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!

Ja — wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund.

---

[1] Томашевский Б. В. Стих и язык. Филологические очерки. М.—Л., 1959, с. 32.

[2] B. O. Unbegaun. Russian versification, Oxford, 1955.

[3] Жирмунский В. М. О национальных формах ямбического стиха. — У зб.: Теория стиха. Л., «Наука», 1968, с. 7—23.

Маємо ідеальний хорей, відхилень від формальної «програми» немає:

1	—	1	—	1	—	1	—	
1	—	1	—	1	—	1		
1	—	1	—	1	—	1	—	
1	—	1	—	1	—	1	і т. д.	

Така правильність хорея не накинута мові, вона пояснюється особливостями німецького слова. Здавалося б, що на багатоскладових німецьких складних іменниках у структурі хорея повинні траплятися перрихії. Але це зустрічається надзвичайно рідко, бо німецькі складні іменники («Erdenrund») мають головний наголос на першій та другорядний на другій частині. Оскільки ж у німецькій мові дуже небагато однокореневих іменників довших за двоскладові, то це помітно не відображується на «руйнуванні» структури «ідеального» хорея. Німецькі слова переважно мають меншу кількість складів, ніж українські, і в хореїчному вірші майже не допускають пропусків метричного наголосу.

Український переклад М. Лукаша:

Кого доля ощастила
Тим, що другові він друг,
Кого любить лада мила, —
Ідіть до нас в веселий круг.

Ідіть усі, хто зве своєю
В світі душу хоч одну!
Хто ж весь вік черствів душею —
Йди у іншу сторону.

Структура українського хорея:

—	—	1	—	—	—	1	—	
1	—	1	—	—	—	1	—	
—	—	1	—	1	—	1	—	
1	—	1	—	1	—	1	і т. д.	

Більшість наголосів, відсутніх в українському хореї, припадає на початок рядка. І причина цього зрозуміла — український наголос не завжди стоїть на початку слова. В німецькій же мові помітна тенденція наголошувати саме перший склад. Тому в німецькому хореїчному вірші майже ніколи не можна зустріти пропуск наголосу на початку рядка. Часто трапляється перрихій і на третій стопі українського перекладу. Українська «мовна дрібнота» (займенники, прийменники та ін.) має властивість не так часто брати на себе наголос, як відповідні слова німецького вірша («кого», «тим», «він» — ненаголошені, а німецькі «wen», «eines», «wer», «auch», «sein», «auf», «und» та «sich» несуть добре відчутний наголос).

Ритми українського хорея різноманітніші, ніж ритми німецького хорея. В обох же випадках вони значною мірою зумовлюються специфікою мовного матеріалу. Певна річ, перрихії можуть траплятися не лише на першій та третій стопах українського хорея. Наявність цієї тенденції ще не вказує на те, що різні перекладачі не можуть відступати від неї. В тому виявляється індивідуальне відчуття власної мови.

Ось як звучать рядки з гімну «До радості» в перекладі П. Куліша:

Кому доля побратима
У сирітстві надала,
Кого краля полюбила,
Що трояндою цвіла...

На першій та третій стопах цих рядків маємо перрихії. Українські хореї демонструють чітко виявлену тенденцію вершинності. Структурний аналіз хорея в Лукашевому перекладі засвідчує, що він приблизно в такій же мірі відображає властивості українського слова, як і хорей

у перекладі П. Куліша. Обидва переклади дають однакову характеристику ритмів українського хорея. Перекладаючи Шіллерів твір українською мовою, ні П. Куліш, ні М. Лукаш не копіювали хореїчних ритмів німецькомовного першотвору.

В українських перекладах маємо інший ритм, ніж у першотворі. В процесі перекладу відбувалося переоформлення змісту оригіналу при більшому чи меншому збереженні його емоційних відтінків. Отже, немає потреби копіювати хореїчні ритми німецькомовного першотвору, перекладаючи його на українську мову.

Зміст виявляє здатність до саморуху, до переоформлення. Єдність ритму, як невід'ємного елемента художнього цілого, та змісту існує лише в статиці, в першотворі чи перекладі, де вжито німецькі та українські хореї. Певна річ, хореїчні ритми першотвору не годиться прямо співвідносити зі змістом. Вони є лише елементом системи формантів твору. Оскільки ж ритм є головною формальною ознакою вірша, то можемо говорити про становлення нової системи формальних елементів у перекладі.

Аналізуючи хореїчні ритми німецькомовних оригіналів та українських перекладів, спостерігаємо, що ритмічна структура хореїв змінюється. Якби ж ми перекладали німецькомовний хореїчний вірш на мову, для якої властива силабічна система віршування, то зник би і сам хорей. Переоформлення стало б ще більшим. Тому слід вважати, що перехід до нової якості, який відбувається в процесі перекладу, включає і засвоєння формальних елементів першотвору, і відкидання їх.

Такі ж закономірності виявляємо, порівнюючи ритмічну структуру ямбів у німецькомовних першотворах та українських перекладах. Фонетична форма оригіналу невіддільна від його мови, ритми ямбів українського перекладу інші, ніж ямбів німецькомовного оригіналу. На підтвердження цієї думки візьмемо кілька рядків з Шіллерової «Пісні про дзвона»:

Was in des Dammes tiefer Grube
Die Hand mit Feuers Hilfe baut,
Hoch auf des Turmes Glockenstube
Da wird es von uns zeugen laut.

Чотиристопний ямб цього уривка не має жодного перрихію. Інше спостерігаємо в перекладі:

Те, що рука в цій печі створить
За допомогою вогню,
З дзвіниці гучно заговорить
Про нашу трудову рідню (пер. М. Лукаша).

Структура українських ямбів:

—	—	—	1	—	1	—	1	—
—	—	—	1	—	—	—	1	
—	1	—	1	—	—	—	1	—
—	1	—	—	—	1	—	1	

Як і в перекладах з хореями, наголоси відсутні переважно на першій та третій стопах. Ямбам українських перекладів теж властива тенденція вершинності. Часткова відсутність наголосів зумовлює більшу розмаїтість ритму, ніж у першотворі. Плавно і природно з погляду поетичної організації української мови рухається вірш у тих місцях, де маємо пропуски наголосів. Це дає можливість вжити й багатоскладову лексику, й ненаголошену, але пластичну «мовну дрібноту», використовувати якомога більше можливостей нашої мови. Українські ямби звучать мелодійніше, ніж німецькі, але це зовсім не означає, що

наш ямб не може бути карбовано-пружним:

На весь окіл, на все роздолля
Ударить віщо в мідь дзвінку (пер. М. Лукаша).

Перрихії зникли, сила звучання зливається воєдино з енергією думки. І навпаки, намагання передати всі ямбічні наголоси німецького першотвору спричиняється до зменшення інтонаційної свободи вислову, до появи в перекладі слів, без яких можна й обійтися. Простежимо це на перекладі Д. Загула, прекрасного знавця німецької мови та поезії:

Що тут внизу на дні теминці
З вогнем рука змайструє враз,
То те з високої дзвінниці
Засвідчить голосно про нас.

Цей переклад, як на свій час, був хорошим, у ньому не так багато від копіювання, але намагання зберегти якомога більше наголосів першотвору все ж помітне:

— 1 — 1 — 1 — 1 —
— 1 — 1 — 1 — 1
— 1 — 1 — — — 1 —
— 1 — 1 — — — 1

У Д. Загула пропущено 2 наголоси, а в М. Лукаша — 5. При читанні Лукашевого перекладу про наголоси не доводиться згадувати, бо вони природні. В Загуловому перекладі нерідко доводиться орієнтуватися на систему наголосів. Зв'язувала вона й перекладача. Тільки цим можна пояснити появу в перекладі невмотивованих та семантично блідих фонетичних протезів (1-й рядок — «тут», 3-й рядок — «те»). Вадою окремих місць Загулового перекладу «Пісні про дзвона» є намагання точно зберегти ритм оригіналу, що значною мірою поглинає художню природність вірша. Окремі місця Загулового перекладу можна прочитати, наголошуючи парний склад кожної стопи, і від цього загальне враження від перекладу мало зміниться.

Для Лукашевого ж перекладу такий експеримент недоречний, бо в ньому інший ритм, ніж в оригіналі. М. Лукашеві вдалося перебороти одноманітну, як для українського сприйняття, повторюваність німецьких ритмів.

Переливи в ритмічній організації українського ямба можуть бути відображенням найрізноманітніших рухів авторського почуття, художньої думки. Так, у рядках Лукашевого перекладу емоційна напруга відображується і в характерних синтаксичних структурах («на весь окіл, на все роздолля»), і в чіткій алітерації («роздолля ударить віщо в мідь дзвінку») та ін. Тут доречно пригадати тонке спостереження В. М. Жирмунського: «З погляду російського сприйняття віршового ритму німецькі ямби здаються одноманітними»[4]. Цей висновок цілком застосовний і до українських перекладів, матеріалом яких є високоевфонічна мова.

Аби відтворити вражальність оригіналу, перекладачеві необхідно врахувати особливості нашого сприйняття, невіддільні від можливостей мови, і вдатися до таких форм відображення, які найкраще здатні донести до нашої свідомості думку автора. Та обставина, що і в перекладі, і в першотворі маємо ямб, ще далеко не засвідчує їхньої рівноритмічності. В межах рівноскладових рядків пульсують різні ритми, які органічно виростають з можливостей двох різних мов.

Останні рядки уривка дають можливість зробити припущення, що в певному художньому контексті можливий позірно повний збіг ритмів

[4] Жирмунский В. М. Назв. праця, с. 14.

першотвору та перекладу. Говоримо «позірно», бо і в таких випадках не слід забувати, що ритми гарного поетичного перекладу завжди є наслідком дії закономірностей мови перекладача та особливостей творчого перекладацького процесу. Точне копіювання німецькомовних ямбів та хореїв в українських перекладах свідчило б про те, що перекладач недостатньо відчуває зображувальні можливості свого слова. Механічне перенесення німецькомовних ямбів та хореїв у перекладах заважало б осягненню значних глибин художньої думки оригіналу, не дозволяло б використати власну мову як повноцінний засіб відображення.

Тому не варто механічно переносити хореї та ямби німецькомовного вірша в український переклад, вони не однакові й належать до різних метричних систем. Цю ж закономірність можна поширити й на переклади з інших мов. Доводиться погодитися з таким висновком В. М. Жирмунського: «...Завдання порівняльної метрики ми вбачаємо не у вивченні ланцюгів запозичень метричних систем з однієї мови на іншу (в розумінні проф. Унбегауна), а в зіставленні подібностей та розходжень національних форм вірша в їхньому діалектичному зв'язку з особливостями національного мовного матеріалу, з просодією певної мови»[5]. Звідси випливає, що в процесі поетичного перекладу хореї та ямби змінюють свою національну форму, яка обумовлюється специфікою мовного матеріалу. Ямби та хореї українського поетичного перекладу з німецької мови належать до української метричної системи такою ж мірою, як і хореї та ямби оригінальних творів нашої літератури.

Поетичний переклад спричинюється до взаємодії різномовних віршових систем. Цю взаємодію не слід розуміти механічно, як пряме пересаджування національних форм вірша однієї мови в іншу. Мові не можна нав'язати того, чого в ній не може бути. Тому не приживаються в українських перекладах ні польська силабіка, ні хореїчні та ямбічні ритми німецького вірша.

Одначе потрібно диференціювати рівні подібних взаємодій. Силабічний вірш, як не властивий системі сучасного українського віршоскладання, заміюється в перекладах різноманітними формами, що властиві українській метричній системі. Сучасні ж ямби та хореї не завжди були в системі українського віршування, вони виникли під впливом міжмовних взаємодій. Іншомовні ямби та хореї послужили імпульсом для вироблення подібних розмірів у системі українського віршування, засвоїлись.

Процес становлення ямбів та хореїв у нашій поезії був складним та розмаїтим, він охоплює і копіювальницьке наслідування ритмів іншомовних ямбів та хореїв авторами оригінальних творів нашої літератури, і спроби їх формалістичного пересаджування в поетичних перекладах, і однаково глибоке врахування образотворчих властивостей нашого слова вітчизняними поетами та перекладачами. Тому формалістичне копіювання розмірів з бінарною метричною альтернацією, що мало місце в перекладах з німецької, можна розглядати як початковий етап у становленні неформалістичного перекладу.

Закономірності української мови підпорядкували собі іншомовні впливи і цим самим заперечували копіювальницькі вправи. При цьому, звичайно, потрібно врахувати весь комплекс суб'єктивних та об'єктивних факторів, які по-різному відбивалися на розвитку нашої поезії впродовж усієї історії вітчизняної літератури. Збагачення й розвиток системи нашого віршування, що відбувалися й відбуваються в процесі поетичного перекладу, є наслідком виявлення все нових образотворчих можливостей українського слова.

В ямбах та хореях добрих українських поетичних перекладів стільки ж від формалістичного пересаджування, скільки його є в оригіналь-

[5] Жирмунский В. М. Назв. праця, с. 10.

них німецьких чи якихось інших поетичних творах, написаних цими розмірами. «Незаперечні факти міжнародних взаємодій... постануть... з обов'язковим урахуванням творчого переоформлення запозичених зразків на основі просодичних особливостей певної мови та національних традицій її віршової обробки» [6], — справедливо зазначає В. М. Жирмунський.

Тому формальна схожість між оригіналом та поетичним перекладом можлива настільки, «наскільки се... згідне з духом нашої мови» [7], з психологічною специфікою процесу перекладацької творчості.

Органічність для нашої мови тих новостворених форм, які можуть з'являтися в українських перекладах під дією першотворів, вимірюється можливістю й природністю їх використання в оригінальній українській поезії.

Великі зміни в ритмічній структурі хореїв та ямбів, які відбуваються при перекладанні німецького вірша на українську мову, можуть наштовхнути на думку, що ямби та хореї перекладу не мають ніякого зв'язку з відповідними розмірами першотворів. Таке нігілістичне заперечення в практиці перекладу нерідко спричинялося до нехтування стилістичними особливостями оригіналу, до вільних варіацій на тему оригіналу. Подібні рішення є недостатніми з тієї простої причини, що практика поетичного перекладу засвідчує велику спільність у функціональних можливостях німецьких та українських ямбів і хореїв.

Одначе спільність не слід розуміти механістично, ритми німецьких та українських ямбів і хореїв не тотожні, хоч у їх мовному бутті в системі твору здатні існувати приблизно однакові емоції, стильові відтінки думки.

Більша варіативність хореїчних та ямбічних ритмів в українському перекладі, ніж в німецькому першотворі, свідчить про творчу активність образної думки перекладача, намагання відобразити художній зміст оригіналу в формах, органічних для мови перекладу. І в процесі перекладу зміст лишається активним, він визначає свою форму відповідно до можливостей нового засобу відображення та особливостей творчого процесу.

Б. К. САВЧЕНКО

ХОРЕИЧЕСКИЕ И ЯМБИЧЕСКИЕ РИТМЫ В НЕМЕЦКОЯЗЫКОВЫХ ОРИГИНАЛАХ И УКРАИНСКИХ ПЕРЕВОДАХ

Резюме

В статье рассматривается проблема стилей художественного перевода и средств воссоздания оригинала на украинском языке. Автор доказывает, подтверждая свои мысли конкретными примерами, что каждый язык имеет свои особенности, присущие только ему стихотворные ритмы и размеры, и поэтому механическое перенесение размера и ритма оригинала в перевод не дает возможности оптимально воссоздать оригинал другим языком.

---

[6] Жирмунский В. М. Назв. праця, с. 10.
[7] Франко Іван. Твори в 20-ти т., т. 15. К., ДВХЛ, 1955, с. 588.

Ф. Т. ВАЩУК

Поема Т. Шевченка „Княжна" в редакціях і варіантах

Творча історія поеми «Княжна» нараховує близько дванадцяти років. До нас дійшли три її редакції (автограф № 19, що являє собою найранішу чорнову редакцію поеми, змінений і доповнений текст Малої книжки [1] та остаточна редакція Більшої книжки [2], грунтовно опрацьована вже після звільнення із заслання в Нижньому Новгороді з датою «1858, февраля 24») та два авторизованих списки. Список кінця 50-х років XIX ст., що належав Л. Жемчужникову, — найближчий до тексту М., у ньому є власноручні поправки Шевченка. Список Г. Мордовцевої 1859 р., за свідченням В. Доманицького, автор правив уже після переписання поеми до Б.

Таким чином, Шевченко проводив велику і складну редакційну роботу, послідовно і неухильно удосконалюючи твір. Дослідження її дає нам дуже цінні відомості про розвиток світогляду, творчого методу Шевченка, освітлює нові грані його таланту, постійне прагнення до свіжих і неповторних художніх засобів. Адже кожний етап редакційної роботи відбиває становище засланця, його почуття, і для нас яснішим стає хід поетичної думки автора. Порівнюючи редакції та варіанти поеми «Княжна», ми основну увагу звертатимемо на аналіз первісного тексту та пізніших, оскільки тексти М та Б уже характеризував Є. О. Ненадкевич [3].

Головний напрям редакційної роботи поета — соціальне поглиблення позитивних образів, загострення сатиричної характеристики негативних персонажів, докладніша соціальна і психологічна мотивація вчинків і поведінки героїв, посилення епічного начала, досконаліше композиційне впорядкування тексту та поліпшення ритміко-евфонічного ладу.

«Княжна» — твір багатоплановий. Після ліричного пейзажного вступу та короткої експозиції бурхливо і динамічно розгортається сюжет. Поступово вимальовується зловісна постать розпусного князя, який марно тратить життя в п'яних оргіях, жорстоко експлуатує селян. Він зводить в могилу дружину і, дійшовши до крайнього морального виродження й здичавіння, гвалтує дочку. Поступово увага переноситься на княжну. Вона змальована в позитивному плані. Доброзичливість, гарячі симпатії до селян, бажання пелегшити їх становище визначають

[1] Шевченко Т. Мала книжка. Автографи поезій 1847—1850 рр. К., Вид-во АН УРСР, 1963. Далі називатимемо її скорочено М.

[2] Шевченко Т. Більша книжка. Автографи поезій 1847—1860 рр. К., Вид-во АН УРСР, 1963. Далі називатимемо її скорочено Б.

[3] Ненадкевич Є. О. З творчої лабораторії Т. Г. Шевченка. К., Вид-во АН УРСР, 1959.

суть цього образу. Глибина народності твору полягає в тому, що всі події, вчинки персонажів висвітлюються з позицій народного світогляду, емоційно-оціночна тенденція набирає чітко вираженого соціально-психологічного змісту.

Вже в експозиційній частині Шевченко зробив кардинальні зміни. Він не переніс до М кілька рядків, що містили гнівно-презирливу інвективу:

Бо люди!! — Дивні чудеса
Твориш ти, господи, над людом
І над собою! — падло пса
На смітник викинь, — не огудять,
Неначе мухи опадуть,
Самі себе перегризуть
Та ще й хвалить і славить
будуть!

Вилучено цей мотив, думаємо, лише через неестетичність та натуральність опису. Ідейний зміст його полягає у викритті морально безпринципних людей, які своїм прислужництвом та славослів'ям об'єктивно сприяють сваволі деспотів, розбещуванню їх. Ця тенденція проходить через багато творів і особливо загострюється в період заслання у поемі «Княжна» та ряді віршів. Згадаймо хоч би кінцівку блискучого памфлета «П. С.», де поет картає тих, хто «за шмат гнилої ковбаси» готовий продати навіть матір. Тут той же саркастичний осуд пристосуванців «причету», цілої соціальної групи, яка була живлющим середовищем для деспотів, своїм славослів'ям створювала навколо них ореол «презавзятих патріотів», «братів убогих».

Відмовившись від презирливо-натуралістичної форми викриття подібних типів, Шевченко не відмовився від самої ідеї, навпаки, під час редакційної роботи вона постійно в центрі уваги, поступово увиразнюється, а вилучений мотив цілеспрямовано компенсується. Розглянемо чотири варіанти згадки про цих людей.

Автограф № 19

А про людей не розказуй,
Може й я згадаю
Та розкажу тобі дещо.

М

А про людей не розказуй,
Я їх добре знаю.
Я розкажу тобі дещо.

Б

А про людей... Та нехай їм.
Я їх, добрих, знаю.
Добре знаю.

У списку Г. Мордовцевої 1859 р. є ще гостріший вираз: «Що вони, поганці, діють В нас на Україні». В первісному тексті бачимо здогадний мотив без конкретної характеристики «людей». В М уже яснішій натяк («добре знаю»), в Б ідейний задум увиразнюється, слово «добрих» повниться злоіронічним змістом, набирає різко негативного відтінку. Пізніші тексти поеми дають цінні свідчення про неухильне підвищення мистецького рівня, пошуки нових образотворчих засобів, які надали б образам конкретності і місткості. В наведеному уривку з тексту Б поет майстерно використовує такі фігури поетичного синтаксису, як еліпсис та повтор. Він розриває текст крапками. Обірваність фрази, схвильована недомовленість, ритмічні перебої добре передають і конкретизують уявлення людини, розповідь якої ніби не витримує натиску сильних і складних почуттів обурення й гніву, напливу думок і рветься.

Кардинально перероблено зав'язку поеми. Наведемо паралельно уривки з тексту автографа № 19 та М:

На нашій славній Україні
Був собі князь, була й княгиня.

У самому тому селі
На нашій славній Україні.
Не знаю, де вони взялись?
Приблуда князь; була й княгиня.

Епічно-спокійна форма простого повідомлення не задовольняє Шевченка, і він вводить глибоко значуще слово «приблуда», в якому чудово

синтезується семантична функція (прибув з іншого краю) із емоційно-оціночною.

Подаючи порівняльний аналіз трьох автографів розповідної частини поеми, ми для зручності умовно ділимо її на 4 частини: а) змалювання розгулу і сваволі князя; б) трагічна доля княгині; в) повернення княжни в село, стосунки її з селянами; г) пожежа в маєтку, зникнення княжни, повідомлення про її смерть в монастирі. Вони мають відносну завершеність, творчо-редакційна робота проводилась залежно від змістової та емоційної тканини кожної з них.

У першій частині поеми Шевченко розкриває класову суть поведінки князя, його необмеженої сваволі. Прослідкуємо за ходом поетичної думки автора.

Автограф № 19	Б
П'яниці шепчуть, і кричать:	П'яниці, знай собі, кричать:
— І патріот, і брат убогих.	— І патріот! і брат убогих!
Філософ князь, або Сократ!	Наш славний князь! Віват! Віват!
А наш Сократ, убогих брат	А патріот, убогих брат...
Дочку й теличку однімає	Дочку й теличку однімає
У мужика...	У мужика...

Сатиричне викриття здійснюється засобами улюбленої і типової для поетики Кобзаря антитези, що розкриває натуру князя. Позитивна характеристика різко руйнується об'єктивним переліком його практичної діяльності.

На засланні Шевченко переходить від викриття панів-ліберадів у загальному плані до створення конкретних сатиричних образів. Облудна діяльність цих «народолюбців» була серйозним гальмом у розвитку визвольного руху й глибоко турбувала поета в усі періоди його діяльності. Викриттю ліберадів присвятили свої твори й інші передові російські та українські письменники. В. І. Ленін писав: «Ще Некрасов і Салтиков учили російське громадянство розпізнавати під пригладженою і напомадженою зовнішністю освіченості кріпосника-поміщика його хижі інтереси, вчили ненавидіти лицемірство і бездушність подібних типів» [4].

Друга частина поеми присвячена змалюванню образу, трагічної долі княгині. Вона починається короткою передісторією подружнього життя:

Сама втекла і повінчалась.
І батько й мати не пускали,
Казали: — Вгору не залазь. —
Так ні, за князя. От і князь!
От і пишайсь тепер, княгине!

Осуд явно відчутний, але мотиви прагнень дівчини ще не досить ясні: чи плекала вона честолюбні плани, зазіхала на маєтковий стан, чи щира і довірлива, охоплена любов'ю, звабдена манливим блиском «веселих здалека палат», не підозрювала в князеві негідника. В процесі редакційної роботи Шевченко зміщує акцент, увиразнює позитивну характеристику княгині і зображує її насамперед як людину обманутих, зраджених почуттів. Нового освітлення образові надають виправлення та доповнення у всіх трьох текстах, княгиня більше зображується у вчинках, які гармонують з її характером, думками і прагненнями. Лірично збагачує образ виразніша співчутлива авторська тенденція, співпереживання і співучасть у долі героїні, що проявляється, зокрема, у дружньо-інтимному звертанні «красо моя», «моя» замість «княгиня» та ін. Дуже характерне в цьому плані введення при переписуванні тексту до М зовсім нових рядків, з невеликими стилістичними відмінами перенесених потім і до Б:

---

[4] Ленін В. І. Твори, т. 13, с. 38.

Бо княгині тільки вміють	За те, хіба, що привела?
Привести дитину.	А моя свою дитину
А годувать та доглядать	Сама доглядала.
Не вміють княгині.	А потім оха: — Забуває
За що ж воно тебе згадає?	Мене мій Поль або Філат! —

Ця вставка багатопланова, вона є ще одним позитивним штрихом до портрета жінки з іншого соціального середовища. До речі, первісний варіант М містив однину («княгиня»), переведення в множинну форму («княгині») є засобом узагальнення, типізації.

Образ щасливої матері з дитиною на руках особливо імпонував Шевченкові, і він знаходить найзадушевніші слова для його поетизації. Саме в світлі пієтету Шевченка до матері й дитини слід розглядати істотні доповнення та зміни, внесені в процесі редакційної роботи, той високий апофеоз оповіді.

У центрі поеми — княжна, людина тонкої і ніжної душевної організації, вразлива і чутлива до чужого горя. Освітлення цього образу йде в руслі глибокої народності Шевченка. Критерій оцінки вчинків та діяльності княжни, як і всіх інших персонажів, у ставленні її до селян, до народу. Саме під цим кутом зору ми і розглядаємо кількаразове ретельне опрацювання і доповнення того місця, де мовиться про причину різкої зміни настрою, тяжкої душевної депресії дівчини після повернення з інституту.

Автограф № 19	Б
Тільки смутна, невесела.	Тільки смутна, невесела...
Чого б сумувати?	Чого б сумувати?
Може вона молодая	Або може вже такою
Такою вродилась,	Воно й уродилось?
А може вже в Києві	Або може молодеє
Кого полюбила,	Чи не полюбило
Ні, виросла веселою	Кого-небудь? Ні, нікого.
Та бачила села,	Весела гуляла,
Лютий голод на Вкраїні,	Мов ласочка з кубелечка,
Тим і невесела.	На світ виглядала
	З того Києва. Аж поки
	Побачила села
	Знівечені. З того часу
	Стала невесела.

Між цими варіантами пролягає десятиріччя. Поліпшення тексту як стосовно змісту, так і словесно-образного живописання очевидне. Дещо розгорнуті риторичні запитання, на них дана енергійніша, посилена повтором відповідь-заперечення. Введені нові рядки з ніжно-ласкавим порівнянням образно доповнюють і разом з тим переконливо мотивують безхмарну веселість дівчини, яка перебувала у вузькій ізольованій сфері інститутського життя, через призму якого дивилась на світ «з того Києва». І ось, повертаючись додому, княжна спостерігає вражаючі картини «знівечених сіл». Антитетичне «аж поки» чітко розмежовує два періоди в житті героїні. Остаточна редакція експресивніше, різкіше передає злам, перехід від безтурботної веселості до співчутливо-скорботного осмислення становища селян.

У процесі редакційної роботи особливо ретельно добиралися засоби для розкриття внутрішнього світу княжни. Розбіжності бачимо вже в перших рядках:

Автограф № 19 і М	Б
Княжна одна собі сидить	А доня взаперті сидить
в своєму тихому покої.	В своєму сумному покої.

Ранні тексти наголошували на самотності дівчини, текст Б повнить-ся додатковими відомостями та уявленнями, освітлює становище княжни як затворниці. Водночас це ще один штрих до характеристики жорстокості князя, він насторожує щодо брутальних намірів деспота. Шев-

ченко відхиляє також означення «тихому», вводить емоційно-оціночний епітет «сумному», опосередковано-образно відтворюючи ту скорботу, яка запанувала в душі княжни. Ця ж лінія — увиразнення тяжкої душевної депресії — буде проводитись і далі. Наприклад, називне автографа № 19 — «До півночі княжна моя На місяць дивилась» замінено настроєвим: «До півночі невесела На зорі дивилась».

Високоемоційно ведеться розповідь про страхітливий злочин — згвалтування князем дочки. В перших двох редакціях поеми «Княжна» брутальні наміри князя розкривалися опосередковано, загальним «іде в покої», смисл їх вгадувався у гнівних інвективах автора. Як не боляче розповідати про таке, але поет у Б вписав ще три рядки, де з граничною чіткістю показав ці наміри:

Не схаменувся, ключ виймає,
Прийшов, і двері одмикає,
І лізе до дочки.

Ця вставка в тексті та попередні зміни («Княжна одна собі сидить — А доня взаперті сидить») одночасно підкреслюють обдуманість та холоднокровність здійснення князем злочину.

Кульмінаційний момент поеми зазнав найбільшої і найретельнішої переробки. Благальне авторове «Убий, і бог не покарає!» в Б доповнене історичним екскурсом-аналогом:

Як тая Ченчіо колись
Убила батька кардинала
І Саваофа не злякалась.

Тут чітко виявлені світоглядні позиції Шевченка, він рішуче відкидає ідею християнського всепрощення, пасивної покори. Хоч це порівняння стосується попереднього мотиву, але воно взаємодіє з наступним епізодом підпалу князівського маєтку. Уважно розглянемо розбіжності в уривках.

М	Б
Минає час... чутно з палат	Час минає.
Неначе гвалт. А потім знову	А потім крик, а потім гвалт,
Не чуть нічого. Зайнялись	І плач почули із палат —
Скирди і клуня.	Почули сови. Потім знову
	Не чуть нічого. І в той час
	Скирди і клуня зайнялись.

Повніший, чіткіший і різноманітніший звуковий фон, на якому виділено плач княжни, дає виразніше уявлення про драматичні події в палатах. А головне — Шевченко в Б підводить до думки, що палати запалила в одчайдушній рішучості княжна. Приклад Ченчіо є оправдуючим, він доповнює та ілюструє обгрунтування автора. Цілий комплекс мотивів та змін спрямовано на те, щоб виключити можливість підпалу маєтку через необережність. Зверніть увагу на підкреслення, що бенкет відбувся «аж у гаї». Рядом додаткових штрихів наголошується на тому, що всі в цей пізній час уже спали мертвим сном. Вставлена фраза «І в той час...» повниться додатковими уявленнями. Бачимо в Б ретельне, винятково продумане логічне і хронологічне впорядкування стрімкого наростання подій та розвитку почуттів: після страшного насильницького акту відчай, психологічний параліч, далі вибух гніву і жадання помсти, нарешті, здійснення її. Підпалити палати міг і хтось інший, прихильник княжни, але підпал подається в поемі як справедливий акт помсти і відплати. Саме так його сприймають і селяни, їх висновок є підсумовуючим. Шевченко ввів до тексту Б слово «збіглись» і цим оживив цілу картину, виділив і логічно наголосив пасивну споглядальність селян.

Автограф № 19 і М	Б
А мужички собі дивились,	А люде збіглись та дивились,
Як дим до хмари підіймавсь.	Як дим до неба підіймавсь.

В остаточній редакції виділено два періоди. Спершу — природний у такій ситуації драматичний рух — «збіглись». За допомогою одного слова картина стала живою. (Згадаймо, як І. Франко вказував на виняткове вміння Шевченка коротко подати широку панораму «з постатями, з рухом»). Цей рух є контрастом до статичної картини пасивного споглядання селянами пожежі. В народному уявленні пожежа — це страшне лихо, яке поглинає людську працю, і йому треба зарадити. Вгадуються душевні колізії кріпаків з усвідомленням того, що горить «панське добро», яке становить основу могутності їх ворога.

Цікаво простежити за ходом поетичної думки Шевченка, коли він у всіх трьох текстах по-різному освітлює становище і дії селян після пожежі. В автографі № 19 реакція людей на зникнення княжни передавалась такими словами: «Довго матері своєї Сироти шукали». Ці рядки були перенесені до М, і вже там Шевченко їх замінив іншими — «В селі сироти і вдови знову заридали». Поет емоційно посилює оповідь, зміщує акцент на погіршення становища найбідніших, позбавлених підтримки і благодійності княжни. При перегляді тексту поеми в 1858 р. Шевченко всі факти підпорядковує генеральній лінії — показу соціального становища селян. Він не хоче, щоб взаємини сиріт і вдів з княжною стали домінантою головного сюжету, тому і ці рядки відхиляє, подаючи найімовірніше припущення селян: «на пожарищі небога згоріла». Прослідкуємо зміну в наступних рядках.

Автограф № 19 і М	Б
Люди стогнуть на оренді Та бога благають, Щоб княжна до їх вернулась.	Люди трохи очуняли, Господа благають, Щоб княжна до їх вернулась.

Змістовим центром цього характеристичного мотиву став якісно новий рядок: «Люди трохи очуняли». Ним автор точніше відтворює атмосферу деякого полегшення становища селян, коли «князь хиріє, Нездужає встати», тобто не може так обдирати і гнобити їх.

Редакція Б містить у цій частині значно більше характеристик, ліричних роздумів з приводу долі княжни. Шевченко вилучає все, що могло б затьмарити цей образ, відкидає жахний епітет М «осквернена» і вживає скорботно-ніжне, співчутливе «знівечений цвіте». Освітлення долі дівчини, спомини про неї продовжуються у двох аспектах. Вдячна народна пам'ять зберегла дорогий образ улюбленици, в селян ще теплиться надія, що княжна жива і до них повернеться. Паралельно Шевченко поетизує і простих людей, їх благородство, чуйність до добра і готовність творити добро.

Особливою теплотою і ніжністю дихають рядки авторських відступів, де мова йде про безталанну княжну. В Б Шевченко робить широкі ліричні вставки, овіяні сумовитим ліризмом, співпереживанням його з героїнею. Скорбота викликається насамперед свідомістю разючої невідповідності між сутністю людини і її становищем та долею. Ця медитація є синтезом ряду мотивів; тут і уявлення надломленої, одинокої княжни «на чужому полі», і пристрасне бажання їй добра. Гнівна інвектива проти «лукавої долі», що доводить хороших людей до домовини, не абстрактна, вона має виразну проекцію в соціальну дійсність, асоціюється із риторичними запитаннями (у другій частині поеми) з приводу смерті княжни. Наведемо паралельно уривки з різних редакцій, щоб був яснішим напрям думки поета.

Автограф № 19	М і Б
Чому добрі умирають А злії гуляють?	Чому добре умирає, Злее оживає?

У первісному варіанті Шевченко йшов від осмислення конкретних фактів — передчасної смерті княгині і продовження розгульного життя князя. В остаточній редакції збірні образи соціологізуються, наби-

рають алегоричного узагальнення, гостро ставиться питання про парадоксальність, протиприродність діалектики самодержавно-кріпосницького суспільства, згубного для чесного й хорошого, але благодатного для злих, темних сил. У Шевченка бачимо чудовий синтез, органічне злиття ідейності й художності.

Надзвичайно ретельно опрацьовував Шевченко заключну частину поеми — своєрідний епілог, що містить розповідь черниці про останні дні і смерть княжни в Чигиринському монастирі. У чорновій редакції поеми епілог займав 33, в М — 29 і в Б — 23 рядки. Але скорочення було не механічним. Як проходив процес художньої конденсації, можемо прослідкувати, порівнюючи такі уривки:

Автограф № 19	Б
Добре жить, Коли нічого не болить. В монастирі ми спочивали У холодку коло стіни. І нам черниця розказала Страданіє сестри княжни.	Отам мені і розказала Стара черниця новину.

Цей приклад типовий для редакційної роботи Шевченка. У первісному варіанті факт часто обростає житейськими сентенціями, побутовими деталями і подробицями, додатковими, другорядними ситуаціями. При перегляді вони відсіюються, винятково вимогливо відбираються слова особливої сили впливу, великого смислового й образного наповнення, які виділяють найбільш значущі й мальовничі деталі, якнайтісніше пов'язуються з ідейно-естетичним спрямуванням цілого твору.

Порівняльний аналіз трьох редакцій поеми «Княжна» засвідчує неухильне ідейне і мистецьке зростання Шевченка, інтенсивний розвиток і зміну творчих засад та естетичних принципів реалізму. Підвищення мистецького рівня виразно помітно на всіх компонентах поеми: майстерності розкриття теми, побудові твору, типовій викінченості образів, доборі художніх засобів для найадекватнішого вираження думки.

Ф. Т. ВАЩУК

ПОЭМА Т. ШЕВЧЕНКО «КНЯЖНА» В РЕДАКЦИЯХ И ВАРИАНТАХ

Резюме

В статье исследуется почти двенадцатилетняя творческая история известной поэмы. На основании сопоставления и сравнительного анализа трех редакций и двух авторизованных списков поэмы автор прослеживает и показывает большую и сложную работу Т. Шевченко над идейно-художественным усовершенствованием произведения. Углубление в творческую лабораторию великого поэта дает возможность проследить развитие его мировоззрения, творческого метода.

А. М. ХАЛІМОНЧУК

Талант, який захоплював і надихав

Проблема «О. М. Островський і українська дожовтнева література» давно цікавить радянських дослідників. Назвемо передусім таких, як В. Дмитрук [1], С. Тобілевич [2], И. Куриленко [3], Я. Білоштан [4], В. Сахновський-Панкеєв [5], О. Засенко [6]. Постійна увага українських літературознавців до великого російського драматурга пояснюється не тільки тим, що О. Островський деякий час жив на Україні, знав і шанував мову і культуру її народу, що він переклав п'єсу Г. Квітки-Основ'яненка «Щира любов» (її російська назва «Искренняя любовь или Милый дороже счастья»). Головною причиною цього є незаперечний факт, що у другій половині XIX ст. О. Островський був одним з найпопулярніших письменників не лише в Росії, а й на Україні. Смілива реалістична муза «першого драматичного письменника» (М. Некрасов) надихала багатьох українських митців слова і критиків — Т. Шевченка, І. Нечуя-Левицького, П. Мирного, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Білика, М. Драгоманова, М. Павлика, І. Франка та ін. По тому, як сприймались твори О. Островського, дослідники можуть деякою мірою судити про інтереси і творчу позицію багатьох літературних діячів України, можуть прослідкувати за утвердженням критичного реалізму в українській драматургії і театрі.

В історію російсько-українських культурних взаємин важливу сторінку вписав Т. Г. Шевченко. На цій сторінці знаходимо й ім'я О. М. Островського. Деякі п'єси російського драматурга Кобзар знав ще на засланні. Є небезпідставні твердження, що в Новопетровську аматори поставили комедію «Свои люди — сочтемся» і солдат Шевченко грав у ній роль стряпчого Расположенського. Комедія була об'єктом розмови засланця з М. Данилевським, учасником географічної експедиції Бера. Обговорювалась, зокрема, заборона її царською цензурою. «Если это правда, — читаємо в «Щоденнику» поета за 26 червня 1857 р., — то сатира как нельзя более достигла своей цели» [7].

У 1856—1857 рр. Т. Шевченко наполегливо працював над виконанням свого задуму — дати серію малюнків «Блудний син». Художник

---

[1] Дмитрук В. Творчість О. Островського і українська література. — «Радянський Львів», 1948, № 4.

[2] Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі. К., 1957.

[3] Куриленко И. Марко Лукич Кропивницький. К., 1958.

[4] Білоштан Я. Іван Франко і театр. К., 1967.

[5] Сахновський-Панкеєв В. Іван Карпенко-Карий і російська культура. К., 1969.

[6] Засенко О. О. М. Островський і дожовтнева українська література. — «Радянське літературознавство», 1973, № 4.

[7] Шевченко Т. Повна збірка творів в 3-х т., т. 3. К., Держлітвидав, 1949, с. 103.

твердо вирішив, що цикл матиме сатиричний характер («не карикатурная, — як пояснював він, — скорее драматический сарказм, нежели насмешка»). Зразками такої сатири для Шевченка були картина П. Федотова «Приезд жениха», комедія М. Гоголя «Ревизор» та п'єса О. Островського «Свои люди — сочтемся» [8].

Отже, Шевченко-живописець близький до Островського як темою (моральне звиродніння представника купецтва), так і засобами малювання (сатира). Цікаве, на наш погляд, пояснення Т. Шевченка і щодо вибору об'єкта для сатири. Він звертається не до «вищого», а до «середнього класу» тогочасного суспільства. Революційний демократ вважав, що панство — малочисельне, воно значною мірою денаціоналізувалося, а середній клас — «это огромная и, к несчастью, полуграмотная масса» [9]. На думку Кобзаря, для боротьби проти «вищих» шарів суспільства потрібні «героїчні засоби», а виправленню середніх шарів може сприяти «благородная, изящная и меткая сатира». Саме тому Т. Шевченка обурювало, що царський уряд заборонив прекрасний твір О. Островського і цим підтримував «невежество и мошенничество».

Перебуваючи після заслання в Нижньому Новгороді, Т. Шевченко багато і захоплено читає. У листі до І. О. Ускова він писав: «А книгами и журналами, по милости моих новых друзей, вся комната завалена, просто купаюсь в чтении» [10]. Серед перших творів, які тоді прочитав Т. Шевченко, була комедія Островського «Доходное место». Правда, у «Щоденнику» він охарактеризував твір так: «Не понравилась. Много лишнего, ничего не говорящего». Але тут же додав: «В скором времени ее будут давать на здешней сцене. Нужно будет посмотреть» [11]. Не сподобалась Шевченкові п'єса «Праздничный сон — до обеда», яка йшла в театрі Нижнього Новгорода 17 грудня 1857 року. Революційний демократ хотів бачити у п'єсах і на сцені більш рішучих героїв, енергійний розвиток сюжету. Все ж п'єси Островського приносили Шевченкові радість зустрічі з мистецтвом. Тоді і пізніше Т. Шевченко захоплюється виконавцями ролей з творів великого російського драматурга — М. Щепкіним, К. Піуновою, О. Климовським, І. Самаріним, С. Шумським, П. Садовським та ін.

Великий інтерес до творчості О. Островського виявили брати Рудченки — П. Мирний та І. Білик, які завжди високо цінили передову російську літературу, особливо критично-реалістичний її напрям. Ім'я Островського часто зустрічається в щоденнику і листах П. Мирного, у статтях І. Білика. Панас Мирний переклав, але не опублікував комедію «Доходное место» («Тепле місце»), Іван Білик — драму «Гроза». У передмові до українського перекладу драми «Гроза» Білик високо оцінює творчість О. Островського, пропагує його комедії і драми як зразок реалізму, як матеріал спілкування української і російської культур.

Звернення українських перекладачів саме до цих п'єс Островського диктувалося не звичайними читацькими інтересами. Комедія «Доходное место» відповідала задумам П. Мирного реалістично показати життя чиновництва, виставити «на показ усьому мирові» деспотизм вищого канцелярського начальства, його дурні звички, насилування людської совісті. Адже образи самодурів Вишневського, Юсова, Белогубова якоюсь мірою нагадували тих столоначальників, під керівництвом яких довелося працювати писарчукові П. Рудченку, а образ різночинця Жадова імпонував перекладачеві, бо він і сам у 70-х роках стояв на різночинницьких позиціях. П. Мирного та І. Білика, яких завжди

[8] Шевченко Т. Повна збірка творів, т. 3, с. 103.
[9] Там же.
[11] Там же, с. 192.
[10] Там же, с. 385.

хвилювала доля жінки, поневоленої тогочасними соціальними умовами, приниженої консервативними традиціями відсталої моралі, захопив образ Катерини — цей світлий промінь «у темному царстві» капіталізму. Більше того, він знайшов могутній відгомін в оригінальній творчості П. Мирного. Подібно до Островського П. Мирний у своїх творах малював родинне життя не тільки як умілий побутописець, а як критичний реаліст, що заглиблювався в соціальні питання.

Досить цікава сторінка збагачення з джерел художнього доробку великого російського митця розкривається у творчості і театральній діяльності українського актора, режисера і драматурга М. Кропивницького. Як артист, він виступав у багатьох ролях з п'єс О. Островського, його естетичні погляди, як і погляди російського драматурга, опирались на грунт критичного реалізму, збігалися їх оцінки окремих театральних колективів. Любов М. Кропивницького до автора «Грози» засвідчує дружина І. Карпенка-Карого С. Тобілевич. «У 1863 році, — пише вона у книзі спогадів, — Кропивницький, працюючи ще в канцелярії, у тісній співдружності з молодшим за нього канцеляристом Іваном Тобілевичем, заснував аматорський драматичний гурток... Грали аматори п'єси і українські і російські, захоплюючись, звичайно, творами О. М. Островського» [12].

Літературознавці уже звернули увагу на композиційну близькість окремих п'єс українського і російського драматургів (наприклад, «Гроза» і «Дві сім'ї», «Доходное место» і «Олеся» та ін.), на подібність обставин, у яких розкриваються характери персонажів, та на близькість самих характерів (Катерина — Зінька чи Домаха, Кабаниха — Жлудиха, Ахов — Бичок і т. д.). Ще у 1883 р., рецензуючи перший том творів М. Кропивницького, І. Франко вказував, що український драматург «бере собі за взір Островського», що «чорні характери, як Бичок, аж надто очевидно пересаджено на нашу ниву з великоруської, з «темного царства» Островського» [13].

Ставити поряд двох знаменитих драматичних митців Росії й України дає нам право і їх новаторство у зображенні «середніх», за висловом Т. Шевченка, шарів суспільства — купецтва, чиновництва (Островським), куркульства, міщанства (Кропивницьким).

Майже не залишив висловлювань про О. Островського і його творчість знаменитий український культурний діяч М. Старицький. Цей факт дещо стримує дослідників у пошуках зв'язків між ними, а тим більше — прямих впливів. Але не забуваймо, що у взаємовідносинах культур більше значення має загальна атмосфера, мистецький дух. А в цій атмосфері видно, як перегукуються образи куркулихи Коломийчихи (з п'єси «У темряві») і Кабанихи («Гроза»), артистки Лучицької (з драми «Талан») і Кручиніної («Без вины виноватые»), як подібне в обох драматургів звернення до теми вітчизняного театру. Навряд чи можна вважати випадковим, що Старицький назвав одну зі своїх п'єс «У темряві». Адже характеристика епохи в ній дається в дусі п'єс Островського і статей М. Добролюбова, хоч осмислюється дещо інший життєвий матеріал — село на півдні України 80—90-х років XIX ст.

Багато даних для зіставлення з О. Островським дає творчість І. Карпенка-Карого. До речі, вони пройшли подібну сувору школу життя, їх шлях у мистецтво був прокладений через чиновницьку канцелярію, яка давала обом немало матеріалу для п'єс.

З творчістю Островського І. Тобілевич познайомився ще тоді, коли юнаком, разом з М. Кропивницьким, виступав як артист-аматор у Бобринці та Єлизаветграді. Дружина письменника у своїх спогадах наго-

---

[12] Тобілевич С. Назв. книга, с. 98.

[13] Франко І. Збірник творів М. Л. Кропивницького... — «Зоря», 1883, № 13, с. 218.

лошувала на тому, що він добре знав і любив твори російського драматурга. За свідченням С. Тобілевич, І. Карпенко-Карий записав до свого щоденника такі слова: «Талант письменника Островського просто відкрив мені очі на покликання актора... Його п'єси вчать актора, яка мусить бути його місія» [14].

М. Добролюбов назвав п'єси О. Островського «пьесами жизни». Справді, російський класик показував, як сам писав, не гру, а «драматизированную жизнь», змальовував життя «у війні», розкривав генеральні конфлікти епохи. Відходом від театральних штампів, етнографічних сцен, увагою до глибин життя, соціальних і психологічних обставин позначені і п'єси Карпенка-Карого. Український митець, як і Островський, робив це свідомо, виходячи зі свого естетичного кредо. Показовим є лист Карпенка-Карого до М. Старицького від 8 жовтня 1884 р. з приводу драми «Безталанна» (перша назва — «Хто винен?»). На закиди Старицького, що в п'єсі нема винуватця нещасть персонажів, отого традиційного театрального «злого генія», автор п'єси відповів: «Я взяв життя. А в житті не завжди драма розігрується за такими законами логіки, щоб не лишалось місця для питання «хто винен?» [15]. Не погоджуючись із закидами М. Старицького, що у драмі «Безталанна» є «зайві особи», І. Карпенко-Карий, посилаючись на авторитет Островського і Добролюбова, писав: «Колись дорікали Островському за те, що він у «Грозі» ввів багато зайвих дійових осіб.., але Добролюбов, згодом розбираючи «Темне царство» і «Промінь світла в темному царстві», вважав, що це так і повинно бути, що драма не мала б тієї ціни своєї народності, коли б дія відбувалася тільки між особами, потрібними для розвитку драми, тому що не було б сфери, в якій вони діють. Та й взагалі в народній драмі важко виділити тільки дійових осіб і не допускати до їх зіткнення з життям...» [16].

Спільність естетичних поглядів О. Островського та І. Карпенка-Карого засвідчує їх увага до суспільних обставин, у яких складається характер і поведінка людини. Обидва драматурги поділяли реалістичні концепції М. Гоголя, Т. Шевченка, російських революційних демократів. Коли О. Островському деякі критики закидали, що в його п'єсах відсутні моралізуючі кінцівки чи епілоги, творець «Грози» відповідав, що «виновато не ученье, которое никак не прикладывается к жизни, а виноват образ жизни, к которому никакой науки приложить нельзя» [17]. Аналогічні закиди робила критика й авторові «Суєти», дехто навіть називав цю п'єсу фарсом. «Що таке фарс? — запитує Карпенко-Карий у листі до М. Комарова. — У Гоголя свиня приходить в суд, відшукує прошеніє... Це фарс; але коли життя людське до того погане, що тільки свиня може розрішить спор Ів. Ів. з Ів. Никиф., то що його було робити?.. Чим я винен, що люди заражені суєтством до того, що дії їх для розумного слухача здаються фарсом» [18].

Цікаво зіставити погляди Островського і Карпенка-Карого на комедію, сатиру. Багато в чому вони не тільки близькі, а й майже тотожні. І Островський, і Карпенко-Карий вимагали комедію для народу, орієнтувались на народного глядача. «Всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии — для всего народа», — стверджував російський драматург. Островський працював не для глядачів з панськими нервами, а для «свежей публики», якій потрі-

---

[14] Тобілевич С. Назв. книга, с. 284.
[15] Про мистецтво театру. К., «Мистецтво», 1954, с. 117.
[16] Там же, с. 123.
[17] Островский А. Н. Новые материалы. Письма. Труды и дни. Статьи. М.—Л., 1924, с. 34.
[18] Про мистецтво театру, с. 124.

бен «крупный комизм, вызывающий откровенный, громкий смех» [19]. Український митець, викриваючи царський уряд і його цензуру, ратуючи за створення такого театру, який «дав би позитивні результати для народу», ще і ще раз покликуючись на геній О. Островського, у відомому документі «Записка до з'їзду театральних діячів» також закликав працювати для народного театру, показати «на сцені комедії, які слухатимуться з живим інтересом і дадуть хороші результати» [20].

У своїх драматичних творах і Островський, і Карпенко-Карий не раз ставили питання мистецтва. «Бесприданница», «Таланты и поклонники», «Лес», «Без вины виноватые», «Комик XVII столетия» — далеко не повний перелік творів, де виведені образи письменників, критиків, артистів, де подано своєрідну програму розвитку сатиричного і гумористичного мистецтва. У п'єсі «Комик XVII столетия» російський драматург устами боярина Матвєєва так говорить про роль комедії:

Как ты полагаешь,
Для царской ли забавы лишь година
Комедия? Для русского народа,
Для всех чинов и званий...
Пора сменить шутов, шутих и дур,
Неистовства на действа комедийны... [21]

Подібні думки висловлює й Карпенко-Карий, коли у вже цитованій «Записці» виступає проти гопако-горілчаного, «легковажного, одноманітного, жартівливого репертуару, без усяких інтересів, що захоплюють суспільне життя». Устами талановитого сільського інтелігента Івана в п'єсі «Суєта» автор проголошує: «Комедію нам дайте, комедію, що бичує сатирою страшною всіх і сміхом через сльози сміється над пороками!...» Таке мистецтво цей герой називає обов'язком, «стягом священним» [22].

Карпенка-Карого і Островського об'єднує «крупный комизм» — сміливий гротеск, шарж, показ не сценічної комічності, а комедії життя. Близькі драматурги і викриттям погоні за багатством, царства казнокрадів, егоїстів, показом того суспільства, де жінка — рабиня. Порівняння п'єс «Доходное место» і «Бурлака», «Свои люди — сочтемся» та «Розумний і дурень», «Гроза» і «Наймичка» чи «Сто тисяч» та інших дає немало аналогічних картин, образів, конфліктів. У творах обох авторів збігаються ідеї, проголошені устами позитивних персонажів: Жадова, Кручиніної, Нещасливцева і Данила, Івана Барильченка, Калиновича. Очевидна подібність у використанні оціночних імен персонажів (Дикий, Глумов, Хрюков, Кнуров, Коршунов — Калитка, Трендальов, Пеньожка, Пузир).

Звертає на себе увагу ще одна деталь. Відомо, що О. Островський організував Театральне об'єднання, метою якого було піклування про репертуар, допомога у навчанні і вишколенні артистів, у забезпеченні їх добробуту і т. д. М. Садовський, П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий як організатори Українського театрального товариства пішли слідом за своїм російським попередником.

Сказане зовсім не означає, що І. Карпенко-Карий тільки наслідував Островського. «Просто подражать Островскому, — висловив думку А. В. Луначарський, — значило бы обречь себя на гибель» [23]. Карпенко-Карий був талановитим учнем російського драматурга і водночас великим оригінальним художником. У своїй творчості він зумів поєднати найкращі традиції і самобутність, забезпечивши собі цим любов рідно-

---

[19] Островский А. Н. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. 12. М., ГИХЛ, 1953, с. 123.
[20] Про мистецтво театру, с. 114.
[21] Островский А. Н. Полн. собр. соч., т. 4, с. 259.
[22] Про мистецтво театру, с. 113.
[23] А. Н. Островский в русской критике. М., ГИХЛ, 1953, с. 429.

го народу і шану серед народів світу. Немовби про його п'єси сказав О. М. Островський: «...Только те произведения пережили века, которые были истинно народными у себя дома; такие произведения со временем делаются понятными и ценными и для других народов, а наконец, и для всего света» [24].

Західноукраїнському читачеві твори О. Островського ширше стали відомі з 70-х років минулого століття. Цьому значною мірою сприяли статті М. Драгоманова, які друкувались у журналах «Друг», «Правда», «Громада», «Зоря», а також його відкриті й персональні листи до галицьких письменників. Драгоманов зарахував О. Островського до тих сил, які єднають передові українську і російську культури. «А на такій спайці, — писав учений, — не пропадемо... а ще сили прибавимо собі» [25]. М. Драгоманов гостро виступав проти критиків, які твердили, що неуспіх п'єс Островського і Толстого на паризькій сцені є свідченням їх слабості. Навпаки, писав він, це доказ викривлення естетичного смаку французьких глядачів, вихованих на шаблонах буржуазної драматургії. М. Драгоманов вважав, що «галичанам, як і всім слов'янам», треба вчитись в Островського [26].

Ми не сумніваємося, що з п'єсами російського драматурга галичан (принаймні артистів) знайомив М. Л. Кропивницький, який протягом літа й осені 1875 р. працював режисером театру «Народна бесіда» у Львові. Для цього театру М. Павлик переклав драму О. Островського «Гроза» (назва перекладу — «Буря»). В його перекладі вона була показана галичанам у 1879 і 1884 роках. З приводу першої постановки І. Франко писав перекладачеві: «Буря» Островського була тут на сцені, хоч не найліпше відіграна, але зробила огромне враження, не лиш на молодіж, але й на інтелігенцію. Москальофіли остентаційно (демонстративно. — *А. Х.*) винеслися, кажучи, що автор «поганить руський народ». Попи не могли догадатися, що там за мораль...» [27]. Кілька разів п'єса ставилась і на периферії.

Швидко розійшлося львівське видання (1900) перекладеної Павликом драми, що також свідчило про її популярність. У післямові до цієї книги М. Павлик назвав «Грозу» високомистецьким, високодраматичним твором, що піднімає важливі суспільні проблеми, зокрема проблему емансипації жінки. «Буря... — писав перекладач, — твір вічно свіжий, вічно живий, безсмертний» [28].

Оцінки творів О. М. Островського, які давав І. Франко, мають досить суперечливий характер. Закоханий у передову російську реалістичну літературу, він називав Островського серед найкращих драматургів, радив перекладати його п'єси і ставити їх на сцені, обурювався позицією тих естетів, які в авторі «Грози» бачили носія «неморальності», «надмірності» в зображенні героїв тощо. Але у деяких висловлюваннях І. Франка про О. Островського є помилкові, а то й несправедливі оцінки (наприклад, у рецензії на окреме видання «Грози» Павликом), пояснити які зараз важко. Однак не вони визначають ставлення революційного демократа, друга російського народу, справжнього цінителя високохудожнього мистецтва до великого драматурга.

Уже в ранній своїй статті «Література, її завдання і найважніші ціхи», стверджуючи, що «література певного часу повинна бути образом життя, праці, бесіди і думок того часу» [29], Франко до такої літератури,

---

[24] Островский А. Н. Полн. собр. соч., т. 12, с. 123.
[25] Драгоманов М. В справі відносин українців до російської літератури. — «Зоря», 1889, № 8, с. 144.
[26] Там же.
[27] Франко І. Твори в 20-ти т., т. 20. К., Держлітвидав, 1956, с. 99.
[28] Островський О. Буря. Львів, 1900, с. 83.
[29] Франко І. Твори в 20-ти т., т. 16, с. 11.

поряд з творами Писарева, Добролюбова, Решетникова, Г. Успенського, відносив і твори О. Островського. У статті «Темне царство» він погоджувався з високою оцінкою п'єси російського драматурга, яку дав М. Добролюбов; у статті «Жіноча неволя в руських піснях народних» Франко, хоч і робив зауваження щодо образу Катерини, назвав «Грозу» найкращою драмою О. Островського [30].

Рецензуючи постановку у Львівському польському театрі п'єси «Не в свои сани не садись» («Szeroka natura»), І. Франко критикує її за недоліки в композиції. Проте він підкреслює, що у п'єсі дається «вірна характеристика постатей і справді майстерне малювання середовища» [31]. Тут же І. Франко високо оцінює зміст п'єс Островського «Гроза» і «Бедность — не порок» і разом з драмою «Власть тьмы» Л. Толстого рекомендує частіше показувати їх глядачам. У статті «Руський театр» критик з жалем відзначає, що на Україні, у зв'язку з царськими заборонами, не можна було показувати на сцені п'єси О. Островського (як, зрештою, й інших видатних майстрів) у перекладі на українську мову [32].

Важливо зазначити, що І. Франко популяризував кращі надбання російської літератури не лише в українському середовищі. Його рецензії на твори О. Островського друкувались у польській пресі; саме для польського глядача письменник хотів перекласти «Грозу». У листі до М. Павлика за 1880 р. він писав: «Тепер сідаю перекладати «Бурю» на польське» [33]. Чи був виконаний цей задум, поки що невідомо. Але навіть саме бажання дати польському читачеві твір Островського свідчить про глибоке розуміння революційним демократом того важливого нового, загальнолюдського, що давав своїми творами великий син Росії, письменник-гуманіст і демократ.

А. М. ХАЛИМОНЧУК

ТАЛАНТ, КОТОРЫЙ ВОСХИЩАЛ И ВДОХНОВЛЯЛ

Резюме

В статье раскрываются высказывания Т. Шевченко, И. Билыка, М. Драгоманова, М. Павлыка, И. Карпенко-Карого, М. Кропивницкого, И. Франко о русском писателе; говорится о переводах на украинский язык некоторых пьес писателя. Автор останавливается на фактах влияния А. Островского на классическую украинскую литературу. Главное внимание в статье уделено идейной и эстетической общности А. Н. Островского и украинских драматургов И. Карпенко-Карого, М. Кропивницкого, М. Старицкого.

---

[30] Франко І. Твори, т. 16 с. 89.
[31] Франко І. Твори, т. 18, с. 30.
[32] Франко І. Твори, т. 16, с. 199.
[33] Переписка М. Драгоманова з М. Павликом, т. 3. Чернівці, 1905, с. 248.

М. С. НАГІРНИЙ

К. Францов — популяризатор і дослідник українського фольклору

Порушена проблема — це спроба вивчення однієї з ділянок фольклористичних інтересів австрійського романіста Карла Еміля Францоза (1848—1904), який цікавився народною творчістю багатьох слов'янських і неслов'янських народів: росіян, болгар, сербів, румунів та інших [1].

Такому зацікавленню сприяла передусім та обставина, що, народившись на Україні, письменник багато років проживав на Буковині, де мав нагоду спостерігати життя різних національностей. Подорожі, які йому довелось у 70-х роках здійснити в Росію, Румунію і на Балкани, значно поглибили ці пізнання.

Звичайно, найактивніший інтерес романіст виявляв до народних пісень українців. І зрозуміло. Адже ці пісні він чув уже дитиною, коли з ними над його колискою схилялась няня — українська селянка з-під Чорткова, що протягом шести років була для «малого Мілька» найвірнішим другом і порадником [2]. Потім його пам'ять збагатилась переказами мандрівних кобзарів, котрі на подільських ярмарках співали селянам про звитяжне козацтво, славили волелюбних гайдамаків і опришків, сумували над селянською недолею або розважали мужицьке серце жартівливими коломийками [3]. Пісні України глибоко запали в душу допитливого юнака, і він поніс їх дорогами свого життя у світ широкий.

Про Францоза як популяризатора українського фольклору уже згадували радянські дослідники [4]. Йому присвячено навіть спеціальні публікації «Карл Эмиль Францоз — исследователь украинского фольклора» та «Український фольклор у творах Карла Францоза» [5]. Однак інформація, яка подається в них, скупа і загальна, бо використано надто мало конкретного матеріалу. Тому зауваження Ф. Погребенника про те, що думки Францоза про пісенну творчість народу Шевченка і Франка заслуговують більшої уваги, ніж на це спромоглися радянські фольклористи [6], залишається актуальним.

---

[1] Зацікавлення Францоза фольклором цих народів засвідчують його праці: «Микола Павлов» (1876), «Румунські приказки» (1876), «Гайдуки та гайдуцька поезія» (1897) та ін.

[2] Franzos K. E. Die Geschichte des Erstlings. — «Deutsche Dichtung», Bd. 17., 1895, S. 61.

[3] Franzos K. E. Von Don zur Donau, Bd. I. Leipzig, 1878, S. 123—124.

[4] Погребенник Ф. Українська пісня серед народів світу. — «Народна творчість та етнографія», 1962, № 1, с. 135. Погребенник Я. Тарас Шевченко в німецьких перекладах та літературознавстві. К., 1967, с. 121 (рукопис канд. дис.); Ониськів М. Дружбою зігріте слово. — «Радянська Буковина», 1969, 8. VII.

[5] Тезисы докладов XXI научной сессии. Секция ром.-герм. филологии. Черновицкий госуниверситет, 1965, с. 78—81; «Народна творчість та етнографія», 1969, № 1, с. 25—28.

[6] Погребенник Ф. Назв. праця, с. 135.

Справді, популяризація українського фольклору зайняла значне місце в діяльності письменника. Доказом цього є не лише статті й нариси «Малороси та їх співець», «Ярмарок у Барнові»[7], «Русинські народні пісні», «Література малоросів», «Народна пісня малоросів» і деякі інші, а й ті переклади пісень, котрі публікував Францоз на сторінках різних німецькомовних періодичних видань «Die Dioskuren», «Neue Freie Presse», «Neue Illustrierte Zeitung», «Deutsche Dichtung» та інших. Це підтверджують також окремі художні твори романіста. У примітці до юнацької поеми «Цеціно»[8] («Im Berge. Sage vom Caecina», 1870), написаної за мотивами буковинських переказів, приміром, сказано, що автор зважився на її публікацію головним чином задля того, аби «дати поштовх до опрацювання майже цілком занедбаного ... світу казок і легенд» його батьківщини[9].

Дослідження Францозом українського фольклору починається з нарису «Людвіг Адольф Штауфе-Сімігінович». Тут він критикує німецького фольклориста за змішування румунського елемента з українським у добірці «Казки Буковини» («Märchen aus der Bucowina», Wien, 1855), але виправдовує його зусилля в галузі перекладу польських і українських пісень. Праця заслуговує згадки ще й тому, що в ній критик вперше дає високу оцінку «запашній, своєрідній і такій чарівній поезії», яка «живе в устах українців»[10].

Більш докладно про поетичну творчість українського народу Францоз говорить у нарисах «Малороси та їх співець» («Die Kleinrussen und ihr Sänger», 1877) і «Ярмарок у Барнові» («Der Markttag in Barnow», 1878), які побачили світ у двотомнику «Від Дону до Дунаю». У першому обгрунтовується зв'язок спадщини Кобзаря з народнопісенними мотивами, у другому розглядається відтворення у фольклорі соціальних настроїв подільського села, аналізується репертуар ярмаркового лірника.

Францоз приходить до переконання, що українські пісні не мають собі рівних у світі, бо перевищують усі інші «своєю ніжністю, багатством і глибиною відчуття»[11].

Щоб підтвердити історизм Шевченкових «Гайдамаків» і з'ясувати причини Коліївщини, письменник публікує у примітці до першого нарису власний переклад галицької співанки «Сьогодні великодний день», яка розповідає про окатоличення прикарпатського селянства єзуїтами у XVI—XVII ст.[12].

Окремі сторінки другого нарису цілком присвячуються характеристиці українських пісень, їх жанрового розмаїття і деяких художніх особливостей. Тут же фольклорист знайомить читача і з розповсюджувачами цих скарбів, такими як наймичка Ксеня, наймит Василь, сліпий кобзар, котрий у супроводі дитини мандрує селами та наспівує землякам те, що «співали Гомер і гомериди стародавнім грекам — героїчні історії минувшини у простій і дійсно поетичній формі»[13].

Для другого нарису Францоз переклав декілька пісень з програми мандрівного співця (історичного змісту — «Гамалію», на тему кохання — «Ой на горі ялина зелена» і «З трояндами любов розпочиналась», про рекрутчину — «Ой куди ж тебе забрали, о, бідний Василю!», соціально-побутову співанку антипанського змісту — «Запам'ятай, ля-

---

[7] Барновом Францоз називав місто свого дитинства Чортків (Тернопільська область).

[8] Так називається гора біля Чернівців.

[9] Franzos K. E. Buchenblätter. Jahrbuch für deutsche Literaturbestrebungen der Bucowina. Czernowitz, 1870, S. 49.

[10] Там же, с. 89.

[11] Franzos K. E. Vom Don zur Donau, Bd. 1. Leipzig, 1878, S. 94.

[12] Там же, с. 123.

[13] Там же, т. 2, с. 111.

шel»), а також жартівливі пісні («Ой не бійся старих відьом», «Полюбила миленького», «Запіяли півні вранці», «А дівчина мов ліщина» та ін.).

Коли проаналізуємо тематику Францозових перекладів, то побачимо, що він прагнув не лише ознайомити із жанрами і мотивами народної поезії, а й хотів наблизити своїх західних співвітчизників до розуміння соціально й історично зумовлених тенденцій розвитку українського життя. Підтвердженням цього є хоч би добірка з 18 різних за змістом і формою піснетворів, надрукованих 31 березня 1877 р. в «Neie Freie Presse» разом зі статтею «Русинські народні пісні» («Russinische Volkslieder»), в якій автор одверто признається, що його захід продиктований наміром охарактеризувати «найістотніші прагнення» душі українського народу [14]. 16 пісень добірки уже були опубліковані Францозом, 2 з'явилися вперше. 8 співанок цієї групи Француз ще раз надрукував 1898 р. у 24-му томі часопису «Deutsche Dichtung».

Ми не ставимо собі за мету аналізувати хиби чи достоїнства перекладених Францозом співанок. Однак принагідно зауважимо, що він прагнув куди більше до передачі специфіки та деталей сюжету, ніж до відтворення засобами німецької мови особливостей художньої форми. Він і сам про це говорив. Так, у примітці до публікації «Ой не бійся старих відьом» і «Полюбила миленького» читаємо: «Ці пісні є дослівними перекладами з українського. Хай той, хто помітить, що я часто був змушений задля змісту пожертвувати красою поетичної форми, врахує намір і мету моєї праці» [15].

Ясна річ, такого роду пожертвування щодо форми применшували емоціональний вплив перекладу на читача. І це добре розумів Француз. Публікуючи в «Neue Illustrierte Zeitung» (1881, № 25 і 26) власні переклади пісень «Стоїть явір над водою», «Чи я в лузі не калина була» та інших, він, наприклад, застерігав: «Коли та чи інша пісня не зробила бажаного враження, то виною цього є мій недосконалий переклад, а не український оригінал» [16].

На наш погляд, ми не стільки зобов'язані Францозу за переклади українських пісень, скільки за те прихильне слово, яке він сказав про них у світі, справедливо добачаючи в них соціальне й національне самовиявлення народу. У статті «Література малоросів» («Die Literatur der Kleinrussen», 1889), пісенний фольклор XVII ст. одержав особливо високу оцінку, бо після унії 1596 р., коли вогнем і мечем проводилось окатоличення українців, тільки народна пісня пристрасно «кликала... до боротьби проти гнобителів» [17]. З любов'ю говорив дослідник про український фольклор і у своїх усних лекціях про слов'янські літератури [18].

Окремої уваги варта студія «Народна пісня малоросів» («Das Volkslied der Kleinrussen») [19], в якій автор підсумував свої спостереження, дав їм глибше і всесторонніше наукове тлумачення на основі відповідних критичних матеріалів російських, українських і німецьких дослідників (О. Пиніна, М. Костомарова, Ф. Боденштедта, Тальфі та ін.). Тут Француз засвідчив незвичайну розповсюдженість українських пісень, постійне новотворення їх і органічний зв'язок з життям трудя-

---

[14] Прихильний відгук на цю статтю з передруком декількох перекладів того ж року подала львівська «Газета школьна» (№ 8) під заголовком «Руські пісні людові в німецькому перекладі».

[15] Franzos K. E. Vom Don zur Donau. 2. Aufl., Bd. 1. Stuttgart, 1890, S. 9.

[16] Цит. за: Погребенник Я. Назв. праця, с. 121—122.

[17] Franzos K. E. Vom Don zur Donau, 2. Aufl. Bd. 1., S. 284.

[18] Ці лекції Француз читав 1892 р. в Берліні для жінок. Копія такої лекції про українську літературу, знята з конспекту Луїзи Безелер, знаходиться в Центральному державному історичному архіві УРСР у Львові (ф. 3с/309, оп. 1, од. зб. 1943).

[19] Праця була надрукована у «Vom Don zur Donau», а також у «Neue Freie Presse» (1889, № 8950 і 8951).

щого селянства. Якщо Тальфі здавалось, ніби на українській землі «за кожним деревом захований співак»[20], то Француз констатує цей факт як очевидний. «На Україні, — говорить він слухачам берлінських лекцій, — всі співають: пастух біля череди, хлібороб за плугом, мисливець у лісі, кожний фабричний робітник, кожна дівчина і молодиця, навіть всі діти»[21].

На думку дослідника, величезну кількість пісень, створених українцями, неможливо ні записати, ні вивчити, бо це рівнозначно бажанню «вичерпати відрами море»[22]. «Як кожна весна засіває незліченними квітами долини Східної Галичини та степи України, так само кожного року народжуються і розквітають тут незліченні пісні», — читаємо в нарисі «Ярмарок у Барнові»[23]. Письменник пов'язує цей процес не лише з історичними подіями (Кримською війною, Сан-Стефанським миром тощо), але і з соціально-побутовим життям. У 70-х роках, пише він, газети повідомили, що одна селянка в особі лейтенанта, котрий просився на квартиру, не впізнала сина. А через 10 років пісню «Полковник і його мати» співали вже по всій Галичині та Україні.

Як і Костомаров, Француз схильний бачити в особі українського селянина свого роду поета, а в особі селянки — поетесу. Візник з Поділля, який виконав протягом дня понад сто різних співанок, і неписьменна буковинська жінка, яка декілька днів годинами співала та розповідала, «не задумуючись і не повторяючись», — це, на його думку, приклади невичерпного поетичного обдарування народу.

Деякі судження Француза не позбавлені гіперболізму (наприклад, твердження, що українських пісень є мільйони. Окремі факти, наведені ним, перекликаються з відповідними повідомленнями українських фольклористів. Гриць Оліщак, приміром, 1897 р. переповідав В. Гнатюку пісні та легенди протягом двох тижнів по 10—12 годин на добу, а Ьайберова Юля виконала 118 співанок[24].

Француз підкреслював колективізм народної поезії українців, значну увагу приділяв жанровій характеристиці пісень, поділяючи їх на епічні та ліричні. Серед епічних його особливо цікавили історичні, рекрутські пісні та думи. Останні, на його думку, — це те найкраще, що знають у Німеччині зі світу слов'янської поезії взагалі. Він називає їх «піснями помсти», які обезсмертили ім'я Хмельницького. Щоб допомогти співвітчизникам зрозуміти тематику цього жанру, його художні та ритміко-мелодійні особливості, Француз цитує думи «Похід Свірговського на Волинщину» та «Іван Богуславець»[25] і вказує на їх метричні відмінності від пісень героїчного епосу інших слов'ян. Як і Пипін та Костомаров, він робить висновок, що цьому жанру властивий не лише зв'язок з історією, але й наявність ліричних елементів.

З історичних пісень фольклорист згадує гайдамацькі та опришківські, однак чіткої різниці між ними та думами не робить. Наприклад, народна балада про Довбуша «Ой попід гай зелененький» зараховується до «найчастіше співаних дум». В один ряд він ставив і думи та рекрутську поезію. Правда, в рекрутських, а також опришківських піснях, на відміну від героїчного епосу XVI—XVII ст., Француз констатує сильне превалювання ліризму.

---

[20] Talvj. Übersichtliches Handbuch einer Geschichte der slavischen Sprachen und Literaturen. Nebst einer Skizze ihrer Volkspoesie. Leipzig, 1852, S. 297.

[21] Центральний державний історичний архів УРСР у Львові. Ф. 3с/309, оп. 1, од. зб. 1943, арк. 2.

[22] Franzos K. E. Vom Don zur Donau. 2. Aufl. Bd.2., S. 3.

[23] Там же, т. 1, с. 67.

[24] Українські народні пісні в записах Володимира Гнатюка. К., «Музична Україна», 1971, с. 18.

[25] Цитати взято із антології: Bodenstedt F. Poetische Ukraine. Stuttgart, 1845, S. 97, 101.

Отже, в аналізі епічної поезії дослідник не завжди послідовний. Звичайно, змішування жанрів народної творчості можна об'єктивно виправдати. Адже праці Француза писались у 70—80-х роках XIX ст., коли думи та пісні, переважно історичні, об'єднувались за одними і тими ж тематичними ознаками.

При характеристиці ліричних пісень Француз теж не дотримував чіткої жанрової класифікації. Зауваживши, що українські дослідники ділять їх на ряд видів і підвидів, він розрізняє тільки два, з його погляду, магістральні жанри — думки й танцювальні співанки, які протиставляє один одному щодо тональності. Думка, каже він, переважно сумна, танцювальна шумка або коломийка — завжди весела.

На багатьох прикладах («В огороді хмелинонька», «Віють вітри», «Ой летіла зозулечка», «Засвистали козаченьки», «Чи се ж тая криниченька», «Ой там сербин та й сіно косить», «Не ходи, Грицю», «Гандзя», «Ой за гаєм зелененьким» та ін.) фольклорист ілюструє характер тематики, художні й естетичні переваги пісень першої групи. При цьому особливий наголос робить на вмінні народної поезії передавати тугу за батьківщиною («Стоїть явір над водою», «Розмова козака з орлом», та ін.) або змальовувати горе матері, викликане втратою сина («Ніхто в світі так не любить, як рідная мати») [26].

Достоїнство української лірики Француз бачив у тому, що в ній оспівується не стільки зовнішня краса жінки, скільки такі риси її характеру, як подружня вірність, самопожертвування заради дітей, витривалість у боротьбі з щоденними турботами тощо.

Принагідно згадує дослідник і рільничі та обжинкові пісні, вказує на те, що в них славиться праця, але водночас звучать і мотиви селянської недолі та ненависті до гнобителів.

Що ж до танцювальних співанок, то фольклорист розглядає тільки коломийки. Цікаво, що назву він виводить не від м. Коломиї, а пов'язує її з колоподібним характером танцю. Симптоматично й те, що коломийку Француз трактує як цілком самостійний жанр. Для 80-х років XIX ст., коли навіть в українській фольклористиці дивились на коломийкові пісні як на плагіат інших жанрів ліричної поезії [27], такий погляд був дуже незалежним.

Треба, нарешті, сказати і про ті художні особливості, котрі, на думку дослідника, є естетичною оздобою українських пісень. Це передусім їх милозвучність і ніжність, щирий ліризм і багата гама нюансів у передачі переживань людини.

Судження Француза дещо декларативні, та все ж об'єктивні. Ф. Колесса у свій час також констатував, що для фольклорних пісень характерне «багатство мотивів», «широка шкала у різних перипетіях», «незвичайна ніжність і щирість почування» [28].

Чимало уваги Француз приділив і з'ясуванню такої прикмети пісенної творчості, як зв'язок з природою. В українській пісні, писав він, все оживає і дихає: квіти, трави, дерева, небесні світила тощо. Словами «Ой місяцю, місяченьку», на його думку, починається щонайменше два десятки найпоширеніших пісень про кохання.

Незважаючи на те, що нариси й статті Француза про український пісенний фольклор носять оглядовий характер, що їм місцями притаманна певна декларативність і поверховість (зовсім не згадуються щедрівки, веснянки, весільні, колискові пісні), все ж основні тенденції розвитку народної поезії України в них відтворено правильно. Досліджен-

---

[26] Пісні цитуються за названою вище антологією Боденштедта та антологією Штауфе «Kleinrussische Volkslieder» (Лейпціг, 1888), або їх зміст повідомляється автором від себе.

[27] Див.: Сумцов Н. Коломийка. К., 1886. с. 10—11.

[28] Колесса Ф. Фольклористичні праці. К., «Наукова думка», 1970, с. 85, 87.

ня фольклориста виявляють глибоке розуміння історичної долі народу, пронизані любов'ю до нього. Українським фольклором він барвисто переплів і тканину своїх художніх творів, але це тема окремого дослідження.

М. С. НАГИРНЫЙ

К. ФРАНЦОЗ — ПОПУЛЯРИЗАТОР И ИССЛЕДОВАТЕЛЬ УКРАИНСКОГО ФОЛЬКЛОРА

Резюме

Предлагаемая статья — это попытка изучить и научно обобщить деятельность прогрессивного австрийского писателя К. Э. Францоза (1848—1904) в качестве исследователя и пропагандиста украинского фольклора в Австрии и Германии. Литературно-критические высказывания, примечания и очерки романиста («Малороссы и их певец», «Народные песни руссинов», «Малороссская литература», «Народная песня малороссов» и др.) свидетельствуют о том, что их автор, при всей обобщенности своих суждений, исторические тенденции развития украинской народной поэзии, ее жанровые особенности изобразил объективно и верно. Работы писателя, кроме того, говорят о его горячей симпатии к трудовому украинскому народу.

Л. І. ДУЗЬ

З творчої історії роману М. Стельмаха „Велика рідня"

Задум роману-хроніки «Велика рідня» виник у М. Стельмаха в кінці 30-х років. Та за здійснення його він узявся тільки в серпні 1944 року. Тоді, після поранення під Львовом, письменник опинився в київському госпіталі. В уяві поставали герої, ситуації. «Велика рідня», — щиро зізнається автор, — то Дяківці. Тут пройшла моя юність, тут я бачив перетворення світу, тут мої герої. Я знав їх у житті, але кожен з них не фотографія, а тип» [1].

У 1947 р. Михайло Стельмах завершив роботу над твором. Першим його читачем був Максим Тадейович Рильський. «Дав я йому рукопис, — розповідав Михайло Панасович автору статті, — і одержав обіцянку швидко прочитати. Якось приїхав у Ірпінь. Радість моя була надзвичайна. Максим Тадейович сказав мені, що вночі, читаючи роман, плакав. Він детально розглянув твір, порадив, що і як треба виправити. Це стало для мене великою школою».

Заохочений М. Т. Рильським, М. Стельмах подав рукопис роману на конкурс, оголошений Спілкою письменників УРСР «На кращий твір про колгоспне село». Одним з членів журі був академік О. І. Білецький. «Я читав рукопис, — писав він у листі до письменника, — забуваючи про свої обов'язки члена журі, зрікаючись навіть професійних звичок літературознавця. Образи дійових осіб входили в мою свідомість як образи живих —ніби автор писав про осіб безпосередньо близьких йому, ніби роман — не роман, а гаряча, щиро написана хроніка дійсних подій, яка за своїм розміром, за глибоким розумінням змісту і причинного зв'язку дій і вчинків не має поки що аналогій в радянській літературі» [2].

Це була одна з перших позитивних оцінок роману.

М. Стельмах надіслав роман до журналу «Вітчизна» і до видавництва «Радянський письменник». Але тут автора спіткала гірка невдача. Коли твір уже був набраний і підготовлений до друку у «Вітчизні», його різко й необгрунтовано розкритикував один з членів редколегії журналу. Роман був названий «куркульським». Негативну оцінку дістав роман і у видавництві «Радянський письменник». Висновок рецензента був такий: «Істотні хиби, що ними позначені ідейні і творчі настанови автора роману «На нашій землі», стали на перешкоді реалізації цікавого і значного задуму...» [3].

У лютому 1948 р. М. Стельмах подав у видавництво «Радянський письменник» новий варіант роману. Він складався тільки з пролога та

---

[1] Із власного запису бесіди з М. Стельмахом.
[2] Архів М. Стельмаха.
[3] ЦДАМЛМУ, ф. 212, оп. 2, од. зб. 5.

двох частин. Редактором твору був Володимир П'янов. 26 квітня відредагований роман здано на виробництво. Незважаючи на це, видавництво вирішило ще раз прорецензувати рукопис. Тепер відгук пише партійний працівник Іван Кошовий. Його рецензія, датована 25 січня 1949 р., засвідчила в цілому прихильне ставлення до прочитаного.

Письменник тверезо оцінив зауваження та побажання, зважив на них і вніс певні зміни в текст рукопису. Ось вони.

У першому варіанті роману ряд розділів носив родинно-побутовий характер. Образ Дмитра Горицвіта, його парубкування, історія кохання, помсти куркулям займали провідне місце. Це не сприяло розвиткові соціального конфлікту, а, навпаки, значною мірою затушковувало його. Готуючи твір до видання, автор вніс значні зміни в 14-й і 18-й розділи, додав новий розділ, 20-й, правив, посилюючи ідейне звучання. У 18-му розділі знаходимо заново написаний епізод, у якому значно посилюється майстерність розкриття характерів Івана Бондаря, Григорія Шевчика, Варивона Очерета.

Події, що передують згаданому розділу, присвячуються громадському життю у селі. Передові селяни, очолювані головою сільради Мірошниченком, незважаючи на опір куркульні, проводять підготовку до організації колективного господарства. Мірошниченко, Бондар, комсомольці, молодь села знаходять куркульські схованки зерна, роз'яснюють селянам суть нових форм господарювання.

Письменник малює картину відвідин Варивоном і Шевчиком домівки Івана Бондаря. В рукописному варіанті розділу опис зводився до розмов і думок родинно-побутового характеру. Вони суперечили попередньому розвиткові сюжету, змалюванню напруженої класової боротьби на селі, яка, таким чином, начебто відсувалась на другий план. Про неї ні словом, ні помислом не згадують ні Бондар, ні Шевчик, ні Очерет. Двоє з них наймитують. За їх жартами та неквапливими розмовами вчувається глибока втома, жага перепочинку біля власної землі. Тому так притишено, з оглядкою та очікуванням тільки започатковується розмова про наболіле. Дружина Івана Тимофійовича вийшла з хати. Звернемо увагу на цю деталь. Нею, як нам здається, автор підкреслює втаємниченість співбесіди. А далі знову деталь: Іван Тимофійович притишеним голосом запитує Варивона, чи вступить він у соз. Коли «розмова» закінчувалась, у хату заходить Марійка. Читач розуміє штучність цієї сцени. Це не розмова про найсуттєвіше в житті бідняцької частини села. Були запитання і відповіді, а обміну думок, порад, турбот про завтрашній день навіть не накреслювалось.

Правлячи рукопис, автор розширює згадану сцену за рахунок зображення громадського життя бідноти. Герої діють у тій же життєвій ситуації, але коло їх інтересів, дум і прагнень значно ширше. Воно відбиває типову картину тогочасної дійсності. Варивон Очерет уже не безтурботний дотепник і жартун. Його характеризує діловитість, вдумливість, зацікавленість майбутнім. Якщо раніше він турбувався тільки про свій клаптик землі, то тепер його проймає гордість і радість за всіх бідняків, які одержать кращі ділянки землі. Одверта щирість його розмови з Іваном Бондарем не тільки не суперечить логіці розвитку характеру, а, навпаки, вмотивовує її. Варивон не усамітнюється, а зацікавлюється громадським життям.

Значно яскравіше та вмотивованіше, психологічно глибше вимальовується в дописаному епізоді характер Григорія Шевчика. Він з-під лоба спостерігає за всім, більше роздумує, зважує, ніж говорить. Це цілком умотивований душевний стан молодої людини. Ним виправдовується замкненість та небалакучість Шевчика. В розмові про соз, про нові форми господарювання Григорій участі не бере, реагує в душі і

тільки один раз «обзивається» реплікою про наболіле: «...Робиш якомусь до сьомого поту, а він тільки знущається з твоєї нивки...» [4].

Григорій, наголошує автор, уважно прислухався до розмови і на знак солідарності з словами викриття троцькіста Крамового «свіжим тенором випустив задьористу частушку:

Праві, ліві групування
Плодять опозиції, —
Намагаються скрутити
Ленінські позиції (126—127).

Одна незначна деталь, а розкривається нова грань характеру Григорія. Вона ще не стала визначальною, тільки накреслюється, щоб потім зміцніти, утвердитись і стати домінуючою. А поки що найболючіша струна його душі звучить мляво, нерішуче: «Ще біля хати треба помучитись...» (127).

Завдяки вставленому епізодові характер Григорія Шевчика набирав динамічності. Григорій у думках і болях, у шуканні шляхів до нового життя. Ті шляхи вимальовуються із розмов Івана Тимофійовича та Варивона Очерета. В душі спалахують іскри, але дає ще себе знати оте старе, одноосібницьке. З ним хочеться порвати, та одразу зробити цього не можна: Григорій повинен пройти через багато випробувань, пройнятись гартом класової свідомості. Підкреслення цього в новому епізоді має принципово важливе значення.

Впевненим і рішучим виступає в дописаному автором епізоді, порівняно з першим варіантом твору, Іван Бондар. Він партійний помічник Мірошниченка, добре знає і розуміє суть перетворень села, вміло пояснює людям їх значення.

Михайло Стельмах дає дуже лаконічний діалог, але як глибоко розкривається в ньому віра народу в партію комуністів. Варивон, вислухавши розповідь Івана Бондаря про «дрібні надії», про необхідність відкинути їх, зізнається:

«— А про ширші — я за наймитським хлібом ще не чув. Так що воно, значить, про наші латочки чути?

— Кинемо їх куркулям у пики. Хай давляться ними. А нам держава кращу землю наділить, в одному місці...

— Іване Тимофійовичу, і це правда? — підвівся з-за столу, надійно дивлячись на літнього чоловіка.

— Правда.

— А хто вам сказав?

— Партія! Секретар райкому партії — наш Савченко.

— Тоді правда! — повеселішав Варивон...» (126).

Цим автор, по-перше, підкреслює одну з рис характеру Івана Бондаря — його партійну переконаність, по-друге, наголошує на вірі народу в плани і діяння партії і, нарешті, намічає чітку сюжетну лінію про шлях соціалістичних перетворень.

Такі авторські доповнення ставили нові акцепти в ідейно-тематичних засобах твору. Вони вписалися в художню тканину, не порушивши її, стали органічними у загальному ході розповіді і залишилися незмінними в усіх наступних виданнях роману.

Неабияке значення для поглиблення ідейного звучання твору має дописаний до першого рукописного варіанту роману 20-й розділ. У ньому розкривається віра народу у волю партії, в силу соціалістичного ладу. У вставленому епізоді 18-го розділу письменник тільки намітив цю лінію. Мова йшла про секретаря райпарткому, передавались його слова. Тепер же, в 20-му розділі, секретар райпарткому Павло

---

[4] Стельмах М. На нашій землі. К., «Радянський письменник», 1949, с. 125. Далі, посилаючись на це видання, вказуємо сторінку в тексті.

Савченко стає в центрі подій. Він прибуває у Новобугівку для утвердження созу і наділу йому землі.

Створюючи образ більшовика-ленінця, Михайло Стельмах вдається до найрізноманітніших художніх засобів та прийомів. Він весь час наголошує на найбільш примітних рисах його характеру, малює портрет героя, робить екскурс у біографію і т. д. Савченко — сформований, загартований і випробуваний більшовик, чула людина, тонкий знавець селянської душі. Він змальовується не статично, а в динаміці, через сприймання інших персонажів.

Слухає свого побратима по партійній роботі Свирид Яковлевич Мірошниченко, роздумує і захоплюється його портретом: «Високий, по-юнацькому стрункий і весь обсипаний сивиною, він здавався і найстарішим і наймолодшим поміж людьми... Мірошниченкові не раз навіть здавалося, що з роками молодшає їхній секретар, особливо коли виступає на зборах, пленумах, нарадах. І слова у Савченка завжди були молоді, напористі і міцні, як весняні води» (134).

Тут переплелись невтомна енергія і запал, партійний гарт і віра в світле майбутнє, краса слова, діла і душі людини, яка пройшла через великі випробування. Його слова не блискучі й легковісні. Вони стають зброєю в непримиренній боротьбі, проростають у людських серцях щедрим урожаєм.

Глибока переконаність Савченка у всеперемагаючій силі ленінської правди передається селянам, стає їх вірою, гартує впевненість у своїх силах. Народ вірить партії завдяки турботливій увазі Савченка і його партійних товаришів. Та найглибше цю рису Павла Савченка сприймає і наслідує Свирид Мірошниченко.

Михайло Стельмах новий розділ свого твору населяє десятками людей. Вони постають перед читачем то у мріях, то в коротких репліках, у суперечках чи в пошуках відповіді на злободенні питання життя. В центрі цієї масової сцени — Павло Савченко. Він душа народу, виразник його дум. У тісному єднанні з трудовим селянством його сила і віра в перемогу.

Підкреслюючи це, письменник малює яскраву символічну картину. До созівців, що ділять свою радість із Павлом Савченком, підходить новий гурт людей.

«— Хто вони? — запитав секретар.

— Бідняки.

— Середняки.

— Правильні люди! — чується з усіх сторін. І вже як підсумок — слова Павла Михайловича:

— Значить, це наші люди, *сила наша. Не одривайте своє життя від неї*» (139; підкреслено мною. — *Л. Д.*).

Різким контрастом до цієї картини є лаконічна сцена, в якій змальовано приреченість куркульства. Пізнього вечора бродить Сафрон Варчук по полю, «неначе вовк-сіроманець, самотньо, вбираючи голову в плечі» (139). Ненавистю налиті його очі. Переляк і страх переповнює душу. Все лякає ненаситця. Страшним привидом видається йому згорблена тінь одинокої груші-дички. І як висновок — соціальне узагальнення: ніч ковтає його темну і слизьку постать.

Як бачимо, заново написаний 20-й розділ роману «На нашій землі» став одним із визначальних. Письменник подолав неприродність та штучність, трафарет у зображенні комуністів. Образом стійкого, принципового, людяного комуніста — секретаря райпарткому Павла Михайловича, який став справжнім учителем і наставником селян, письменник поглибив ідейний зміст твору.

Так одна, зовсім невелика за обсягом вставка спонукала письменника до правок в інших розділах, вимагала уточнень, певної конкре-

тизації та чіткості у відтворенні людських характерів. Проаналізуємо деякі епізоди, абзаци, в яких автор поглиблює соціальну та естетичну сутність образу, а відтак посилює ідейне звучання всього твору.

У «Пролозі» першого варіанту твору, малюючи виїзд Тимофія Горицвіта з сином та Свиридом Мірошниченком на поле, письменник намагався підкреслити типовість бідняцького життя звертанням до першого соціального роману української літератури «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» У зв'язку з цим у діалозі знаходимо такі слова Свирида Яковлевича: «Нещодавно я в шпиталі прочитав «Хіба ревуть воли, як ясла повні?». Тяжка, повчальна книга про село. Наприкінці письменник так визначає долю ограбованих, змучених трудівників: «Море темної простоти». Бо чим тобі селянин від робочої худоби відрізнявся?».

У другому варіанті було: «Нещодавно в шпиталі я прочитав «Хіба ревуть воли, як ясла повні?». Тяжка книга про село. Наприкінці письменник, боліючи над долею ограбованих, змучених трудівників, так називає селянство: «Море темної простоти». Бо чим тобі селянин від робочої худоби відрізнявся?» [5].

Остаточний варіант, опублікований у романі: «...Нещодавно в шпиталі я прочитав «Хіба ревуть воли, як ясла повні?». Тяжка книга про село. «Море темної простоти» — так написано там про змучених, ограбованих трудівників. Бо чим тобі селянин від робочої худоби відрізнявся?» (11). Як бачимо, письменник домагався стислості вислову. Його не задовольняла розлогість мови. Він докорінно змінює цю частину тексту, добиваючись виразності й точності думки. Цю розповідь Свирида Яковлевича Мірошниченка Михайло Стельмах зберігає в усіх наступних виданнях роману «На нашій землі» (до 1956 року), замінивши тільки одне слово: «труженіків» на «трудівників».

Значні зміни вносить письменник у характеристику образу Григорія Шевчика. Так, у вищезгадуваному 19-му розділі йшлося про повернення Шевчика на власне обійстя після відвідин Бондарів. Тут його зустрічає натомлена бабуся і підсліпувата стара хата. Орина розпитує онука, до якої дівчини він ходив, чи скоро оженився, жаліється на свою старість і немічність.

Та думки переносять Григорія до майбутньої нової хати. Наймит не хоче червоніти перед усім селом, що приведе дівчину у стару хату. Він ладен продати корову, позбутися кожушка, обміняти всякий дріб'язок, а таку збудувати хату, щоб усю куркульню, навіть Сафрона Варчука, заздрість за печінки взяла.

Чистосердечну сповідь Григорія і докори баби перериває непередбачена подія — «В ворота вбігла первістка і майнула до низького перелазу, щоб скочити в город». Орина, яка тільки що говорила про старість, швидко біжить городом, щоб перейняти корову. Це спрямовує хід думок Григорія в інше русло: «— Прудка! Іще як побігла! — беззвучно сміється Грицько і впирається всією спиною в деревину. — Ех, коли б не такі злидні, чоботи купив би старій. Скільки напрацювалась на своєму віку, скільки недоспала, кужель прядучи, на ту шкоринку хліба заробляючи» [6].

Баба боса, треба б купити їй чоботи. Але не куплю, читаємо в підтексті думку Григорія, бо злидні. Коли б їх не було — купив би.

По іншому звучить цей абзац після виправлення. Не ваганням, а ствердженням виповнюються тепер слова Григорія: «Хоч би чоботи бабі на зиму купити. І на люди нема в чому вийти. А скільки ж вона роботи переробить, перемучиться... Ех, злидні наші та й годі. Увесь вік

---

[5] ЦДАМЛМУ, ф. Михайла Стельмаха, од. зб. 1, с. 7.
[6] Там же, с. 116.

промучилась людина» (129—130). Тут вчувається не виправдання Григорія, що він не має змоги купити бабі чоботи, а думка про потребу пошити взуття. Тоді сприймається логічно завершеною і оптимістично насиченою репліка-характеристика: «Прудка, іще як побігла!». А беззвучний сміх онука виказує тепер радість і навіть гордість за вправність баби Орини. По-іншому сприймаються і наступні слова Григорія Шевчика: «Корову продам, зажену кожушок — і в свитці перезимувати можна» (130).

Письменник глибоко продумує цю частину внутрішнього монолога і додає від себе: «Охоплює сердечний жаль і любов до старої». Ця авторська ремарка, роздуми Григорія надзвичайно тонко розкривають душевні порухи юнака, його чулість і вдячність, силу любові та людяності. Підкреслюючи ці риси характеру, Михайло Стельмах тим самим знімає відтінок негативності, приватно-власницької психології. В силу цього людський характер набрав іншої соціальної та ідейної місткості.

Наші спостереження свідчать про надзвичайно копітку та вдумливу працю письменника над поглибленням ідейно-тематичних акцентів твору, його образної системи, людських характерів та художньо-естетичної вартості.

Л. И. ДУЗЬ

ИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ РОМАНА М. СТЕЛЬМАХА «БОЛЬШАЯ РОДНЯ»

Резюме

Автор статьи останавливается на возникновении у писателя замысла написания романа «Большая родня» и его осуществлении. Детально рассматриваются и обосновываются те изменения, которые М. Стельмах внес в первоначальный вариант романа и которые способствовали углублению идейно-тематических акцентов произведения, его образной системы, людских характеров и художественно-эстетической ценности.

ПОВІДОМЛЕННЯ

Н. О. РАДВАНСЬКА

„Лист Українки до Герцена"

(З епістолярної публіцистики журналу «Житє і слово»)

Епістолярій журналу «Житє і слово» належить до найменш дослідженої галузі, хоч у кількісному відношенні він чималий. Правда, далеко не все в ньому однаково цінне, важливе, історично значуще.

Зауважимо, що уже з першого номера редакція журналу запроваджує рубрику «Із переписки наших літературних і політичних діячів», заявляючи про прагнення «подавати... якнайбільше матеріалів для історії нашої суспільності, її духового і економічного розвою» [1]. При цьому підкреслювалось, що не можна «поминути такого важного жерела, яким нині загально признано приватну переписку більше і менше видних діячів літератури і політики» [2]. Одночасно редакція обіцяла: «Від довгих літ пильно збираючи всякі рукописні шпаргали... опубліковати бодай те з них, що вважаємо найважнішим» [3].

Вивчення епістолярію журналу — тема спеціального дослідження. Проте є серед журнальної епістолярної спадщини лист, який привертає особливу увагу і який ми вважаємо доцільним розглянути окремо. Це — «Лист Українки до Герцена» [4].

До останнього часу про лист писали тільки у зв'язку з вивченням діяльності Х. Д. Алчевської [5]. Зазначимо також, що і псевдонім «Українка» тривалий час не був розкритий, авторка залишалась невідомою. Тільки у 1958 р. О. Р. Мазуркевич [6] переконливо довів, що під псевдонімом «Українка» ховалась саме Христина Данилівна Алчевська, тоді 18-річна дівчина. Ім'я її увійшло в історію як ім'я прогресивної укра-

---

[1] «Житє і слово», 1894, кн. I, с. 116.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] «Житє і слово», 1895, кн. III, с. 341—343.
[5] Мазуркевич О. Р. До оцінки педагогічної діяльності і творчої спадщини Х. Д. Алчевської. — «Радянська школа», 1958, № 3—4; Фридьева Н. Я. Жизнь для просвещения народа (О деятельности Х. Д. Алчевской). М., изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1953; Осмоловский В. Ф. Ф. М. Достоевский и Х. Д. Алчевская. — «Вопросы русской литературы», вып. 3(18). Изд-во Львовского ун-та, 1971, с. 52—58. У цих працях дана висока оцінка спадщини і діяльності Х. Д. Алчевської. У 1969 р. вийшла книга М. П. Гуменюка «Українські бібліографи XIX—початку XX століття (Х., 1969), один з розділів якої присвячений Х. Д. Алчевській. Автор її, відзначаючи велике значення бібліографічної діяльності Х. Д. Алчевської, подекуди не погоджується з оцінкою її О. Р. Мазуркевичем (див. с. 77, 83, 84), який ніби «замовчує хиби педагогічної та бібліографічної діяльності Х. Д. Алчевської». Поділяючи думку про те, що діяльність її в основному йшла в руслі ліберально-просвітительських тенденцій, ми, проте, вважаємо, що спадщиною Х. Д. Алчевської не можна не дорожити, вона залишила помітний слід в історії російсько-українських культурних зв'язків, її «багатогранна популяризаторська діяльність» вимагає дальшого поглибленого вивчення.
[6] Мазуркевич О. Р. Назв. праця.

їнської діячки на ниві освіти народу, засновниці Харківської безплатної жіночої недільної школи, роботі в якій вона віддала 50 років; як ім'я автора ряду статей з методики навчання дорослих («Книга взрослых») і тритомної праці «Что читать народу?», високо оціненої Л. Толстим, Г. Успенським, М. Шелгуновим, російською та українською передовою педагогічною громадськістю. Вона перебувала під впливом В. Г. Бєлінського, Т. Г. Шевченка, М. Г. Чернишевського, М. О. Некрасова, зустрічалась і листувалась з Ф. М. Достоєвським, В. Г. Короленком, Е. Ожешко, І. Франком, М. Павликом та ін. З ім'ям Алчевської зв'язаний рух у галузі освіти трудового народу, пошуки «раціональних шляхів у керівництві народним читанням» [7].

Лист до Герцена, по-перше, становить певний науковий інтерес з погляду вивчення російсько-українських громадських і культурних зв'язків, історії визвольного руху, дослідження педагогічної спадщини і, по-друге, важливість його визначає та функція, яку він виконував як жанр епістолярної публіцистики. Адже відомо, що лист, займаючи одне з важливих місць серед інших публіцистичних жанрів, дозволяє шляхом особистого звертання до певної особи, у високоемоційній формі порушувати вагомі, суспільно значущі проблеми, відіграє роль суспільного збудника, «активізує внутрішню роботу мислення читача». Отже, завданням листа як жанру публіцистики було звернути увагу читачів на особу адресата, а також на ті питання, що їх порушувала авторка. Тому значення листа розглядається у широкому суспільному плані, як такого, що торкався важливих проблем: активізації участі жінки у суспільному житті, усвідомлення її становища і ролі, привернення до цих питань уваги читачів.

Історія появи листа така: «У 1859 році видавець «Колокола» О. І. Герцен одержав листа ... російською мовою від дівчини, яка ховалась під псевдонімом «Українка». Цей лист у «Колоколі» не був опублікований. Є припущення, що Герцен не надрукував його тому, що він адресований особисто йому» [8].

Ця ж думка висловлена й іншим дослідником: «...Листа, одержаного у 1859 р. з України, Герцен не опублікував (зважаючи на те, очевидно, що «Українка» писала його не для друку, а як особисте звертання до редактора)» [9]. Автор додає також, що інші статті, зокрема відкритий лист-відозва «К русским женщинам» за тим же підписом «Українка», були опубліковані у «Колоколе» 8 березня 1863 року.

З висловленими припущеннями можна цілком погодитись. Але хоч лист містив звертання тільки до Герцена, значення порушуваних у ньому питань виходило далеко за межі особистого характеру. Особисте звертання набувало громадського звучання, і це перетворювало лист на твір публіцистики, вплив якого посилювала форма викладу: вільна, високоемоційна, пристрасна й образна.

Лист був знайдений М. Драгомановим в архіві О. І. Герцена. Друкуючи його на сторінках журналу «Житє і слово», редакція пояснювала, що публікує його «як документ з тодішнього громадського життя», який писався у той рік (1859), «коли молодіж основувала недільні школи...» [10].

Наголошення на останньому не було випадковим. Журнал мав на меті перенести уяву читача в той період, 60-ті роки, коли в Росії за ініціативою передової інтелігенції створювалися недільні школи. Відомо, що у розвитку їх провідну роль відіграли революційні демократи,

---

[7] Таловов В. П. О читательской психологии и теоретических основах ее изучения. Изд-во Ленинградского ун-та, 1973, с. 38.

[8] Фридьева Н. Я. Назв. праця, с. 11.

[9] Мазуркевич О. Р. Назв. праця, с. 78.

[10] «Житє і слово», 1895. кн. III, с. 341.

які використовували ці школи для революційного виховання народних мас, що значення їх — у «поєднанні знання з робочим людом». В. В. Стасов, наприклад, залишив нам таку оцінку недільних шкіл: це не тільки одне з найвидатніших явищ того часу, а й «одна з найбільших російських справ усіх часів і всіх епох» [11].

Із змісту листа перед читачем передусім поставав «образ» адресата. Його ім'я, зауважував у примітці журнал, пов'язувалось з іменем Кобзаря, який «гаряче поважав Герцена» [12]. Лист, побудований у формі звертання, містив своєрідну оцінку адресата, визначав його роль, місце і значення у тогочасному громадському житті, показував ставлення до нього авторки, а в її особі — прогресивної молоді. Недаремно у повному зібранні творів і листів О. І. Герцена цей лист наводиться «для характеристики ставлення молоді до Герцена» [13].

«Вы для нас дороги как наша совесть, как залог нашего будущего счастья; уже по этому одному Вы должны обратить внимание на просьбу, на мое требование», — писала дівчина. І додавала: «...Журнал Ваш [«Колокол»] с жадностью читается во всей России, читается даже нами, восемнадцатилетними девушками, и мы ждем от Вас заповеди, из которой бы и мы научились быть посильно полезными нашему народу, так долго страдавшему и теперь еще страждущему от невежества...

Говорите! Мы слушаем Вас, мы ждем от Вас слова, как в засуху ждут дождя, как корабли, стоящие на якоре, ждут ветра. Пошлите же нам свежий дождь, оживите наши поля и сорвите наши корабли с якорей попутным ветром! Говорите, Искандер! Вам внемлет вся Россия, за исключением разве только нескольких старцев душою, закостенелых в своих вековых предрассудках и ни за что не соглашающихся отстать от них, но борьба с ними не страшна для нас; бороться можно только с равным себе врагом, а у этих господ нет убежденья, у них есть только упорство; что значит оно пред громадной силой нашего убежденья? Оставьте мертвым погребать своих мертвецов, а мы пойдемте вперед к свету чистой, святой истины. Пишите, Вас слушают; каждое Ваше слово отзовется в сердцах миллионов, отзовется своею несомненною правдою, яркою, как свет солнца у нас на Востоке» [14].

«Душу» листа, як це і властиво творам такого жанру, становлять особисті думки, переконання, що хвилюють авторку, сповнюють її розум і серце і одночасно — кличуть до праці інших. Дівчина розповідала про ті шкільні заняття, які почала вести ще з дитинства — спочатку з дітьми, а згодом — з дорослими, яких успіхів вдалось досягти їй у цій справі. Журнал підкреслював, що «нестіснена наука, котру давала авторка дітям селянським, нагадує ту педагогічну систему, котру пізніше практикував і викладав Л. Толстой».

Порушуючи соціально важливі проблеми, лист містив заклик до жінок жити не «пусто и бесполезно», а всіляко прагнути знайти застосування своїм знанням на ниві праці для народу, який живе у постійній нужді і темноті. «Мы должны этому делу (освіті народу. — *Н. Р.*) посвятить все наши способности, силы, всю нашу волю, — переконувала авторка, — чтобы хоть этим заплатить долги наших бабушек, считавших и труды, и душу, и сердце, и ум, и имущество своих крестьян своею собственностью и распоряжавшихся всем этим, как своею вещью» [15].

---

[11] Цит. за: Фридьева Н. Я. Назв. праця, с. 16.
[12] «Житє і слово», 1895, кн. III, с. 341.
[13] Герцен А. И. Поли. собр. соч. и писем, т. 10. Под ред. М. К. Лемке. Пг., 1919, с. 167 (Зазначимо, що текст листа передрукований із журналу «Житє і слово»).
[14] «Житє і слово», 1895, кн. III, с. 342.
[15] Там же.

Лист ніби доносив до читачів внутрішній голос, внутрішній світ думок і прагнень молодої дівчини і, хоч він не був безпосередньо звернений до читача, проте неодмінно примушував і його проникнути у суть поглядів авторки, відгукнутись на заклики, що йшли з глибини серця.

Звертаючись до Герцена із словами: «...мы ждем от Вас заповеди, из которой бы и мы научились быть посильно полезными нашему народу, так долго страдавшему и теперь еще страждущему от невежества» [16], вона адресувала їх і читачам, примушуючи їх задуматись над власним становищем, усвідомити своє завдання.

Тон листа — схвильований, збуджуючий — вражає щирістю і глибиною почуттів. Написаний публіцистично й емоційно, лист не міг не вплинути на читача, він закликав, підкоряв силі переконань і помислів авторки, викликав бажання наслідувати її приклад. Журнал, безперечно, робив чималий вплив на читача, друкуючи подібні матеріали. Саме така мета епістолярної публіцистики, і саме в цьому — її специфіка.

З рядків листа вимальовувався образ авторки — молодої дівчини, готової самовіддано служити справі освіти трудящих людей. Слід підкреслити, що дівчина з юних літ поставила собі за мету працю на ниві освіти трудового народу, вважаючи це своїм покликанням і змістом життя. Її педагогічна діяльність завжди мала демократичний характер. Вона популяризувала твори Т. Шевченка, В. Короленка, І. Франка, П. Грабовського, Лесі Українки, В. Стефаника та інших, сприяючи цим пробудженню свідомості трудящих.

Недаремно Ф. М. Достоєвський, з яким Х. Д. Алчевська листувалася у 1876 р., побачив у її особі новий тип жінок, які прагнули до активної суспільно корисної діяльності [17]. А Еліза Ожешко у листі від 6 червня 1889 р. (в якому давала відгук на два томи «Что читать народу?») писала, що жінки, подібні до Алчевської, «можуть бути справді визнані діячами кращого майбутнього, яке чекає людство». І додавала: «Яка була б я щаслива, якби... могла робити тут те, що Ви робите там. Та — на жаль! — будь-яка суспільна діяльність є для нас неможливою, про це я давно перестала мріяти, хоч не без болю...» [18]. Видатна польська письменниця прагнула потиснути руки, що «робили у цьому світі добру і благородну справу», висловлювала бажання бути гідною своєї сучасниці [19].

Саме про Х. Д. Алчевську «прогресивна суспільність сказала, що це людина сильного духу і гарячого серця, яка «протягом піввіку не відступила ні на крок від кращих заповітів, винесених на зорі життя з світлої епохи 60-х років», що це одна з кращих дочок українського народу» [20].

Надрукування «Листа Українки до Герцена» в одному з найкращих видань української революційно-демократичної журналістики 90-х років XIX ст. — ще одне свідчення російсько-українських зв'язків, свідчення того, що журнал уже з перших років існування прагнув знайомити читачів з передовою Росією, її кращими представниками, пропагував і утверджував прогресивні ідеї. Тема зв'язків з Росією знайде у наступних номерах журналу свій дальший розвиток і поглиблення. Проте в історії української журналістики, зокрема у висвітленні її зв'язків з передовою Росією, цьому листу — як одному з публіцистичних жанрів — безумовно, належить чільне місце.

---

[16] «Житє і слово», 1895, кн. III, с. 342.
[17] Осмоловский В. Ф. Назв. праця, с. 53.
[18] Цит. за: Фридьева Н. Я. Назв. праця, с. 55.
[19] Там же.
[20] Там же, с. 14.

Н. А. РАДВАНСКАЯ

«ПИСЬМО УКРАИНКИ К ГЕРЦЕНУ»

(Из эпистолярной публицистики журнала «Життє і слово»)

Резюме

Сообщение посвящено рассмотрению одной из интересных страниц эпистолярия журнала — письму Украинки (Х. Д. Алчевской) к Герцену. Письмо представляет интерес для изучения русско-украинских общественных и культурных связей, истории украинской журналистики, исследования педагогического наследия, а также весьма характерно как жанр публицистики, задачей которого было обратить внимание общественности как на адресата, так и на те вопросы, которые затрагивались автором письма.

ЗМІСТ

КРИТИКА І ЛІТЕРАТУРНЕ ЖИТТЯ

Бутенко М. К. (*Дрогобич*). Письменники-інтернаціоналісти полум'яних літ революції 3
Семенчук І. Р. (*Київ*). Мистецтво творення характеру (На матеріалі роману М. Стельмаха «Хліб і сіль») 8
Яковенко В. М. (*Львів*). Тема революційно-визвольної боротьби в творчості Мирослави Сопілки 14
Бацула І. Г. (*Полтава*). Проблеми фантастики в творчості Лесі Українки . 19

ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Шляхова Н. М. (*Одеса*). Вогонь душі і муки слова (В творчій лабораторії письменника). 27
Козлова К. П. (*Львів*). Про зв'язок і співвідношення структурних компонентів у фейлетонах Петра Козланюка 33
Тимченко В. Д. (*Харків*). Про стильові особливості сатиричної публіцистики Ярослава Галана 40
Гладкий В. М. (*Тернопіль*). Художній переклад і творча особистість автора першотвору 47
Савченко Б. К. (*Київ*). Хореїчні та ямбічні ритми в німецькомовних першотворах та українських перекладах 53

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Ващук Ф. Т. (*Запоріжжя*). Поема Т. Г. Шевченка «Княжна» в редакціях і варіантах 59
Халімончук А. М. (*Львів*). Талант, який захоплював і надихав 66
Нагірний М. С. (*Львів*). К. Француз — популяризатор і дослідник українського фольклору 73
Дузь Л. І. (*Одеса*). З творчої історії роману М. Стельмаха «Велика рідня». 79

ПОВІДОМЛЕННЯ

Радванська Н. О. (*Львів*). «Лист Українки до Герцена». (З епістолярної публіцистики журналу «Житє і слово») 85

ДО ВІДОМА АВТОРІВ

1. Редколегія збірника приймає статті, які мають рекомендацію відповідної кафедри вузу (підписану завідуючим кафедрою і завірену) та одну об'єктивну, грунтовну й аргументовану рецензію (надруковану на машинці; із зазначенням ученого ступеня рецензента).

2. Статті, написані на низькому науковому й ідейно-теоретичному рівні та недбало оформлені, редколегією не розглядатимуться.

3. Рукописи слід надсилати у двох примірниках у готовому до друку вигляді, добре літературно опрацьовані й підписані (автором).

До статті додається коротке резюме російською мовою.

Основний текст, виноски повинні бути надруковані на непортативній машинці через 2 інтервали.

Після підпису додаються відомості про автора: прізвище, ім'я, по-батькові, місце роботи, посада, вчений ступінь, домашня адреса, телефон.

4. Обсяг статті не повинен перевищувати 12 сторінок машинопису (на сторінці — 28—30 рядків, у рядку — не більше 60 знаків).

Усі цитати у статті повинні бути ретельно вивірені за першоджерелами і підписані автором. Виноски слід друкувати через два інтервали на окремих аркушах. Нумерація виносок — наскрізна.

5. У виносках треба обов'язково вказувати прізвище (спочатку) та ініціали (чи ім'я) автора, повну назву праці, місце видання, видавництво, рік, сторінку.

Зразки: 1) Грабовський Павло. Твори в 2-х т., т. І. К., «Дніпро», 1964, с. 108.

2) Дмитрук К. Свастика на сутанах. К., Політвидав України, 1973, с. 24.

3) Погребенник Ф. Невідомі вірші Леся Мартовича. — «Жовтень», 1973, № 10, с. 95—98.

4) Серов В. Форум надій народів. — «Радянська Україна», 1973, 25 жовтня.

5) Охріменко П. П. Василь Стефаник і білоруська література. — У зб.: «Українське літературознавство», вип. 16. Вид-во Львівського ун-ту, 1972, с. 44—48.

6. Статті, уже вміщені в інших збірниках чи журналах або надіслані туди для опублікування, редколегією не приймаються.

7. Адреса редколегії: 290 000, Львів, вул. Університетська, 1, кафедра української літератури, редколегія збірника «Українське літературознавство».

Республиканский межведомственный сборник
УКРАИНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ. Выпуск 21.
(на украинском языке)

Издательское объединение «Вища школа»
Издательство при Львовском государственном университете

Редактор Ф. І. Дисак
Технічний редактор Т. М. Веселовський
Коректор К. Г. Логвиненко

Здано до набору 30. 10. 1973 р. Підписано до друку 20. 02. 1974 р. Формат паперу 70×108¹/₁₆. Папір друкарський № 2. Фіз. друк. арк. 5,75. Умовн. арк. 8,05. Обл.-видавн. арк. 6,91. Тираж 1000. БГ 02411. Ціна 71 коп. Зам. № 2637.

Видавництво видавничого об'єднання «Вища школа» при Львівському державному університеті. Львів, Університетська, 1.

Обласна книжкова друкарня Львівського обласного управління в справах видавництв, поліграфії та книжкової торгівлі. Львів, Стефаника, 11.

71 коп.

«ВИЩА ШКОЛА»
1974