

**КРАЇНСЬКЕ
ІТЕРАТУРО-
ЗНАВСТВО**

ВИПУСК

22

РЕСПУБЛІКАН-
СЬКИЙ МІЖ-
ВІДОМЧИЙ
ЗБІРНИК

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

ВИПУСК 22

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

У матеріалах збірника розглядаються проблеми критики, теорії та історії радянської і дожовтневої літератури, питання художньої майстерності, публікації, бібліографія. В статтях досліджуються взаємовідносини Павла Тичини і Миколи Асеева, піднімаються питання становлення нової радянської людини і її зображення в художній літературі. В розділі «Питання теорії літератури» вміщені статті, що розглядають стильові та жанрові особливості творів радянських письменників. Кілька статей присвячено проблемам художнього перекладу. Особливий інтерес становлять публікації невідомих фейлетонів Петра Козланюка.

Збірник призначений для викладачів вузів та середніх шкіл, аспірантів і студентів, для всіх, 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., Голубева 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., Фашенко В. В., Федорчук М. С., Федченко П. М., Шаховський С. М., Шолом Ф. Я.

Відповідальний за випуск — Халімончук А. М.

© ВИДАВНИЧЕ ОБ'ЄДНАННЯ «ВИЩА ШКОЛА», 1974

І. О. ІЛЬЄНКО

„Глибока дружби течія“

(Павло Тичина і Микола Асеев)

«Я володію арко-дужним перевисанням до народів», — сказав про себе співець «чуття єдиної родини» Павло Тичина. Це була одна з основних рис його багатогранної натури. Він не уявляв себе без живих контактів з братніми республіками, без постійного осягнення їхніх культур.

Щира дружба зв'язувала поета з М. Тихоновим і Янкою Купалою, І. Іоаннісіаном і А. Ісаакяном, А. Венцловою і П. Бровкою, С. Чиковани і С. Кудашем, М. Джалілем і П. Хузангаєм... В цьому ж братньому колі стоїть і ім'я видатного російського поета Миколи Асеева.

Вперше зустрілися вони в Харкові на початку 30-х років. Тичина завітав до готелю, де зупинився Асеев, принісши рукописи своїх віршів, а також збірки кількох поетів. Допізна точилася розмова про тогочасні літературні справи, дискусії про «біди поезії»¹, про окремих авторів, які рекламували свої досить-таки примітивні спроби.

Тичина, за свідченням Асеева, «тихим голосом, але з болем і пристрастю розповідав... про те, що автори цих творів не знають української мови, вживають невлад вирази, що вони безпомічні в синтаксисі, глухі до звучання»².

А коли гість пішов, російський поет до ранку читав вірші з подарованої йому збірки «Вітер з України», які заповнили його в «рідне й ласкаве коло». «Цю зустріч першу, — згадував він, — не забуваю ніколи, як найкраще свідчення дружби з першого погляду»³.

Найближчою людиною на землі називає Асеев Тичину в листі від 30 грудня 1957 року. Дошукуючись джерел цієї глибокої приязні, він зауважує: «Може тому, що молодість наша якось збіглася в часі, і пошуки слова, справжнього, непідробленого заставили бачити один в одному щось від самих себе»⁴. І закінчує цей лист рядками з вірша Тичини «На Переяславській Раді»:

...Хай живе братерська єдність
від сьогодні й на віки!

Вірш Павла Тичини «У Асеева в постанях» розкриває духовну спорідненість обох поетів.

Асеев, сонце, друже мій, Асеев!
Ти з Курщини, з Чернігівщини я.
Обое ми в чомусь таки похожі!
Хоча й не відаю в чому,
Одна в одну постійно вхожі
Твоя душа й моя.
Асеев, сонце, друже мій, Асеев, —
глибока дружби течія⁵.

¹ Асеев Н. Вглядимся в Тычину. — «Литературная газета», 1941, 26 января.

² Там же.

³ Там же.

⁴ З архіву П. Г. Тичини.

⁵ Тичина Павло. Срібної ночі. К., «Дніпро», 1964, с. 16.

«У нас з ним два кореня різних: він з Курщини, з Чернігівщини я, — продовжує поет у статті «Він виводив думку на орбіту високу». — Та в житті наше коріння зрослося настільки міцно, що ми вже не могли себе мислити один без другого»⁶.

Як художні індивідуальності Тичина й Асеев дуже близькі між собою за естетичним осмисленням дійсності, за пафосом шукань невторованих шляхів у поезії, за кропіткою роботою над словом. Їх ріднять також спільні літературні уподобання, однакові погляди на ряд важливих мистецьких проблем.

«Револуція була новою, вона збила окови не тільки з політичних каторжників, вона звільнила від оков фантазію, душевний порив, заповітну думку, надії молодості»⁷, — з таким піднесенням Асеев писав про Великий Жовтень.

У Тичини ж про той знаменний час читаємо:

І заспівав я радо, заспівав я,
І задививсь на чудо; задививсь.
Минулося трудящому безправ'я —
підвівся він у сонячну вись!⁸

Обидва поети стали співцями, гідними своєї величної епохи. Їхні вірші близькі не тільки за героїчним пафосом, за відтворенням почуттів і настроїв трудящих мас, а й за внутрішньою напругою, динамікою, за глибиною і барвистістю образу. Бо хіба ж не перегукується заклик Асеева «Читайте сонячні прописи, сімнадцятого року ровесники!» з мотивами творів Тичини? Бо хіба його ж рядки «Ідуть похідним маршем — землі на допомогу — планети», «згаслі зорі — і ті послів надіслали на мітинг» з вірша «Небо революції» не звучать в унісон з поемою Тичини «В космічному оркестрі»?

Характерно й те, що обом їм було чуже самозаспокоєння, вони не зупинялися на досягнутому, поетична мисль обох була у постійних пошуках, у русі. Тож уже в першій статті про свого побратима Асеев не випадково підмітив: «Тичина ще весь у розвитку, незважаючи на ті справжні шедеври, які ним створені, його поривання, його рухи горячі, бистрі»⁹.

За розвитком цього самобутнього таланту Асеев стежив з любов'ю і зачаруванням протягом усього життя. Висловлюючи своє захоплення музикальністю автора «Сонячних кларнетів», віртуозною словесною майстерністю, Асеев наголошував на оснсовному, найвищозначальнішому: «Тичина в більшості своїх віршів — насамперед людяний, гуманний, громадський»¹⁰.

Спостереження Асеева над творчою майстерністю одного з найвидатніших ліриків Радянської України вражають проникненням у психологію поета, у його внутрішній світ. Вірші Тичини приваблюють дослідника первозданною красою, «ще не баченою грою світла, ще не чуваною перекличкою звуків, сповнених гострого змісту, яскравості, новизни»¹¹. Тичині підвладні таємниці нових сплавів мови, на крилах яких і підноситься поетичне натхнення. Навівши в оригіналі першу строфу хрестоматійного нині вірша «Ленін», Асеев відзначав, що поет надає думці силу бурі — «і тема Леніна, пристрасна, вольова, неосяж-

⁶ Тичина Павло. З минулого — в майбутнє. К., «Дніпро», 1973, с. 181.

⁷ Асеев Н. Собрание сочинений в 5-ти т., т. 5, М., «Художественная литература», 1964, с. 56.

⁸ Тичина Павло. Безсмертне Леніна ім'я. К., «Молодь», 1971, с. 99.

⁹ Асеев Н. Павло Тичина. — «Известия», 1935, 16 марта.

¹⁰ Асеев Н. Павло Григорьевич Тичина. — «Литературная газета», 1938, 26 июня.

¹¹ Асеев Н. Павло Тичина. — «Литературная газета», 1939, 5 марта.

на тема набуває притаманної їй цілеспрямованості, напруженості, сили»¹².

Порівнюючи поета з пілотом-віртуозом, автор статті підкреслює, що всі найскладніші фігури вищого пілотажу Тичині знайомі, та він не обмежується цим знанням, а «винаходить все нові можливості мовного польоту»¹³.

Сила і принадність Тичини, на думку Асеева, — у силі визвольного українського народу, з його сміливими поривами, з бездоганним смаком до звуку і світла, з усією складністю і багатобарвністю його вікової культури.

«Мені тепліше й спокійніше жити, веселіше і завзятіше працювати, знаючи, що у Києві живе і працює Павло Тичина»¹⁴, — так Асеев засвідчив свою шану і любов до українського поета, а привітання з нагоди його 50-річчя підписав словами «твій друг і брат»¹⁵. В цьому ж привітанні з радістю відзначав, що ювіляр здобув вічну славу в поезії всіх народів.

У 30-ті роки обидва поети починають перекладати вірші один одного. Так, у перекладі Асеева було опубліковано «Пісню трактористки» («Известия» від 12 березня 1935 р.), «Моїм виборцям» («Литературная газета» від 26 червня 1938 р.), «Чуття єдиної родини» («Литературная газета» від 26 січня 1941 р.). Тичина береться за переклади з Асеева, який у зв'язку з цим у листі до нього 7 лютого 1940 р. писав: «Дуже гордий і радий, що мене на Україну вводить Тичина»¹⁶. З листа довідуємось також про бажання Асеева прочитати свою поему про В. Маяковського київським літераторам.

Невгасима любов до В. Маяковського для Тичини і Асеева була обопільною. Вона значною мірою сприяла їхній взаємній приязні.

«Я любив слухати його (він же невіддільний від Маяковського)»¹⁷, — занотовує Тичина у начерках незакінченої статті про Асеева. Там же: «Були у нього ясні тони, влучне розташування барв... Це в ньому мені дуже подобалося... Та й як інакше! Адже він невіддільний од Маяковського... Особливо, по-маяковському, любив і сперечатися, ясна річ, не про основне, а про робочі речі».

А ось вже й за столом усі ми. Всі ми!
За Маяковського наш перший тост.

Ці рядки із згаданого вже вірша «У Асеева в гостях» свідчать, що поети при зустрічах у родинному колі вели розмови про свого улюбленця. «Як би я хотів, щоб жив зараз з нами Маяковський!»¹⁸ — такими словами закінчив Тичина статтю «Він говорив з народом одверто» (1940). В ній відзначалося високе звучання поетичного голосу Маяковського, його вражаюча творча одвертість, людяність.

Пізніше Тичина неодноразово згадував поета у своїх статтях. Наведемо лише два його висловлювання. Перше: «Володимир Маяковський не тільки своїми духовними очима бачив прихід революції, а й чув її кроки»¹⁹. І друге: «Маяковський зростання свого таланту пояснив тим, що він весь час, будучи з партією, оспівував —

зорі п'ятикутні
в незмірному небі РКП»²⁰

¹² Асеев Н. Павло Тычина. — «Литературная газета», 1939, 5 марта.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Асеев М. Гранованний сучасністю. — «Літературна газета», 1941, 28 січня.

¹⁶ З архіву П. Г. Тичини.

¹⁷ Тичина Павло. З минулого — в майбутнє, с. 181—182.

¹⁸ Тичина Павло. Твори в 6-ти т., т. 5. К., Держлітвидав, 1962, с. 154.

¹⁹ Тичина Павло. З минулого — в майбутнє, с. 201.

²⁰ Там же с. 230.

П. Тичина дає відповідь на два соціально-психологічні питання: про внутрішній слух поета і про живлющі джерела таланту. Внутрішній слух — це не дріб'язкове прислуховування до самого себе, а «слухання того, що відбувається з твоїм народом, з твоєю країною, з формами усіх галузей життя, із зміненням мислення й свідомості людини»²¹. Сила ж і життєздатність таланту — у його комуністичній ідейності, у повсякденному зв'язку з практикою трудящих. Творчість Маяковського — найпереконливіший тому приклад.

Але нас у даному разі цікавить органічний зв'язок Тичина-Маяковський-Асеев. Невипадково ім'я поета-трибуна стоїть у центрі, бо й Асеев, торкаючись названих вище проблем, виходив безпосередньо з Маяковського, в якому для нього воєдино злились поезія й революція. «З часу зустрічі з ним (а зустрілися вони влітку 1914 р. — *І. І.*), — писав Асеев, — змінилася вся моя доля»²². Їх з'єднувала багаторічна віддана дружба. Образ поета Асеев блискуче відтворив у поемі «Маяковський починається», що є одною з окрас радянської літератури.

Як і для Маяковського, для Асеева поезія — це вічна боротьба. А що ж могло більше імпонувати Тичині, який ще в 1915 р. писав: «Як не горю — я не живу... бо завжди я — як полум'я»²³. «Гоголь, Тичина, Маяковський, — писав Асеев, — стали для мене найважливішим свідченням сили мистецтва»²⁴.

Отже, він зараховував обох своїх найулюбленіших поетів до найбільших виразників людського духу. Визначена ним спорідненість цих двох поетичних велетнів впливає із самої суті їх творчості, з їх ставлення до свого обов'язку: «Тичина, як і Маяковський, цілком зв'язаний зі своїм народом, з його смаками, симпатіями, надіями. Зв'язаний міцними узами чуття мови — того чуття, яке не здобувається освітою, а виявляється з дитинства... Тичина так чудово знає мову, що людям посередніх здібностей може здатися надто вільним його поводження з віршем. Саме тут і починають проступати риси схожості Тичини з Маяковським»²⁵. В справі поетичного перетворення мови, як зауважує Асеев в іншій статті, «Тичина, як ніхто інший, по-братськи близький Маяковському»²⁶.

Серед спільних духовних учителів Асеева й Тичини з числа їх великих попередників на почесному місці стоять імена Пушкіна й Шевченка. Асеева приваблювали насамперед незвичайний душевний зір Пушкіна, безмірність охоплення ним часу і простору. Про це він говорить у проникливій статті «Наодинці з Пушкіним», яку, до речі, Тичина зберігав, як і інші матеріали, зв'язані з Асеевим, в окремій папці.

Одна з влучних характеристик, дана Асеевим українському поетові у статті «Мій Тичина», допомагає нам відчутти силу захоплення останнього геніальним Пушкіним: «Ми говоримо про незабутні пориви бурі, яка ввійшла у творчість Тичини, перетворивши його вірш на органне (підкреслення наше. — *І. І.*) багатоголосся»²⁷. Саме тут слід шукати ті душевні струни, які породили оте знамените, зачудоване — «Здоров будь, Пушкін мій, землі орган могучий!» (вірш «Біля пам'ятника Пушкіну в Одесі», 1920). Буремність обом їм була близька.

Говорячи про Шевченка, якого він високо цінував і з любов'ю перекладав, Асеев наголошує на нерозривному зв'язку його спадщини з надбаннями української радянської літератури і насамперед поезією

²¹ Тичина Павло. З минулого — в майбутнє, с. 200.

²² Асеев Н. Собрание сочинений, т. 1, с. 8.

²³ Тичина Павло. В серці у моїм. К., «Дніпро», 1970, с. 56.

²⁴ Асеев Н. Душевная сила поэта. — «Огонек», 1961, № 4, с. 21.

²⁵ Асеев Н. Вглядимся в Тичину. — «Литературная газета», 1941, 26 января.

²⁶ Асеев Н. Павло Тичина. — «Правда», 1941, 28 января.

²⁷ Співець нового світу. Спогади про Павла Тичину. К., «Дніпро», 1971, с. 13.

Тичини: «Поневолений велетень Шевченко рвав кайдани з болем і гнівом. І якщо великий Тарас лишається могутнім законодавцем революційної нескореності вірша, його близькості до голосу розгніваного народного моря, то в дальшій історії української поезії Павло Тичина є виразником уже здійснених сподівань і прагнень народу»²⁸.

Як про нашого сучасника, пише Тичина про Кобзаря у статтях «Любим гнівного Шевченка», «Сила Кобзаря», «Гнів Тараса», «Його ми діти», а в вірші «В ім'я людей» прямо говорить:

Нам треба голосу Тараса. Зично
щоб прозвучать про наш могутній день²⁹.

Без таких духовних мостів між найпрогресивнішими, революційними у своїй суті явищами минулого і сучасністю бурхливий розквіт соціалістичної культури був би неможливий.

Як полум'яні поети-інтернаціоналісти Тичина і Асеев доклали багато зусиль для взаємозбагачення літератур народів СРСР. «Те почуття єдиної родини, яке у Тичини віє широким крилом братерства всіх трудящих, мені особливо дороге...», — заявив Асеев у цитованій уже статті «Вглядимся в Тычину», в якій вмістив і свій переклад вірша «Чуття єдиної родини». «Мене він часто вражав знанням літератур інших національностей нашої Батьківщини, і зокрема літератури української...»³⁰, — писав у свою чергу Тичина про Асеева.

Слід згадати і ту батьківську увагу, яку виявляли до творчості молоді обидва поети. «Не окриком поправляв її Микола Миколайович, а доброю порадою, дружньою підказкою»³¹, — зауважує Тичина, який і сам був мудрим наставником і другом молодих літераторів.

Якось відвідавши П. Тичину, літературознавець Д. Молдавський занотував: «Я зрозумів, що в цій родині Миколу Миколайовича люблять так само, як у сім'ї Асеева — П. Тичину, про якого я чув там найдовші і найцікавіші історії, що перебивалися читанням його блискучих віршів»³².

У бібліотеці Тичини зберігаються всі найосновніші видання творів М. Асеева, значна частина яких з автографами. Найдавніше з них — збірка віршів «Удивительные вещи» (1934) з написом: «Павлу Григорьевичу Тычине — любимейшему поэту моей страны». На титульній сторінці збірки «Память лет» (1956) — віршована присвята «неизменного рифмового брата-автора», як називає себе Асеев: «Я вижу моего Тычину: поэта с пламенным пером».

Одну з імпровізованих присвят Асеева знаходимо в альбомі Тичини, де є записи багатьох інших діячів культури:

От чистого сердца, от жаркой души
Желаю Тычине — дыши и пиши.
Дыши, чтоб дожить до добрых ста лет,
Пиши, чтоб звучали стихи во весь свет»

Даруючи своєму другові нову книжку поезій «Лад», Асеев зробив напис: «Я рад подарить клад, но клада нету, а есть «Лад». Павло Тичина високо оцінював цю книжку: «Тут він найбільш сміливий, переконаний майстер художнього слова»³³. Окремі рядки і назви деяких віршів помічені рукою Тичини («Простые строки», «Осенние стихи», «Снегири»). У вірші «В чужом краю» підкреслені рядки:

Я не привыкну к мудрости сидячей,
Среди куличьих, праведных болот.

²⁸ Співець нового світу. Спогади про Павла Тичину, с. 11.

²⁹ Тичина Павло. Твори в 6-ти т., т. 2, с. 41.

³⁰ Тичина Павло. З минулого — в майбутнє, с. 181—182.

³¹ Там же.

³² Співець нового світу, с. 400.

³³ Тичина Павло. З минулого — в майбутнє, с. 182.

Сліди уважного студіювання творів Асеева помітні й на інших виданнях. Тичина підкреслював саме ті рядки, які найбільше його вразили, імпонували йому, перекликалися з його власними думами. Наведемо кілька прикладів:

Как звездочет
наблюдает планету
за миллионы миль, —
я изучаю действительность эту,
в вечность плывущую быль.
(«Весеннее человечество»).

И стихи писать такие,
чтобы взлет, а не шажки.
Чтоб сказали: — Вот стихия! —
А не просто: — Вот стишки!
(«Всему народу»).

...а труд наш — меж столетий мост.
(«Друзьям»).

Ті рядки Асеева, що викликали особливо жвавий інтерес українського поета, дають змогу повніше відчувати гармонію їхніх сповнених краси й добра душ.

У віршованому посланні М. Асеева «Привіт Тичині» читаємо:

Нехай не загине ніколи,
без світла любові й добра
та дружба Павла і Миколи,
братерство Москви і Дніпра³⁴.

У цій дружбі поетів двох братніх республік, як у краплині роси, відбилось одне з найзнаменніших зарювань Жовтня — життєдайна дружба радянських народів, з їх взаємоповагою і взаєморозумінням, з їх спільною історичною долею, осяяною безсмертним ленінським вченням.

И. А. ИЛЬЕНКО

«ГЛУБОКОЕ ДРУЖБЫ ТЕЧЕНИЕ» (Павло Тычина и Николай Асеев)

Резюме

Выдающихся советских поэтов Павла Тычину и Николая Асеева долгие годы связывала тесная дружба, которая имела благоприятное влияние на их творчество. Об этом и идет речь в статье, написанной на основании ранее не опубликованных материалов из архива П. Тычины, а также выступлений Н. Асеева на страницах периодической печати 30-х годов. В частности, анализируются взгляды поэтов на ряд художественно-эстетических проблем, рассматриваются их оценки творчества А. Пушкина, Т. Шевченко, В. Маяковского.

³⁴ З архіву П. Г. Тичини.

Образ нової людини в „Поемі про море“ О. Довженка

Особливе місце в українській прозі про сучасність займає відзначена Ленінською премією «Поема про море» О. Довженка. М. Рильський написав про цей твір так: «Поема про море» — гірко це сказати — лебедина пісня Олександра Довженка. Після поетичної «Зачарованої Десни», при читанні деяких сторінок якої могло б здатись недалекоглядному читачеві, що автор надто закоханий у давню Україну, Україну солом'яних стріх, тихих верб і мудрих дідів-рибалок, з'явилася ця поема, сповнена трепетом сучасності і пройнята відчуттям майбутнього. Про що ця поема? Про Каховку, про будівництво Каховського моря, про чудеса нової техніки, про чудесних нових людей? Так, звичайно. І, розуміється, не тільки про Каховку, а й про Ангари, і про Єнісей, і — про майбутні міжпланетні польоти, і про перетворення всієї землі в нову землю. Але сказати так, — значить, майже нічого не сказати. Це поема про людяність, про людську душу в усіх її суперечностях, про благородство і труд, який оновлює світ»¹.

О. Довженко зумів побачити й зрозуміти багато такого в житті, чого не побачив ніхто з українських письменників до нього. А скільки людських характерів, свіжих і неповторних своїми індивідуальними рисами, високим благородством душі і розумінням величних завдань сучасності створив письменник! На початку твору автор знайомить читача з тими героями, які керують будівництвом Каховської ГЕС. «Над Дніпром високо в небі літак. Пасажирів небагато. Начальник будівництва ГЕС Аристархов, інженер «Гідроспецбуду» Широков, начальник монтажного управління ГЕС Булатников і «головний хазяїн моря» і «затопленець» Богачук. Ці інженери-комуністи середнього віку повертаються з відрядження і, пролітаючи над «своїм морем», схилились над схемою»².

Разом з ними генерал армії Федорченко з малим сином. Він тут народився, виріс, воював ще в громадянську війну. Зараз їде до рідної хати, до старого батька, щоб разом з усіма своїми очима подивитися, як село, де люди жили віками, буде затоплене й стане дном моря.

Художній прийом, що ним скористався О. Довженко, дав йому можливість показати, скільки вихідців із села стали відомими і навіть видатними людьми, поставити істотні, важливі для сучасності і майбутнього проблеми людяності, виняткової моральної чистоти й чесності тих, хто будує, а потім і буде жити в новому, комуністичному суспільстві.

¹ Рильський М. Поема про море. — У кн.: Матеріали до вивчення історії української літератури, т. 5, кн. 2. К., «Радянська школа», 1966, с. 98.

² Довженко О. Твори в 5-ти т., т. 3. К., «Дніпро», 1964, с. 336. Далі при посиланні на це видання в тексті вказується сторінка.

Якою повинна бути нова людина? Які риси характеру мають відзначати її діяльність, поведінку, взаємини в колективі? Чи побачив письменник нові якості в тих трударях, з якими він спілкувався? Думаємо, що так. О. Довженко зріднився з трудовим колективом, який будував Каховську ГЕС. Він протягом тривалого часу перебував на будівництві.

Величезним будівництвом керує інженер-комуніст Аристархов. З ним автор знайомить нас у кількох ситуаціях. Ось він зібрав «інженерів, начальників управлінь, учасників служб». Йому доповідають, «він кидає точні репліки доповідачам, говорить по телефону з різними містами, в той же час, слухаючи доповідачів, обмірковує, які вузькі місця прийдеться йому перемагати за три місяці. Через сьогоднішні промахи начальників двох дільниць...» (381).

Та для розуміння образу Аристархова як нової людини, яка глибоко обдумує кожен свій крок на шляху в майбутнє, важливими є його роздуми над проблемою прекрасного, категорією естетичного: «В чому полягає прекрасне? В процесі створювання, у величчї його результатів... І те, що робота здається мені щоденно такою недосконалою, мабуть, теж не має значення. Адже було так і в громадянській, і в колективізації, і у Вітчизняній війні. Але які всесвітньо-історичні діла створені, які перемоги!» (381).

Аристархов пишається ділами своїх сучасників — міцного і згуртованого, трудового колективу, який він називає «найдорожче мені нове товариство...». Пишається він також і тим, що належить до партії комуністів, волею якої здійснюються великі діла, спрямовані на загальний розвиток, на користь трудящим людям: «Вдумливе, терпеливе, безмірно витривале моє героїчне плем'я більшовиків!» (381).

Створюючи образ Аристархова, письменник не вдається до широких описів, розгорнутих портретних характеристик, мало характеризує його також через інших персонажів. Він розкриває характер свого героя через діалог, або за допомогою влучної репліки чи авторської ремарки підкреслює якусь властиву йому рису. Так, проводячи нараду керівного складу будови, слухаючи тих, що доповідають, Аристархов робить влучні зауваження: «— Плеча немає, ось що! Допомогти сусідові нікому. І нема бажання підтягнути сусіда, сигналізувати йому про небезпеку розщеплення фронту, вимагати від сусіда — ось чого нема!» (382). Все, що робить Аристархов, характеризується діловитістю глибокою обізнаністю з усіма ділянками будівництва, вимогливістю до себе й до підлеглих, повною довірою до них. Йому чужі методи окриків чи залякування, він «говорить загрозливо тихо» і цим досягає бажаного впливу на того, до кого звертається безпосередньо, й на присутніх взагалі.

Важливим у «Поемі про море» є епізод, де О. Довженко малює зустріч Аристархова з драматургом. Розмова між ними переконує у тому, що перед нами абсолютно різні люди, хоч живуть вони в один час. Скориставшись засобом контрасту, О. Довженко розкриває нові риси в характері героя, який бачить мету своєї праці і колективу, що працює під його керівництвом. «Хіба це не прекрасно — місто збудувати нове... — Аристархов дивиться у вікно і на мить замислюється. У нього високе опукле чоло, і весь він громіздкий не по літах, але внутрішньо витончений. На ньому вже, як постійна ознака, наліт втоми від довгих і складних турбот і постійної готовності приймати рішення. Він — інженер. Але він поетичний. Він диригент величезного оркестру...» І симфонія «гримить величаво і прекрасно і зовсім точно в головному задумі композиторського генія» (384).

Через Аристархова автор утверджує дуже важливу думку: людині, де б вона не працювала, яким би талантом і знаннями не володіла,

потрібна ще любов до людей, до тієї справи, за яку вона береться. За допомогою ряду поставлених драматургові запитань, письменник відповідає читачам, який повинен бути справжній митець.

Згадуючи гоголівських героїв Опанаса Івановича і Пульхерію Іванівну, Аристархов ніби сам себе запитує, чому ми любимо цих двох старих людей ось уже більше ста років. І пояснює це тим, що Гоголь вклав свою душу в героїв. «Тобто талант і любов!.. Що ви любите? Без чого ви не можете жити? За що ви готові йти щоденно на подвиги, жертви, страждання? Що не дає вам спати, відпочивати, радуватись? Вам особисто, одному-єдиному? Просвітить мене. Назвіть мені найголовнішу вашу особисту творчу пристрасть, без вогню якої світ провалиться в безодню? Чи у вас її нема, а є готовність відповідати моменту?!» (385).

В особі Аристархова ми бачимо не лише технічно освіченого диригента великої будови, а насамперед сучасну, справді нову людину, широко ерудовану й освічену, збагачену життєвим досвідом і культурним надбанням людства. З нього можна брати приклад, в нього є чому вчитися, риси його характеру гідні наслідування.

Показовою для Аристархова є також розмова з молодим виконробом Голиком, який виявив легковажність у взаєминах з дівчатами, з жінками взагалі: «Народ послав нас сюди на велику, радісну справу. Всі щасливі...

— Так.

— Чому я не бачу щастя на твоєму обличчі? Чому ти грубий? З жінками жорстокий? Ти — майже інженер. На тебе стільки витрачено державних коштів! Чому ти не інтелігентний?

— Я інтелігентний!

— Ні! Я бачу тисячі робітників інтелігентніших від тебе, аристократів духу!» (423).

З наведеного діалога видно, що для Аристархова немає малих, незначних чи маловажливих справ. Його в однаковій мірі бентежить і доля всього будівництва, всього колективу, і доля окремої людини з її радощами і печалями. Він не мириться з тим, що в одного з його підлеглих — виконроба Голика наявні риси, несумісні з ідеалами людини сучасності. І Аристархов відверто й прямо висловлює свої міркування самому виконробові, зауважуючи, що з такими вадами не можна входити в комунізм, їх треба позбуватися.

Поряд з начальником будівництва стоїть голова місцевого колгоспу Сава Зарудний, який, на перший погляд, може видатися «людиною не дуже лагідною і непривітною. Проте він щирий, невтомний і дуже точний у роботі. Його могутня комплекція навіває спогади про гоголівського запорожця Кирдягу. Голос густий, рухи повільні, стаж головування — двадцять чотири роки» (356). Як бачимо, автор, малюючи зовнішність героя, підкреслює значну біографічну деталь. А щоб читач зрозумів і уявив собі повніше й зриміше все зроблене, О. Довженко доречно перелічує ті великі об'єкти, які збудовано колгоспом за останній час. Збудовано нове сучасне село. Люди працюють «вперто і довго від зорі до зорі, на вітрі-суховії, під палючим промінням сонця, терплячи безводдя, пилюку та інші нестатки. Тут іде багаторічна битва з природою, і не кожного року в цій битві людина виходить переможцем. Тут буває по дві-три посівні кампанії на рік без єдиної збиральної» (356). Лаконічно, але дуже виразно схарактеризував О. Довженко умови, в яких доводиться працювати Зарудному і людям, якими він керує.

Сава Зарудний, як і інші герої Довженка, що втілюють естетичний ідеал письменника, дійовий і невтомний, нестерпно ставиться до всього потворного, негативного. Він душевний і людяний. Зарудний мислить

по-філософському широко, йому не властиві будь-які ознаки самозакоханості, егоїзму, заспокоєння досягнутими успіхами.

Гордістю сповнюється його серце, коли він бачить генералів і державних діячів, «сто дев'яносто вчителів, агрономів, інженерів, офіцерів», які приїхали, щоб попрощатися з рідним селом, де вони виростили і звідки вийшли на широкі життєві дороги. Вразливе серце Зарудного бенетежить і жорстокість виконроба Голика, і недосконалість в організації праці, низька оплата, і сльози вдів, які плачуть за чоловіками, що не повернулися з війни, і загроза нової, ще страшнішої війни. Це він, помітивши, «як від тягара спогадів нарастає хвиля смутку» серед односельчан, звертається до них з такими простими і водночас сповненими великого змісту словами:

«— Перестаньте, люди!.. Земля велика. Роботи море. Не вистачає рук. І нема дощу. І води підземні тікають. І тінь водневої бомби над світом. Що робити? Це наше життя. Треба, щоб не тікали води. І сонце щоб не ворогувало з землею, і люди з людьми. На це покликані» (389).

Скромність, простота, людяність характеризують Зарудного в стосунках з колгоспниками. Не маючи змоги відповісти на всі запитання колгоспниць, він не викручується, не шукає якихось заспокійливих слів, а відверто заявляє:

— Не знаю. Якби я знав, я був би міністром. Але я звичайний голова колгоспу, і коли мені важко, я згадую Леніна. Три рази бачив... На трибуні. В Смольному стояв на варті. Не пригадую слів уже — народу тисячі, — але образ ясний, як живий, стоїть» (389). Як просто й вагомо розкрито письменником і важливу деталь з біографії Сави Зарудного, і джерело його людяності, поваги до трудівника-хлібороба, до щоденних турбот простої людини. Від Леніна бере Зарудний натхнення й енергію, з ним радиться під час нелегких життєвих випробувань.

Роздуми довженківського героя ніби зливаються з авторськими мріями про людське покликання, про роль і місце людини в світовій історії. «Я дивлюся на їх обвітрені обличчя, на різкі зморшки і здуті вени на руках. Про що задумались мої брати і сторукі сестри-орлиці, стоячи з дітьми біля самих основ нашого життя? Що видиться їм?

Ніколи й нічого я ще, здається, так не жадав, як тут, на березі в отсю хвилину: щоб став наш світ перед очима народів у величї подвигу життя! І щоб усе було в нашому незвичайному житті, — перемоги, труднощі, титанічні зльоти, багатолітні нестатки, самообмеження вільне й невольне, і наслідки холоду й спеки, і крові, пролитої у велетенській війні (немає місця нічому буденному, дріб'язковому в рисах народу), навіть помилки з їх найтяжчими наслідками, які випадають на долю великих первоначинателів, — навіть і вони, — щоб усе з'явилося на екрані в небуденнім світлі, як знаки перемоги!» (390).

Керуючись принципами соціалістичного реалізму, О. Довженко ставить у «Поемі про море» важливі проблеми сучасності, малює образи простих людей масштабно. Він, мабуть, один з перших порушив проблему молоді, яка залишає село і більше в нього не повертається. А як актуально й велично звучать слова Сави Зарудного, звернені до тих, хто приїхав попрощатися з рідним селом:

«— Чекайте! Я не сказав ще вам самого головного! — Всі обернулись до нього.

— Любіть землю! Любіть працю на землі, бо без цього не буде щастя нам і дітям нашим ні на якій планеті!» (429).

Отже, в особі Сави Зарудного ми бачимо невтомного трудівника-хлібороба, мудрого народного філософа, який разом із своїми односельчанами переживає і сум невдач, і радість перемог у боротьбі за нове життя на землі, за нову людину майбутнього.

Серед тих, що приїхали, виділяється генерал армії, заслужений воєначальник і полководець минулої війни Гнат Федорченко. В цьому образі втілено типові риси передового генерала Радянської Армії, яка здобула нелегку, але блискучу перемогу над сильним ворогом. З генералом Федорченком автор знайомить нас уже на початку твору. «Він у цивільному. Могутній, з обличчям грубим і вольовим, на якому відбилися великі події нашої доби.

Йому тісно в пасажирській кабіні. Хочеться бачити степи, відчувати простори. Він виходить у світлу кабіну пілотів і зупиняється.

Він не бачить уже під собою ні Київщини, ні Харківщини, ні Запоріжжя, тільки цілу планету, окутану легким блакитним маревом.

І всіх, кого він любить, увесь народ, що десь працює під ним унизу, він обіймає, пролітаючи над ним, — неначе низько йому уклоняється. Тільки цього ніхто не прочитає з його суворого обличчя.

Він весь у полоні могутнього потоку спогадів, асоціацій, нових знань і величезних завдань, яким присвячене сьогодні його життя» (336).

Ця авторська характеристика генерала Федорченка є своєрідним ключем до розкриття величі тих справ, які здійснюють наші радянські люди, а з ними, як малесенька частинка величезного й монолітного, дружного і єдиного в своїй меті колективу, і герой твору. Вважаючи себе невідривною частинкою народу-велетня, Федорченко має право заявити: «Я безсмертна, щаслива людина, і те, що я відчуваю, і те, що я роблю, — прекрасно...» (336).

Через спогади Федорченка письменник нагадує читачеві безрадісне минуле цього краю, дореволюційні часи, коли сюди на каховський людський ярмарок сходилися тисячі голодних, обдертих чернігівських, полтавських, курських, смоленських, подільських бурлак-заробітчан, шукаючи купця на свої робочі руки. Влучно влітає О. Довженко в спогади героя народну пісню «Ой бурлака молоденький», яка надає роздумам генерала особливо душевного, ліричного спрямування. Згадує Федорченко і слова Леніна: «В Таврійській губернії особливо відзначався ринок робочої сили у містечку Каховці, де раніш збиралося до сорока тисяч робітників...» (337), і далекий уже двадцятий рік, бої з Врангелем під Каховкою.

О. Довженко за допомогою прийомів, властивих кіномистецтву, через дикторський текст відтворює важливі моменти з біографії героя. Ці біографічні факти й деталі мають важливе пізнавальне значення, бо в життєписі Федорченка автор наголошує на тому, що було найтісніше пов'язане з народним життям, з історією боротьби за нове суспільство.

«Як багато щастя знав я в житті! Щастя боротьби, напруження волі, труда. Щастя любові, й грізних битв, і перемог мого народу у велетенській боротьбі труда з капіталом» (343).

Входячи пішки в рідне село (старий його батько написав: «Прийди додому пішки»), згадує генерал картини минулої війни. Він добре пам'ятає жорстокі битви з ворогом, форсування Дніпра, нелегкий визвольний похід у країни Європи, переможне завершення війни. Тут письменник від свого імені висловлює думку величезної естетичної сили: «Прекрасна людина в бою за Батьківщину. Прекрасна вона в стражданнях і в смерті за неї. Але найсвітліша краса її в труді» (346).

Генерал Федорченко виявляє риси глибокої людяності, думаючи про тих, хто загинув під Львовом, Варшавою, Сандомиром або Берліном. «Генерал не помічає своїх сліз, але коли після довгої паузи він у глибокому мовчанні повертає голову до вбогої своєї хати, по його грубому зблідлому обличчю котяться сльози. Полчища спогадів не тільки його,

але всього, очевидно, роду, цілих поколінь стикаються раптом в його пам'яті і вириваються на волю, давно-давно вже приспані, майже поховані під великим напластуванням подій більш як сорока років. Усі ці роки його розум був захоплений війнами. Вони становили духовний клімат його епохи, і він належав їм увесь, він в них прославився, і воєнне щастя не покидало його, бо він боронив зі зброєю в руках головну ідею сучасності» (348).

Не забуде письменник показати свого героя між рідними й друзями дитинства. І скрізь, де б не був Федорченко, він виявляє скромність і простоту, знаходить спільну мову з тими звичайними трудівниками, які своєю невтомною працею закладають міцні підвалини нового життя.

Народ, природа і життя були для Довженка джерелом прекрасного. Справді, скільки неповторної краси бачимо ми в образах батька, діда та їх односельчан («Зачарована Десна»), рядових матросів («Антарктида»), старих Орлюків («Повість полум'яних літ»), Федорченкового батька («Поєма про море»). Це від них — справжніх «аристократів духу», великих орачів, косарів, теслярів, мудрих мислителів, людей, щедрих на «труд і добро» — сприйняли Кравчина і Василь, Тиміш та Іван Орлюк, Зарудний і Федорченко органічну любов до праці і творчості, доброту і щедрість душі, благородство і витонченість натури, високу народну мораль, велику любов до своєї землі і свого народу.

І не тільки сприйняли, а й розвинули, помножили в стократ, бо відчули себе господарями своєї долі і своєї держави, бо збагнули велику історичну значимість своїх діянь, бо жили й творили вони вже на вищому історичному етапі»³.

Герої О. Довженка втілюють народний ідеал про нову людину. В образах комуністів Аристархова, Зарудного, Федорченка письменник яскраво змалював нашого сучасника, активного борця за нове, комуністичне суспільство.

П. М. СИРЕНКО

ОБРАЗ НОВОГО ЧЕЛОВЕКА В «ПОЭМЕ ПРО МОРЕ» А. ДОВЖЕНКО

Резюме

В украинской прозе о современности особое место занимает «Поэма про море» А. Довженко. Писатель создал образы людей с высоким пониманием величественных задач коммунистического строительства, с настойчивыми, героическими характерами, с ярко выраженными индивидуальными чертами. В статье характеризуются образы коммунистов, которые воплощают народный идеал о новом человеке современности.

³ Волинський К. В пошуках героя. К., «Радянський письменник», 1964, с. 75.

„Італійські зустрічі“ *М. Бажана*

Л. І. Брежнев у доповіді «Про п'ятдесятиріччя Союзу Радянських Соціалістичних Республік» підкреслив розширення в наш час поняття національної гордості до загальнонаціональної гордості радянської людини як великого патріотичного почуття всього нашого народу¹. Загальнонаціональна гордість радянських людей, ідеї братерства між трудящими всіх країн землі все сильніше проймають багатонаціональну радянську літературу.

Інтернаціональна тема є однією з основних і у творчості М. Бажана. Спостереження над його творчим доробком свідчать, що розробляється вона все ширше, розкривається повніше, набирає значного філософського осмислення, узагальнення. Від окремих віршів поет переходить до циклів і збірок на цю тему.

Збірка «Італійські зустрічі» — наслідок кількох подорожей поета до Італії. Слід відзначити своєрідність підходу до відображення баченого. М. Бажан, як підкреслив Ю. Суровцев², дивився на Італію очима не туриста, а людини, яка прагне осягти закони історії, закони людської душі. Тому в його віршах немає захопленого оспівування знаменитих італійських пейзажів. М. Бажан взагалі менш за все пейзажист. Він використовує пейзаж лише як тло, нерозривно зв'язуючи його з життям і боротьбою трудящих.

Чи не тому і назва така: «Італійські зустрічі». Поет зустрічається не тільки з людьми, а й з пам'ятниками, що в його уяві персоніфікуються, дають змогу побачити людей, які будували пам'ятники, і тих, кого зображують пам'ятники. Всі ці образи зливаються в поетовому баченні й набирають глибокого філософського узагальнення.

Про це яскраво свідчить уже перший програмний вірш «Зустрічі», який дає ключ до розуміння назви збірки. З одного боку, — це радісні зустрічі з творінням рук людських: фресками, узорними арками Венеції... Однак уже перший рядок, у якому поет заявляє: «Я сподівався на радість», свідчить, що його надії не справдились, настроює читача на щось важке, нерадісне, яке ще рельєфніше вирізьблюється на тлі прекрасного, контрастує з ним. Внаслідок цього рядки, в яких перераховуються радісні зустрічі, сприймаються читачем не з захопленням, а з тривогою, підготовляють до сприйняття того «чорного», яким поруч із «срібним» пройнявся спомин поета». Цим чорним є:

Води каналів хворих,
сходи в потворній плісені,
морок зогнилих жител.

¹ Брежнев Л. І. Про п'ятдесятиріччя Союзу Радянських Соціалістичних Республік. К., Політвидав України, 1972.

² Суровцев Ю. Поэзия Микола Бажана. М., «Советский писатель», 1970, с. 244.

траурних женщин гомін,
очі дітей старечі,
бодем у пам'ять вписані³.

У цих лаконічних рядках розгортається велика панорама народного горя. Вражає уміння автора створити такий сильний підтекст. Він досягає цього сполученням цілого ряду художніх засобів, поєднанням зорових і слухових сприймань, які відтворюються за допомогою узгоджених і неузгоджених означень-епітетів, метонімії, метафор. Поет не показує голоду й злиднів, захворювань і масових смертей, а глибоко психологічно змальовує зовнішньо-побутові умови життя.

Зовсім змінюються інтонації в другій частині вірша, яка відображає радісний, сумний чи тривожний процес пізнання, розгадування тайн «тьмяного й гіркого мистецтва», яке спочатку поета «більш непокоїть тайною, ніж пізнаванням радує» (262). Це — захоплений гімн «невситимій радості видіння й пізнавання!», написаний в піднесеному тоні, насичений риторичними звертаннями-окликами і риторичними запитаннями.

Третя частина вірша розкриває причину такого нестримного духовного злету, такої піднесеності, яка і тут не спадає, але набирає більшої предметності, внутрішньої динаміки, що досягається шляхом нагнітання слів однієї граматичної категорії — дієслів 1-ї особи однини, інфінітива, іменників орудного відмінка. Серед усього, що тут «грає радістю, світиться і мигоче бронзою, сріблом, різьбленням, барвою й позолотою», поет пізнав найсвятіше — «серце людини, здатне вірить, боротись, плакати» (263). Дієслова «вірить, боротись, плакати» створюють цільний образ віковичного вільнолюбивого духу народу, того, кажучи словами І. Франка, «вічного революціонера», якого поет побачив

в серці ливарників Рима,
металоробів Мілана,
вчених і виноградарів,
і моряків Італії (264).

Пізнання тієї сили народної, «гніву, снаги нездоланної», передчуття «перемоги справжньої, славної, сталої» (263) радує поета-комуніста, радянського громадянина, який не може залишатись байдужим до долі братів по класу. Тому це пізнання і є

твої кращі радощі,
зустрічі благовісні,
віри твоєї ствердження,
правди твоєї дужчання (264).

Вірш «Зустрічі» містить провідні мотиви збірки, тому є всі підстави вважати його програмним. Він проливає світло на те, які будуть зустрічі поета в Італії, під яким ракурсом розглядатимуться. Сама структура вірша теж в мініатюрі повторює композицію збірки. Художник у своєму пізнанні йде від конкретних пам'ятників — творінь рук народних, поступово персоніфікуючи їх, оживляючи і зливаючи в один образ із живими людьми. Чи не тому в збірці він поставив на перший план третій за часом написання цикл, присвячений мистецтву.

Перший і другий вірші триптиха «Перед статуями Мікеланджело» переносять нас у світ асоціацій і символів. Статуї вражають глибиною реалістичності, майстерним поєднанням у них статички й динаміки, розкривають душу митця, який «пізнав до краю суть людського поріддя... і поклик мет далеких, і пошук без кінця» (269). Образ скульптора зливається з образом його скульптурного героя, який поступово ожив-

³ Бажан М. Твори в 2-х т., т. 2. К., «Дніпро», 1965, с. 262. Далі при посиланні на це видання сторінка вказується в тексті.

ляється, перетворюється в символ непокори волелюбного народу-велета. Поет досягає персоніфікації завдяки сплаву метафор, порівнянь, синонімів, паралелізмів, нагнітання іменників, дієслів. Причому спочатку він абстрактно, духовно оживляє «цей згусток волі, цей непокірний твір», який поступово, шляхом переходу зорових вражень у слухові матеріалізується:

І закричав крізь вічність з мармурової тіснини
Крик, як життя, зухвалій, крик родовий людини.
Клич дерзновенний духу, творчих страждань виття (268).

Нарешті, статуї Мікеланджело в оцінці поета стають справжніми живими людьми, наділяються людськими почуттями, рисами характеру. Такими олюдненими виступають у другому вірші обриси

Титанів, що рвонулись до вилому із тьми
Розбуджених, прагнущих, розгніваних, недобрих,
збунтованих, достойних назватися людьми (269).

Найбільшої сили узагальнення, осучаснення поет досягає в третій частині триптиха «Піета» (жаль, скорбота). Своєю структурою вірш нагадує поезію Лесі Українки «Дим». Опис оздоб католицького храму тече повільно, дещо ліниво, приглушено. Мистецтво вже не тривожить поета, як спочатку, у вірші «Зустрічі», своєю таємничістю. Навпаки, тут, як і далі у вірші «На ступенях храму» з циклу «Сіциліана», М. Бажан підкреслює, що

...під шатром золоченим нема
Ні таємства, ні дару, ні омани. —
Лише нічев'я слів, удайність тайн сама (270).

Йому не тільки байдуже, а навіть нудно дивитися на «все чуже, розгадане і знане» (270). Та раптом, як і в Лесі Українки, це неприємне почуття чужини зникає під впливом того дива, яке він бачить в образі статуї Піети. Заніміла в горі скорботна постать матері з загиблим сином на руках, що сидить так вже п'ять століть, набирає величезного символічного значення, є чудовим зразком поєднання героїчного і ліричного. Цікаве тут переплетення абстрактного і конкретного. Образ загиблого сина набирає величезної узагальнюючої сили, символізує вірного сина народу-борця, який уже понад п'ять століть проливає кров за свої права, за звільнення матері-Італії від рабських, феодальних і капіталістичних пут. Потім поступово осучаснюється і конкретизується в образах загиблих комуністів. Поет із публіцистичною прямоотою заявляє:

Це — кров його, кров Грамші і Тольятті,
Це — комуністів італійських кров.
Воли уміють за життя вмирати,
І їм відомо, що таке мета (271).

Образ скорботної матері над мертвим сином уособлює образи всіх матерів, що благословляють синів на сміливі патріотичні вчинки, на справедливу священну боротьбу, і розширюється до образу матері-Вітчизни. Це вона, мати-Італія, пригортає мертвих синів.

Однак ні сама назва твору і статуї «Піета», ні пролита кров, ні смерть синів і невимовна туга матерів не викликає песимістичного настрою. Патріоти полягли в боротьбі за справедливу справу, заради великої і світлої мети, в ім'я життя і тому стали безсмертними.

Незламною, несхитною виступає мати-Італія, сила і гідність якої розкриваються за допомогою антитези:

Не пишна мідь гучного пустодзвінства,
Не теплувате миро милосердь, —
Лиш подвиг, біль і гордість материнства
Попрали смерть, життям попрали смерть (270).

Називні речення: Італія. Безсмертя. Пієта. — якнайповніше характеризують сучасну Італію, яка «бореться, б'ється, робить, падає й пнеться знову, мовкне і знов кричить» (269).

Вірш, сповнений оптимізму, відтворює важкий і тернистий шлях боротьби Італії.

Надбання культури минулого у вірші М. Бажана, як і у вірші Лесі Українки «На руїні», — пам'ятник їх єдиному спадкоємцю — народові.

У наступних трьох віршах («На форумі Рима», «Очі», «Леся Українка в Сан-Ремо») поет проникає в глибину психології людини. М. Бажан виступає як учений, що скрупульозно досліджує всі порухи душі, почуттів і думок героя, у деталях відтворює процес самопізнання. Так, у вірші «Леся Українка в Сан-Ремо» показано, як поетеса відкриває в собі почуття інтернаціоналізму, усвідомлює свою причетність до страждань італійських робітників.

У вірші «Очі» поет-комуніст глибоко розкрив процес духовного прозріння трудящих Італії через образ активного діяча товариства «Італія—СРСР». Назва вірша несе надзвичайно велике смислове навантаження. До опису очей для розкриття внутрішнього світу персонажа не раз зверталися митці. Але М. Бажан обігрує цю важливу деталь по-своєму, оригінально, перетворює її в головний предмет зображення. За допомогою екскурсу в минуле, спогадів, своєрідної сповіді-самоаналізу та панівних у цьому вірші прийомів антитези і контрасту поет розкриває зміцнення інтернаціональних зв'язків між італійським і радянським народами. Дорого заплатив за пізнання правди римський солдат-барсельєр. Потрібно було пережити муки «млявих наближень смерті й повернень до життя болючих» (276), щоб самокритично оцінити й засудити справу рук своїх: «пожарища, розстріли, трупи», те, «що зараз його душило, як зашморгом, обвинуваченням» (277).

Треба було втратити «очі убивці», в які «встромлене прокляття очей приречених, есесівцями прострелених, розчавлених чи пропечених, поспішно присипаних попелом» (278), щоб із зрячого сліпця перетворитись у сліпого провидця, збагатитись тією «правдою, як світ великою», «світіння якої побачив у чорних зіниць глибинах» (278) приреченої, але нескореної радянської людини:

Сліпим я у Рим вернувся,
але — ти повір! — я бачу,
Я бачу очима серця
твоеї країни сяєво (279), —

запевняє герой поета, і М. Бажан утверджує, що його очі в ту хвилину були видючими. Він став морально здоровою людиною, вірним другом радянського народу, борцем за мир у всьому світі.

Поширення соціалістичних ідей виразно розкрито у вірші «На форумі Рима», де поет говорить про те, що

Чиясь рука, визивна і зухвала,
На цезарським камінні написала
Червоний знак — знак Молота й Серпа (272).

Це означає, що народ вимріяв свій шлях — шлях соціалізму і прогресу, символом якого є герб Радянського Союзу. Закономірність суспільно-історичного розвитку вивела Радянський Союз на чільне місце, зробила його світочем, до якого звернені погляди трудящих всього світу.

Ця ж ідея лежить в основі «Пісні» з циклу «Сіциліана». Вона стверджується вже тим фактом, що італійський сліпий співець складає баладу про Леніна. Далі поет показує роль і вплив цієї пісні на уми та серця людей, її швидке поширення «з двору в двір, з уступу на уступ, з уст в уста, із серця до сердець» (289). Ленінські ідеї вже

давно ввійшли в плоть і кров італійського народу, тому й зворушує так серця балада про Леніна. Це — «бідацька пісня» (289), «вирастає з людських надр вона і встає озброєна, як муж» (288), розбуджує й активізує ту незламну силу народу, той віковичний революційний дух, про який поет у вірші «Святкова ніч» говорить цілком у франківському ключі:

Ні нужда, ні безробіття,
Ні серйозна праця люта,
Ні рибальських хиж лахміття,
Ні ядучих шахт отрута,
Ні бездонних багниць згуба,
Ні безмовна пустка сіл, —
Не згасила мрій і сил
У народа-життєлюбів (294).

Пізнання непримиренності, життєздатності, революційної настроєності народу є плідним наслідком копіткої роботи поета, вивчення ним життя Італії. Тому із складної гами почуттів, якими пройнятий вірш, як і вся збірка, найрельєфніше виділяється оптимізм, переконаність у тому, що народ є справжнім законним господарем своєї країни, своєї долі. Цим і викликане категоричне твердження:

Виживем і проживем
Ми, а не вони!
Ось чому лунає сміх
Наш, не їх (293).

Показовий у циклі «В Сардинії» образ надії. Якщо в попередніх творах поет відштовхувався від витвору мистецтва, від ідеї, матеріалізуючи її, роблячи пластично зримою, то тут, навпаки, конкретний живий образ поступово втрачає свою матеріальну оболонку. Немовля — «прозора брунька», «паросток людини» — перетворюється в «найбільшу ношу», яку не лише поет у своїх руках підносить «до світла й пісні, ласки й майбуття» і не лише «суворі й дужі руки сардинських безробітних шахтарів його тримають тут, над пустирем розпуки» (296),

Ні, їх — мільйони, добрих, сильних рук,
В яких, немов дитя кохане світу,
Лежить надія... (297).

Ця асоціація має глибоку філософську основу. Трудящі плекають надію, як мати дитя. І художник слова показує, як надія росте, міцніє, перетворюється в гімн надій, знаходить своє втілення в «Інтернаціоналі». Його співають трудящі Італії, «як перед вівтарем, ставши побожно в ряд» (299).

М. Бажан не залишається лише спостерігачем. Він не тільки відображає життя і боротьбу трудящих Італії, але й сам проймається їх настроями, думами та мріями, розкриваючи природу радянської людини, що не може залишатись байдужою до долі трудящих світу, бо почуття інтернаціоналізму лежить в основі радянського суспільного ладу. Поет, як представник цього суспільства, дізнається, що, зіткнувшись віч-на-віч з неприхованими злиднями — породженням капіталізму в Сардинії, «де голод підійшов і став над прірвою беззвуччя й безробіття» (295), особливо гостро відчув, «що ця земля, цей бідний люд, юрба ця чорнорука — вони в мені, вони в моїй душі, в моїм пориві і в моїм сумлінні» (296). Поява невеликого, але такого вагомого циклу віршів «В Сардинії» — наслідок чітко сформульованого поетом волевиявлення:

Хай же в єдиний ритм,
в спільних надій злиття
Вплавиться слово моє,
звергнеться серце моє! (300)

Він із захопленням відкриває в собі почуття інтернаціоналізму, процес народження якого до цього часу спостерігав у своїх героїв. Для характеристики цього почуття поет користується риторичними запитаннями та окликами:

Що у могутті душ дужче за нього є?
Як виростаєш ти, як потужнієш ти! (300)

Митець зрозумів, що в почутті інтернаціоналізму, в тісному єднанні з «сотнями мільйонів» — «справжній великий зміст» його життя, усвідомив священну місію носія комуністичних ідей, поставлених на порядок дня самим часом, і гордо, лаконічно заявляє: «Я — комуніст» (300). Цим сказано все, в цьому таїться могутня сила, що керує робітничим класом у його справедливій боротьбі, осяває путь до безкласового суспільства.

Збірка «Італійські зустрічі» є зразком майстерного поетичного вираження інтернаціональної єдності трудящих. М. Бажан ще з більшою, ніж у попередніх збірках, силою розкрився як поет-інтернаціоналіст, як великий художник слова, майстер високохудожніх яскравих образів, освітлених глибокою філософською думкою. Його поетичні твори набувають особливо актуального звучання сьогодні, коли виняткова увага приділяється зміцненню дружніх стосунків Радянського Союзу з країнами світу. Збірка М. Бажана «Італійські зустрічі» належить до активу радянської літератури, соціалістичної за змістом, національної за формою, інтернаціональної за своїм духом і характером.

О. Г. ВЫСОЧАНСКАЯ

«ІТАЛІЙСЬКІ ЗУСТРІЧІ» М. БАЖАНА

Резюме

Интернациональная тема — одна из ведущих в творчестве М. Бажана. Она стала главной и в его сборнике «Італійські зустрічі», исследованию которого посвящена статья. Автор рассматривает стихотворения, в которых поэт-гуманист создает цельный образ вечного свободолюбивого духа итальянского народа, борющегося за свое освобождение уже пять веков («Піета»), выступает как ученый, скрупулезно исследующий и отражающий процесс самопознания, приводящий героев к пониманию интернационализма («Леся Українка в Сан-Ремо», «Очі»), подчеркивает популярность идей социализма среди трудящихся Италии («На форумі Рима», «Пісня»). Сегодня, когда особое внимание нашей страны уделяется упрочению дружественных отношений со странами мира, эти произведения звучат особенно актуально.

У вирі життя

Ім'я Пилипа Йосиповича Капельгородського (1882—1942) з'явилося на сторінках альманахів та збірників у тривожні роки першої російської революції (1905—1907), а в 20-х — на початку 30-х років він упевнено зайняв місце в лавах активних творців радянської літератури.

Від стихійного демократизму й абстрактного вільнолюбства до свідомої участі в боротьбі за соціалістичні перетворення в нашій країні, від наївних пізньонародницьких побутово-реалістичних відтворень дійсності до творчості на основі принципів комуністичної партійності і соціалістичної народності — такий світоглядно-естетичний шлях пройшов письменник.

Уже в ранній творчості Капельгородський належав до демократичного напрямку української літератури. Він був «письменником з народу», одним із тих, про кого І. Я. Франко говорив: вони «стоять серед самого народу, живуть його життям і можуть ліпше, ніж хто інший, висказувати думки, потреби і бажання народу»¹.

Довгий час, майже п'ятнадцять років (1903—1917), П. Капельгородський був за межами України. Він листувався з відомими письменниками, прислав свої твори до різних газет та журналів, що видавались на Україні. Говорячи про свій прихід у літературу, письменник писав: «До літератури йшов помацки, самотужки, через хаші цензурних олівців і редакторських ножиць. Мене безцеремонно чепурили, стригли й причісували під просвітянську гребінку»².

Перша збірка поезій П. Капельгородського «Відгуки життя» (1907) не одержала об'єктивної оцінки. Член редколегії «Літературно-наукового вісника» (після виходу І. Я. Франка з цієї редакції) Ю. Сірий, прилучивши Капельгородського до «плеяди нових поетів України», називає його «молодим талантом», але дає однобоку, тенденційну оцінку його першого поетичного доробку. Ю. Сірий високо оцінює лише ті поезії, в яких змальована природа, говорячи, що «небагато в нашій літературі знайдеться таких гарних малюнків». Автор короткої рецензії замовчує ті поезії Капельгородського, в яких підіймалися «політичні і філософічні» питання³.

Разом з народом беручи участь у боротьбі проти «сили злої», Капельгородський писав вірші, в яких висловлював віру в перемогу трудящих мас. У збірці «Відгуки життя», а також у поезіях, написаних пізніше, знайшли відображення революційні події 1905—1907 років. Правда, тут відчувається, що поетові бракує ще «власного голосу» — багатьом віршам притаманні ремінісценції то з Лесі Українки, то з М. Горького, то з І. Франка. П. Капельгородський у цей час захоплю-

¹ Франко І. Я. Твори в 20-ти т., т. 16. К., Держлітвидав України, 1956, с. 151.

² Капельгородський П. Вибрані твори. Х., «Рух», 1932, с. 4.

³ «Літературно-науковий вісник», 1908, кн. I, с. 234.

вався творами М. Горького, особливо велике враження на нього справили «Пісня про Буревісника» та «Пісня про Сокола». В своєму перекладі першого з цих творів поет зумів зберегти революційний пафос горьковського твору, виразність його поетичних образів. Під впливом Горького Капельгородський пише вірш «Під бурю». Настроям П. Капельгородського був співзвучний оптимістичний тон поезій Лесі Українки. Молодий поет запозичує у геніальної поетеси образи, мотиви, цікаво інтерпретує різні вислови, думки («Сум», «Лежу недужий»). Але є в нього й оригінальні твори. Відбиваючи загальне революційне піднесення в країні, П. Капельгородський написав ряд цікавих поезій, що відзначались справжнім громадянським пафосом і закликами до боротьби («Байдужим», «Не стріляй», «Не вбивай» та інші). Вони переконують, що для українського митця, як і для багатьох його сучасників, поетичне новаторство почалося з нового змісту, зі сфери нових, передових ідей, тем, образів.

П. Капельгородський іде в літературу як на громадянський подвиг. В тяжкий період реакції він не злякався репресій, не відмовився від думки про боротьбу за щастя народу. Свою долю П. Капельгородський пов'язав з долею армавірських робітників, включившись у революційну боротьбу.

Навесні 1909 р. «за революційну діяльність, зокрема, за виголошення на мітингах промов «злочинного змісту», в яких закликав до збройного повалення царату»⁴, письменника кинуто до армавірської тюрми. Але й тоді він не скорився, пише вірші, які проникли крізь ґрати і були надруковані в «Літературно-науковому віснику». Один із циклів, що так і називався «Із-за ґрат і мурів», поповнив українську невольничу поезію, започатковану Т. Шевченком і продовжену І. Франком та П. Грабовським.

Тюремна поезія П. Капельгородського пройнята оптимістичними настроями, пафосом боротьби. Переслідування і тюрма гартували світ-огляд і волю письменника. Він закликає боротись, не боячись труднощів, вірити в майбутнє без експлуататорів.

...Ти не вважай, що впадеш в боротьбі
З життям невмолимим оцим навісним!
Ми рівність і волю, коли не тобі,
Нашадкам здобудем твоїм...⁵

З 1910 по 1917 рік Капельгородський жив у м. Тереклі-Мектеб. Проведені ним серед степовиків заходи ввійшли в історію дружби українського і ногайського народів. В архіві письменника збереглася виписка з протоколу загальних зборів громадян Уйсалганської сільради Кізлярського округу Дагестанської АРСР, у якій високо оцінювалась дореволюційна служба Капельгородського в Караногої.

Діяльність П. Капельгородського привернула увагу як прогресивної громадськості, так і офіційних урядових кіл. Редактор журналу «Русское богатство» — видатний російський письменник-гуманіст В. Г. Короленко — зацікавився матеріалами, в яких поет прагнув висвітлити причини абрєцтва, «перманентної» війни між козаками і чеченцями, а також показав жахливі умови життя багатьох народностей Караногою.

Зібраний Капельгородським багатий матеріал ліг в основу написання короткої історії про Дагестан, а також оригінальної повісті «Аш хаду» про безпросвітню долю наймитів-пастухів та караногойську бідноту. Малюючи картини стародавнього побуту з найдикішими звичаями, П. Капельгородський показав дію нелюдських законів царської Росії — тюрми народів.

⁴ Бойко Леонід. З любові до людей. — «Вітчизна», 1973, № 4, с. 176.

⁵ Капельгородський П. Твори. К., Держлітвидав України, 1961, с. 559.

Расул Гамзатов, розповідаючи в своїй книзі «Мій Дагестан» про гірку долю рідного краю в минулому, підкреслював, що «самі дагестанці ще не тримали пера в руці, а численні гості писали вже про Дагестан іншими мовами: арабською, перською, турецькою, грецькою, грузинською, вірменською, французькою, російською»⁶. Такою дивовижною, незвичайною була ця країна. Писали про неї вороги й друзі, писали погане, писали й добре. Додамо: писали про цей героїчний, волелюбний народ і українською мовою. Писав український письменник П. Капельгородський.

Твір «Аш хаду» був написаний у 1916 році. В цей час П. Капельгородський працював над вивченням економіко-правового стану народів Терека, виступав з відповідними статтями у газетах і з доповіддю перед членами Державної думи. Йому запропонували набрати штат потрібних співробітників і провести в Караногай найпотрібніші господарсько-економічні і соціально-побутові реформи⁷.

При підтримці караногайської бідноти письменникові вдалося запровадити хліборобство, викопати артезіанські колодязі й дати степовикам воду, побудувати школу, зламати в якійсь мірі гнилий патріархальний побут.

П. Капельгородський виявив справжню агрономічну винахідливість, уперше застосувавши буркун як зелене угноєння. Піски поступово перетворювалися на угіддя. Письменник написав про це цікаву статтю «Як ми з піску хліб їли». В ній яскраво виписаний образ «оазису в пустелі», що був створений руками реформаторів⁸.

Видаючи повість «Аш хаду» в 1932 р. Капельгородський писав у післямові, що «Караногай вступив на шлях блискучого розвитку в радянських обставинах, дістаючи щороку допомогу з центру... Колишній патріархальний лад з кадіями, старшинами залишився тепер тільки в сумних спогадах та в оцій моїй повісті... Сільради, колгоспи, партійні й комсомольські осередки повели Караногай новими шляхами, спільними для всього Радянського Союзу»⁹.

Присвятивши свій твір важкій долі жінки в минулому, письменник у післямові підкреслював, що нині караногайська жінка остаточно скинула чадру і зайняла достойне місце в громадсько-політичній діяльності. В повісті художньо втілені людські характери, природа, народна творчість, мова багатьох племен Кавказького краю.

Колоритно описує П. Капельгородський адміністративний центр Караногая — Тереклі-Мектеб. Використовуючи цікавий історичний матеріал з життя і побуту ногайського народу, Капельгородський описує вибори до Нізаму (Всенародний з'їзд караногайців, який обирав усіх урядовців), а також підготовку до них, коли пускалася в хід «адміністративна машина» — підкуп, обдурювання неписьменних виборців, споювання та інше. Це один з яскравих епізодів повісті, особливо цінний своїм ідейним спрямуванням.

Мова повісті багата, колоритна, образна. Щоправда, вона дещо переобтяжена великою кількістю слів з ногайської мови. Лише виносок, перекладів, пояснень тут понад півтори сотні. З одного боку, це ніби утруднює читання твору, а з другого — наближає нас до глибшого розуміння життя і побуту ногайських племен (найманів, кипчаків, тереків і минів), служить відтворенню місцевого колориту. В українській літературі повість «Аш хаду» — один з кращих творів, присвячених проблемам, пов'язаним з іншими народностями і вирішеним в інтернаціональному дусі.

⁶ Гамзатов Расул. Мій Дагестан. К., «Дніпро», 1972, с. 150.

⁷ Капельгородський П. Вибрані твори, с. 169—170.

⁸ «Комуніст», 1927, 3 квітня.

⁹ Капельгородський П. Вибрані твори, с. 172.

Матеріал караногайського періоду життя був використаний також і в романі «Артезіани»¹⁰, написаному в кінці 20-х років.

У творах П. Капельгородського 20—30-х років показані гострі класові зіткнення на фронтах битви за новий, соціалістичний лад. Письменник прославляє мужність, стійкість і героїзм трудового народу в боротьбі за встановлення Радянської влади. В його творах виступають бідняцькі маси, безземельні селяни, ті, що до Жовтневої революції по-невірились у наймах, брали землю в оренду, а нині усвідомили свою історичну місію та покликання.

Тема громадянської війни знайшла відображення в повісті «Непорозуміння» (1928), в оповіданнях «Червоноармієць Кучеренко», «Дід Явтух» (1928) і особливо в романі-хроніці «Шурган» (1930). І хоч Капельгородський не був вільний від деякого схематизму, натуралістичних подробиць у зображенні подій, його правдива оповідь, багата фактами і думками, говорить про художню майстерність письменника.

Загалом, творчих удач у зображенні Жовтневої революції та громадянської війни в 20-х роках було мало. І хоча цій темі присвятили свої твори П. Лісовий «Микола Ярош», Г. Шкурупій «Жанна-батальйонерка», Я. Качура «Чад», В. Чередниченко «За плугом» та інші, але «розібратися у складних і важливих явищах, дати правильну оцінку їх, показати людину з усіма її людськими якостями як учасника, активного творця історичної події»¹¹ цим письменникам не вдалося. Ось чому особливу увагу привертає роман-хроніка «Шурган» Капельгородського.

Роман «підсумував прямування української історико-революційної прози за перше пожовтневе п'ятнадцятиліття і утверджував народження роману-хроніки, побудованого на реальних фактах громадянської війни»¹². З появою роману «Шурган» критика відзначала, що з'являється та риса українського роману, що особливо стане помітною у наступне десятиліття — це показ революційних зрушень не тільки на Україні, а й поза її межами¹³.

Знаючи кращі твори російських письменників на цю тему, а також оцінивши багатющий історичний документальний матеріал, П. Капельгородський висловлює жаль з приводу того, що героїчна епопея не знайшла свого повного відбиття в художній літературі. Лише окремі епізоди використані в творах О. Толстого «Ходіння по муках», А. Веселого «Росія кров'ю влита». «Навіть Серафимович у «Залізному потоці», — як писав Капельгородський, — змалював тільки один з численних епізодів великої епопеї — похід таманців через гори»¹⁴.

Автор «Шургану» в основу свого твору поклав справжні події й факти, які охоплюють час від Жовтневої революції 1917 р. до лютого 1919 р., коли в астраханських степах героїчно билися й загинули частини 11-ї Північнокавказької Червоної Армії.

Взявши за основу найвеличніше, найхарактерніше, П. Капельгородський робить широкі узагальнення. Він не обмежується показом поодиноких епізодів, а змальовує цілу героїчну епопею, розповідає про боротьбу народу з контрреволюційними військами Корнілова, Каледіна, Денікіна, з військами інтервентів.

Безсмертні слова М. Горького «Безумству храбрых поем мы песню» логічно вплелися в розповідь письменника і стали епіграфом до твору

¹⁰ Домашній архів письменника. Машинописний текст роману зберігається у дочки письменника Н. П. Капельгородської-Кавалерідзе.

¹¹ Голубєва З. С. Український радянський роман 20-х років. Вид-во Харківського ун-ту, 1967, с. 70.

¹² Історія української літератури в 8-ми т., т. 7. К., Вид-во АН УРСР, 1971, с. 77.

¹³ Левченко М. Роман і сучасність. К., Держлітвидав України, 1963, с. 49.

¹⁴ Капельгородський П. Шурган. Х., «Література і мистецтво», 1933, с. 6.

«Шурган». В ньому сконденсований загальний задум автора — возвеличити «народ, який, піднявшись на боротьбу, висунув сотні і тисячі героїв, прославлених і рядових, відомих і невідомих історії»¹⁵. Письменник називає велику кількість прізвищ історичних осіб: визначних, відомих і малознаних в історії — їх у романі більше сотні.

Калейдоскопічність зміни епізодів і ситуацій, інколи розрізнених і незв'язаних між собою, велика кількість повідомлень не дали змоги письменникові зосередити увагу на глибокому розкритті характерів значної частини персонажів. Особливо це стосується ворогів, зокрема білогвардійських офіцерів, різної масті отаманів та інших осіб. Вони виступають у творі в окремих епізодах.

Для роману характерні хронікально-публіцистичні відступи. Вони виділені в окремі епізоди або ж безпосередньо входять в саму розповідь.

За характером обдарування П. Капельгородський гуморист і сатирик. Тому і в романі «Шурган» гумористично-сатиричне спрямування особливо відчутне. Капельгородський дає влучні, вичерпні, в окремих випадках блискучі портретні характеристики, через які виявляє своє то іронічне, то презирливо-ненависне ставлення до ворогів народу і революції.

Алегорична назва твору (шурган — степовий ураган) відтворює могутній революційний рух на Кавказі за встановлення соціалістичного ладу, показує героїчну боротьбу робітників і селян проти ворогів Радянської влади.

В цілому роман «Шурган» — цікаве явище в українській літературі. Документальна форма допомогла письменникові достовірно відтворити різноманітні явища дійсності і прояви людської особистості під час громадянської війни. Окремі місця твору, особливо заключний епізод роману — реквієм безіменним воїнам, що зберегли до останньої хвилини вірність революції.

Прочитавши роман, ще раз переконуєшся, що самопожертва, любов до людей — наскрізна тема творчості П. Капельгородського. Ми відчуваємо її в ранніх поезіях, пізніше в прозових творах «Аш хаду», «Дід Явтух», «Непорозуміння», а в романі «Шурган» вона досягає найширшого висвітлення.

М. И. ДОБРОГОРСКИЙ

В КРУГОВОРОТЕ ЖИЗНИ

Резюме

Статья, посвященная украинскому писателю Филиппу Иосифовичу Капельгородскому, представляет собой очерк жизненного и творческого пути, содержит характеристику общественной деятельности писателя и его вклада в дооктябрьскую и советскую литературу.

¹⁵ Історія української літератури. К., «Наукова думка», 1964, с. 180.

Співець „поліської тундри“ і мрій про возз'єднання

Борис Швед... Прізвище цього самобутнього письменника-самоучки не зафіксоване в жодному з наших біо-бібліографічних видань, нема його в УРЕ і ні в одній «Історії української літератури».

Автором першого нарису про Б. Шведа став львівський учений Павло Яшук, який написав передмову до його твору «Поліщуки»¹ — серйозну і вдумливу статтю, яка знайомить читача з постаттю митця. Але оскільки літературознавець мав у своєму розпорядженні надто обмежений матеріал, то в біографії письменника виявилось чимало «білих плям»: П. Яшук не вказує років народження й загибелі Б. Шведа, дуже скупі й інші відомості про письменника.

Автор цієї статті поставив своїм завданням уточнити ряд моментів з біографії Шведа, а також проаналізувати його роман «Поліщуки».

* * *

Трудящі західноукраїнських земель з перших днів окупації польськими загарбниками вели постійну боротьбу проти соціального й національного гноблення, за возз'єднання з Радянською Україною. Керівниками й натхненниками цієї боротьби були комуністи, революційна й демократична інтелігенція, зокрема такі письменники, як С. Тудор, О. Гаврилюк, Я. Галан, П. Козланюк, К. Пелехатий, В. Мизинець, К. Ткач та ін. До цієї славної когорти виразників народних дум і сподівань належить і співець «поліської тундри» та мрій про возз'єднання Борис Швед.

Борис Григорович Швед народився 10 липня 1906 р. в поліському містечку Сарни (нині Рівненська область) у родині бідняка, слюсаря залізничної станції, який мав шестеро дітей і якого завжди переслідували злидні й нестатки. Закінчивши Сарненське початкове училище, Борис пішов учитися на «фризієра» (перукаря), бо батьківські можливості не дозволяли здобути освіту в гімназії чи в якомусь іншому навчальному закладі. Нестримне бажання продовжити навчання породжує в хлопця рішучість емігрувати в СРСР. З таким наміром він звертається до дядька Пилипа Васильовича Конончука, активного учасника громадянської війни й партійного підпілля, який мешкав у Коростені. Однак лист-акростих потрапив до поліції, таємниця хлопця була розкрита. За ним встановлюють нагляд і при спробі емігрувати до Радянського Союзу арештовують. Однак як неповнолітнього скоро випускають на волю. Він знову працює помічником перукаря.

¹ Яшук П. Повість «Поліщуки» [Передмова]. — У кн.: Швед Б. Поліщуки. Л., «Каменярь», 1965.

У 1927 р. Б. Шведа призвали в польську армію, а після демобілізації він одружився й виїхав до м. Рожище (нині Волинська область), де працював перукарем, відчуючи постійні матеріальні нестатки. Саме тоді, працюючи ночами при тьмяному каганці, Б. Швед написав талановитий роман «Поліщуки», опублікувавши його в 1938 р. двома книжками у Львові.

Після звільнення західноукраїнських земель Червоною Армією в 1939 р. Б. Швед продовжив літературну діяльність, однак закінчити новий твір йому не пощастило в зв'язку з віроломним розв'язанням фашистською Німеччиною війни. Б. Швед воює з гітлерівськими загарбниками в рядах Радянської Армії. В березні 1945 р. він загинув у селі Черна Струга на підступах до Варшави.

Час виступу Б. Шведа в літературі припадає на розгул найчорнішої реакції, коли в Польщі встановилась профашистська диктатура, були заборонені революційні й прогресивні партії та їх друковані органи, коли в'язниці були переповнені видатними діячами, а в жахливий концтабір Береза Картузька поступали все нові й нові партії борців за народне щастя. Незважаючи на те, що написання роману загрожувало Б. Шведу позбавленням волі, поліцейськими розправами, письменник натхненно працював.

Тема роману Б. Шведа «Поліщуки» — змалювання безпросвітних злиднів поліського села, класового розшарування, соціальної несправедливості й безперспективності життя трудівників. Ідея твору — протест проти соціальної нерівності в класово-антагоністичному суспільстві, пригніченості й приниження трудівників поліського села.

Головна думка автора майстерно розкривається через типові образи, систему художньо-зображувальних засобів. Сюди слід перш за все віднести вдалу композицію твору, колоритні образи представників різних верств поліського села.

Основою твору є життя талановитого народного художника-самоучки Ігоря Горпиненка, який прагне до чесного, змістовного служіння своєму народові. Образ Ігоря має ряд автобіографічних рис автора, загалом же це збірний персонаж, характерний для Полісся 20—30-х років. Автор змальовує важкі умови «грізної тундри Полісся», в яких народився й росте талановитий хлопець. Син селянина-бідняка, він весь час рветься до світла, людської чистоти, справедливості. Перший учень у школі, Ігор допомагає своїм батькам, не соромиться будь-якої фізичної роботи, наймається в місті до багатіїв, щоб заробити копійчину для батьків чи щоб придбати фарб і пензликів для малювання, якому він віддає весь свій вільний час.

Але щире захоплення Ігоря мистецтвом не знаходить підтримки. Навіть мати не може зрозуміти сина, виступає проти його захоплення малярством: «Горпиненкова грозила п'ястуками вслід за сином та лаялась:

— Не діждеш ти, таки не такий си́ну... Прийдеш таки до хати. Я тоді покажу тобі малювати. А щоб тебе нечиста сила взяла... А щоб тобі руки повсихали, як вже матимеш братися за те базграння! А то лихе народиться, прости господи гріха! Бий, хоч забий, а воно все-таки своє робить!»².

В Ігоря розвинуте почуття товариської допомоги, безкорисливості: він дає безкоштовно селянам, які йдуть на заробітки, тютюн, допомагає, чим може, своїм односельчанам: «Одного разу, коли так сиділи, в хату ввійшов Ігор Горпиненко і з-під поли подав Іванкові хліб і сало. Посидів декілька хвилин і вийшов. Того вечора не було дров,

² Швед Б. Поліщуки, с. 105. Далі при посиланні на це видання сторінки вказуються в тексті.

щоб напалити в печі та зварити вечерю... Розчинилися двері і вдруге нишком всунувся Ігор, але вже з оберемком дров, і кинув їх коло печі» (172—173).

Батьки перешкоджають Ігорю стати художником, співцем поліської тундри. Селяни-бідняки, прагнучи поліпшити своє матеріальне становище, змушують сина одружитися з нелюбою йому дочкою місцевого глитая Іриною. Дрібновласницькі інстинкти призводять до чварів, які, як і в Кайдашів, переростають у бійку, одверту ворожнечу. Усім розвитком подій автор підкреслює, що капіталістичне суспільство півечить таланти, не дає можливості їм проявитися.

Безперспективність життя в умовах, що калічили чесних і працьовитих людей, Б. Швед розкрив і через образ Дмитрихи, багатодітної вдови, чоловік якої не повернувся з імперіалістичної війни. Дмитриха робить усе можливе, аби поліпшити становище сім'ї — дітей, свекрухи й свекора, але з кожним днем злидні все більше й більше обсідають її родину. Щоб вийти якось із цього становища, вона наважилась віддати багатим бездітним міщанам свого найменшого сина Іванка, але не витримало материнське серце розлуки з дитиною, вона забирає сина назад. Постійні нестатки штовхнули Дмитриху на злочин: при намаганні витягнути гроші з чужої кишені вона була спіймана й побита, а через деякий час «поліцай заарештував Дмитриху, вдова просилась, щоб їй дозволили забігти до хати, до дітей, але вже їй цього не дозволили. Казали сідати на санки» (155). Поки Дмитриха відбувала ув'язнення, важко захворів її син Іванко й осліп. Повернувшись додому, Дмитриха хотіла винести лопату й викинути на стріху. «Не торкнулась ще лопата стріхи, як страшенно гримнуло та сліпуча блискавка вдарила селянку. Дмитриха впала, спопеліла, перед очима своєї хати. Стріха зайнялась вогнем, дим чорними смугами видобувався з хати» (21).

Важливе значення має в творі й образ Кулини. Сільська красуня, вона потрапила в найми до шинкарки, яка зуміла використати вроду Кулини для свого збагачення, штовхнула чесну селянську дівчину на шлях розпусти. Життя Кулини розкривається в листі батькам: «Дорогі тату й мамо! Не так сталося, як я вам казала. Насправді мене доля повела тернистою стежкою, а я йшла, мов той сліпець, і доля завела мене в пущі та нетрі, як деколи заводять поводитир сліпу людину. Бачила я красу життя, а не розуміла її. І не знала того, що у всьому гарному на світі захована смертельна отрута. Мене цілу сточили хробаки, і я відпала від життя, мов те зчервивіле яблуко з яблуні. Я тепер нікому не потрібна, я прокажена, мене тяжко доля покарала, і тому я покінчу з життям» (223).

Не бачачи виходу з тяжкого становища, Кулина втопилася.

Вірний правді життя, письменник створив і образи експлуататорів — міських і сільських багатіїв, які наживалися на крові, потові, тяжкій праці й злиднях бідняків. Таким є сільський мироїд Микола Тусак. «Миколі то нічого не бракує, хіба-но тільки пташиного молока. Йому, шельмі, добре ведеться. В нього на полі завжди ліпше родить, йому якось скоро йде, мов по маслі» (82), — говорять про нього односельчани.

Тусак має свою логіку, свою стратегію закабалення селян: «Нічого не повезу на ярмарок, хіба що пару мішків м'якини. Здурів би хіба, щоб щось вивозити на продаж у перший ярмарок. Там вже й без мого всього буде доволі. Най-но попродають селяни, що мають на продаж, от тоді продам свої пашні швидко та по ціні» (114).

Письменник виявив класовий підхід у зображенні життя поліщуків у буржуазному суспільстві і в ряді інших моментів, зокрема зіткнення головних персонажів твору Ігоря, Дмитрихи й Кулини з представ-

ликами пануючої верхівки в місті й на селі, викрив антинародний, експлуаторський характер капіталізму.

Майстерно переплітаючи основні й другорядні сюжетні лінії, письменник переконливо змалював безпросвітне життя, зубожіння, експлуатацію трудового селянства Полісся, викрив соціальну нерівність у класово-антагоністичному суспільстві.

Одним із важливих художніх прийомів автора є гіперболізація, навмисне перебільшення окремих рис і характерів трудівників Полісся. Заслугують на увагу й інші художні засоби твору. Роман розпочинається типовою картиною пейзажу поліського села: «Западав вечір. Кружляли бузьки над селом. Хмарами вороння осідало на нерозквітлі ще липи, осоки та верби. Дим молочними смугами підносився догори з димарів. Йшов товар з пасовища. За худобою, за гусьми, за свиньми, за овечками тягнулася густа курява, яка в селі втискала через мініатюрні відкриті віконця в маленькі поліщуцькі хатки» (17). Закінчується ж твір тим, що Ігор не знайшов свого щастя в селі й вирушає в невідому мандрівку. Пейзаж, таким чином, контрастує в романі з важким життям і гіркими думами поліщуків, або виступає фоном, на якому розгортається дія.

Динамічності й експресії твору надають вставні новели, які виконують роль ретардації — розповідь діда про бузька, де ставиться питання «Чому нема раю на землі?», монолог сторожа гімназії про свої життєві поневіряння, передсмертний лист Кулини і т. д.

Реалістичності твору, локального колориту автор досягає завдяки опису характерів, звичок, повір'їв і пересудів трудівників Полісся, детальному змалюванню їх житла, одягу, інтер'єрів, страв і т. д. Цьому сприяло і майстерне використання прислів'їв, приказок («багато чорт діти колише, або в багатого господаря і півні несуться», «ліпше з розумним згубити, ніж з дурним знайти», «товчешся, як той проклятий Марко по пеклі», «тиха вода береги рве», «прийде коза до боза й попросить сіна»).

Оригінальні в письменника метафори та порівняння, які сприяють яскравішому відтворенню поліського колориту: «Раптом пронизливий плач спаралізував гулянки», «жайворонки над землею й розкидали пісні весняних мелодій», «на яких хвилювалася зжовкла селянська надія», «Ой, і в'їлися в самі печінки ті позички, як ржавчина в залізо», «Вмивалося сонечко в росі й втиралось плахтами сіножатніх болі» тощо.

Автор використовує цілу систему градацій, порівнянь, ампліфікацій, пестливо-здрібнювальної лексики: «В їх груденятах наче відбувається концерт. Пищать маленькі неборачки, а скажений кашель, здається, роздирає груденятка. Щічки палають вогнем, усточка від гарячки аж пошершавіли» (137).

Вся ця вдало підібрана й використана письменником-самоучкою система художніх засобів допомогла його першому творові здобути успіх і визнання в читачів.

Однак роман не позбавлений і ряду творчо-художніх прорахунків. Має рацію П. Яшук, коли відзначає: «Одним з основних недоліків твору слід вважати те, що письменник змалював поліщуцьке село цілком пасивним, ми не знаходимо тут хоча б якого-небудь відгомону класової боротьби, революційного руху. Поліське село існує ніби поза державою, ізольоване цілковито від суспільного життя, мовчазно, терпляче скоряється нещасливій долі» (16).

І Павло Яшук, і автори рецензій, які з'явилися на підготовлене ним видання «Поліщуків», вважають цей твір повістю. Широта й глибина охопленої письменником дійсності, велика кількість дійових осіб, життя яких простежив автор на значному відрізку часу, композиційна

розгалуженість і стрункість сюжету дають всі підстави вважати «Поліщуки» романом.

Роман Шведа «Поліщуки», спрямований на захист елементарних людських прав, на викриття соціальної несправедливості в класово-антагоністичному суспільстві, пройнятий надією народу на возз'єднання західноукраїнських земель з Радянським Союзом, не втратив своєї принадності, історико-пізнавальної, естетично-мистецької й виховної цінності і для сьогоденішнього читача.

П. Я. ЛЕЩЕНКО

ПЕВЕЦ «ПОЛЕССКОЙ ТУНДРЫ» И МЕЧТЫ О ВОССОЕДИНЕНИИ

Резюме

В статье приводятся новые данные из биографии украинского писателя Бориса Шведа, анализируются идейно-художественные особенности его романа «Полешуки». Отмечается, что, несмотря на отдельные недостатки, это талантливое произведение писателя-самоучки не потеряло своей историко-познавательной, эстетической и воспитательной ценности и в наши дни.

Досягнення і проблеми

(Чотири вірші Ованеса Туманяна українською мовою)

У післяжовтневий період кожна з національних літератур одержала можливість широкого розвитку. У звітній доповіді XXIV з'їзду партії Генеральний секретар ЦК КПРС Л. І. Брежнєв говорив: «Викликає велике задоволення той факт, що плідотворний розвиток літератури і мистецтва відбувається в усіх наших республіках, на десятках мов народів СРСР, в яскравій різноманітності національних форм»¹.

Розквіт кожної з літератур привів до обміну творчим досвідом, досягненнями духовної культури народів. Процес взаємодії і взаємозбагачення став закономірною особливістю розвитку літератур народів нашої країни. Тепер «нема жодної радянської національної літератури, яка б не була зв'язана великою кількістю духовних зв'язків з усіма іншими радянськими національними літературами, нема жодної літератури, в досвід якої тією чи іншою мірою не входив би досвід народів, віддалених територіально, що мають інші національні традиції, іншу будову мови»². Яскравий приклад цього процесу — українсько-вірменські літературні зв'язки, які хоча й мають багатовікову історію, але набули виняткового розмаху й сили саме в наш час.

Форми прояву взаємообміну між нашими літературами різноманітні. Це декади, дні літератур, особисті контакти письменників (широко відома дружба П. Тичини і О. Іоанісіана, М. Рильського і А. Ісаакяна)³. Але найбільш дієва, активна форма взаємодії літератур — переклади. Вони збагачують одну літературу ідейно-художнім досвідом іншої, сприяють розширенню обріїв образного мислення. Так, елементи вірменської образності увійшли в творчість українських поетів П. Тичини, М. Рильського, В. Мисика, В. Кочевського, Л. Первомайського. Водночас українська образність проявилась у поетичному доробку вірменських поетів А. Ісаакяна, С. Капутікян, А. Сарояна, Л. Мірджаняна і багатьох інших.

Саме тому зараз, як ніколи, приділяється увага якості перекладів, тобто тому, наскільки вірно дають вони уявлення про оригінал. Вважаючи неможливим у межах однієї статті висвітлити всі існуючі переклади, зупинимося на українських перекладах поезії О. Туманяна, зокрема чотиривіршах — матеріалі, який яскраво відбиває як досягнення, так і нерозв'язані питання перекладу вірменської поезії українською мовою.

Слід відмітити, що переклад чотиривіршів вимагає виняткової уваги, вони належать до такого роду творів, де кожне слово на виду,

¹ Матеріали XXIV з'їзду КПРС. К., Політвидав України, 1971, с. 100.

² Ломидзе Г. В поисках нового. М., «Советский писатель», 1963, с. 197.

³ Докладніше про це див.: Амирян С. Армяно-украинские литературные связи. Ереван, Изд-во АН АрмССР, 1972.

де найменша неточність, незначне, на перший погляд, відхилення від оригіналу може призвести до значних змін, перекручень.

Що ж стосується чотиривіршів Туманяна, то, завдяки винятковій художній своєрідності, вони потребують від перекладача особливої майстерності. Різноманітні за своєю тематикою чотиривірші О. Туманяна виражають роздуми поета про такі глибоко філософські проблеми, як буття і небуття, безсмертя, добро і зло, людина і природа тощо. Але основна тема їх — людина. Поет бачить її в усіх суперечностях діалектичного розвитку: творцем нетлінних здобутків матеріальної та духовної культури, величною, героїчною і водночас такою, що лише наближається в процесі розвитку до ідеалу. З боєм і гіркотою поет спостерігає, що в навколишньому житті не завжди наявні такі необхідні складові людського існування, як «любов і серце».

Поет розмірковує про сенс людського існування: що залишає Людина після себе? О. Туманяна хвилюють питання місця, обов'язків митця, зв'язаного з народом, з його болями і радощами «тисячами пут».

Трагедія рідного народу, власна трагедія поета, криваві події першої світової війни, коли була написана більша частина чотиривіршів, наклали сумний, навіть трагедійний відтінок на роздуми О. Туманяна. Але «гімн буття», світлий оптимізм, що походить від непохитної віри в людину і людяність, переважає у всій творчості вірменського поета.

Спосіб вираження цього змісту у чотиривіршах О. Туманяна специфічний. Глибоко філософські проблеми розкриваються через буденні, прості, конкретні картини суспільного життя, природи. О. Туманян, розповідаючи, не осуджує і не повчає. Саме це — зовнішня безсторонність, відсутність будь-якої дидактики — одна з найхарактерніших особливостей його чотиривіршів. Розповідає поет також буденними, простими, майже «непоетичними» словами, тому чотиривірші позбавлені будь-якої метафоричної ускладненості. «Творчість Туманяна — це шлях до найвищої лаконічності виражальних засобів, вища і кінцева його точка — чотиривірші»⁴.

Поет розповідає, поет сподівається, тому ритм чотиривіршів частіше протяжний, неквапливий, інтонація задумлива. Ці особливості чотиривіршів — глибина змісту, неповторність образів, особливості інтонації — становлять особливі труднощі для перекладача.

До перекладу чотиривіршів О. Туманяна українською мовою звертались П. Тичина, В. Кочевський і Д. Павличко — поети різних поколінь, різних індивідуальностей. Тому й підхід кожного з них до перекладу був, безумовно, своєрідним.

Якщо звертання П. Тичини до творчості О. Туманяна було не випадковим⁵, то тим більш закономірне звертання його саме до чотиривіршів, які дають філософське осмислення життя, що характерно для творчості самого П. Тичини. Ця духовна спорідненість перекладача й автора, безумовно, відіграла вирішальну роль у вірному відтворенні П. Тичиною світу філософських роздумів О. Туманяна.

П. Тичина прагне передати зміст, поетичну ідею першотворів у всій їх повноті, проявляючи «скрупульозну точність» (вираз О. Білецького) у передачі образів оригіналу, добре розуміючи змістовність кожного образу, місце і значимість його в системі цілого. Ось, наприклад, чотиривірш «Хто відає, куди попали ми», де О. Туманян, спостерігаючи в сучасному йому житті процес зникнення таких загальнолюдських цінностей, як «любов і серце», стверджує, що людина жити без них не може, що таке життя — марне. Переклад П. Тичини зберігає повністю

⁴ А х в е р д я н Л. Мир Туманяна. Ереван, «Айастан», 1969, с. 334.

⁵ «Радянське літературознавство», 1949, № 10, с. 38—44.

ідею першотвору. Це досягається шляхом відтворення основних образів оригіналу. Для наочності порівняємо переклад з підрядником:

Хто зна, куди попали ми,
На скільки днів у гості попали,
Коли немає серця і любові,
В огонь попали, марно попали
(підрядник) ⁷.

Хто відає, куди ми попали,
На скільки днів у гості попали
а раз нема ні любові, ні серця —
в огонь попали, даремно попали ⁸.

Бережливе ставлення до тексту оригіналу, точність у передачі образів у П. Тичини ніколи не переходить у буквализм. У випадках, де збереження образу оригіналу неможливе, він знаходить поетичний еквівалент йому («Скінчилось...»).

Для П. Тичини головне — зміст, ідея, виявленню якої він підкоряє всі формальні пошуки. Так, при перекладі силабічний рядок вірменського вірша може бути переданий різними розмірами української силаботоніки без зміни кількісної характеристики рядка. П. Тичина ж у своїх перекладах у виборі розміру виходить, по-перше, з того, наскільки він повно виявляє зміст першотвору, по-друге, — з ритміко-інтонаційної характеристики чотиривіршів. Тому обраний ним у перекладах розмір формально дуже далекий від розміру оригіналу: рядок у перекладі у деяких випадках майже вдвічі довший, що дозволяє зберегти всі основні образи, якнайповніше передати зміст першотвору і відтворити протяжність, задумливість інтонації, неквапливий рух вірша оригіналу:

Вернітесь...
Бурхливі ріки весняні, вернітесь.
Он дні мої минули, і радість, і любов,
Вернітесь та разом всі до мене повернітесь ⁹.

Інший підхід ми бачимо в перекладах В. Кочевського. Відтворюючи ідейне наповнення чотиривіршів, поет прагне зберегти їх формальні особливості. У деяких випадках це йому вдається:

В краю вірмен, під небом ген, стоїть Масіс-могут,
Розмову з ним, бійцем міцним, мій дух затіяв тут.
З глибини правичності, коли снувалась мла одна
Із віку в вік, немов потік, все точиться вона ¹⁰.

В цьому прикладі збереження внутрішньої рими, звукова організація вірша перекладу (зокрема асонанс звука і) відтворюють мелодійність звучання першотвору. Але деколи бажання перекладача зберегти саме формальні особливості першотворів призводить до невдач у відтворенні ритміко-інтонаційного характеру і навіть змісту віршів. Ось, наприклад, чотиривірш «Одного разу я зранив птаху», де О. Туманян, розповідаючи про вчинене ним, заперечує зло, жорстокість. Ритм розповіді неквапливий, інтонація задумлива, адже поет не просто розповідає, а й роздумує:

Одного разу я зранив птаху,
Полетіла поранена.
Літає завжди у моїх думках
Загублена і з кривавим крилом (підрядник).

У перекладі В. Кочевський зберігає семискладовий рядок оригіналу, суцільну чоловічу риму, але інтонаційний рух, ритм розповіді інший, прискорений:

Серед небесних доріг
Я птаху зранив на гріх.
Крилом кривавим вона
Махає в думках моїх (87).

⁷ Тут і далі підрядники наші.

⁸ Ованес Туманян. Матеріали міжуніверситетської научної конференції, Изд-во Ереванського ун-та, 1969, с. 181.

⁹ Там же.

¹⁰ Туманян Ованес. Вибрані твори. К., «Дніпро», 1969, с. 88. Далі при посиланні на це видання сторінка вказується в тексті.

Звернемо увагу на перший рядок перекладу. У першотворі — просто, конкретно: «одного разу я зранив птаху», в перекладі — малозрозумілий образ, який заважає сприйняти ідею вірша, бо викликає зайві асоціації. А зберегти образ оригіналу не дозволяє обраний перекладачем розмір.

Подібне ми бачимо і в перекладі чотиривірша «Могили дві поруч». Думка про сенс людського існування сконцентрована в останньому рядку вірша:

Могили дві поруч,
Із стану вічної тиші,
Холодно сумують і думають,
Що забрали вони із світу (підрядник).

Ритм, відповідно думам поета, повільний, характерна задумлива інтонація. Обраний же перекладачем розмір не тільки не відповідає ритміко-інтонаційним особливостям першотвору, хоча формально наближається до розміру оригіналу, а й якоюсь мірою заважає відтворити яскраво і повно його ідею:

Могили дві лягли сумні —
Сусіди вічні, мовчазні.
Журливо думають вони
Про світ, що спить у них на дні (87).

У виборі більш абстрактних, ніж в оригіналі, образів виявилась творча індивідуальність перекладача. При перекладі ним громадянської лірики О. Туманяна це сприяло успіху, але в даному випадку стало між читачем і першотвором.

Наведені приклади засвідчують, що питання перекладу — це цілий ряд проблем (розуміння мови оригіналу, проникнення в її поетичний лад, знання культури народу та ін.), але вирішальною завжди є проблема точності передачі змісту першотвору, що визначає структуру форми. Переконаливі докази цього дає переклад 35 чотиривіршів Д. Павличком, що становить більше половини спадщини вірменського поета в цьому жанрі.

Треба відмітити закономірність звертання Д. Павличка до цього розділу творчості О. Туманяна. Філософське осмислення дійсності, місткість образного мислення характеризують і самого Д. Павличка як поета. Цікаво, що в своїй творчості український поет також звертався до жанру чотиривірша.

Д. Павличко зміг глибоко проникнути у світ філософських міркувань вірменського поета. Це дало можливість перекладачеві не тільки дотримуватися ідеї першотвору, а у деяких випадках і підсилювати її. Ось, наприклад, переклад Д. Павличком чотиривірша «Як зрозуміти тайні наміри творця»:

Як зрозуміти тайні наміри творця,
Що всім на світі дружбою зв'язав серця.
Лише поета, як себе, лишив самотнім,
Щоб той любив усіх і мучився без кінця ¹¹.

Для порівняння наводимо підрядник:

Як узнати таємниці творця, —
Дав друзів, зв'язав всіх у цьому світі.
Лише поета залишив самотнім, самотнім, як і він,
Щоб поет, як і він, доглядав за кожним і за життям.

У перекладі Д. Павличка бачимо підсилений мотив неосяжної любові поета і його нерозривного зв'язку з життям і болями кожного.

¹¹ Ованес Туманян. Вибрані твори. К., «Веселка», 1972, с. 74. Далі при посиланні на це видання сторінка вказується в тексті.

Д. Павличко зумів відчути взаємозв'язок змісту й форми першотворів, що найкраще виявилось у перекладі таких чотиривіршів, як «Я вистрелив у птаха», «Якби ж то був де затишок», «Моя печаль, мое велике горе», «Померли. Все. Нема їм вороття». В цих перекладах якнайточніше передана ідея віршів О. Туманяна, чому служить відповідно знайдена форма, враховані разом з тим і ритміко-інтонаційні особливості оригіналу. Порівняємо український переклад з підрядником:

Померли. Все. Нема їм вороття.
До смерті приєдналося життя.
І я тепер уже не розумію
Як відрізнити буття від небуття (74).

Померли, померли... І ось,
Змішались життя і смерть.
Не розумію я зараз
«Буття і небуття» цього світу (підрядник).

Знайдена форма дозволила зберегти основні образи, а тим самим і повно відтворити ідею першотвору. Водночас цей розмір дозволяє відтворити і повільність, протяжність ритму, задумливість інтонації першотвору, хоча формально він далекий від розміру оригіналу.

У чотиривірші «Обняв я світ до верховіть» О. Туманян висловлює пантеїстичну думку про нерозривний зв'язок життя людини з космосом, людина — частка вічного космосу. «Неземному» змістові чотиривірша відповідає урочиста, піднесена інтонація; використання переносу у перекладі дало можливість зберегти нестримний рух вірша:

Обняв я світ до верховіть
Душею, що летить навстріть
Зіркам. Я всесвіту володар.
Хто зауважив це, скажіть? (72).

Душа моя — утвердившись дома,
Об'яла цілий Всесвіт,
Я владика — всесвіту,
Хто це примітив? (підрядник).

Але серед перекладів Д. Павличка є й такі, що недостатньо повно виявляють ідею першотвору, як це сталося із чотиривіршами «Багато горя бачив я» і «Хто зна куди попали ми». Порівняємо один із перекладів з підрядником:

Багато горя бачив я
Падлюцтво й зраду бачив я.
Все переносив і прощав я,
Добро в поганім бачив я (71).

Скільки горя бачив я,
Підступність і зраду бачив я,
Все переносив, прощав і любив,
В поганім добро бачив я (підрядник).

Як бачимо, у перекладі зникло слово «любив» — не випадкове, а глибоко змістовне в творчості О. Туманяна, адже любов до людини — одна із провідних тем творчості вірменського поета. У ній О. Туманян бачить запоруку відродження людини, що живе у нелюдських умовах капіталістичної дійсності. Вона — та основа, на яку спирається філософія оптимізму вірменського поета. Д. Павличко добре розуміє цю особливість світогляду О. Туманяна, що яскраво виявилось у вже згаданому нами перекладі чотиривірша «Як зрозуміти тайні наміри творця». Але це важливе для розуміння ідеї першотвору слово «не вмістилось» у розмір, обраний перекладачем. Отже, тут перекладач ішов не від змістовного наповнення, а від форми, що й призвело до невдачі.

Сказане нами не означає, що у перекладі завжди повинні бути відбиті всі без винятку образи оригіналу. Вимагати цього від перекладача — означає штовхати його на шлях буквалізму. Для повного і художньо-переконливого відтворення ідеї першотвору перекладач повинен глибоко вникнути в задум автора, з'ясувати місце і роль кожного образу у системі цілого і відштовхуватися саме від цього.

Сучасна теорія та практика перекладу знаходяться у такому стані, коли на перший план поруч із адекватністю змісту виступає стильова адекватність перекладу оригіналу, адекватність емоційної сили образів. У цьому плані цікавий матеріал для спостережень дає порівняння двох перекладів одного й того ж твору. Наведемо тільки рядки, що порівнюються.

Переклади Д. Павличка
Мій гнів любові повен. Ніч моя
Мільйонами світил ясних сія (70).

Хто там руками так махає,
Де поле тьмариться безкрає? (73).

Переклади В. Кочевського
Гнів мій повен по вінця палкої лю-
бові,
Ніч моя мерехтить міріадами зір (87).

Це хто там на тлі небокраю
Розхвилями рук махає? (87).

Як бачимо із порівняння, образи у перекладах В. Кочевського більш абстрактні, узагальнені (чому сприяє книжна лексика — мерехтить, міріади, тло, небокрай, розхвиля), а у Д. Павличка — більш конкретні, матеріальні (за рахунок використання розмовної лексики — мільйон, сіяти, руки, поле), чим переклади Д. Павличка й ближчі до оригіналу.

Порівняння ж перекладів Д. Павличка і П. Тичини виявляє більш емоційну забарвленість образів у перекладах першого.

П. Тичина

Проминули...
Дні мої зникли, минулі.
Ах зітхання, ридання.
Моє серце пожерли! — минули.
Скінчилось...
Життя моє зносилося, скінчилось.
Всіх надій моїх стебло похилилось,
Було ж радісно, а болем
закінчилось¹².

Д. Павличко

Минули дні...
Промчали, проминули дні.
І серце вижело, як змії,
З грудей мені минулі дні.
Кінець...
Життя моє зносилося нанівець.
Надії обдурили. Кожна радість
В терновий наряджається вінець (69).

Таким чином, завдання перекладу (показ духовного світу поета, життя народу, його ідеалів, прагнень) може бути здійснене при повному відтворенні змісту, ідеї, духу першотвору в своєрідності його художніх засобів. Досягає цього перекладач тоді, коли глибоко вникає в задум автора, правильно сприймає діалектичний зв'язок змісту і форми першотвору, виявленню його стильових особливостей підпорядковує своє творче обличчя. Такі переклади служать благородній ідеї взаємопроникнення та збагачення поетичних культур народів.

М. ПЕТРОСЯН

ДОСТИЖЕНИЯ И ПРОБЛЕМЫ

(Четверостишия Ованеса Туманяна на украинском языке)

Резюме

В статье анализируются украинские переводы четверостиший О. Туманяна, раскрывается диалектическая связь содержания и формы переводов, их соответствие оригиналу. В работе рассматриваются переводы четверостиший О. Туманяна, осуществленные поэтами П. Тычиной, Д. Павличко, В. Кочевским.

¹² Ованес Туманян. Материалы межуниверситетской научной конференции, с. 181.

Концепція людини і стиль Михайла Стельмаха

Визначальна роль концепції людини в художній творчості загальноно відома. Останнім часом дослідники правильно включають до її складу не тільки соціологічні моменти, а й принципи відображення¹. Поряд з ідейно-тематичним змістом, методом, образами тощо, концепція людини є важливим чинником стилю і впливає на всі його складники: мовлення, жанрово-видові форми, композицію і т. д. Вона, скажемо без перебільшення, дає відповідний заряд і напрямок художньому мисленню письменника. Окремі аспекти складної діалектики взаємозв'язків авторської концепції людини й стилю простежимо на творчості одного з видатних українських радянських письменників — Михайла Стельмаха.

Як неодноразово відзначалось у критиці, М. Стельмахові властиве чітке вираження свого ставлення до зображуваного, зокрема до героїв. З цією стороною його концепції людини тісно пов'язані характер тропіки при змалюванні різних груп персонажів, хід асоціацій при образотворенні, своєрідність відбиття трагічних ситуацій у стилі, вибір способів розкриття внутрішнього світу героїв та інше. Приміром, така маленька деталь: Свирид Мірошніченко («Кров людська — не водиця») на пам'ять про своїх убитих дітей посадив квіти — багато говорить про нього, як про людину, що любить і тонко розуміє красу, має вразливу й ніжну душу. Крім того, характер персонажа визначає певне забарвлення тропів і деталей, необхідних для його змалювання. Так, у «Правді і кривді» автор пише про Киселя: у нього в животі починає «бурчати, ніби туди кинули старого рябка»². При зображенні Безсмертного чи Борисенка таке порівняння було б абсолютно неможливим.

Коли ж характер персонажа суперечливий, то й засоби його змалювання різнопланові. За таким принципом створені образи «людей з роздоріжжя»: Данила та Мирона Підпригорів, Мирона Оскілка, Мирона Снігурського, Давида Васюти та деяких інших. Але за цими зовнішніми протиріччями відчувається єдність вищого ідейно-естетичного порядку — точна відповідність художньої форми змісту зображуваного. Це загальний естетичний закон реалістичного мистецтва.

У романі «Кров людська — не водиця» М. Стельмах тонко передає напруження в душі Данила Підпригори, коли той, порвавши з петлюрівщиною, повертається додому. Кожна дрібниця, вихоплена зором чи слухом Данила, — як тривожний звук сильно натягнутої

¹ Щербина В. Наш современник. Концепция человека в литературе XX столетия. М., «Советский писатель», 1964, с. 3; Волинський Кость. Гуманізм революційний, лєнінський. — «Радянське літературознавство», 1971, № 4, с. 15.

² Стельмах Михайло. Твори в 6-ти т., т. 4. К., «Дніпро», 1973, с. 401. Далі при посиланні на це видання том і сторінка вказуються в тексті.

струни. Його хвилюють картини рідних місць, викликають згадки про дитинство й юність. Чує він, як обізвалась куріпка, як «писнула вода», бачить «золоту скибу» на озері, проорану місяцем, і в темені чорну воду, де «птиця... чорна розкльовує місячне сяйво, вимиває ним свої крила» (II, 68). Рембрандтівське поєднання чорного й золотистого кольорів ніби символізує боротьбу чорної тривоги й золотого промінця надії в душі персонажа. Незвичайна збудженість героя породжує отой жест каяття, яке, так би мовити, виносить на поверхню болі й муки, що ятрилися в глибині душі: «— Земле, прости мені за все, — міцніше притуляється до її грудей» (II, 68). У всіх тропях, якими автор змальовує тут Данила Підпригору, відчувається не лише настрої героя в даний момент, а й весь його характер — м'який, мрійний, переважно емоційний, поетичний. Тому вважаємо, що розглянута сцена й сам поворот у долі Підпригори змальовані правдиво в цілому і в деталях.

При виясненні взаємозв'язків художньої концепції й стилю письменника особливий інтерес становлять ті моменти, коли автор ніби відхиляє завісу над таємницею народження слова, образу. Це, зокрема, трапляється при змалюванні таких образів, як Богдан Романишин у «Думі про тебе» М. Стельмаха чи Богдан Колосовський у «Циклоні» О. Гончара, які певним чином відображають творчий досвід самих авторів.

Проникаючи в творчу лабораторію Стельмаха, іноді спостерігаємо, як народжуються окремі елементи стилю. Так, у романі «Хліб і сіль» бачимо процес переростання образу квітки-дзвіночка в образ дівчини-дзвіночка. Спочатку лише Христинина спідничка за кольором нагадує дзвіночок, а потім уся дівоча постать порівнюється з цією тендітною квіткою. Багато різних нюансів вкладає автор у той образ — від веселого, ліричного до трагедійного. Ось Христина роздягається біля річки: «голубий дзвоник спіднички, одразу *зів'явши*, падає до ніг» (підкреслення наше. — В. М.). У тому «зів'явши» вгадується трагедія дівчини, коли й вона, зламана здичавілим Левком, впаде, мов «тендітний голубий дзвіночок» (I, 569—570). Таке порівняння викликає в нашій уяві не тільки зорові образи — колір, форму одягу, а й інші ознаки: чарівність, скромність, тендітність, беззахисність. Так образ квітки набуває помітного символічного звучання.

Для розуміння зв'язків стилю з концепцією людини приносить аналіз тих випадків, коли письменник зображає світ «очима героя» і якоюсь мірою «просвічує» асоціативні зв'язки, що лежать в основі творених ним образів. Їх умовно можемо назвати тропами «зворотної дії», бо через характер сприймання героєм навколишнього світу відкривається його внутрішній світ. Поетичність сприймання оточуючої дійсності Безсмертним, Задніпровським, Степанидою («Правда і кривда»), Романишином, Євгеною Метелицею («Дума про тебе»), Данилом Підпригорою («Кров людська — не водиця») і багатьма іншими зумовлена поетичністю їхніх натур. Тому піднесеність, поетичність стилю тут органічна, обумовлена не лише творчими уподобаннями автора, а й самим об'єктом зображення — характерами людей.

Опис «очима героя», що є однією з прикмет творчої манери М. Стельмаха, вимагає від письменника великої роботи над стилем, глибокого проникнення в психологію дійових осіб. Автор мусить виявляти пильну увагу до найменших дрібниць свого письма, навіть до вибору сполучників. Наприклад, Богданові Романишину, людині з надзвичайно вразливою душею, сама думка про можливу насмішку Ярини над його любов'ю приносить душевні муки: він боїться, що Ярина «вжене в його душу насмішку, як ніж» (V, 65). Це порівняння дуже точно передає психічний стан героя. Гостроту й жорстокість ножа —

а саме ці його якості висунуто на перше місце — ще більше відтіняє стрімкий і рішучий сполучник *як*. Він не має внутрішньої форми, але саме звукосполучення в контексті набуває певного емоційного заряду. Скажімо, адекватний за смыслом сполучник *мов* тут був би не на місці: дві губні дзвінки приголосні, одна з яких сонорна, створюють відчуття м'якості, плавності. Вдаючись до аналогії з галузі музики, можемо порівняти звучання сполучників *як* і *мов* із способом виконання стакато і легато. Сполучник *мов* пом'якшував би експресивність порівняння, не повністю відповідав би підвищеній вразливості героя.

Завдяки тісним зв'язкам з концепцією людини стиль володіє такою поетичною силою, яка не допускає нівеляції людських особистостей ні в подібних ситуаціях, ні навіть при однотипній побудові фраз і тропів. Ось як у романі «Кров людська — не водиця» говорять про землю комуністи Руденко й Мірошніченко: у дядька «в грудях з одного боку серце, а з другого — грудка землі», «Як сказав Кульницький про землю, — здається, не десятини, а серце вийняв з грудей» (II, 144). А ось слова куркуля Варчука: «Коли б серце вирвали, то й то легше було б... А то землю!» (II, 183). У всіх наведених виразах звучить любов селянина до землі. Але яка вона різна, ця любов! Близькі — через асоціації з серцем — тропи використані автором з метою ще різкішого класового розмежування персонажів — представників трудових мас і глитає.

Або візьмемо кілька портретно-психологічних деталей. Через кожну з них розкривається цілий душевний світ людини. Стосуються вони одного органу — очей (до речі, очам героїв М. Стельмах приділяє особливу увагу). У Галини, дружини Данила Підпригори, натури поетичної, емоційної, очі — як «лісові черешні в ранковій росі» (II, 150). Про очі Киселя автор пише: вони «адміністративні, мов перепустки» (IV, 211), — і за ними видно паперову душу людини, яка не знає живої справи, до всіх ставиться з підозрою. А якщо «жорстокість очей Січкаря вражає й Круп'яка» (II, 197), то можна уявити, яке страшне провалля, яку дику злобу мав носити в собі куркуль, щоб, відкрившись на мить, вони вразили навіть такого бандита, як Круп'як!

Для яскравого розкриття соціальної й моральної суті персонажів М. Стельмах успішно використовує неузгодженість між змістом і формою в їхній мові. У романі «Дума про тебе» зображено, як Хворостенко вихваляється, що за колгоспне добро готовий судити й «діву Марію» (V, 64). Це мало б характеризувати його як непохитного охоронця громадської власності. У всякому разі на такий ефект розраховує сам уповноважений. Однак із взаємодії стилістичної системи й концепції героя впливає зовсім інший висновок. Не твердість, а жорстокість, не пильність, а підозріливість, віра не в людину, а в самі «параграфи» — такі риси характеру Хворостенка виявляються через одну майстерно написану репліку.

Цей стилістичний засіб вдало використано й при зображенні іншого персонажа цього ж роману — Пасикевича. Він афористично висловлює свою формулу життя: «Життя — це трохи радості, трохи надій, трохи любові, а решта — скрипуче ярмо буденщини, особливо в селі, де півень заміняє оперу й театр. Тут у мене одна корова забирає половину вільного часу! Половину!» (V, 177). Формула ця наскрізь міщанська, що відчувається в усій її структурі й тональності. Триразове повторення слова «трохи» біля назв почуттів — радість, надія, любов — сприймається як їх гальмо. Таке враження підсилюється й звуковим складом слова «трохи»: його звучання справді нагадує звуки при гальмуванні. На всю тираду комічні штрихи накладає ситуаційне зіставлення понять «півень» і «опера». А вигукнута з інтонацією фатальності слово «Половину!» говорить про зниження ідеалів Пасике-

вича; який під час війни виявився ворогом народу. Про радість, надію, любов сказано простою фігурою, а про одноманітні будні — сильним метафоричним образом: «скрипуче ярмо буденщини». Якщо ступінь експресивності тропа вважати мірою збудженості душі (а воно так і є), то виходить, що цю людину більше хвилюють будні, в те «скрипуче ярмо» впряглася вона сама й скидати його не збирається. Тут стилістичний малюнок фрази відтворює характер думок та емоцій персонажа, відбиває його духовний світ, по-міщанському вбогий і обмежений.

Цікаво простежити, якими засобами зображає М. Стельмах трагічні ситуації в різних творах. Стримано говорить він про вбивство куркулями Василя Підпригори в романі «Кров людська — не водиця». Слова ці, як і той час, суворі й трагічні: «Поклали на груди Василя тяжкі списки з наділеною землею і пробили їх і ще тепле серце восьмигранним п'ятидюдюмовим цвяхом» (II, 8). Перед нами ціла картина. Вона передає всю суть соціальної обстановки, коли в смертельному герці зійшлися ті, що захищають старий світ, і ті, хто на підмурівку, закладенім Великим Жовтнем, зводив будівлю нового життя. Ще не одну смерть, не одну трагічну сцену побачимо на сторінках роману, але ця надовго залишиться в нашій уяві, довго хвилюватиме душу. Автору вдалося знайти ту єдину тональність, ті єдині слова, які найточніше передають непоказний героїзм людини тих пам'ятних днів. Завдяки акцентуванню дієслів-присудків — цьому сприяє порядок слів — відтворюється динаміка події. Всі слова вжиті в своєму власному значенні, через що немовби зменшується відстань від живої дійсності до її художнього еквівалента.

Своєрідно змальовує М. Стельмах у цьому ж романі болючі переживання Свирида Яковлевича Мірошніченка, викликані вбивством куркулями дочки й сина. Цілий день і цілу ніч просидів він біля мертвих дітей, старіючи на очах. А ранком вийшов з хати, «глянув на схід і сонце, а не смерть, заворушило на його віях найтяжчі сльози» (II, 209). Цю сцену цікаво зіставити з аналогічною в романі М. Шолохова «Тихий Дон», коли Григорій, поховавши Аксинію, підняв догори очі й побачив над собою «чорне небо і сліпуче сяючий чорний диск сонця»³. Згадані картини психологічно близькі: вони відбивають глибокий трагізм становища героїв, викликаний смертю рідних, дорогих людей. Водночас вони дуже відмінні. Григорій втратив перспективу життя, зі смертю відданої йому жінки сонце стало для нього *чорним*. Ця надзвичайної сили деталь якнайточніше передає життєву й душевну катастрофу Григорія. У М. Стельмаха відчуваємо інші нюанси: тут сонце і смерть протиставлені, а сльози, збуджені сонцем, приносять певне полегшення. Мірошніченко страждає, але, розуміючи неминучість жертв на обраній дорозі, не звертає з неї й після тяжкої особистої втрати. Мати по-народному просто й мудро пояснює Свириду Яковлевичу сенс його страждань: «Ти, синку, страждаєш за людей. Хтось за них повинен страждати, щоб вони кращими були...» (II, 210). Це, можливо, не приносить полегшення, але додає сили.

Як бачимо, в залежності від різних художніх завдань неоднаково розв'язуються дуже подібні трагічні ситуації. Основним вододілом відмінних стилістичних рішень М. Шолохова і М. Стельмаха стала концепція людини, зокрема погляди на героя.

З великою майстерністю написаний Стельмахом розділ у романі «Хліб і сіль», де зображено прощання переселенців з селом. Прощання супроводиться піснею, чаркою, десь жартом і зітханням. Але з усієї

³ Шолохов Михайл. Собрание сочинений в 8-ми т., т. 5. М., «Правда», 1962, с. 459.

системи образних засобів вимальовується трагічна картина, трагічна доля тих, хто покидає свої і вже не свої гнізда, тих, для кого «з коліски уготована і рання робота і рання дорога...» (I, 40).

Елементи трагізму виступають в образі вузлика землі, який потім повториться в іншому емоційному аспекті. Ідучи з родиною до Сибіру, Іван Чайченко думає: «...з Сибіру привозили землю у вузлику, а він везе на Сибір у вузлі своїх дітей. Наче на обмін, чи як?..» (I, 51). Далі йде ціла низка образів-тропів з трагедійним зарядом. У Мар'яна на шиї «петлею висить продимлене кільце ковбаси» (I, 46), а на грудях, «мов цвинтарна земля» (I, 49), лежать білети до Сибіру. Фросина, прощаючись з селом, бачить «чорні хрести вітряків» (I, 52). Олександра Палійчука теж вражає картина білого поля з бадиллям соняшників: «на засніжених пагорбках вони темніють, мов покалічені хрести на зав'язаному, забутому кладовищі» (I, 52; підкреслення наші. — В. М.). Ці образи були характерні й для творчості представників реакційного мистецтва, зокрема старого романтизму. Але якщо там вони символізували втечу від життя, від боротьби за його революційне перетворення, то в Стельмаха вони передають реальний настрій людей, зумовлений соціальними умовами життя, усвідомлення ними своєї долі. Як бачимо, один і той же стилістичний засіб, використаний у різних творчих методах, служить різній ідейно-естетичній меті.

Складніше розкрити вплив концепції людини на жанрово-видову форму твору, на вибір засобів змалювання героїв. Візьмемо роман М. Стельмаха «Правда і кривда», який свого часу викликав чимало суперечок. Різні думки висловлювались і щодо його жанрової своєрідності, художньої доцільності численних діалогів. Не вдаючись до розгляду тих полемічних тверджень, на основі уважного вивчення ідейно-естетичної сутності твору можна зробити висновок, що насамперед утвердження комуністичної, ленінської правди — непорушного життєвого принципу Марка Безсмертного, який бореться проти всілякої кривди, зумовило жанрову специфіку «Правди і кривди»: *роман-спір*. Звідси — ідейне акцентування діалогів, значна кількість публіцистичних елементів у мові автора й героїв, бо найважливіші проблеми твору розв'язуються в гострих суперечках, у відкритих словесних поєдинках персонажів.

Характер героя в творах М. Стельмаха визначає також доцільність використання такого засобу характеристики персонажів, як внутрішній монолог. Він, скажімо, переважає при зображенні Тимофія й Дмитра Горицвітів, Богдана Романишина, розкриваючи красу й поезію душі Тимофія, мовчазного, зовні навіть трохи сухуватого, його м'яку, ліричну натуру, напружену роботу думки молодого поета Романишина. Цей же художній засіб у мистецькій практиці модерністів переродився на аморфний «потік свідомості», що своєю суттю стверджує розірваність світу, інтермінізацію людської психіки.

Стилістична система володіє активною художньою силою. Порушення її, відрив стилю від концепції людини неминуче позначається на всіх компонентах твору і передусім на образах героїв. У романі М. Стельмаха «Хліб і сіль» є прекрасний опис оживаючих надій на землю, що поетичністю нагадує повість М. Коцюбинського «Фата моргана»: «Перелітними птицями летять чутки, збираються в ключі і несуть на своїх крилах найдорожче слово — земля» і далі: «...вухо стає тепер у селянина велике й чутке, немов у зайця» (I, 377). Таке порівняння випадає з загального тону опису. З нотками комізму, воно розріджує поетичну насиченість попередніх образів.

Недостатнє врахування дії законів естетики, за якими складається стиль, творяться образи героїв, іноді приводить письменника до протилежних наслідків. Так, не узгоджується з авторською концепцією

епізод у «Правді і кривді», де змальовано відвідини Безсмертним села, яке під час війни він захищав від німецьких танків: портрет Марка-спасителя висить на почесному місці в хатах колгоспників, а його самого, живу людину, виганяють з хати. Комічність ситуації дещо пом'якшує суперечливість цієї сцени, але не знімає її цілком. Більше того, чи не напрошується тут висновок, близький до Безбородькової філософії: «Народу вірю, а людям — ні»?

Негативно позначається на стилі письменника, на яскравості й повноті змалювання його героїв повторення без певного естетичного завдання, без акцентування якоїсь важливої думки чи риси характеру окремих тропів, деталей. Кожен художній елемент — локального застосування чи ширшого символічного звучання — служить засобом індивідуалізації або типізації характеру персонажа. При багаторазовому застосуванні він втрачає таку властивість, губить свіжість сприймання силу впливу на читача. Ось як змальовується портрет Марти в романі «Велика рідня»: «...у дверях млина, наче в рамі, стала ставна молодиця» (III, 360). Аналогічно подається портрет Євмена Дибенка в романі «Правда і кривда»: «...в підбитому тьмою одвірку, наче в рамі непокірний портрет, заворушився невисокий, міцнотілий, в свитці на розхристі дід Євмен Дибенко...» (IV, 40). Обличчя шпигуна Бараболі («Кров людська — не водиця») і панського вірника Амбросія Шкапонда («Хліб і сіль») порівнюється з вовняним м'ячем. Однаковою «страшною посмішкою», від якої тікають вороги, нагородив автор лісника Остапа Корнієнка в «Правді і кривді» та генерала Чумака в «Думі про тебе». Такі повторення — наслідок нестачі життєвих вражень, конкретних спостережень або стереотипності художнього мислення автора. Наявність їх у творах М. Стельмаха, який, безумовно, є прекрасним знавцем слова і тонким майстром поетичного образу, дещо уодноманітнює його художню палітру, якоюсь мірою позначається на художній ідеї письменника. Адже пошук слова, пошук образу, художньої форми взагалі — то завжди й пошук істини, пошук тих мазків, які роблять героїв живими.

Розглянуті художні факти переконливо свідчать, що концепція людини, як один із дійових чинників стилю, спрямовує художнє мислення письменника в певне русло, надає йому визначального колориту, зумовлює внутрішню організацію і загальну тональність образної системи, певним чином визначає жанрово-видову своєрідність творів тощо. Надзвичайно чутливий до соціально-класової, моральної й психічної сторін характерів героїв стиль Михайла Стельмаха сприяє їх яскравому змалюванню. Діалектична єдність концепції людини й стилю в творах М. Стельмаха забезпечує активний вплив його творчості на читача, перетворює її в велику виховну силу, в засіб формування нової людини — будівника комунізму.

В. П. МАРКО

КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕКА И СТИЛЬ МИХАИЛА СТЕЛЬМАХА

Резюме

Художественная концепция человека — один из важных факторов стиля. Автор статьи исследует сложную диалектическую связь оригинального стиля М. Стельмаха (характер его тропики, своеобразие внутренних монологов, жанровую специфику произведений, отражение трагических моментов в стиле и др.) с авторской концепцией человека.

І. Ф. КОБЦЕВА

Із спостережень над функцією художньої деталі в українській історико-революційній повісті 20-х років

Відмінною рисою прози 20-х років є тенденція до сконденсованості викладу, що робить особливо вагомими функції такого складника художньої структури, як деталь.

Художня деталь, як окрема літературознавча категорія, викликає науковий інтерес. При аналізі точок зору різних дослідників найбільш переконливими здаються основні положення статті Р. Цивіна «Деталь як засіб художнього узагальнення»¹. Автор ставить ряд проблем, серед яких одна з головніших — зв'язок художньої деталі з категоріями змісту та форми, співвідношення її з іншими образними засобами. «Природа художньої деталі двоєдина, — пише Р. Цивін. — Деталь — якась частина художнього образу, разом з тим вона сама по собі становить «малий образ». Вона, як певний ступінь типізації, «тільки залучена до складного процесу, керованого ідейним задумом і його втіленням у сюжеті», стає власне деталлю, «набуваючи всіх своїх синтезуючих прерогатив»².

Художня деталь — невід'ємний елемент справжнього мистецтва. Недарма Ф. Енгельс у своєму визначенні реалізму поруч із «типовими характеристиками в типових обставинах» згадує й її³. Як засіб художнього мислення вона несе соціальне, драматичне та психологічне навантаження.

Суто теоретичні питання природи художньої деталі не входять у коло завдань цієї статті. Поділяючи погляди на деталь як «важливий будівельний елемент художнього твору», «засіб типізації як характеру, так і обставин»⁴, автор має на меті простежити деякі її функції на матеріалі української історико-революційної повісті 20-х років.

Спостереження приводять до думки, що існують різні типи деталі. Умовно виділяємо укрупнену деталь-поняття, тісно пов'язану з сюжетом, часто наскрізну. Поряд з нею вирізняємо таку, зв'язки якої з сюжетом більш опосередковані, функція переважно зображувально-виражальна. Це — особливий мазок, влучний штрих, часто деталь-троп. Такий поділ умовний, бо тип художньої деталі перебуває у великій залежності від індивідуального стилю письменника, від характеру його образного мислення, від того навантаження, яке «кладе» на неї художник, і, нарешті, від такого фактора, як складність зв'язків між деталлю і тропом. Коли Д. Лихачов говорить про «найпростіші елементи форми» й «елементи форми складні»⁵, художню деталь він вважає частиною

¹ Цивін Р. Деталь як засіб художнього узагальнення. — «Радянське літературознавство», 1966, № 6.

² Там же, с. 17, 19.

³ Маркс К. і Енгельс Ф. Вибрані листи. К., Держполітвидав, 1954, с. 393—394.

⁴ Буряк Б. За законами краси. К., Держлітвидав, 1963, с. 239.

⁵ Лихачев Д. Принцип историзма в изучении содержания и формы литературного произведения. — «Русская литература», 1965, № 1, с. 21.

змісту, що переходить в елемент складної форми. З цією думкою не можна не погодитися. Адже за лєнінським положенням про діалектичний взаємозв'язок форми і змісту «форма істотна. Сутність формована. Так чи інакше в залежності і від сутності...»⁶.

Звернемося до літературних фактів. Виключно вагомими за змістовим навантаженням є деталі в «Арсеналі» О. Довженка, «Рейді» Ю. Яновського. У прикінцевих рядках цих творів вони переростають у символи великого соціального звучання, стають уособленням безсмертя справи робітничого класу («Арсенал»), нетлінності пам'яті про лицарів революції («Рейд»). Укрупнені деталі-символи є тут засобом узагальнення великого масштабу, одним із прийомів творення героїчних характерів, сильних цією символічною загостреністю, як, наприклад, Кожух у «Залізному потоці» О. Серафимовича, «залізний» робітник Тиміш у О. Довженка, «бронзовіючий» Шахай у Ю. Яновського. Ці образи стали ідейними символами часу, втіленням правди життя. Деталі такого типу стають органічним і необхідним елементом художньої структури саме цього тематично-жанрового різновиду — історико-революційної повісті.

Глибоким смислом, «поняттевістю» позначено у повісті «Буйний хміль» О. Копиленка епізод урятування дідом жука з вогню. В оточенні нищень, убивств людина захищає живе створіння, до того ж вона сама нещадно побита денікінськими нагайками і через деякий час добровільно піде на смерть, рятуючи товаришів по боротьбі. Високогуманістичний смисл сцени очевидний, він переростає рамки звичайного, «життєйського» епізоду, якнайтісніше пов'язується з ідеєю повісті, стає одним із засобів реалізації авторської концепції «людини-маси», гуманної в своїй суті, людини-трудівника, що змушена взяти зброю до рук, аби відстояти свої права, революційні завоювання. Таке драматичне наповнення короткого епізоду дозволяє вбачати в ньому деталь.

Соціальне навантаження, безпосередній зв'язок із сюжетом несуть деталі-характеристики у повісті «Там, де верби над ставом» П. Панча. Лаконічно і влучно письменник змальовує явище, коли говорить, що Люшня — хазяїн, дім у нього під бляхою, хліви довгі і в них повно, і звуть його всі Олексієм Федоровичем. «Дороба і собі хазяїн: двір утік далеко за слободу, хатка насунула солом'яну стріху на самі очі, а хлівець світив ребрами, як кощавий вовк. Ні кіт рябий, ні пара курчат не хотіли жити в хлівці, лише горобці цвірінькали і влітку, і взимку...». Олексій Федорович і Омелян Іванович «любили і сало, і ковбаси, і німців. А Дороба Кузька не звик до ковбас, той не міг звикнути і до німців»⁷. Так за допомогою деталей П. Панч характеризує одразу двох персонажів, їх соціальне становище. Спостерігаємо тут переростання метафори («двір утік за слободу», «хатка насунула солом'яну стріху на самі очі» і т. ін.), котра виконує описову функцію, у деталь-паралель, що вже асоціативно відтворює поведінку персонажів у критичні моменти. Ця деталь-паралель максимально насичена, контрастна, одверто знижувальна: «любили і сало, і ковбаси, і німців». Така лаконічна контрастність — у традиціях народної творчості. Виразність, влучність Панчевих характеристик, багатий підтекст підносить їх до категорії деталей, що у сконденсованій формі окреслює явище.

Розглянуті приклади з творів О. Довженка, Ю. Яновського, О. Копиленка, П. Панча за їх широким діапазоном дії, глибокими зв'яз-

⁶ Лєнін В. І. Твори, т. 38, с. 130.

⁷ Панч П. Там, де верби над ставом. Х., «Червоний шлях», 1925, с. 3—5.

ками з ідейно-сюжетною структурою можна віднести до деталей-понять.

Тонким умінням створювати несподівані, свіжі, здатні у стислій формі відчутно подати зорові та слухові образи, деталі-мазки володів Ю. Яновський. У його «Байгороді» є деталі «полин» і «лати». Коли герой повісті Кіхана чує в сусідній траншеї голос Лізиноного чоловіка, «домішка гіркості кривить йому губи. Полин, його смак, відчуває він так яскраво, як ніколи до цього. І степ безмірний і гіркий»⁸. Точна й містка деталь «полин» влучно передає стан юнака в ті хвилини. У прикінцевому епізоді зустрічаємо тонку асоціативну деталь — «доспіхи», «лати». «Серце трохи постукало і стало знову. Все почало терпнути, руки й ноги перестали існувати. Наче увесь ізробився з повітря. Лати, дзвонячи, полетіли на камінну підлогу»⁹. Деталь дозволяє відчувати невідворотність того, що насувається на героя. «Лати» виникли тут несподівано, ніде раніше про них мова не йшла, але характер Кіхана розвивався під гаслом «Ламанчі», він-бо небіж Дон-Кіхота. Тому деталь ця глибоко психологічна. Прикінцеві епізоди «Байгорода» із загибеллю героя подано у великій напрузі. І деталі «полин», «лати» — гіркота, скорбота, чистота, благородство — творять складний психологічний етюд.

Психологічні деталі-мазки, «настроєві» деталі спостерігаємо і в «Рейді» Ю. Яновського. Ось приклад. Червоне військо їде на конях полем і тихо співає. Весна. З вирію повертаються журавлі. І здалося авторові, що «тіні від журавлів упали на військо»¹⁰. Письменник особливого душевного складу побачив «тіні від журавлів» на воїнах і однією цією деталлю створив певний настрій, викликав складні асоціації. Це приклад, коли деталь переростає в широкий образ-паралель, який часто зустрічаємо у народній творчості. Отже, деталь може бути багатозначною і виконувати функцію особливого психологічного забарвлення твору чи епізоду.

Деталь-мазок іноді близька до пластичної подробиці. Така деталь-несподіванка, «знахідка» буває одномоментною, яскраво й раптово освітлює явище чи предмет. Часто вона є контрастною. Ось у «Голубих ешелонах» П. Панча у високі роздуми Лец-Отаманова про тих, хто тримав у руках владу, на кого він покладався, чий довірявся «сумлінності й громадським інтересам»¹¹ і т. ін., — у ці роздуми раптом вривається «хлястик від кооператорових штанів» (кооператор був одним із тих, про кого думав сотник). Хлястик звисав якраз проти носа Лец-Отаманова і «дрижав від перестуку коліс під вагоном»¹². Раптове введення контрастної деталі — «хлястика» — знижує тон оповіді, після цього вже всерйоз не сприймаються роздуми Лец-Отаманова — деталь знизила їх безнадійно. Цей прийом використано також у «Плантаціях» О. Слісаренка, «Блискавицях» М. Чернявського та інших повістях.

«Зрими», відчутні деталі характеризують особливості індивідуального стилю письменника, певні риси його бачення світу. Так, Довженковій деталі властиве його «драматично-патетичне» світовідчуження: в «Арсеналі» солдат, жертва першої світової війни, без ніг — «як пам'ятник, розбитий і знятий з п'єдесталу»¹³. Романтичною експресією позначено деталі у Ю. Яновського — «наче скитський велетень» повертався з перемогою поранений Остюк («Рейд»). Пейзажні деталі Янов-

⁸ Яновський Ю. Байгород. — У кн.: Кров землі. К., «Книгоспілка», 1927, с. 97.

⁹ Там же, с. 103.

¹⁰ Яновський Ю. Рейд. — «Життя і революція», 1926, № 2—3, с. 31.

¹¹ Панч П. Голубі ешелони. Х., ДВУ, 1928, с. 232.

¹² Там же.

¹³ Довженко О. Твори в 3-х т., т. I. К., ДВХЛ, 1958, с. 34.

ського передають світлий настрій, радість буття, романтизують персонаж. У тому ж «Рейді» — зупинилося військо, і став комісар Остюк. «Пил невеличкий від копит та коліс обгортав його ноги. Сонце про-свічувало крізь цей пил і здавалося, що стоїть Остюк за чудесним кущем. Що куш узявся весняними бруньками й пухом і через те — прозорий»¹⁴. В іншому місці — пил «почав сідати урочисто» (підкреслення наше. — І. К.).

Порівняємо «серпанковий» пил Яновського із цією ж «пейзажною» деталлю у іншого письменника — І. Дніпровського: «...пилюга йшла кошмарним крилатим страхіттям, вилась над землею, тяглась по ній безконечною гривною»¹⁵. Це — сприйняття капітана, пещеного, зманіженого панка, котрому чужа революція, котрий бачить все у темних фарбах, «пилюга» закриває йому цілий світ. Порівняння пейзажних деталей, вжитих двома авторами з різною метою і смисловим навантаженням, свідчить про великі можливості цього засобу в психологічному розкритті персонажа. Це порівняння виявляє і певну спільність і відмінність характеру образного мислення двох письменників. Так, у Яновського на першому плані — романтизування деталі і через неї персонажа, Дніпровський же психологізує деталь.

Підтвердження цього знаходимо у повістях І. Дніпровського «Анатема», «Анабазис». Ось пейзажна деталь в «Анатемі», що передає внутрішній стан чекістки в надзвичайно напружений момент (її ось-ось схоплять, вона це бачить): «Хмарка... мандрувала над палацом, перетворилась в оранжеву, на середині неба вклинилась в важку канару темно-синього хмар'я, загубилась, затерлася в нім і безпорадно махала пом'ятими крилами»¹⁶. Немов у свідомості Анатемі з'являється надія врятуватися, загубитися в натовпі і тут же — безнадія, неможливість втечі, «хмарка» — безпорадна, крила — «пом'яті».

Психологічні деталі-символи посідають досить вагоме місце і в структурі повісті Ю. Смолича «Хома». Та й у «Голубих ешелонах», за визнанням самого П. Панча¹⁷, образ темної ночі, що несеться за вікнами ешелону, чи «сивий місяць», що на хвилину «просіявся з-під задертих диких хмар»¹⁸ і освітив занесені снігом ешелони — то певною мірою символи. У Смолича промовиста пейзажна деталь — гнилі «болотяні вогники»¹⁹, що борються з цілющим подихом вечірнього моря — виступає аналогією до тієї боротьби, що точиться в душі героя, боротьби світла й темряви. У цій пейзажній деталі окреслюється, в символічній формі, та грань зіткнення добра і зла, яка допомагає розкрити характер Хоми.

Таким чином, деталь, що набуває символічного звучання, спостерігається у творах О. Довженка, Ю. Яновського, П. Панча, Ю. Смолича, І. Дніпровського. Очевидно, елементи символіки є в самій природі деталі, в її здатності синтезувати (деталь-поняття), лаконічно, концентровано «виписувати», виявляти характерне, суттєве (деталь-мазок). Слід підкреслити, що ця властивість особливо опукло проступає, на нашу думку, у повістях такого тематично-жанрового різновиду, як історико-революційний, де сам матеріал, героїчний зміст, напружене, динамічне розгортання дії, тенденція до розкриття, виявлення характеру героя у найгостріші моменти спонукають до пошуку максимально напруженої, синтезуючої деталі.

¹⁴ Яновський Ю. Рейд, с. 35.

¹⁵ Дніпровський І. Заради неї. Харків—Одеса, ДВУ, 1928, с. 195.

¹⁶ Дніпровський І. Анатема. Харків—Одеса, ДВУ, 1930, с. 16.

¹⁷ Панч П. Моя доповідь. — «Червоний шлях», 1931, № 11—12, с. 73.

¹⁸ Панч П. Голубі ешелони, с. 255.

¹⁹ Смолич Ю. Неділі і понеділки. Х., ДВУ, 1927, с. 61.

Підсумовуючи, зазначимо, що художня деталь має в повісті 20-х років різні масштаби і «діапазон дії». Залежно від цього відносимо її більшою чи меншою мірою до сфери сюжетно-змістовної. Поряд із «крупною» деталлю спостерігаємо деталь-штрих, мазок, знахідку, котра здатна викликати широке коло асоціацій та, як і перший різновид, втілювати ідею твору, хоча й менш «масштабно», більш опосередковано, іноді локально. Деталі-штрихи б'ють, так би мовити, в ту ж точку, що й «крупні» деталі, але «своїм» способом.

Художня деталь може виконувати різноманітні функції: бути «мікрообразом» явища й асоціативно відтворювати його в усій цілісності, готувати до сприйняття певного образу, окреслювати характер персонажа, служити прийомом психологічної характеристики, фіксувати увагу на потрібних авторові моментах чи думках, бути яскравим мазком, що освітлює раптовим спалахом явище, предмет, героя часто з несподіваного боку. Вона може емоційно забарвлювати предмет, явище, створювати настрій, романтизувати героя чи, навпаки, знижувати його, надавати повістествування сатиричного характеру. Нарешті, слід зазначити, що художня деталь у повісті 20-х років великою мірою конкретно-історична, несе на собі «печать часу», є своєрідним згустком об'єктивної реальності, засобом узагальнення, типізації. Влучність її таїть у собі великі можливості в реалізації авторської концепції. Деталі належить вагоме місце у художній структурі повісті 20-х років.

И. Ф. КОБЦЕВА

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ФУНКЦИЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕТАЛИ В УКРАИНСКОЙ ИСТОРИКО-РЕВОЛЮЦИОННОЙ ПОВЕСТИ 20-х ГОДОВ

Резюме

Статья посвящена исследованию идейно-художественной функции детали в структуре украинской советской историко-революционной повести 20-х годов. Автор пытается классифицировать различные типы деталей за их смысловым значением и художественной функцией. На многих примерах из произведений А. Довженко, П. Панча, Ю. Яновского, А. Копыленко и др. раскрываются идейно-эстетические функции детали в развертывании сюжета, в создании определенного эмоционального настроения, прослеживается богатство и стилевая многогранность произведений украинских советских прозаиков.

Про традиції класичної сатири в радянській літературі

Кращі традиції класичної літератури — реалізм, народність, глибоку ідейність, розмаїття жанрів, багатство образотворчої палітри вбирає в себе і творчо продовжує радянська література. Слова І. Франка про те, що жоден справжній митець «не може обійтися без школи, без вироблення форми і язика, без знання того, що і як висказували і висказують інші великі поети»¹, цілком стосуються і літературного процесу післяжовтневої доби. Радянська література з перших кроків свого становлення і протягом понад п'ятдесятирічного періоду розвитку постійно використовує і критично переробляє художні надбання письменників-класиків, прокладає собі дорогу в боротьбі і шуканнях нових форм та засобів художнього зображення. Традиції класиків — Котляревського, Шевченка, Франка, Лесі Українки, Коцюбинського, Стефаника, Мартовича та інших були сприйняті і розвинуті радянськими письменниками.

Симптоматично, що процес засвоєння літературних традицій розпочався у перші післяжовтневі роки всупереч різним пролеткультським концепціям про неприйнятність класики для розвитку радянського мистецтва. Скажімо, сьогодні звучить анахронізмом твердження В. Коряка з його брошури «Шість і шість» (1928) про те, ніби «жовтень знищив українську літературу, утворивши пролетарську літературу українською мовою», і що, мовляв, остання не хоче продовжувати «жодних літературних традицій». В. І. Ленін, Комуністична партія в теоретичній боротьбі проти «пролеткультівців», їх нігілістичного ставлення до надбань минулого в культурі кожного народу відстояли класичну спадщину, розробили принципи її творчого використання для будівництва соціалістичної культури. Вагомим здобутком у розвитку української радянської літератури стали також дожовтнева сатира і гумористика.

У творчості Остапа Вишні і Валера Пронози (В. Блакитного), Костя Котка і Василя Чечвянського, Ярослава Галана і Федора Маківчука, О. Ковіньки і С. Олійника та багатьох інших письменників знайшли художній вияв такі риси сатири критичного реалізму, як оперативність і злободенність, тематичне багатство і жанрове розмаїття, високий естетичний ідеал. Як вершина дожовтневої сатири залишилися в спадок новим поколінням твори М. Гоголя і Т. Шевченка, М. Салтикова-Щедріна й І. Франка, Панаса Мирного і Лесі Українки, М. Коцюбинського і Л. Мартовича, А. Тесленка і С. Васильченка. Різною за ідейно-викривальним спрямуванням та естетичною значимістю була сатира цих письменників, але всі вони будили і організовували передову суспільну думку, проповідували революційні зміни на рідній

¹ Франко Іван. Твори в 20-ти т., т. 16. К., ДВХЛ, 1955, с. 159.

землі. Цілеспрямованість, безстрашність, широкі ідейні горизонти, наполегливе устремління в майбутнє, нещадність у викритті ворожого ладу — ці якості революційно-демократичної літератури робили її могутньою силою в тогочасному суспільному житті. Ненавистю і революційною пристрастю наснажувалися твори видатних письменників, велика мета викликала велику енергію борців, породжувала гнівну сатиру.

Класики сатиричного мистецтва обирали для комічного викриття різні об'єкти, користувалися багатьма жанрами, писали твори різні за манерою ліплення сатиричного образу. В той же час митців об'єднували спільні чи подібні ознаки, які вивлялися, насамперед, у їхньому демократичному світогляді, в глибокому проникненні в суть негативних явищ і тенденцій, в умінні виявляти джерела, ґрунт, на якому вони виростають.

Саме ці принципи художнього зображення життя творчо розвивають українські радянські письменники. Однак вони (письменники) не переспівують теми, не повторюють механічно прийоми, художні засоби своїх видатних попередників. Розвиток реалістичних традицій в їхній творчості виявляється насамперед в умінні створювати художні полотна, які правдиво відображають життя в усій його діалектичній складності і суперечливості, в жорстокому зіткненні протилежних сил, у боротьбі різних тенденцій, у вираженні палкої ненависті і непримиренності до всього старого, косного, реакційного. Адже мета дожовтневої і радянської сатири різна. Ідейно-естетична настанова класичної сатири — розхитувати підвалини експлуататорського суспільства, а мета радянської сатири — зміцнювати соціалістичний лад, виховувати трудящих у дусі непримиренності до ворожої радянському народові ідеології, таврувати і розвінчувати засобами сміху пережитки минулого в свідомості людей.

Однак попри таку відмінність дожовтнева сатира в кращих, довершених зразках залишається близькою до радянської своєю стверджувальною прогресивною силою, глибокою народністю. Скажімо, в гостро викривальних творах І. Франка, М. Коцюбинського, Л. Мартовича, О. Маковея, Марка Черемшини, С. Васильченка, А. Тесленка дається оцінка експлуататорських класів з народних позицій. Народ незримо, а часто й зримо присутній у багатьох інших творах, лейтмотив яких — ствердження думки, що справжнє життя — це життя народу, а життя експлуататорських класів — лише пародія на нього. Трудовий народ обтяжений злиднями і нестатками, безправний і гноблений, але саме йому належить майбутнє.

Нова якість нашої сатири впливає з нових обставин життя радянського народу. Здійснивши величезний переворот у суспільному бутті людини, Великий Жовтень закономірно породив глибокі зміни в її свідомості, в поглядах на дійсність, на рушійні сили суспільства.

Успішна побудова соціалізму, шлях до створення комуністичного суспільства, виховання людини — усе це ставить перед радянською сатирою нові завдання. І хоча в неї в основному залишився той самий об'єкт, що і в творах дожовтневої сатири, — вороже, негативне, потворне, але його сутність, форма і шляхи викриття, позиція автора докорінно змінилися. Народившись у вирі Великої Жовтневої соціалістичної революції та громадянської війни, радянська сатира розвивається на нових ідейно-естетичних засадах. Виносячи свій присуд негативному, вона ставить своєю метою не руйнування, а творення, не ослаблення, а зміцнення соціального ладу і держави, які мають у нас загальнонародний характер. Справжнє новаторство радянської сатири полягає в якісно відмінних від минулого соціально-економіч-

них та ідеологічних основах її розвитку, в зовсім новому змісті, який ми вкладаємо в поняття «позитивний ідеал». Відомо, що революційно-демократична, як, загалом, і вся прогресивна сатира, відстоювала свої ідеали в боротьбі з панівними класами. Радянська сатира, розвиваючись у суспільстві співдружних братніх класів, утверджує ідеали Комуністичної партії, нашого народу, всіх тих, хто на руїнах старого будує новий світ.

Отже, слід говорити про істотну відмінність ідеалу радянського сатирика. Такий ідеал спирається на наукове пізнання закономірностей розвитку суспільства. А саме це відкриває перед сатириками великі перспективи для творчості, дає можливість з недоступною для митців минулого точністю таврувати все старе, віджиле, показувати те нове, що стверджується в процесі нездоланного руху вперед. На відміну від дожовтневої, соціалістична дійсність дає нашим письменникам незрівнянно більше матеріалу, ніж давало дореволюційним письменникам сучасне їм життя, для зображення нового й передового, для створення образів, гідних того, щоб стати надихаючим прикладом для мільйонів людей.

Якісно іншим став позитивний герой радянської сатири. Цю проблему вирішували вже класики. Скажімо, М. Гоголь, висміюючи основи самодержавно-кріпосницького ладу, таврував усе, що ганьбить справжню красу людини. Російський сатирик ясно уявляв ідеал «прекрасної людини». Поряд з негативними персонажами образи позитивних героїв створив і Салтиков-Шчедрін. Шляхом змалювання образів позитивних героїв у творах «Тихое пристанище», «Благонамеренные речи», «Сказки», «Пошехонская старина» та інших визначний сатирик-реаліст показував величезні сили, властиві російському народу.

Чимало типових образів позитивних героїв створила й українська класична сатира. Селянин Антон Грициняк з твору І. Франка «Свинська конституція», дід Панько з оповідання Л. Мартовича «Хитрий Панько», революціонер Кирило з новели М. Коцюбинського «В дорозі», хурщик Антін з гумористичної новели С. Васильченка «Мужицька арихметика» та інші більшою чи меншою мірою виступають носіями тих ідеалів, з яких виходили письменники, виносячи присуд експлуаторському ладу.

Позитивний герой дожовтневої сатири, хоч і виражав мрії та сподівання народні, був носієм типових рис трудящих, проте, уярмлений і скривджений, він часто ще не виступав активним борцем. У творах же радянських письменників виразником позитивного ідеалу виступає або сам сміх як висока благородна особа (у Остапа Вишні, Костя Котка, Ф. Маківчука), або автор-оповідач (у В. Чечвянського, Я. Галана, П. Козланюка), а найчастіше — сам позитивний герой. Наприклад, герої гуморесок Остапа Вишні, С. Олійника, фейлетонів О. Ковіньки, В. Івановича, С. Воскрекасенка та інших є втіленням рис передових радянських людей, цільних у своїх діях і вчинках, з чітко вираженими поглядами на життя.

Такі герої борються зі злом, викривають і висміюють усе те, що не відповідає інтересам радянського народу і нашої держави. Як правило, вони змальовуються не менш яскраво, ніж негативні персонажі, за допомогою різноманітних художніх засобів. Наприклад, в С. Олійника розповідь ведеться або від першої особи, від «героя» («Василь Хомич», «Оповідання галичанки»), або від автора («Кирило-Кадильський», «Номенклатурний мацепура», «Самокритичний голова», «Особливий пасажир», «Командировочна голова»). Це дає сатирикові можливість зосередити увагу на викритті психології потворних людей, затаврувати вади побутового, морального й етичного порядку. Саме

так змальовується, наприклад, С. Олійником тип «самокритичного» голови з властивою йому психікою і життєвими принципами:

«У нього правило одне
(Як сам він, хитрувате):

«Навіщо ждять, щоб хтось мене
Почав критикувати?»

Я краще встану гнівно сам

Супроти себе дибки...»

І в свій блокнот він приписав
Графу... «Мої ошибки!»².

Прикметною рисою класиків сатири є вимога нерозривної єдності ідейного задуму і засобів сатирико-гумористичного зображення, чітке підпорядкування розмаїтих прийомів сатиричного твору реалізації основної думки автора. Такими зразками художнього синтезу й змісту форми можуть бути кращі твори української радянської сатири та гумору. Особливий зміст нового радянського життя вимагав від сатири своєрідної форми, яка вироблялась поступово, в складних шуканнях. Закономірним було деяке відставання форми від змісту на ранньому етапі розвитку української радянської сатири. І все ж головне полягає в тому, що кращі українські письменники вже в той час розуміли потребу вливати в «старі міхи» «молоде вино» (І. Франко) і в процесі реалізації своїх творчих задумів виходили з переконання, що класична сатира (російська й українська) створила досконалі зразки синтезу змісту й форми.

У цьому плані слід вказати на багату жанрову традицію нашої класики. Поряд з визнаними сатирами класиків літератури, написаними у жанрах: повісті («Основи суспільності» І. Франка, «Забобон» Л. Мартовича), памфлета («Голос однієї російської ув'язненої» Лесі Українки), поеми («Ревун» О. Маковей, «Спритний ченчик» В. Самійленка), оповідання і новели («Сміх» М. Коцюбинського, «Любов до ближнього» А. Тесленка), в літературі кінця ХІХ—початку ХХ ст. здобувають поширення малі оперативні жанри — епіграма, пародія, вірш, новелетка-мініатюра, діалогічні сценки, гумористичні прислів'я і загадки тощо. Ці ж жанрові форми на новій ідейно-художній основі «опрацьовують», вкладаючи в них новий зміст, радянські письменники. Так, Остап Вишня створює оригінальний жанр гуморески-усмішки, що ґрунтується на влучності характеристики зображуваного явища, несподіваності ситуацій, в які потрапляє герой, глибокому підтексті. В. Чечвянський стає видатним майстром пародії, Кость Котко дає зразки памфлета («Істукрев»).

В сатирі радянських митців знаходить дальший розвиток також характерна для дожовтневої літератури традиція використання комедійних переробок художніх творів відомих письменників (І. Котляревського, М. Гоголя, Т. Шевченка, О. Маковей, В. Самійленка та ін.) або форми фольклорних жанрів як своєрідного способу вираження сатиричного змісту («Колисанка» О. Маковей, «Дума-цяця» Самійленка тощо).

Своєрідними комедійними переробками віртуозно користувалися в радянській літературі Остап Вишня, В. Чечвянський. Джерелом гумористичного звучання їхніх «усмішок» ставала здебільшого лірична пісня з трансформованим мотивом, яка ґрунтується на комізмі антитез, що розгортаються у лаконічному сюжеті твору. В сучасній гумористичній традиції своєрідно осмислюється в гуморесках О. Чорногуза, В. Чемериса, Ю. Ячейкіна та інших.

Оригінальними фейлетоністами в українській літературі переджовтневих років були О. Маковей, С. Васильченко, В. Самійленко. Створений ними тип фейлетона, який характеризується яскраво вираженою соціальною основою, конкретністю об'єкту викриття, асоціа-

² Олійник С. Наші знайомі. К., «Радянський письменник», 1956, с. 14.

тивністю й алегоричністю художніх образів, справив позитивний вплив на розвиток цього жанру в радянській літературі, зокрема в творчості Остапа Вишні, Валера Пронзи, М. Любченка, Я. Галана, П. Козлянюка, Ю. Мельничука, Ф. Маківчука та інших письменників.

Новий зміст радянського мистецтва зумовив не лише нові жанри, але й трансформацію старих, вже існуючих. Набуло поширення соціально-побутове сатиричне і гумористичне оповідання, жанр якого плідно розробляли ще О. Маковей («Виклад про крамниці»), Л. Мартович («Мужицька смерть», «На торзі»), А. Тесленко («Любов до ближнього»). Воно характеризується точністю і лаконізмом суспільних оцінок, дотепним використанням іронії, засобів антитези, самодискредитації персонажів тощо. Традиції соціально-побутового сатиричного оповідання знайшли творчий розвиток у гумористичних оповіданнях В. Чечвянського (книги «Царі природи», «Оздоровлення апарату»), Костя Котка. Розширюючи жанрові межі сатирико-гумористичного оповідання, В. Чечвянський будував, наприклад, твори і в формі листів, соціального монолога, виявляв нахил до драматизації розповіді, широко використовував цитатний матеріал.

Процес трансформації старих і творення нових сатиричних і гумористичних жанрів набував швидкого розвитку вже в 20-ті роки. В цей час активно використовується жанр гуморески і памфлета, сатиричного оповідання і байки. Майже нове життя починають літературна пародія і шарж, які саме завдяки В. Блакитному, В. Чечвянському, О. Слісаренку набувають великої популярності, відіграючи чималу роль у боротьбі з декадентськими і формалістичними явищами в літературі. Так, В. Блакитний написав немало пародійних творів, де висміював багатьох «метрів» тогочасної поезії. Сатирик вдало пародіював і пустодзвонну поезію Чупринки, і манірну претензійність ряду віршів Семенка, і чимало інших рис поезії своїх сучасників.

Розвиток літературних традицій спостерігався також в освоєнні образотворчої палітри. Відмінність ідейних завдань, що стояли перед сатириками минулого й сучасного, безперечно, позначилася на використанні художніх засобів комічного. В творах радянських митців сатиричний сміх носить глибоко оптимістичний характер, а його висновки стають більш життєстверджуючими. Зник сардонічний сміх «безсилля» перед лицем негативного явища. Письменник розглядає свій сатиричний доробок як один з дійових засобів утвердження самих основ нового соціального ладу.

Разом з тим у засобах створення художніх образів дожовтневої і радянської сатири залишається чимало подібних, а то й спільних ознак. Тенденцією до безпосереднього продовження традиції класичної сатири виявляє сам образ-характер. Скажімо, принцип типізації шляхом тенденційного підкреслення комедійно-негативних ознак, що його застосовували М. Коцюбинський у новелі «Коні не винні», Л. Мартович у «Мужицькій смерті», О. Маковей у новелі «Як Шевченко шукав роботи», стає визначальним при творенні характерів у памфлетах Остапа Вишні («Перчіль у похід зібрався», «Деголлеон»), Я. Галана («Соркатий Івась», «Місіс Маккарді втрачає віру»), у багатьох фейлетонах Ю. Мельничука, Ф. Маківчука, О. Ковіньки, С. Олійника. Наявність образів-типів, що узагальнюють в індивідуальній, конкретно-чуттєвій формі істотні риси відтворюваних негативних явищ, є тією необхідною умовою, яка визначає художньо-пізнавальну цінність мистецтва комічного.

Визначні майстри сатиричного слова Т. Шевченко, М. Салтиков-Шчедрін, І. Франко, Л. Мартович, а в радянський час В. Маяковський, Дем'ян Бедний віртуозно користувалися прийомом зведення проблем політики до форм і масштабів побуту. Ця традиція особливо виразно

проявляється у творах Остапа Вишні. Так, у політичних памфлетах «Деголлеон», «Перчіль у похід зібрався», «Самостійний смітник», дотримуючись національного колориту, Остап Вишня з неповторною іронічною делікатністю надає картинам і образам побутового забарвлення; він веде розповідь у глузливому тоні, переінакшує обставини дії, переносить явища політичні в сферу побутову і, таким чином, досягає сатиричного приниження персонажів. Український побут, деталі, вся атмосфера сільської буденності — ґрунт і форма іронії сатирика. Але при цьому автор використовує і перебільшення, і окремі деталі, підкреслюючи за їх допомогою істотні риси в характерах героїв. «Моя задача — показати, підкреслити, пофарбувати (не у вульгарному смислі) те, що я бачив...» — відзначає Вишня в щоденнику «Думи мої, думи мої...»³. Сміливе художнє перебільшення лежить і в основі сатиричних творів Остапа Вишні на «внутрішню тему» («У ніч під Новий рік», «Зоре моя, вечірняя», «Дилда»).

У справжніх майстрів мистецтва сатиричні типи мають узагальнений характер. Ті конкретні історичні персонажі, образи яких наші письменники змальовують у своїх творах, виходять далеко за межі окремого, сказати б, індивідуального значення. Так, О. Маковей у сатиричній новелі «Як Шевченко шукав роботи» називає (нехай і криптонімом) конкретні імена буржуазних націоналістів; це саме робили ще раніше І. Франко в сатирах «Дума про Наума Безумовича», «Дума про Меледикта Плосколоба», М. Коцюбинський в «Intermezzo», де називає сатрапа Трепова. Називаючи індивідуальні постаті, письменники не лише засуджують окремих людей, але й створюють сатиричні типи, висміюючи через них негативні явища. Під пером митця така конкретна особа обов'язково набуває узагальнюючого значення. Саме в цьому розумінні слід сприймати слова Салтикова-Щедріна про те, що завдання сатирика — дати «головне визначення людині»⁴.

Таким художнім прийомом уміло користуються і радянські сатирики. Наприклад, у памфлетах Я. Галана «Герінг», «Надлюдина», «Йоахім фон...» главарі німецького фашизму Герінг, Ріббентроп, Франк і їм подібні виступають не просто як конкретні представники третього рейху, вони постають з творів головним чином як вираження суті самого фашизму. Це саме можна сказати і про конкретні постаті римських пап, які виступають дійовими особами в памфлетах письменника «Годі», «На службі в сатани», «Отець тьми і присні».

Більше ста років тому М. Добролюбов зауважив, що, на його думку, кількість негідників і шахраїв, перевихованих літературою, дуже незначна. У радянську добу виховна роль художньої літератури незрівнянно зросла, література завоювала широкого читача. Народна влада, держава, закон виступають як провідники й охоронці тих ідеалів, за які повсякчас бореться сатира. Ось чому в наші дні чималі надії покладаються на агітаційно-мобілізаційну роль сатири. Автори фейлетонів, гуморесок, алегоричних творів не тільки допомагають нам відрізнити старе, шкідливе від нового, прогресивного, а й виховують читача в дусі войовничої непримиренності до потворних залишків минулого, в якій би подобі вони не з'являлись.

Впливова сила і дійовість сатиричних творів у нашій літературі у великій мірі визначається умінням письменників з позицій передових суспільних сил, з точки зору робітничого класу і його авангарду Комуністичної партії таврувати і розвінчувати засобами сміху все, що перешкоджає поступальному рухові радянського суспільства. Активне

³ Вишня Остап. Думи мої, думи мої... — «Дніпро», 1957, № 2, с. 101.

⁴ Щедрин Н. (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. 13. М.—Л., Госполитиздат, 1933—1941, с. 204.

сприяння в подоланні віджилих форм життя, всебічна допомога в комуністичному вихованні мас — саме такі завдання розв'язує радянська сатира. Покладений в основу методу соціалістичного реалізму принцип комуністичної партійності сприяє науковому передбаченню ходу розвитку соціалістичного суспільства. Це дає можливість радянському сатирику і гумористу брати активну участь у боротьбі за перемогу комуністичного, передового.

Якщо в літературі критичного реалізму негативне, антинародне розвінчувалося тільки письменником, передовим сатириком, його, так би мовити, войовничою позицією, в умовах нашої дійсності реакційне, фальшиве засуджується усім ходом розвитку суспільства. Справжні радянські люди, руками яких зводиться комунізм, і є головними дійовими особами історичного процесу. Це глибоко позначається на характері розвитку конфлікту в творах наших митців. Сама радянська дійсність, а не лише автор, тією чи іншою мірою викриває і розвінчує усе чуже моралі й духу соціалістичного суспільства.

І чим гострішою буде сатирична зброя, тим впливова сила її буде більшою. Згадаймо, як понад сорок років тому В. Маяковський закликав усіх, «чтоб в лоб, а не пятясь, критика дрянй косила», вважаючи це кращим з доказів «нашої чистоти і сили». Цієї новаторської риси дожовтнева сатира не могла знати. Тільки наш, радянський письменник, як людина нової епохи, може протиставити різним негативним явищам життя, усьому відживаючому «чистоту і силу» чудесної радянської дійсності. У плідній єдності традицій і новаторства, в поєднанні багатого змісту, витонченого художнього стилю, дотепної реалістичної жанрової форми — ключ до дальшого зростання й удосконалення сатиричного мистецтва, як бойової партійної зброї в руках радянських письменників.

Ф. М. БЕЛЕЦКИЙ

О ТРАДИЦИЯХ КЛАССИЧЕСКОЙ САТИРЫ В СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Резюме

Вопрос традиций классической сатиры в советской литературе не новый для нашего литературоведения. В статье эта проблема рассматривается в постоянном сопоставлении с вопросами новаторства в творчестве советских сатириков, в частности таких, как В. Блакитный (Валер Проноза), Кость Котко, Остап Вишня, С. Олійник, Я. Галан, Ю. Мельничук, Ф. Макивчук и др. Автор пытается определить конкретные пути продолжения традиций классической сатиры в советской литературе.

Сюжет і композиція як засіб типізації

(Творчий досвід В. Тендрякова)

Сюжетно-композиційна своєрідність творів письменника визначається його світосприйманням, художньою манерою і творчою настановою. В. Тендряков — художник драматичного бачення світу, увагу якого привертають суперечливі явища життя, люди важкої долі. Він зарекомендував себе як блискучий психолог і майстер короткої, на грані оповідання, соціально-психологічної повісті.

У повістях Тендрякова художньо досліджується уже сформований характер. Така творча настанова письменника визначає сюжетно-композиційну структуру та жанрові форми його прози. Гострий конфлікт і драматично напружений сюжет дозволяють автору глибоко розкрити художній образ на невеликому відрізку часу. Тендряков прагне будувати твір так, щоб показати зумовленість характеру обставинами життя. В сюжеті та композиції розкривається, як ті чи інші життєві суперечності сприймаються персонажем і, таким чином, виявляється, що сприяє і що перешкоджає його духовному росту.

Композиція — це не тільки «технологія» побудови окремих образів і цілого твору, як нерідко трактують її в сучасному літературознавстві¹. В ній завжди знаходить відображення авторська концепція дійсності, світосприймання і світорозуміння художника, його ставлення до різних явищ життя, яка потім «матеріалізується» у відборі та розташуванні життєвого матеріалу в творі, в тих відношеннях, які виникають між його окремими компонентами і частинами. Авторське бачення світу виявляється в засобах, способах, прийомах групування образів, у подіях, які обумовлюють зв'язки між персонажами, в характері побудови експозиції, зав'язки, розвитку дії, кульмінації та розв'язки твору.

Тендряков зображає своїх героїв у переломні моменти їх життя, на крутому повороті, коли вони болісно переглядають свої попередні життєві принципи. В творах першої половини 50-х років виникнення такої конфліктної ситуації здебільшого відбувається поступово. У зав'язці протиріччя тільки намічається. Але з кожною новою колізією, з кожним новим епізодом конфлікт, що рухає сюжет, загострюється. Чупров («Падіння Івана Чупрова»), наприклад, спочатку поглядом наказує пташниці зарізати колгоспну гуску на обід, потім наважується взяти колгоспне покрівельне залізо для своєї хати, пропиває з «потрібними людьми» артільні гроші і, нарешті, піддається шантажу шахрая бухгалтера. Однак автор не обмежується простим зображенням вчинків персонажів. Своєрідність психологічного аналізу письменника в тому, що він зображає сам процес якісного зрушення

¹ Див., наприклад, різні визначення композиції, які наводяться у книзі: Ровякин А. И. Проблемы изучения и преподавания литературы. М., «Просвещение», 1972, с. 137—138.

в свідомості персонажа, процес морального «випрямлення» чи падіння, подолання дійовою особою душевної кризи або здатність характеру протидіяти несприятливим обставинам.

Творчість Тендрякова розвивається в бік поглиблення психологізму шляхом граничного загострення конфліктів і характерів. «Потрібна типовість характерів, як і зв'язаних з ними типових обставин, — пише він, — але якщо те й інше не буде загострене, виділене до ступеня якоїсь винятковості, реалізму не вийде, з'явиться гладенький, сіренький емоційно не діючий натуралізм. Отже, типізація в мистецтві — це характерне, яке доведене до розмірів винятковості»². Це теоретичне положення письменник послідовно втілює в своїй творчості.

З другої половини 50-х років він пише твори, в яких дія, як правило, починається з якогось казусу: раптової неполадки, незвичайної пригоди, нещасного випадку з трагічним наслідком і т. п. В оповіданні «Вибійни» (1956) — це автомобільна аварія; в повісті «Чудотворна» школяр Родька Гуляєв знайшов «чудотворну» ікону; монотонне життя сплавщиків далекої північної сплавдільниці з повісті «Трійка, сімка, туз» (1960) порушує несподівана поява злодія — рецидивіста Бушуєва; зав'язкою повісті «Суд» (1961) став трагічний випадок на полюванні; в «Надзвичайному» (1961) директор школи Махотін несподівано дізнається, що десятикласниця Тося Лубкова і вчитель математики Морщихін вірують; в «Короткому замиканні» (1962) напередодні Нового року трапилась аварія на лінії високої напруги, загинув робітник; у «Знахідці» (1965) Русанов знайшов у лісі грудну дитину.

Такі ситуації заставляють дійових осіб приймати нестандартні, дуже відповідальні рішення, що породжує гострі суперечності в їх свідомості. Боротьба протилежних спонукань у душі героя створює ніби внутрішній сюжет твору. Виникає двошарний сюжет. Момент зав'язки дії в обох сюжетних шарах здебільшого не збігається. Виникненню внутрішнього конфлікту часто передують якась несподіванка, що ставить героя в драматичну ситуацію. Саме так співвідносяться зав'язки обох сюжетних шарів у повістях «Чудотворна», «Суд», «Поденка — вік короткий» і деяких інших. Зав'язка подієвого сюжету може виступати як експозиція внутрішнього. З такою зав'язкою-експозицією ми зустрічаємось у повісті «Знахідка». В сутичці інспектора рибнагляду Трохима Русанова з рибалками — зав'язка подієвого сюжету. Початком усіх його переживань стала ця сварка. Скривджені ним рибалки забрали човни, і йому довелося йти лісом навколо озера; в лісі він знайшов дитину, заблуdivся і мало не загинув. Але в цій же сцені з рибалками письменник і експонує образ Трохима, показуючи його бездушність, ненависть до людей і моральну глухоту, щоб потім простежити духовне прозріння інспектора. Характер Русанова розкривається під різними кутами зору: і очима оповідача, і через ставлення до нього людей, і в дії. Всі ракурси зображення, схрещуючись, як у фокусі, б'ють в одну точку — показують душевну черствість персонажа. Та коли, не без внутрішньої боротьби і вагань, взяв він покинуту дитину, «смутно, сам того не признавая до конца, Трофим один на один с этим осужденным на смерть младенцем, почувствовал, что жизнь его до сих пор была холодной, неудобной»³. Момент виникнення душевного розладу — зав'язка внутрішнього сюжету повісті, у фіналі якої Русанов, облагороджений горем, зумів зрозуміти і простити нещасну матір.

Оскільки герої повістей Тендрякова постають перед читачем уже сформованими, то роль експозиції в структурі його творів дуже важ-

² Тендряков В. Природа типичного. — «Литературная газета», 1967, 4 октября.

³ Тендряков В. Находка. — «Наука и религия», 1965, № 1, с. 27.

лива. В ній письменник знайомить нас не тільки з соціальним становищем персонажів, місцем і умовами, в яких буде розгортатись сюжетна дія, але й окреслює характер персонажа, щоб потім простежити його моральну еволюцію.

Техніка експозиції в творах Тендрякова різноманітна. Часто головні герої в його творах з'являються зразу. Письменник любить таку сюжетну ситуацію, яка дає йому можливість уже в першій сцені по-знайомити з усіма чи більшою частиною дійових осіб. У «Вибірках» — це збір у дорогу, в «Тугому вузлі» — сцена похорону Комелева, в «Суді» — сцена на привалі перед полюванням, більшість персонажів «Короткого замикання» збирається в квартирі Івана Соковина на новорічне свято, головні герої повісті «Поденка — вік короткий» зустрічаються в кабінеті голови колгоспу. Такий сюжетний хід дає можливість авторові познайомити читача з героями твору в вузькому колі. Але колективною сценою експозиція не обмежується. Вона доповнюється більш поглибленою характеристикою головних героїв твору, для чого відводяться окремі розділи. В таку характеристику, як правило, включається історія життя персонажа.

Багато творів Тендрякова починаються експозицією, в якій автор по черзі знайомить читача з основними дійовими особами. Так експонуються герої повістей «Не до вподоби», «Надзвичайне», «Трійка, сімка, туз», «Три мішки засміченої пшениці» і деяких інших. Експонуючи дійову особу, автор завжди називає її посаду, ім'я, накидає портрет і намічає істотні сторони характеру. Але в гострій ситуації в героя може розкритись нова, часто несподівана риса характеру, протилежна тій, що була намічена в експозиції. «Легкий характер» Соловейкова («Не до вподоби») виявився твердим у конфлікті з Ряшкініми. Ініціативний та енергійний Мансуров («Тугий вузол») — кар'єрист і пристосуванець. Бездушний Трохим Русанов мало не загинув, рятуючи чужу дитину. Добрий і справедливий Дубінін («Трійка, сімка, туз») вбиває Бушуєва. Але це не означає, що риси характеру, які окреслені в експозиції, не проявляються в сюжеті. Так, в експозиції образу Чупрова автор відзначає ті риси, які відіграють не останню роль у моральному падінні персонажа. Експонуючи того ж Павла Мансурова, прозаїк підкреслює честолюбство — рису, яка відіграла фатальну роль у його долі.

Засоби експозиції в творах Тендрякова визначаються конфліктами і характерами персонажів. Письменник використовує авторську характеристику, в котру, як правило, вводить портрет (образ Соловейкова), діалог осіб, що експонуються (розмова Мансурова з Гмизінім, суперечка батька і сина Соковиних у «Короткому замиканні», сварка свинарки Насті Сирогоїної з головою колгоспу Пегих у повісті «Поденка — вік короткий» та ін.). Або ж поєднує перше і друге з зображенням типового вчинку персонажа (Трохим Русанов, Божеумов з повісті «Три мішки засміченої пшениці»).

В експозиціях нарисів, повістей і романів Тендрякова нема нічого такого, що не спрацювало б у сюжеті. Автор тут ніби розвішує «сюжетні рушники», які в ході дії починають «стріляти».

В характеристиці дійових осіб важливе значення належить розповідям про їх минуле. Але в повістях, на відміну від романів, де автор подає всю біографію героя, з попереднього життя дійової особи зображається лише той етап, який є важливим для розуміння її характеру і поведінки в теперішньому художньому часі. Так, у повістях «Серед лісів», «Падіння Івана Чупрова», «Тугий вузол», «Трійка, сімка, туз», «Надзвичайне» історія попереднього життя багатьох персонажів передує зав'язці дії, що дозволяє автору не переривати розвиток сюжету, зберігати причинно-наслідковий зв'язок вчинків. Історія попереднього

життя може йти і після початку дії як затримана експозиція. В той момент, коли читач уже схильний вважати вчинки персонажа абсурдними, картини минулого прояснюють мотиви його поведінки. Так розкривається характер Глухарєва («Негода»), Сирогіної, Русанова та інших. Розповідь про минуле персонажа може також підсилювати головну рису його характеру. Така, наприклад, роль екскурсу в минуле Русанова.

Драматичні контрасти пронизують всю структуру творів Тендрякова до найдрібніших деталей. Письменник часто композиційно зближує сцени, в яких персонажі, що «згинаються» під натиском несприятливих обставин, мають «опонентів», котрі в аналогічних ситуаціях не йдуть на компроміс із совістю. Саме так розкривається здириницьке нутро Ряшкіна («Не до вподоби»), безпринципність слідчого Дитятічева («Суд»), Панікратову протиставлений Роднєв («Серед лісів»), Чупрову — Безсонов, Глухарєву — Малютін, Мансурову — Гмизін, Мишу — Матьорін з друзями («Побачення з Нефертіті»), Малинкіну — Дубинін, Лубкову — Махотін і т. д.

Злочин проти соціалістичної моралі в творах Тендрякова завжди зустрічає відсіч, засуджується. Виступає проти згубних вказівок Глухарєва Малютін, стають на бік Соловейкова всі односельчани в його конфлікті з Ряшкініми, вступають у боротьбу з Княжевим пасажири грузовика, не підтримали члени бюро райкому Мансурова, коли зрозуміли, що кормоцехи потрібні йому для показухи; за підлість і безпринципність засуджують товариші Івана Миша, одержує відсіч формаліст Божеумов («Три мішки засміченої пшениці»).

У кульмінації душевна драма героя досягає апогею, відкрите зіткнення сторін, які борються одна проти одної, стає неминучим. У таких сюжетних ситуаціях автор особливу увагу звертає на зображення зовнішності, жестів, реплік персонажів, у яких розкривається душевна напруженість. Тут велику роль відіграють внутрішні монологи, які передають усю складність морального переродження персонажа.

Важлива композиційна роль у творах письменника належить наскрізній деталі. Знайдена Семеном («Суд») куля стає символом правди, ставлення до неї характеризує головних персонажів твору повісті. Семен був вірний правді, доки носив кулю — єдиний доказ невинуватості Митягіна. Викинув кулю — відступив від правди.

В кінці 60-х років у творчості Тендрякова помітно тенденцію до пошуку нових сюжетно-композиційних засобів розкриття характерів і обставин. Показові в цьому відношенні сюжет і композиція роману «Кончина» і повісті «Апостольське відрядження». В обох творах розповідь ведеться ретроспективно. Повість починається з кульмінації, а роман — з розв'язки. Сюжет у цих творах двошарний; події теперішнього художнього часу переплітаються зі спогадами героїв. Минуле в романі та повісті розгортається в докладну і видиму картину, що яскраво зображує життя головних персонажів. Складний часовий «перехрест» спогадів ніби спружинює час, робить ясным, доступним головне в минулому. Різночасова композиція постійно повертає нас до теперішнього художнього часу в житті героїв, дозволяє точніше і глибше оцінювати вчинки персонажів.

Розповідь у «Кончині», а ще в більшій мірі в «Апостольському відрядженні» багата на асоціації. Картини з минулого переплітаються з думками про майбутнє, сюди ж вриваються сцени з сучасного. Така форма розповіді дозволяє автору коментувати, робити публіцистичні відступи і висновки. Цими можливостями письменник користується, але не завжди дотримує міри. Так, у сюжеті «Кончини» він безжалісно обрубав все, що може перешкодити йому в ствердженні своєї точки зору, внаслідок чого виникає враження заданості, упередженості, одно-

бічності. Взагалі, здатність, мабуть, найсуттєвіший недолік в архітектоніці деяких творів Тендрякова. «Кончина» і «Апостольське відрядження» йдуть в руслі тих художніх пошуків, які в значній мірі зумовлені зближенням позицій автора та героя, прагненням розкрити найважливіші соціальні і моральні проблеми часу.

Роман «Кончина» складається з дванадцяти своєрідних повістей та оповідань. Побудувавши так твір, Тендряков використав свій творчий досвід у жанрі повісті. Композиція роману в новелах і повістях дала авторові можливість випустити сюжетні «містки», загострити увагу на головному, суттєвому, що дуже важливо при зображенні великого відрізу часу.

Значне ідейне навантаження несуть фінали творів. Сам письменник так характеризує їх роль: «Мені здається, як в ідейному спрямуванні твору, так і за силою його художньої дії, значну роль відіграє кінцівка. Читач, закриваючи книгу, залишається під враженням останніх сторінок. Це враження сильно позначається на ставленні до всього твору»⁴.

Фінали, як і кульмінації, переважно соціально-психологічного, етичного змісту. Ставленням до своїх власних вчинків у розв'язці дії персонаж до кінця розкриває себе в очах читача. В життєвому підсумку героя проявляється авторське ставлення до нього. Звільняють з посад Глухарева и Мансурова, гине шахрай Бушуєв, приречений на творчу безплідність Іван Миш. Навіть коли персонаж нечесним шляхом досягає матеріального благополуччя, влади й слави, письменник розвінчує його життя, викриває його етичну неспроможність. Так, Євламій Ликов з «Кончини» у фіналі роману зізнається: «...вот подхожу к черте, а покоя душе нету. Точит душу, чего-то не хватает, кадись минутой — вот-вот ухвачу, пойму. Вот-вот! И малость не добираю, мучаюсь...»⁵.

Навпаки, позитивні герої книг часто досягають визнання, успіху. Вибирають секретарем райкому чесного і принципового Гмизіна («Тугий вузол»), призначають завучем школи вчителя-новатора Бірюкова («За швидкоплинним днем»), усміхнеться Нефертіті — символ прекрасного — творчим досягненням художника Матьоріна і т. д. Але прозаїк уникає полегшеного трактування складних життєвих проблем. Про це свідчить його робота над фіналами творів. Так, у журнальній публікації «Тугий вузол» закінчувався тим, що Мансурова звільнили з посади секретаря райкому. Готуючи повість до другого видання, автор переробив кінцівку. В новій редакції після звільнення з посади Мансурова посилають на навчання. В словах Гната Гмизіна накреслюється можливе майбутнє колишнього секретаря райкому: «Пообчистят, наведут глянец на старый сапог, скажут: шагай дальше. И он с документами школы пойдет шагать смелей. Ему ли будет оглядываться, когда так легко с рук сходит. Считай: из райкомовского стула он теперь вылез, после партшколы повышения ждет»⁶.

Персонажі Тендрякова, які здатні подолати моральну кризу, у фіналі твору глибоко переживають своє моральне падіння, судять себе безстороннім судом совісті. Одна повість прозаїка так і називається «Суд». Взагалі, своєрідність тендряковської розв'язки в тому, що в ній не тільки розв'язується основний конфлікт, але й накреслюється можлива перспектива розвитку характерів. Про це свідчать кінцівки повістей «Тугий вузол», «Надзвичайне», «Апостольське відрядження»,

⁴ Тендряков Вл. Очерки о колхозных буднях. — «Новый мир», 1955, № 8, с. 268.

⁵ Тендряков В. Кончина. — «Москва», 1968, № 3, с. 123.

⁶ Тендряков Владимир. Избранные произведения в 2-х т., т. I. М., ГИХЛ, 1963, с. 143.

«Коротке замикання» та інші, романів «За швидкоплинним днем», «Побачення з Нефертіті», «Кончина».

Закінчуючи аналіз сюжету і композиції творів Тендрякова, необхідно відзначити, що фінали його романів, повістей, оповідань і нарисів оптимістичні. Дуже часто останнє речення містить пафос усього твору: «Нет более тяжкого суда, чем суд своей совести» («Суд»); «Через пять минут Новый год, триста шестьдесят пять новых дней. Как их прожить? Стоит подумать» («Коротке замикання»); «Люди добрые, спасите Настю» («Поденка — вік короткий»); «Завтра — новый день. Завтра я понесу дальше свой счастливый крест, к неизведанному, к непрожитому, в бесконечность» («За швидкоплинним днем»); «Прекрасный мир окружал Дюшку, прекрасный и коварный, любящий играть в перевертыши» («Весняні переветні»); «За эти дни в Нижней Епме он повзрослел — поднялся с четверенек...» («Три мішки засміченої пшениці»). Життєстверджуючий пафос творчості Тендрякова зумовлений ідейно-художнім змістом його книг, палкою вірою письменника в неминучу перемогу добра над злом.

Э. П. КРАВЧЕНКО

СЮЖЕТ И КОМПОЗИЦИЯ КАК СРЕДСТВО ТИПИЗАЦИИ (Творческий опыт В. Тендрякова)

Резюме

В статье рассматривается сюжетно-композиционное своеобразие произведений В. Тендрякова за двадцать лет творчества. Проследивая эволюцию сюжета и композиции в прозе писателя, автор стремится раскрыть роль сюжетно-композиционных приемов в создании типических образов, подчеркивает, что композиция — это не только «технология», а прежде всего видение мира художником слова.

Засоби вираження гумору та сатири в комедії Мольєра „Тартюф“ та їх передача українською мовою

Комедія Мольєра завдяки типізації характерів, оснований на глибокій життєвій правді, зберегли свою цінність до наших днів. Оригінальність Мольєра полягає в правдивому змалюванні характерів. До нього багато авторів (Корнель, Сорель, М. Реньє та інші) у своїх творах показали і скнару, і лицеміра, і донжуана, але ці образи були дуже схематичні. Дійові особи у Мольєра наділені глибокою правдою, вони — саме життя, закономірний продукт епохи, яка їх породила. Але творчість Мольєра піднімається над реальною дійсністю. Вона досягає того вищого ступеня, коли її герої стають вічними для цілих епох і поколінь¹.

Серед великої кількості комедій Мольєра виділяється низка творів, що характеризуються гострою соціальною сатирою, спрямованою проти аристократії та духовенства. Тому Мольєра вважають батьком французької соціально-викривальної комедії, яка до нього не знала серйозної ідейної проблематики.

П'єси Мольєра завдяки своїй актуальності не сходять з афіш найбільших театрів усього світу. Мольєр користується популярністю і в Радянському Союзі. Доказом цього є хоч би факт, що одна з його найкращих п'єс «Тартюф» ставилася на сценах тридцяти міст Радянського Союзу². На Україні перший переклад комедії, виконаний поетом і перекладачем Володимиром Самійленком, з'явився в 1901 р. і був перевиданий в 1917 р. Він зроблений, як зауважив М. Т. Рильський, так, що міг би становити гордість будь-якої культури³.

Але з 1917 р. українська літературна мова надзвичайно розвинулась. Були стабілізовані певні загальні лексичні, граматичні та фонетично-орфографічні норми, тому в нове видання перекладу (1946) редактор М. Рильський вніс певні зміни, які наближають переклад до сучасного читача, не порушуючи ні в чому перекладацької манери В. Самійленка.

«Тартюф» Мольєра належить до його комедій характерів⁴ і становить визначне явище в творчості драматурга. В ній він одним з перших відважився приступити до таких «недозволених» тем, як релігія та мораль, незалежна від релігії⁵. «Тартюф», за висловом В. Г. Белінського, «викрив на очах лицемірної публіки гідру святенництва»⁶.

¹ Mornet D. Histoire générale de la littérature française. Paris, 1925, p. 106.

² Boiadjev G. N. «Tartuffe» sur la scène soviétique. Europe, Novembre-Décembre. Paris, 1972, p. 214.

³ Рильський М. Т. Твори в 10-ти т., т. 10. К., Держлітвидав України, 1962, с. 349.

⁴ Delon M. Lectures de Molière au XVIII-ième siècle. Europe, Novembre-Décembre. Paris, 1972, p. 98.

⁵ Гликман И. Мольер. М.—Л., «Художественная литература», 1966, с. 4.

⁶ Белинский В. Г. О драме и театре. М., «Искусство», 1948, с. 224.

П'еса відзначається незрівнянними художніми якостями у створенні характерів. Комізм персонажів майстерно розкривається через їх зовнішній вигляд, манери, слова, жести, ситуації, невідповідності між їх словами і вчинками. Так, «Тартюф», з блискучими, напівзакритими очима в постійному обдумуванні «святих справ», трохи нахилений вперед, справляє враження людини, готової в кожную хвилину пожертвувати собою для інших, а Оргон, неповороткий, наївний, водночас жорсткий, викликає своєю поведінкою сміх або обурення, але не жаль.

Мольєр глибоко реалістично показав правдиві, наділені індивідуальними рисами типи, що пережили свою епоху. Мольєрівські комічні характери в «Тартюфі» здебільшого негативні. Основним джерелом комічності тут є мерзенний егоїзм, лицемірство, що прикриваються релігією. Втіленням лицемірства є образ Тартюфа. Але Мольєр змальовує його не односторонньо, він виходить за рамки умовностей класичної комедії, показує багатство, складність душі своїх героїв, багатогранність їх характерів. Для Тартюфа «характерно, що він не тільки хитрий злодій, кар'єрист, користолюб, який привласнює добро Оргона. Це також і розпусник... і лицемір...»⁷.

Мольєр не тільки висміює, а й засуджує своїх негативних персонажів, підкреслюючи їх небезпечність для оточення. У «Тартюфі» сплітаються елементи різних комедійних жанрів: фарсу, «комедії інтриги», комедії звичаїв і «високої комедії». Так, ляпаси (пані Пернель дає ляпаса своїй служанці Фліпоті — 1-ша дія, 1-ша сцена; Оргон намагається вдарити Дорину — 2-га дія, 2-га сцена) — жести, характерні для фарсу; одночасне залицяння Тартюфа до Мар'яни й Ельміри, підслуховування Дориною розмови Оргона зі своєю дочкою, скринька з компрометуючими Оргона документами — це прийоми «комедії інтриги»; вигнання Оргона з власної хати, ув'язнення Тартюфа — трагізм, властивий «високій комедії».

Деякі з цих прийомів автор застосовує тільки для вираження комізму, інші й для характеристики персонажів. Наприклад, сцена 5-та дії 4-ї (Оргон сидить під столом у ногах Тартюфа і підслуховує розмову з його жінкою Ельмірою) має на меті не лише викликати веселий сміх глядача, але й підкреслити крайню глупоту Оргона.

Мольєр незрівняний у діалогах та репліках, повних жвавості, запалу, гнучкості. Мова персонажів «Тартюфа» невимушена, легка, образна, сповнена динамізму та грації⁸, багата на експресивні слова, що відтворюють їх складні внутрішні переживання. Не тільки характер кожного персонажа обумовлює його лексику, синтаксис і стиль, але й кожний момент драматичної дії надає різний темп монологам та діалогам.

Мовностилістичними засобами виражаються елементи гумору та сатири, спрямованої на викриття суспільних пороків. Так, слова Дорини та Клеанта виражають їдку критику головних персонажів. Комічним є момент, коли нерозумний Оргон вихваляє Тартюфа, за те, що той залицяється до його жінки, бо в своїй глупоті цього не розуміє:

Je vois qu'il reprend tout, et qu'à ma femme même
Il prend pour mon honneur un intérêt extrême⁹.

Він догляда всього, за жінкою моєю,
Шануючи мене, зорить, як за своєю¹⁰.

⁷ Обломневский Д. Французский классицизм. М., «Наука», 1968, с. 220—221.

⁸ Doumic R. Histoire de la littérature française. Paris, p. 330—331.

⁹ Molière. Le Tartuffe, comédie. Classiques Larousse, Paris, 1933, p. 29. Далі при цитуванні цього видання сторінка вказується в тексті.

¹⁰ Мольєр. Тартюф. Комедія в 5 діях. Пер. В. Самійленка. К., вид-во т-ва «Вернигора», 1917, с. 13. Далі при цитуванні цього видання сторінка вказується в тексті.

В цьому перекладі В. Самійленко, вводячи порівняння «як за своєю», збільшує комічний ефект, підкреслюючи тим самим наївність Оргона. Тиради Тартюфа, передані Оргоном, наскрізь пройняті вихвалянням і неймовірними вигадками та ще й сприйняті серйозно, також викликають сміх.

*C'est trop, me disait-il, c'est trop de la moitié
Je ne mérite pas de faire pitié (p. 28).*

Частину я візьму, казав, а сю верну,
Бо я не заробив такого талану (с. 13).

Дорина, покоївка Мар'яни, позитивний персонаж, наділена здоровим розумом: вона зауважила цілковиту метаморфозу Оргона під впливом підступних лестоців Тартюфа, відгадала гру останнього, розраховану на те, щоб осліпити Оргона і зробити з нього свою жертву. Ось її тирада:

*Mais il est devenu comme un homme hébété
Depuis que de Tartuffe on le voit entêté (p. 24).*

Але тепер увесь свій розум загубив,
Відколи дуже так Тартюфа полюбив (с. 8).

В. Самійленко вдало передає слова Дорини, акцентуючи ефект комізму метафоричним зворотом «розум загубив».

Гумор та сатира передаються в «Тартюфі» різноманітними лексико-стилістичними та граматико-стилістичними засобами. З-поміж лексико-стилістичних засобів виділяються тропи, оціночні вигукви й експресивні слова. Мольєр використовує передусім два тропи: іронію і метафору, але знаходимо також метонімію і літоту. Проте іронія — основний засіб Мольєра в цій комедії, де він приділяє більше уваги викриттю пороків Тартюфа і пані Пернель, ніж розважанню глядача. Іронія виявляється в мові персонажів від початку до кінця п'єси: нею проникнуті репліки всіх персонажів, а передусім тих, що викривають Тартюфа: Дорини, Ельміри та її брата Клеанта. Особливістю мольєрівської іронії є те, що вона виражається цілою палітрою відтінків, які змінюються в залежності від характеру персонажа. За допомогою іронії дійові особи виражають гостру критику, заперечення і навіть умовляння.

В. Самійленко досконало передає всю гаму відтінків мольєрівської іронії. В репліках Дорини й Оргона іронія має різкий, їдкий відтінок. Нею насичені речення, тиради. Оргон за допомогою іронічної гострої репліки хоче дати відсіч Клеанту, який попередив його відносно Тартюфа:

*Mon frère, vos conseils sont les meilleurs du monde,
Ils sont bien raisonnés et j'en fais un grand cas
Mais vous trouverez bon que je n'en use pas (p. 75).*

Поради ваші всі — прекрасні на диво,
Вони розсудливі, я дуже їх люблю,
Але приймати їх, пробачте, не волю (с. 60).

Ця різка репліка, що звучить у перекладі так, як і в оригіналі, свідчить про засліплення Оргона Тартюфом у такій мірі, що всякі поради і роз'яснювання не мають на нього найменшого впливу.

Іронія Дорини звучить терпко і задирливо. В. Самійленко буквально передає іронічні висловлювання цього персонажа або видозмінює їх, як у вірші, де йдеться про Тартюфа: «Oui, c'est un beau musée» (р. 40) — «Еге, і пика, мов личак!» (с. 26). Комізм, досягнений Мольєром за допомогою іронічного епітета «beau» — «гарний», передається В. Самійленком порівнянням «мов личак», що виражає контрастне поняття по відношенню до слова «пика».

Іронія Ельміри та Клеанта, що завжди вірні етикету, має відтінок витонченості. Так, іронічна відповідь Ельміри на зухвале освідчення Тартюфа і в перекладі звучить, як чемний докір: *La déclaration est tout à fait galante*» (р. 61) — «Освідчилися ви по правді досконало» (с. 46).

Іноді В. Самійленко намагається чіткіше виразити іронію персонажа, ніж це має місце у Мольєра, як приміром у тираді, де він пропускає слово Клеанта «припустім», внаслідок чого іронія проявляється більш рішуче:

*Supposons que Damis n'en ait pas usé,
Et que ce soit à tort qu'on vous ait accusé* (р. 71).

Невинні ви цілком, а винний сам Даміс,
І скаргу ту на вас несправедливо заніс (с. 56).

Подекуди іронія переходить у сарказм, до якого вдається бойова Дорина:

*Tous deux se portent bien enfin
Et je vais à madame annoncer par avance
La part que vous prenez à sa convalescence* (р. 27).

Та тепер усі здорові знов,
Піду ж до пані я, скажу, що ви чимало
Зрадили, що її хвороби вже не стало (с. 11).

В даному випадку перекладач зберігає комізм ситуації і навіть підсилює його, замінюючи вдавану зацікавленість Оргона до видужання його жінки.

Метафори використовуються Мольєром при передачі зневажливих оцінок персонажів і, звичайно, В. Самійленко зберігає їх: Оргон до Дорини: «*Te tairas-tu, serpent?*» (р. 37) — «Замовкни, гадино!» (с. 26). Однак метафора належить до троп, які безболісно можна змінити чи пропустити. Тому зрозуміло, що перекладач у деяких випадках замінює слово, вжите в переносному значенні, іншим, що краще виражає ознаку, яку треба підкреслити. Це бачимо і тоді, коли використання буквального еквівалента порушує ритм чи риму. Так, у вірші «*Qu'en toute sa personne un haut mérite brille*» (р. 35) перекладач не міг дати дослівного перекладу метафори «висока заслуга блищить», бо ці слова не відповідали розміру вірша. Він змінив образний вислів абстрактним: «Що гідності в йому є стільки, як ні в кого» (с. 20). І, навпаки, поширена метафора з'являється в перекладі такого уривка:

*Efforçons-nous de vivre avec toute innocence.
Et laissons aux causeurs une pleine licence* (р. 21).

Живім по людському, нехай собі сороки
Скрегочуть як хочуть і лають на всі боки (с. 5).

В. Самійленко добре відтворює метафоричні порівняння, що спираються на зіставлення несумісних понять. Це ми бачимо на прикладі перекладу тиради Оргона, в якій він передає абсурдну нігілістичну точку зору на світ:

*Qui suit bien ses leçons, goûte une paix profonde
Et comme du fumier regarde tout le monde* (р. 28).

Хто слухає його, живе в такім спокою,
І дивиться на світ, як на копицю гною (с. 12).

Емоційно-оціночні слова-репліки, вжиті в переносному чи в прямому значенні у формі окличних номінальних речень або звертань, служать засобом вираження або доповнення комізму у Мольєра. Одна з найбільш комічних реплік — це відомий вислів «*Pauvre homme!*» в 1-й дії 4-ї сцени (с. 26—27). Оргон повторює її чотири рази, виражаючи тим самим своє цілковите засліплення Тартюфом, і ви-

кликає сміх у залі. Переклад оціночних слів-реплік не становить проблеми для українського поета. Ця репліка добре перекладена одним словом «Бідаха!» (с. 10), насиченим емоціональним відтінком співчуття, що акцентує глупоту Оргона і комізм ситуації.

В. Самійленко зумів також знайти відповідні еквіваленти для інших експресивних слів Мольєра. Наведемо кілька вдалих перекладів експресивних слів: «ragures du diable» (р. 24) — «чортячі причандали» (с. 9), «une Fleur des Saints» (р. 24) — «святі квітки» (с. 8), «perfidie vaurien» (р. 87) — «нікчема-брехун» (с. 73), «francs charlatans» (р. 30) — «пройдисвіти» (с. 15). Але добір еквівалента і тут не завжди можливий. Так, словосполучення «un morceau de ce jus de réglisse» (р. 82) перекладається як «пастилька» (с. 67) і пропускається слово «réglisse» (лакриця, солодкий корінь, у нас невідомий), яким Мольєр натякає на улесливість Тартюфа, що мав завжди при собі цей лік.

Показово, що В. Самійленко зберігає мольєрівську диференціацію мови персонажів, наділяючи тільки Дорину «барвистою» мовою, в якій де-не-де появляються слова народного походження або фамільярні вислови. Можна вважати, що вона закономірно вживає слово «кумедія» (с. 35) замість «комедія», що відповідає в оригіналі слову «Fagotin» (р. 46), або зворот «хильнути чарку» замість «випити кілька ковтків вина»:

But, à son déjeuner, quatre grands coups de vin (р. 27).

Хильнув чарок із п'ять, як снідати посіли (с. 11).

Гумор і сатира досягаються також за допомогою таких граматико-стилістичних засобів, як повторення й антитеза¹¹.

Повторення — один з улюблених прийомів Мольєра, який В. Самійленко легко відтворює. За допомогою дієслова «бачити» Мольєр виразно підкреслює і висміює засліплені очі пані Пернель Тартюфом. Вона не могла ніяк повірити в його лицемірство, змушувала свого сина по кілька разів повторювати, як Тартюф залицявся до його жінки. До речі, ця фраза, адекватно передана в українському перекладі, стала крилатою, до деякої міри прислів'ям¹²:

Je l'ai vu . dis-je, vu, de mes propres yeux vu;
Ce qu'on appelle vu: faut-il vous le rebattre?
Aux oreilles cent fois et crier comme quatre? (р. 90).

Я бачив, бачив сам, очима бачив те,
Що зветься: бачив сам. Як треба ще казати?
Товкти по сто разів? За чотирьох кричати?
(с. 75; курсив усюди наш. — Т. І.).

Антитеза — сполучення слів і виразів, де стикаються антонімічні значення, ще ширше застосовується в комедіях Мольєра, ніж повторення. Мольєр використовує цю фігуру, щоб змусити людей відрізнити правдиве від фальшивого, лицемірне від чесного; навіть Тартюф вживає антитезу, щоб у припливі щирості підкреслити свій хиткий характер:

Tout le monde me prend pour un homme de bien
Mais la vérité pure est que je, ne vauх rien (р. 66).

Мов добрий чоловік, сподобавсь я усім.
Але по щирості нікчемний я зовсім (с. 51).

В іншому місці Мольєр вкладає в уста Клеанта цілу тираду анти-тез, повчаючи Оргона, як відрізнити лицемірство від правди. Це місце добре відтворене в перекладі, і хоч слово «машкара» з своїм експре-

¹¹ Морен М. К., Тетеревникова Н. Н. Стилистика современного французского языка. М., «Высшая школа», 1970, с. 214, 246.

¹² Lagousse P. Grammaire complète, syntaxique et littéraire. Paris, 1880, p. 353.

сивно-емоційним відтінком народної мови не відповідає французькому слову «le masque», проте воно підкреслює ненависть Клеанта до Тартюфа:

Hé quoi! Vous ne ferez nulle distinction
Entre l'hypocrisie et la dévotion?
Vous les voulez traiter d'un semblable langage,
Et rendre même honneur au *masque* qu'au *visage* (p. 29).

Гей, гей! Невже-ж то вам мій братіку дарма,
Що зовсім правди в тій побожності нема,
Чи з *правдою* *брехню* поставили б ви в парі?
Дали б ту саму честь *обличчю*, що й *маскарі*? (с. 14).

У В. Самійленка антитеза замінює, в разі потреби, інші засоби вираження гумору та сатири:

On ne peut trop *chérir* votre *chère* santé (p. 59).

За вас *найбільша* турбота все ж *мала* (с. 44).

В. Самійленко творчо підійшов до перекладу знаменитої комедії Мольєра, яку О. С. Пушкін вважав чи не найкращою у всій світовій драматургії¹³. Він зумів майстерно передати не тільки зміст п'єси, але й ритм і риму, за яку Мольєра так хвалив Буало¹⁴, блискуче відтворив українською мовою засоби вираження гумору та сатири «Тартюфа».

Т. Д. ИВАСЮТИН

СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ЮМОРА И САТИРЫ В КОМЕДИИ МОЛЬЕРА «ТАРТЮФ» И ИХ ПЕРЕДАЧА УКРАИНСКИМ ЯЗЫКОМ

Резюме

«Тартюф» Мольєра был переведен впервые на украинский язык талантливым поэтом В. Самийленко в 1901 году. В 1917 году этот перевод был переиздан издательством общества «Вернигора». В 1946 г. М. Рыльский очистил язык этого перевода от лексических и синтаксических архаизмов, опубликовав его в третий раз. В. Самийленко сумел мастерски передать средства выражения юмора и сатиры оригинала. Он выразил всю гамму оттенков едкой иронии, заключенной в этом шедевре, умело использовал метафору и антитезу для получения комических эффектов и тонко передал мольеровские оценочные слова — реплики (*mots de caractère*), видоизменяя их иногда, но не фальсифицируя.

¹³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 10. М., Изд-во АН СССР, 1958, с. 146.

¹⁴ У кн.: Braunschvig M. Notre littérature étudiée dans les textes. Paris, 1925, p. 673.

М. Д. РОДЬКО

Літературна історія роману І. Микитенка „Ранок“

Людина високої свідомості і великого громадянського обов'язку, Іван Микитенко з усією сумлінністю виконував відповідальну роботу на доручених йому письменницькою громадськістю і партійною організацією ділянках літературного і культурного життя. Але він передусім був талановитим письменником-громадянином, радянським митцем. Та все ж, читаючи його книги, ми часом навіть не усвідомлюємо того, що в них втілено лише частину життєвої енергії серця письменника. Решта віддана ним організаторській діяльності в ім'я розвитку й утвердження радянської літератури. Під час роботи над основним своїм прозовим твором — романом «Ранок» — він як один із секретарів Оргкомітету Спілки радянських письменників України займався не лише творчою роботою, а й організаційною, беручи активну участь у підготовці перших письменницьких з'їздів республіки та Союзу РСР.

Все це певною мірою позначилось на його роботі над останніми розділами роману, що тоді й було зауважено критикою. «Шкода тільки, що автор наприкінці повісті почав збиватися на публіцистику, на документацію, — писав Ф. Гладков. — Так і здається, що він утомився, що почав спішити і в нього вже не вистачає художніх фарб»¹. «Інколи, в другій частині роману, — ніби продовжує цю думку інший рецензент, — автор просто стає на шлях репортажу, і тоді з роману стирчать гострі кути необробленого матеріалу і фігурують уривки «з одного друкованого документа»². Подібні закиди на адресу письменника робили й інші критики. Вони мали рацію щодо недоліків роману, але причини їх трактовано невірно. Творчий запал письменника під кінець роботи не пригас, не бракувало йому й художніх фарб. Авторіві в силу обставин просто не вистачало часу, щоб мати можливість ті художні фарби повністю і щедро використати.

У романі «Ранок» з великою силою розкрилось благородство і багатство високих почуттів письменника — полум'яного патріота соціалістичної держави, талановитого художника-гуманіста. Роман належить до тих творів, у яких особливо помітно виражена істотна риса всієї літератури соціалістичного реалізму: натхнення відтворення сили і краси радянської людини, її духовного і морального змужніння, її активної перетворюючої діяльності, пафосу будівництва нового життя.

За жанром — це соціально-педагогічний роман, у якому показано процес переборювання соціалістичним колективом свавілля правопорушників. Розкриваючи тему перевиховання безпритульних дітей і правопорушників, близьку йому ще з часів написання повісті «Вуркагани»

¹ Г л а д к о в Федор. Под свежим впечатлением. — «Литературная газета», 1934, 24 июля.

² «За марксо-ленінську критику», 1934, № 9—10, с. 84.

(1927), письменник водночас поставив проблему боротьби з безпритульністю як соціальним явищем, породженим злигоднями громадянської війни і післявоєнною розрухою. І. Микитенко першим у радянській літературі, ще до виходу славнозвісної «Педагогічної поеми» А. Макаренка, порушив важливу педагогічну проблему. Показ складного процесу формування засад радянської педагогіки, що стала дійовим знаряддям у роботі колективу вихователів і педагогів, надає романові новаторського звучання.

За свідченням самого автора, задум написати цей твір виник у нього на початку 1933 р., коли він побував у трудовій комуні. «Це було на початку лютого 1933 року, — згадував пізніше письменник. — Андрій Андрійович Хвиля, розмовляючи зі мною з питань літератури, сказав, між іншим, таке: «Є на світі трудова комуна ДПУ УРСР, у селі Ладані Прилуцького району. Яке це знаменне явище! Яких людей, яких комсомольців і командирів виробництва зробили чекісти із колишніх правопорушників, вуркаганів, жителів вулиці й бупрів! Навіть дивно, що ця блискуча тема досі ще не підхоплена жодним із наших письменників... А шкода... Коли б я був письменником, то вже не пропустив би цієї теми...». Я в той час саме шукав тему для нової роботи. Трудкомуна і з колишніх правопорушників — це було дуже цікаво! Другого дня я пішов на Раднаркомівську, до голови Центральної ради трудкомуні. Ми познайомилися, і він почав розповідати про шляхи комуні»³. Ще через день І. Микитенко вже їхав у трудову комуна, що розмістилася в колишньому ладинському монастирі на Прилуччині.

Прототипами героїв роману стали нові знайомі письменника. Так, в образі Радлова введено голову Центральної ради трудкомуні ДПУ. Та шукати в романі портрети людей, що реально існували, було б марною справою, бо це художній твір і діють у ньому збірні типи. Робота письменника над твором полегшувалась тим, що він був добре обізнаний із життям безпритульних ще з часів проживання в Одесі.

Керівництво комуні прихильно поставилось до праці письменника і всіляко йому сприяло. «Начальник комуні Олексієнко й інші товариші із командного складу уважно й чуло стежили за кожною новою літерою народжуваного роману, — писав І. Микитенко. — Я читав їм уривки й розділи. Вони збиралися в кабінеті Центрального совіту, слухали, палили, думали й робили свої критичні зауваження»⁴.

Робота письменника над романом посувалась досить успішно, і він планував закінчити її влітку 1933 року. «В творові, що коло нього я зараз працюю і який маю кінчити влітку 1933 року, — повідомляв І. Микитенко через «Літературну газету» своїх читачів, — зобов'язуюсь показати процеси, що відбуваються під час колективізації та електрифікації в селі Ладині на Прилуччині»⁵.

Письменник пробув (з перервами) на Прилуччині зиму, весну й літо 1933 року. Однак віддатись виключно творчій роботі йому не вдалося. «... Я мав протягом року лише три місяці на творчу роботу, — писав він в одному з листів у середині серпня 1933 р. — Решта пішла на роботу лінією Оргкомітету тощо, — творчо я міг працювати лише уривками»⁶.

Щоб раціональніше використати час, письменник улітку 1933 р. встановлює собі твердий розпорядок дня, за яким робота над романом

³ Микитенко І. Із історії мого роману. — «Літературна газета», 1934, 20 лютого.

⁴ Там же.

⁵ «Літературна газета», 1933, 16 березня.

⁶ Лист І. Микитенка від 12 серпня 1933 р. до завідуючого відділом культпропу ЦК КП(б)У. Знаходиться в архіві письменника.

не припинялась і в період проживання в Харкові. На творчу працю відводилось 7 годин, на сон — 6,5 години, решта — на видавництво, редакторську справу та ін. Одночасно письменник планує і терміни написання різних частин твору:

До I. VII	— 10 днів	— 50 стор., 2,5 арк.
До I. VIII	— 30 »	— 120 » 6 »
До I. IX	— 30 »	— 100 » 5,5 »

14 арк.⁷

Як бачимо, працював І. Микитенко надзвичайно інтенсивно. В цей час він на матеріалі I-го розділу роману пише п'єсу «Бастілія божої матері» і, крім того, бере активну участь у громадському житті Прилуччини, підтримуючи тісний зв'язок із партійною організацією та громадськістю району. За повідомленням газети «Правда Прилуччини», у липні 1933 р. він виступав з доповіддю на зборах міських партосередків⁸.

П'єса «Бастілія божої матері» була закінчена в серпні 1933 року. «П'єсу я закінчив, — писав автор 25 серпня у листі до дирекції Одеського театру Революції, який приймав її до постановки. — Привезу її в Харків на початку вересня місяця, деє числа 10... Називається п'єса «Монастир Ладинської богоматері»⁹.

Щодо роботи над романом, то вона набрала значно ширших масштабів, порівнюючи з первісним задумом. У середині серпня 1933 р. письменник написав 13 друкованих аркушів. Але тема значною мірою була ще не вичерпана. До 1 вересня автор намічав написати два нових аркуші. На цьому закінчувалася праця над другою частиною твору, після якої мала йти третя (не менше шести друкованих аркушів). Обсяг роману, таким чином, повинен був перевищити двадцять аркушів. Повністю закінчити роботу над книгою письменник передбачав за новим планом до п'ятих роковин існування трудової комуні, що збігалися із Жовтневими святами: «Кінчити роман про трудову комуно ДПУ до п'ятиріччя комуні, яке буде на XVI річницю Жовтневої революції — це є моє зобов'язання, яке я взяв на себе перед колективом чекістів», — читаємо в уже цитованому листі від 12 серпня 1933 року.

Однак до написання третьої частини І. Микитенкові приступити не вдалося. Довелось обмежитись тільки двома, з яких остання за браком часу завершувалася наспіх. У ній розповідається про події першого року (1928—1929) існування трудової комуні. Показ колективізації та електрифікації на Прилуччині залишався на черзі дня. Невідкладні справи, зв'язані з підготовкою до республіканського і всесоюзного з'їздів письменників, що спершу планувалися на вересень 1933 р., раз у раз відривали автора від праці над романом. Так було і в першій половині серпня, саме в той час, коли, перебуваючи в Ладині, він дописував передостанній розділ другої частини.

У зв'язку з перенесенням письменницьких з'їздів на 1934 р. Микитенко залишився в Ладині до початку вересня 1933 року. Часу було обмаль. Про те, щоб пробути в трудкомуні хоча б до Жовтневих свят, не могло бути й мови. Організаційні справи вимагали присутності письменника в Харкові. І він був змушений відкласти написання третьої частини на невизначений час. Закінчені дві частини також вимагали ще окремих доробок і шліфовки, але й на це не вистачало часу¹⁰.

⁷ Архів І. Микитенка.

⁸ Див.: «Правда Прилуччини», 1933, 20 липня.

⁹ Архів І. Микитенка. «Монастир Ладинської богоматері» — перша назва п'єси.

¹⁰ Як свідчить лист І. Микитенка від 25 серпня 1933 р. до П. Зенкевича, деякі зміни і доповнення він вносив у роман у процесі його написання.

У зв'язку з наближенням п'ятих роковин (святкування їх було перенесено на кінець року) письменник спішно мусив готувати свій твір до друку. Одночасно він займається ще й підготовкою до постановки п'єси «Бастілія божої матері»¹¹.

У серпні 1933 р. І. Микитенко був обраний до секретаріату Оргкомітету Спілки радянських письменників СРСР, а у вересні — до секретаріату СРПУ. Це наклало на нього нові обов'язки і вимагало додаткової енергії і часу.

Дехто з друзів письменника не без підстав вважав, що переобтяженість громадською роботою може негативно позначитись на його творчості. «Буквально цієї хвилини Соня прочитала мені сьогоднішню газету про всесоюзне засідання Оргкомітету і про твоє нове призначення одним із московських секретарів, — писав І. Микитенкові 16 серпня 1933 р. перекладач його творів російською мовою П. Зенкевич. — Не знаю, чи вітати тебе. За всіма ознаками — вітати. Але я... більше всього люблю в тобі дуже талановитого радянського письменника, того радянського Шіллера, якого я давно в тобі побачив і якого так хочу (вибач мені старече буркотіння) зберегти для радянської літератури. Кажучи це, боюсь, щоб нова «командна висота» не відтягувала тебе від літераторського процесу. Але вірю в тебе, як завжди, а тому і надіюсь, що цього не трапиться»¹².

Письменник і сам відчував, що керівна робота в Спілці письменників не дозволить йому повністю віддатись творчій праці. Та він був глибоко переконаний у тому, що організація літературної справи, як того вимагала постанова ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 р. «Про перебудову літературно-художніх організацій», мала першочергове значення. Його талант громадського діяча й організатора був потрібний літературі в такій же мірі, як і талант письменника. І. Микитенко приділяв у цей час, як і раніше, надзвичайно багато уваги справі консолідації літературних сил на Україні, їх мобілізації на активну участь у соціалістичному будівництві.

Уявлення про обставини, які склалися під час праці письменника над «Ранком», певною мірою може дати ще й уривок з його листа від 25 серпня 1933 р. до П. Зенкевича: «Роман у мене посувається поки що більш-менш нормально. Хоча випустити книгу до п'ятиріччя комуні (7 листопада) мені, очевидно, не пощастить. До 10 вересня я розраховую закінчити тільки другу частину; після цього мені залишається писати мінімум 8 друкованих аркушів¹³ (третя частина роману). Звичайно, я не встигну закінчити цієї роботи раніше середини листопада (це при оптимальних умовах, коли ж мене відірвуть від роботи, то відповідно термін відсунеться)». І далі: «В Харків збираюся 10 вересня, щоб розв'язати питання, зв'язані з виставою «Монастиря» в українських театрах... — розв'язавши всякі інші питання, вернуся знову в комуну, напевно, на другу половину або й кінець вересня, і буду працювати тут до Жовтневих свят, щоб підігнати роман»¹⁴. Як бачимо, І. Микитенка і в даному випадку турбує питання про можливість попрацювати ще деякий час над романом. Та знову повернутися в комуну ні в 1933 р., ні пізніше йому не вдалося.

За час перебування в с. Ладині письменник щиро здружився з колективом комуні і продовжував підтримувати з ним тісні зв'язки і після повернення до столиці. Він відіграв помітну роль у долі окремих комунарів, даючи їм дружні поради та настанови і підтримуючи їх

¹¹ П'єса вперше була поставлена в м. Одесі.

¹² Архів І. Микитенка.

¹³ Спершу письменник орієнтував себе на 6 аркушів третьої частини.

¹⁴ Архів І. Микитенка.

теплим словом. Цікавим щодо цього є лист І. Микитенка до колишнього вихованця комуні Трилька. Довідавшись, що Трилько «натворив негідні справи і потрапив у тюрму», І. Микитенко намагається пробудити в його душі найкращі почуття: «Ніколи я не сподівався, що Ви знову зійдете з шляху чесної радянської людини, на який Ви були стали і на якому Вас чекало стільки радощів, світлого щастя, праці і перемог... Чи ж потрібні тут мої докори? Ні, вони ні до чого, бо Ви й самі караєтесь, і я скорше хочу розділити з Вами Ваші гіркі, болючі хвилини, ніж докоряти Вам. Якщо і рветься у мене з грудей слово догани, то насамперед за те, що... Ви, замість того, щоб подумати серйозно над своїм становищем, взяти себе в руки, мужньо зносити заслужену кару й готуватися до майбутнього життя — а воно ще перед Вами! Я в це вірив і вірю! — Ви починаєте верзти дурниці, нібито надалі Ви за себе не ручаетесь, нібито Ви дуже вже втяглися в блатне життя і нібито не знаєте тепер, на яку дорогу стати — на чесну чи злочинну. Не правда! Не може цього бути! Знаєте Ви добре, на яку дорогу треба стати». Письменник вселяє юнакові віру в те, що він не навіки зіпсований, що він зможе повернутися «на шлях життя і праці в соціалістичному суспільстві»¹⁵.

У цьому листі, як і в романі «Ранок», яскраво виявилась характерна для І. Микитенка віра в людину навіть тоді, коли вона зробила помилковий крок у житті. Письменник прагне своїм словом підтримати і повернути в ряди чесних людей тих, кого споконвіку було прийнято вважати покидьками суспільства.

Вперше роман «Ранок» був опублікований у журналі «Радянська література» за 1933 рік (№ 4—7). Письменник почав його друкувати зразу ж після написання перших розділів. За первісним задумом заголовком роману був інший — «Над розбитим гніздом». З такою назвою він спочатку появився і в журналі (№ 4—5), але вже в 6—7 номерах друкувався під заголовком «Ранок», що більше відповідало ідейному змістові твору. Тоді ж (у 1933 р.) окремі уривки з роману друкувались у журналі «Піонерія» та газеті «Вісті».

Перше окреме видання роману вийшло в кінці 1933 року. В 1934 і 1935 роках появилися нові видання. Роман здобув широку популярність і став однією з найулюбленіших книг радянських читачів. У 1935 р. він вийшов трьома виданнями в перекладі російською мовою, одним — у перекладі єврейською і одним — німецькою.

Надруковані дві частини роману склали першу його книгу. Замість передбачуваної третьої частини письменник планує написати ще одну — другу книгу роману. Роботу над нею він сподівався розпочати в 1934 році. «У вид-ві «Радянська література», — сповіщалося в № 1 журналу «Червоний шлях» за 1934 рік, — вийшла з друку перша книга роману «Ранок» про трудкомуну ДПУ УРСР на Прилуччині. В 1934 р. автор працюватиме над другою книгою цього роману».

Про намір письменника працювати над романом у 1934 р. читаємо і в його листі до П. Зенкевича від 22 січня 1934 р.: «Після з'їздів¹⁶ надіюсь переїхати в комуну — писати другу частину роману»¹⁷. Однак і цей, і наступні роки були заповнені роботою над новими драматичними творами. Тоді І. Микитенко створив п'єси «Маруся Шурай» (за М. Старицьким), «Соло на флейті» і «Дні юності», а в останні місяці життя працював над п'єсою «Як сходило сонце» (1936—1937).

У 1936 р. Держлітвидав, а в 1937 р. видавництво «Художественная литература» за домовленістю з автором планували видання другої

¹⁵ Архів І. Микитенка. Лист від 14 травня 1936 року.

¹⁶ Маються на увазі XII з'їзд КП(б)У і з'їзди письменників.

¹⁷ Архів І. Микитенка.

книги «Ранок» і сповіщали про це читачів. Та письменник знову відклав роботу над ним. «...Я одержав спеціальне завдання на п'єсу, присвячену Жовтневій революції, — читаємо в одному з його листів. — П'єса ця повинна бути здана в Комітет у справах мистецтв при Раднаркомі СРСР до 1 квітня 1937 р. В зв'язку з цим я, звичайно, не встигну до серпня біжучого року закінчити другу книгу роману «Ранок» (про комуну колишніх правопорушників), із якої Панч пропонував увазі редакції «Двох п'ятилеток» окремий розділ. Роботу цю доведеться відкласти на вільніший час»¹⁸. У кінці 1936 р., як свідчать листи письменника до читачів від 3 і 5 грудня, він планує закінчити роман до XX річниці Жовтневої революції.

Таким чином, думки про роботу над романом не залишали письменника протягом усіх останніх років життя. Він продовжував збирати матеріал, робив окремі нотатки, обдумував долю своїх героїв, мріючи дати читачеві глибоко актуальний і високоідейний твір. «Нам стає ясно, що справжній художній твір радянської літератури, написаний сьогодні, не може бути не пройнятий відданістю своїй батьківщині і готовністю до оборони, — заявив письменник на засіданні президії правління СРПУ, де обговорювалось питання оборонної літератури. — ...Я після цієї наради цілком ясно уявив собі проект перепланування другої книги роману «Ранок», над яким я працюю. Коли я введу до цієї книги оборонний елемент, це надзвичайно посилить книгу ідейно і з усіх інших поглядів»¹⁹.

Автор прагне думки про обов'язок зміцнення оборони Вітчизни зробити органічними для своїх героїв. «Згадайте Марка Леваду, — писав він у листі до колишнього комунара Трилька. — Він теж зірвався з правдивої стежки, на яку почав був виходити, але не загинув! Став потім прекрасною людиною, молодим більшовиком, бійцем Червоної Армії (про це я розповів у 2-й книзі «Ранку»)»²⁰.

Письменника глибоко цікавили думки, почуття, світогляд колишніх безпритульних, що пройшли школу навчання і виховання в трудовій комуні. Все це мало послужити матеріалом для дальшого творення образу Марка та інших героїв роману. З цією метою він просить Трилька, щоб той надсилав йому всі можливі матеріали про своє трудове життя: «Матеріали про роботу на селі, щоденник тощо, коли хочете, пришліть, може справді знайду щось цікаве для 2-ї книги «Ранку», покажу в ній і Ваше життя. Якщо надумаєте виконати цей намір, то пишіть, не турбуючись про форму, пишіть, як на думку спливе, подавайте факт, час, місце дії, обстановку, людей, себе, а я розберусь, що до чого і що варте уваги»²¹.

У 1936 р. І. Микитенко накреслює стислий проспект другої книги роману. Цей проспект — останні сліди роботи І. Микитенка над твором. Залишається тільки шкодувати, що письменник не зміг повністю реалізувати свій задум. Але й частина роботи, що дійшла до нас — перша книга роману, — є визначним досягненням радянської літератури. Саме так у загальному оцінили цей твір і критики, і читачі. «Роман І. Микитенка «Ранок», що вийшов наприкінці 1933 року, є однією із найбільш популярних на Україні книг»²², — відзначав у свій час О. І. Білецький.

¹⁸ Архів І. Микитенка. Лист від 10 травня 1936 р. до Г. Корабельникова. Мова йде про п'єсу «Як сходило сонце».

¹⁹ Микитенко І. Дати хороші мобілізуючі твори. — «Літературна газета», 1936, 30 січня.

²⁰ Архів І. Микитенка. Лист від 14 травня 1936 року.

²¹ Там же.

²² «Известия», 1934, 11 юля.

Свідченням великого успіху роману серед читачів є й той факт, що книга була об'єктом диспутів і обговорень у багатьох робітничих клубах та літературних гуртках. У бібліотеках роман постійно перебував на руках читачів. Як стверджує «Пам'ятка читачеві до проробки роману «Ранок», видана харківським клубом робітників спілки зв'язку, тільки за півріччя 1934 р. роман читали кілька сот зв'язківців. За повідомленням «Літературної газети» від 6 серпня 1934 р., політвідділ Постишевської МТС Артемівського району (Донбас) замовив Укркнигоцентру 500 примірників роману.

Після нових видань творів І. Микитенка, здійснених починаючи з 1957 р., роман «Ранок» знову привернув увагу численних читачів. Він і сьогодні належить до найбільш популярних творів української радянської прози довоєнного періоду.

Н. Д. РОДЬКО

ЛИТЕРАТУРНАЯ ИСТОРИЯ РОМАНА И. МИКИТЕНКО «УТРО»

Резюме

В статье на основании воспоминаний писателя, а также архивных материалов освещается процесс написания самого большого произведения И. Микитенко — романа «Утро». Писатель изучал материалы и писал роман, живя в продолжение многих месяцев в трудовой коммуне ГПУ, где воспитывались бывшие беспризорные правонарушители, т. е. в той среде, которая стала объектом художественного изображения в произведении. Роман «Утро», как свидетельствуют отзывы критики и читателей, был в 30-х годах одной из наиболее популярных книг на Украине.

Творчий метод І. П. Котляревського в оцінці українських радянських літературознавців 50—60-х років

Творчий метод письменника — одна з важливих проблем сучасного радянського літературознавства. В останні роки її дослідженням займаються російські радянські літературознавці С. М. Петров, В. Дніпров, Б. Сучков, В. Бурсов та ін. Українські дослідники також приділяють багато уваги вивченню провідних рис і особливостей літературного процесу на Україні в ХІХ — на початку ХХ століття. Так, окремі проблеми реалізму нової української літератури висвітлені в працях О. Білецького, Є. Шабліовського, Є. Кирилюка, І. Пільгука, Д. Чалого, П. Волинського. Наше завдання — простежити, як українські радянські літературознавці 50—60-х років, досліджуючи проблему реалізму в українській літературі, оцінювали творчий метод талановитого поета і драматурга І. П. Котляревського. Адже говорити про шляхи розвитку реалізму в українській літературі — це значить говорити і про особливості творчого методу автора «Енеїди», «Наталки Полтавки» та «Москаля-чарівника».

Творчий метод Котляревського давно цікавив літературознавців, починаючи з праць М. Дашкевича та П. Житецького і кінчаючи дослідженнями радянських вчених останніх двох десятиліть. Значним кроком у розкритті цього питання стала стаття А. Шамрая «Проблема реалізму в «Енеїді» І. П. Котляревського»¹. Дослідник характеризував творчий метод автора «Енеїди» як ранній реалізм, якому властива була тісна пов'язаність з народним світоглядом, заперечення релігійно-ідеалістичних тенденцій офіційної літератури, ствердження життєвих потреб людини, нахил до конкретного і яскравого змалювання реального світу. Цей реалізм опирався на демократичні тенденції в зображенні широких народних верств. А. Шамрай разом з тим говорить, що письменник не повно змалював типові характери з яскравими індивідуальними рисами, послідовні у своїх почуттях і вчинках, але показав «спільні (групові) риси народної вдачі, наділяючи ними різних персонажів своєї поеми»². Вчений вказує на риси історизму в творі Котляревського, на соціальну визначеність у характеристиці персонажів, відзначає велику роль гумору як засобу реалістичної типізації. «Однією з найхарактерніших особливостей «Енеїди», — зазначає А. Шамрай, — є її гумор, типова ознака художнього реалізму»³.

Одним з перших синтетичних досліджень проблеми реалізму в українській літературі є праця Д. Чалого «Ставлення реалізму в українській літературі». Дослідник стверджує, що «в реалізмі найбільш

¹ Шамрай А. Проблема реалізму в «Енеїді» І. П. Котляревського. — В кн.: Котляревський І. П. Повне зібрання творів у 2-х т., т. 1. К., Вид-во АН УРСР, 1952, с. 9—62.

² Там же, с. 49.

³ Там же, с. 48.

повно здійснюється пізнавальна роль мистецтва, його специфіка»⁴. Обґрунтовуючи поняття «реалізм», «реалістичний», Д. Чалий зазначає, що не кожний твір, в якому щось відображено з життя, можна вважати реалістичним. При цьому він посиляється на думку І. Франка, який у статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» говорив про реалізм, «зведений в певну науку, оброблений і уформований зовсім свідомо»⁵. Ці слова І. Франка, твердить дослідник, треба розуміти як вказівку на те, «що відображення в творі окремих елементів дійсності ще не є доказом його реалізму в нашому розумінні»⁶.

Радянські літературознавці Д. Чалий, В. Герасименко та інші дають обґрунтування основних рис реалізму, спираючись на відому формулу Ф. Енгельса: «Реалізм передбачає, крім правдивості деталей, правдивість у відтворенні типових характерів у типових обставинах»⁷. При цьому слід враховувати, що марксистсько-ленінська естетика, як говорить М. Шамота, розвинула і збагатила ці положення висновком про конкретно-історичне відображення життя в його революційному розвитку⁸. Критичний реалізм як творчий метод виник і розвинувся в певний історичний період — період розкладу феодально-кріпосницьких відносин і зародження капіталізму як суспільної формації. Д. Чалий відкидає думку деяких дослідників про те, що реалізм уже був в античній літературі. У різних країнах розвиток і ствердження реалізму як художнього методу і напрямку проходили по-різному і в певний час. На думку Д. Чалого, в українській, як і в російській, літературі утвердження реалізму відбувалося в першій половині XIX ст. «Торжество реалізму в російській і українській літературах, — пише дослідник, — найщільніше було пов'язане з пробудженням широких народних мас до активної суспільно-історичної діяльності, з розвитком визвольного руху»⁹.

Утвердження реалізму як творчого методу в російській літературі пов'язується з іменем О. С. Пушкіна, а в українській — з іменем Т. Г. Шевченка. Реалізм був підготовлений усім ходом розвитку попередньої літератури. В російській літературі, як зазначають А. Шамрай, Д. Чалий та інші дослідники, велике значення для утвердження реалізму мала творчість Фонвізіна, Крилова та ін., а в українській — Котляревського, Квітки-Основ'яненка, Гулака-Артемовського. Однак єдиної думки про творчий метод цих письменників серед літературознавців немає. Це пояснюється, в значній мірі, тим, що наукова думка в оцінці питань теорії і практики реалізму поки що не виробила чітких критеріїв. Варто згадати дискусію з питань реалізму (1957 і пізніших років), в ході якої з'ясувалось, що літературознавці по-різному розглядають реалізм і його основні проблеми. Немає чіткої думки в теоретиків літератури щодо поняття методу взагалі. Так, у підручниках з теорії літератури дається різне визначення методів і напрямів художньої літератури. Досі не з'ясовано, що таке класицизм, сентименталізм, романтизм — методи чи напрями? Це й призводить до того, що радянські літературознавці по-різному визначають творчий метод письменників передшевенківської доби. Якщо А. Шамрай вважав, що образи «Енеїди» позначені якостями, властивими літературі критичного ре-

⁴ Чалий Д. Становлення реалізму в українській літературі. К., ДВХЛ, 1956, с. 9.

⁵ Франко Іван. Твори в 20-ти т., т. XVI. К., ДВХЛ, 1955, с. 11.

⁶ Чалий Д. Становлення реалізму в українській літературі, с. 4.

⁷ Маркс К. і Енгельс Ф. Вибрані листи. К., Держполітандаз УРСР, 1949, с. 394.

⁸ Шамота М. З. За конкретно-історичне відображення життя в літературі. — «Комуніст України», 1973, № 5, с. 79.

⁹ Чалий Д. Становлення реалізму в українській літературі, с. 11.

лізму, то Д. Чалий говорить тільки про наявність елементів реалізму в творчості Котляревського. Дослідник зазначає, що й «Енеїда» Котляревського, і твори Є. Гребінки, Л. Боровиковського дуже тісно пов'язані з російською літературою, з її художнім досвідом, перенесеним на український ґрунт. Однак, який би великий вплив не мала російська література на розвиток української літератури, «не можна все зводити до простого запозичення українськими письменниками передових ідей і художнього методу російських передових письменників. Нові питання були поставлені на порядок денний української літератури перш за все розвитком визвольної боротьби на Україні і своєї національної культури»¹⁰.

Оскільки першим визначним твором нової української літератури була бурлескно-травестійна поема «Енеїда» Котляревського, Д. Чалий цілком слушно обґрунтовує суть і причину розвитку бурлеску в українській літературі та твердить, що «не можна не враховувати тієї обставини, що окремі сторони реальної дійсності, введені в бурлескно-травестійні твори як засіб руйнування канонів класицистичної естетики, самі ставали активним елементом, який стимулював розвиток реалістичних начал у творчому методі письменника»¹¹.

Характеризуючи картини пекла і раю (на цю частину спираються всі дослідники творчості Котляревського), Д. Чалий зазначає: «Тут ми чітко бачимо боротьбу об'єктивної логіки з деякою обмеженістю суб'єктивних поглядів автора»¹². Письменник помістив у пекло представників експлуататорської верхівки, а в рай — пригноблених, знедолених. Цей факт важливий тим, що Котляревський із співчуттям, симпатією ставився до демократичної частини тодішнього суспільства і відверто говорив про наявність соціальних протиріч своєї епохи. Проте боязнь радикальних висновків, які могли зробити читачі з сатиричних картин пекла, заставляє його помістити туди різні верстви суспільства.

Характеристики основних рис творчого методу Котляревського торкалися (хто ширше, хто вужче) О. Білецький, Є. Кирилюк, І. Пільгук, П. Волинський та ін. Заслуговує на увагу стаття О. І. Білецького «Енеїда» І. П. Котляревського», в якій він визначає ідейно-тематичну своєрідність і художні особливості першої української писемної поеми. Сила твору Котляревського, на думку дослідника, в життєстверджуючому, матеріалістичному, оптимістичному світосприйманні. Найважливіше і найголовніше в поемі — змалювання людей — збірного образу українського народу. Вчений, аналізуючи «Енеїду», дає характеристику найважливіших рис вдачі трудового народу, що їх підкреслив Котляревський у своєму творі, — його могутнього духу, відваги, героїзму. Критик в образах троянців вбачає представників українського народу. О. Білецький зробив досить вдалі спостереження над особливостями гумору «Енеїди». В творі є сміх веселий, але є також і сміх дошкульний, сатиричний. «Ми сміємося, читаючи «Енеїду» Котляревського, — підкреслює критик. — Але дійсно смішні в ній не троянці, а боги, не люди, а царі. Дух, який живить «троянських козаків», незважаючи на те, що вони одягнені в бурлескний одяг, залишається героїчним духом»¹³.

Вчений наголошує на тому, що бурлескно-травестійний характер «Енеїди» зумовлений певним етапом розвитку реалістичного стилю. «Суть її сміху, — читаємо в статті дослідника, — не в розбитих носих,

¹⁰ Чалий Д. Становлення реалізму в українській літературі, с. 11.

¹¹ Там же, с. 46.

¹² Там же.

¹³ Білецький Олександр. Зібрання праць в 5-ти т., т. 2. К., «Наукова думка», 1965, с. 121.

порваних штанях і синяках під очима. Є стадія в розвитку реалістичного стилю, коли звернення до так званого «низького» боку дійсності зовсім необхідне»¹⁴. Отже, О. Білецький визначає не окремі елементи реалізму «Енеїди», а говорить про її реалістичний стиль взагалі. Зазначимо: говорить він про стиль, а не про метод, що, на нашу думку, знов-таки є виявом нечіткості в розробці питань теорії методу, стилю.

І. Пільгук у статті «Естетичні засади «Енеїди» І. Котляревського», перегукуючись з іншими вченими, зокрема з О. Білецьким, підкреслює, що Котляревський ставив перед собою цілком певні художні завдання, які ґрунтувались на осмисленні народних характерів, на відтворенні типових явищ минулого і сучасного. «Котляревський перший в українській літературі поставив завдання змалювати епічні картини життя народної маси, — пише літературознавець, — створити образ позитивного героя, в якому відбито дух демократизму, відтворено національні риси характеру»¹⁵. Таким чином, дослідник говорить про реалістичне відтворення дійсності в поемі Котляревського. Важливо зазначити, що вчений звернув увагу на яскраво виражені риси історизму, чим характеризуються реалістичні твори, на зв'язок «Енеїди» з сучасним поетові суспільним життям, а також на зв'язки її з фольклором. І. Пільгук визначає творчий метод «Енеїди» як реалістичний — Котляревський збагатив твір «введенням типових характеристик, поповнив його реалістичними деталями»¹⁶.

Є. Кирилюк теж визначає творчий метод Котляревського як реалістичний. У своїй статті «І. П. Котляревський і його значення в історії української літератури» дослідник підкреслює особливості Котляревського як письменника, а саме: спостережливість, уміння образного узагальнення явищ дійсності. «Котляревський створив оригінальні образи й картини, — зазначає Є. Кирилюк. — «Енеїда» живе понад півтора століття тому, що в ній відтворено істотні риси тодішньої феодально-кріпосницької дійсності на Україні»¹⁷. У ґрунтовній статті «Характер реалізму Котляревського» Є. Кирилюк далі розвиває свої думки про творчий метод автора «Енеїди» й визначає його метод як реалізм просвітительський: «Котляревський протестує проти феодально-кріпосницької моралі, співчуває трудівникам, але намагається не загострювати соціальні протиріччя»¹⁸.

Багато уваги творчому методові Котляревського приділив П. К. Волинський. Він ставить ряд проблем, які потребують дальшого дослідження. «Такими, на нашу думку, — зазначає П. К. Волинський, — зокрема, є питання про новаторство поеми, про творчий метод автора, про місце «Енеїди» серед творів герої-комічного епосу взагалі»¹⁹. Автор говорить, що про типовість образів «Енеїди» пишуть майже всі літературознавці, які досліджували творчість Котляревського, але вичерпно з'ясувати це питання вони не змогли. Потребують дальшого поглибленого вивчення ступінь типовості образів і картин «Енеїди», способи типізації, характер художніх узагальнень. «Дослідження цих питань безпосередньо на естетичній структурі твору, — вказує вчений, — дасть конкретний матеріал для відповіді: який саме тип художньої творчості і художнього мислення становлять ці компоненти»²⁰.

¹⁴ Білецький Олександр. Зібрання праць в 5-ти т., т. 2, с. 121.

¹⁵ Пільгук І. І. У пошуках художньої правди. К., «Дніпро», 1969, с. 35.

¹⁶ Там же, с. 43.

¹⁷ Кирилюк Є. П. І. П. Котляревський і його значення в історії української літератури. — У кн.: Котляревський І. П. Твори. К., ДВХЛ, 1957, с. 8.

¹⁸ Кирилюк Євген. Характер реалізму Котляревського. — «Радянське літературознавство», 1973, № 7, с. 32.

¹⁹ Волинський П. До нових досліджень. — «Радянське літературознавство», 1969, № 5, с. 45.

²⁰ Там же, с. 49.

У монографії «Іван Котляревський»²¹ П. К. Волинський висловив ряд міркувань про особливості змалювання образів в «Енеїді», зокрема підкреслив, що майже всі персонажі твору нерозгорнені, що їх не можна вважати цільними характерами — вони є втіленням хоч і типових, характерних, але окремих рис. Навіть деякі широко розроблені образи в «Енеїді», як, наприклад, Еней, Венера, Дідона, не є цілком виразними індивідуалізованими характерами. Проте чіткого визначення особливостей творчого методу Котляревського в цій монографії ми не знаходимо.

І. Айзеншток у статті «Перший класик української літератури» полемізує з А. Шамраєм та іншими дослідниками, які визначали творчий метод Котляревського як реалістичний. Вчений заперечує наявність типових образів у творах визначного майстра гумору й сатири. Він пише: «Помилка А. Шамрая, як і інших авторів, що писали й дотепер пишуть про «реалізм» Котляревського, полягає в тому, що точність побутових описів і характеристик він видає за типові узагальнення, властиві для реалістичного світорозуміння, для творчого методу реалізму як певної естетичної системи»²², — і пропонує більш поглиблено аналізувати творчий метод класика нової української літератури.

Відомо, що кожен художній метод, хай це буде класицизм, сентименталізм, романтизм, орієнтується на реальну дійсність, передбачає змалювання образу в зв'язках з суспільством, з природою, але тільки реалізм досяг глибокого і всебічного змалювання людини, розкриття її характеру, внутрішнього світу. При цьому слід враховувати, що життя правдивість змалювання образів людей в реалістичних творах досягається завдяки всебічному розкриттю їх поведінки, вчинків, психології. Психологічний аналіз, повнота зображення дійсності — умови художності реалістичного твору. Однак реалізм передбачає типізацію розкриття найголовнішого, найхарактернішого. Всебічність художнього відтворення характерів, як зазначає С. Петров, «залежить від глибини проникнення письменника у внутрішній світ людини, від ширини і багатства його власного психологічного й інтелектуального досвіду»²³. Суттєвою рисою реалістичного методу є також змалювання життя людини в причинній залежності як від її внутрішнього світу, так і від суспільного життя, з яким вона завжди зв'язана. Письменники-реалісти психологічний аналіз завжди тісно пов'язують з соціальною характеристикою. Змалювання людини і суспільства в процесі їх розвитку, в русі, у відповідності з духом часу передбачає в методі реалізму історизм. Враховуючи всі ці провідні риси реалізму, і слід розглядати творчий метод кожного письменника.

Сучасне літературознавство ділить розвиток реалізму на ряд періодів, зокрема виділяє так званий просвітительський реалізм. Повної узгодженості між вченими в цих питаннях досі немає, окремі дослідники виділяють просто ранній реалізм, який передував критичному. І. П. Котляревський виступив у період, коли склалися основні принципи реалістичного відображення дійсності в літературі, коли виникла потреба в змалюванні нової людини — представника нижчих верств суспільства. Ранні реалісти, в тому числі й Котляревський, прагнули до аналізу суспільного життя, хоча для них ще був властивий певний емпіризм у відтворенні середовища, в якому діяли персонажі. Звідси й значна увага автора «Енеїди» до змалювання побутових, етнографічних картин без чіткого визначення їх функції. Ранні реалісти ще недостатньо глибоко розкривали внутрішній світ, психологію героїв, які

²¹ Волинський П. К. Іван Котляревський. К., «Дніпро», 1969.

²² «Вопросы литературы», 1969, № 10, с. 93.

²³ Петров С. М. Реализм. М., «Просвещение», 1964, с. 99.

більше діють, а не відчують, переживають. Твори Котляревського були зв'язані традиційно з усім розвитком попередньої української і російської літератур, але разом з тим це було нове явище, новий крок до глибокого, всебічного відтворення життя народу.

Мають рацію дослідники, які в образах троянців знаходять кращі риси українського козацтва — його мужність, героїзм, відданість батьківщині, здоровий гумор, оптимізм, почуття товарищескості. Серед образів троянців є кілька таких, що мають яскраві індивідуальні риси (Еней, Низ, Евріал), хоч назвати їх характерами в повній мірі ще не можна. Звичайно, при цьому слід пам'ятати про спосіб змалювання персонажів у поемі «Енеїда»: бурлеск і травестія в значній мірі були розраховані на те, щоб розсмішити читача. Та все ж і за цією формою вгадується прагнення автора проникнути в суть соціальних явищ. Якщо троянці й Еней змальовані в творі з гумором, то боги й земні царі, пани — сатиричними засобами.

Про метод драматичних творів Котляревського дослідники говорять побіжно. Так, Д. Чалий твердить, що автор, подолавши у п'єсі «Наталка Полтавка» бурлескню традицію, зробив значний крок уперед по шляху реалізму і народності. Та «Наталка Полтавка» заслуговує на більш ґрунтовний розгляд у плані особливостей її методу, адже Котляревський у цьому творі створив цільні, багатогранні характери, які відбивали реальні риси представників народу. Автор п'єси розкриває внутрішній світ Наталки, її глибокі почуття, переживання, її ставлення до інших персонажів, подій. Важливу роль у творі відіграє яскраво індивідуалізована мова персонажів, а також гумор і сатира. Є. Кирилюк більш чітко підкреслює реалізм «Наталки Полтавки». Він говорить, що в п'єсі змальовано образи, які «відтворювали типові явища тодішньої дійсності»²⁴, «реалістично розкрита життєва драма бідної дівчини в експлуататорському суспільстві»²⁵, що образи Наталки, Миколи, Терпилихи, возного, виборного — реалістичні. В «Наталці Полтавці» окреслено соціальний фон, відчутні риси історизму.

Таким чином, можна твердити, що творчий метод І. П. Котляревського — це ранній, або просвітительський, реалізм нової української літератури, який готував ґрунт для критичного реалізму її основоположника Т. Г. Шевченка.

А. Я. СОЛОХА

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД И. П. КОТЛЯРЕВСКОГО В ОЦЕНКЕ УКРАИНСКИХ СОВЕТСКИХ ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ 50—60-х ГОДОВ

Резюме

В статье дается изложение различных точек зрения ученых в оценке творческого метода классика новой украинской литературы И. П. Котляревского: был он реалистом, не был или же только приближался к нему. Автор статьи приходит к выводу о том, что творческий метод Котляревского следует характеризовать как ранний реализм, получивший в литературоведении в последнее время еще название реализма просветительского.

²⁴ Кирилюк Є. П. І. П. Котляревський і його значення в історії української літератури, с. 18.

²⁵ Там же, с. 21.

У боротьбі за інтереси трудящих

(Поезія української еміграції за океаном)

Фальсифікатори історії, буржуазні літератори завжди намагались зобразити українського емігранта-трударя за океаном як «індивідуаліста», як представника нації, що не виявляє якостей колективізму¹. Ці твердження буржуазних істориків і соціологів мають на меті приспати в простому трудареві прагнення боротьби проти поневолювачів і легко спростовуються творами робітничих та фермерських поетів української трудової еміграції за океаном. Їх твори за своїм змістом, ідейною спрямованістю не втратили своєї ваги і в наш час. І сьогодні вони є надійною зброєю в боротьбі з капіталізмом.

Великої шкоди прогресивним організаціям заокеанських українців завдають буржуазні націоналісти, що висувують гасло коритися господарям Америки та Канади, дякувати їм за дозвіл жити в їхніх країнах. Лакеї капіталу намагаються припинити боротьбу українських трударів за свої права, як економічні, так і політичні.

В літературно-громадському процесі серед заокеанської еміграції велику роль відіграла Велика Жовтнева соціалістична революція, що звільнила трудящих Росії з-під гніту капіталу. Поетичній творчості української еміграції 20-х років, що гартувалася в своїй ненависті до капіталізму, виходила на сміливий з ним поєдинок, присвячена дана стаття.

Про вплив Жовтневої революції на заокеанських українських письменників свідчить творчість 20—30-х років Миколи Тарновського. Він найсильніший у поетичній майстерності серед своїх тодішніх товаришів. Його творчість має найбільш виразний професіональний характер. М. Тарновський був членом редакції газети «Робітник», розгромленої в ніч з 2 на 3 січня 1920 року². Її заступили «Українські щоденні вісті», що продовжують розпочату «Робітником» справу. Тільки з метою безпеки газета визначає себе не комуністичною, а випускається ніби «незалежними видавцями».

Вірш М. Тарновського «Червоний відгомін», надрукований в «Українських щоденних вістях» 3 лютого 1924 року, говорить про свою спрямованість вже самою назвою. Червоний відгомін — це вплив Жовтня на робітничі маси інших країн. З презирством змальовує поет буржуазію, що «заметушилась... на золотих верхах». Він пророкує їй загибель, знаючи, що сила пролетарської революції нездоланна, що вона лине всюди, щоб «розбити тую тьму, що всіх сліпить...». Своє ставлення до революції поет висловив коротко, але дуже вагомо:

¹ Про розвінчування цих тверджень буржуазних ідеологів йдеться, зокрема, в книзі А. Шлепакова «Українська трудова еміграція в США і Канаді» (К., 1960, с. 9).

² Шлепаков, А. М. Жовтнева революція і піднесення демократичного руху серед української еміграції в США і Канаді. К., Вид-во АН УРСР, 1957, с. 18.

«Я — поет червоний більшовицький». Непохитна його віра в те, що світле майбутнє засяє на всіх континентах землі:

І встануть всі пролетарі
П'ятьох частин землі
й затьгнуть спільний гімн червоний...

Вірші Миколи Тарновського завжди пройняті злободенністю. Здається, не було такої важливої події в світі, на яку б він не відгукувся віршем. У газеті «Українські щоденні вісті» від 28 квітня 1922 р. друкується його «Воєнний час» за підписом «Таран». Небажання автора називати своє справжнє ім'я неважко зрозуміти: це був час, коли, за словами М. Настасівського, «робітничий рух переживав нечуванний терор, було вчинено одвертий розгром робітничих організацій і преси»³. «Воєнним» виявляється для пролетаріату «мирний час» на американському континенті:

Робітникам від уст
Сухий кавалок хліба відривають,
Собаками тровлять,
За правду убивають...⁴

Зображена поетом картина страйків, що проходять по всій країні, ще більше стверджує, що це воєнний час боротьби капіталізму з повстаючим пролетаріатом. В період лютування реакції Микола Тарновський пише вірш «Встаньте подоптані» (1924, 10. II). Основна ідея вірша — заклик до боротьби проти неволі, заклик до єднання пролетарів:

Встаньте подоптані!
Встаньте неволени
Пролетарі!

Багато віршів Миколи Тарновського присвячено зображенню американського «раю». Особливо виразно виступає цей «рай» у вірші «Вол-Стріт» (1923, 2. XII). Всесвітній спрут тягне у свої сіті «підбиті країни», в яких «стогне і мре бідна працююча маса». Вражає образ «ситих-неситих магнатів», що все пакують у свої кам'яні хмарочоси золото і срібло. Поет порівнює ненависних американських катів-капіталістів з яничарами. У вірші постає образ кам'яної Америки, що не має співчуття до бід людської. «Вол-Стріт», як і кожен вірш Миколи Тарновського, закінчується закликом до боротьби. І вже вчувається, як визріває сила робітнича, готова порвати пута і зрушити оте каміння, що душить і закриває світло.

Однією з провідних тем творів Миколи Тарновського є боротьба з «сліпотою» людей, що не бажають, не хочуть чи не знають, як боротися з пригноблювачами. Цій темі прив'язаний вірш «Сліпа» (1923, 30. XII). Поет змальовує поневір'яння сліпої матері з малими дітьми. Але від окремого випадку він переходить до страждань усіх гноблених і закликає людство зняти з очей полуду. Віриться поету, що прийде велика сила і поведе всіх сліпих «у новий гарний дім».

У вірші під назвою «Ви» (1923, 30. XII) поет звертається «до всіх пригноблених, прибитих». Він уболіває за тих, кого ведуть на «жертвенник кровожадного бога». Поет мріє запалити «духом бунту» кожного з тих, хто являє собою тільки маленьке «я», щоб перетворились вони у могутню і незламну силу, що зветься «Ви»:

Я — дух бунту.
Ми — наше будуче Ви.

³ Настасівський М. Українська еміграція в сполучених державах. Видання союзу українських робітничих організацій. Нью-Йорк, 1934, с. 169.

⁴ «Українські щоденні вісті», 1922, 28 квітня. Далі дата публікації віршів у цій газеті зазначається в тексті.

Поет був противником пустого базікання та галасування. Він нещадно критикував тих, хто, полюбляючи виступати, ніякої користі не приносив робітничій справі. Таким «діячам», що «кричать, вищать, як у болоті і перешкоджають лиш роботі», присвячено вірш Миколи Тарновського «Крикуни» (1929, 14. VII).

Поруч з Миколою Тарновським, значною мірою під його керівництвом, зростає група робітничих поетів, які об'єднуються навколо редакції «Українських щоденних вістей». Газета охоче друкує їх невибагливі за формою вірші, пройняті, проте, гострою ненавистю до капіталу, розумінням несумісності інтересів робітника і підприємця.

Своєрідно, як діалог з місяцем, побудований вірш Осипа Сарія «Питав я раз» (1923, 2. XII). Іронічно звучить відповідь місяця на запитання, чи знає він, що на землі є бідні й багаті:

... хто ж тому таки винен
Що в вас таке лихо?
Годуєте дармоїдів,
І сидите тихо!

Необхідність скинути капіталістів зі своїх плечей, як непотрібний тягар, виступає у відповіді місяця як само собою зрозумілий «закон природи».

Значне місце серед прогресивних українських письменників за океаном посідає В. М. Жоночин, що писав під псевдонімом В. Шопінський, а окремі твори підписував «Шило», «Тремп». «Дуже цікавий робітничий письменник, — характеризував В. Жоночина в розмові з нами Микола Михайлович Тарновський. — Він добре відомий заокеанському глядачеві своєю п'єсою «Бредлайн», що пізніше була видана в Харкові під назвою «Жебрацька Америка». В. Жоночин пройшов Америку від океану до океану — подібно до Горького, що пішки мандрував по Європейській Росії. Звідси і псевдонім його «Тремп», що походить від англійського «tramp» і означає бродяга, бурлака»⁵.

В «Українських щоденних вістях» від 9 жовтня 1920 р. надруковано аж три вірші Шопінського (В. Жоночина) за підписом «Тремп»: «Фабрика», «Праці раб», «Фабричному братові». Як бачимо з назв цих творів, всі вони присвячені робітничій тематиці. У першому вірші поет змальовує тяжкі умови праці на фабриці, де «вохко, хмуρο, нема сонця, всюди тьма». Фабрику, де люди «гнуть покiрно свої спини», поет порівнює з тюрмою. І хочеться поету вирватись на волю з того пекла, «де б не пив кров робітничу кат-тиран».

У другому вірші змальовано жертву панського ладу, що «мов висохлий кістяк», а «хліба й кусника не має». Якщо в першому вірші автор лише мріє вирватись на волю з фабрики-тюрми, то в другому він висловлює тверду віру в прийдешній час, коли виснажені раби зруйнують царство тиранів і збудують край правди.

У третій поезії автор запевняє робітника:

І щастя і доля твоя лиш в тобі,
А їх ти здобути лиш можеш в борбі.

Цікава особа в літературному світі Канади Іван Ковальський, що понад 20 років працював у Канаді фермером і у 80-річному віці, не вміючи ні писати, ні читати, складав вірші. «Це був, — як казав Петро Кравчук, — своєрідний канадський кобзар, вірші якого записувала і надсилала до українських робітничо-фермерських газет його дочка. Мирослав Ірчан написав про нього нарис «Неграмотний поет»⁶. У журналі «Робітниця» (1924, 1. VII) надрукований один з віршів цього поета-самородка «Ми все пекло маєм». З перших же рядків вірша ав-

⁵ Запис нашої розмови з М. М. Тарновським у Києві 19 серпня 1972 року.

⁶ Кравчук Петро. Українська література в Канаді. К., «Дніпро», 1954, с. 51.

тор закликає знедолених прокинутись від сну, не зволікати, не дрімати, а відразу рвати кайдани:

Не спи, брате, і не дрімай,
Бо пора вставати,
Пора близька — недалеко
Кайдани пирвати.

Автор говорить про основного ворога робітників — попів та буржуїв — і закликає людей братись до навчання:

Тож не жалуй, брате, труду,
Берись до просвіти,
Як сам будеш просвічений —
Навчиш й свої діти.

Поли ж, хоч і вчать робітників бути покірними, дбати про небесний рай, самі

Про небо не дбають,
Бо від бідних-темних людей
Тутки небо мають.

Всупереч ширеній буржуазними колами проповіді класового миру, проповіді, за якою крилося прагнення ще безсоромніше експлуатувати трудящих, прогресивні заокеанські поети викривали фальш і лицемерство цієї проповіді. Вони сміливо зображали життя в капіталістичному світі, де процвітав і процвітає класовий антагонізм, кликали до боротьби з капіталістами, з світом обману та експлуатації.

В. И. ВИКАРЕНКО

В БОРЬБЕ ЗА ИНТЕРЕСЫ ТРУДЯЩИХСЯ

(Поэзия украинской эмиграции за океаном)

Резюме

В статье дается краткий обзор произведений рабочих и фермерских поэтов украинской трудовой эмиграции за океаном. В частности, рассматриваются стихотворения М. Тарновского, О. Сарниа, В. Жоночина, И. Ковальского, в творчестве которых звучат мотивы бунта, ненависти к капитализму. В своих произведениях они призывают рабочих к борьбе, говорят о противоположности интересов рабочих и предпринимателей, вскрывают реакционную сущность буржуазных националистов.

Осип Маковей про українсько-польські відносини

Тема інтернаціоналізму і дружби народів у творчості Осипа Маковей в певній мірі висвітлена радянськими літературознавцями¹. Проте окремі її аспекти, зокрема загальнотеоретичні питання, а також зв'язок письменника з однодумцями по боротьбі за братерство народів, потребують більш ґрунтовного вивчення. Тож, використовуючи мало-відомі матеріали, зробимо спробу показати ідейну основу поглядів Осипа Маковей на українсько-польські відносини.

Для галицької революційної демократії ця проблема завжди була надзвичайно гострою. Адже Галичина була однією з тих багатонаціональних австрійських провінцій, в яких точилася боротьба між буржуазією різних націй за національну зверхність. Тут привілейоване становище займала польська шляхта.

На противагу буржуазним ідеологам О. Маковей з класових позицій розглядав українсько-польську дружбу. Він засуджував заклики до солідарності трудящих мас з експлуататорами, виступав проти спроб примирити український народ з польською шляхтою. Спробам польської та української буржуазії насадити ідеологію націоналізму, расизму і шовінізму, розпалити ворожнечу між польськими та українськими тудящими О. Маковей протиставляв ідею солідарності народів у визвольній боротьбі. Ще в 1895 р. він писав: «Ми знаємо занадто добре... що то значить відбирати комусь права національні і тому проти скривджених на тім полі ніколи не виступимо... цього вимагаємо і від поляків»².

У художніх творах О. Маковей відображено також єднання експлуататорів різних націй задля особистої наживи. Саме на цьому ґрунті взаємодіяли українець війт Костишин, єврей шинкар і лісопромисловець Мошко Зільбер, поляк поміщик Заборовський (персонажі повісті «Залісе», 1897). Письменник з їдким сарказмом висміяв українське панство, яке, керуючись класовими інтересами, «благословило» польського графа Андрія Шептицького на посаду митрополита галицької греко-католицької церкви (вірш «Коли б я польським графом був!..», 1901). А український глитай Михайло Горобець, щоб отримати концесію на будову дороги, дав повітовому маршалку польському графові Бойовському згоду сприяти при виборах до ради повітової польським, а не українським кандидатам (оповідання «Три політики», 1912).

¹ Засенко О. Осип Маковей. (Життя і творчість). К., «Дніпро», 1968; Кріль І. Осип Маковей. (До 100-річчя з дня народження). К., Товариство «Знання» УРСР, 1966; Мельничук Ю. Осип Маковей. (Життя і прозова творчість). — У кн.: Маковей О. Вибране. Львів, Кн.-журн. вид-во, 1956; Погребенник Ф. Осип Маковей. (Критико-біографічний нарис). К., «Дніпро», 1960.

² З життя. — «Буковина», 1895, 7 травня (* **). Після зазначення назви і місця опублікування твору О. Маковей у дужках вказуємо псевдонім, криптонім або знак, за яким заховане прізвище письменника.

Польський та український буржуазно-націоналістичні табори, змальовані письменником в образі заболочених, поганих, повних жаб ставків, викликають огиду³.

В 1898 р. О. Маковей викрив великодержавні шовіністичні спроби польських буржуазних націоналістів створити за рахунок білоруських, українських і російських земель «Польщу від моря до моря», в якій вони були б «горою над усіма іншими» націоналістами⁴.

Письменник засвідчив свій революційно-демократичний інтернаціоналізм і в роки російської революції 1905—1907 років. Українсько-польське питання, зазначав О. Маковей у 1905 р., створено «лише галицькою шляхтою» для придушення «всякого руху, вільного розвитку цілої країни»⁵. Експлуататори не бажають розв'язати національне питання на демократичних засадах. Вони докладають усіх сил, щоб «це питання як найдовше жило», бо це ж «ще одинокі джерело, з якого черпають ті, що ні-же орють, ні сіють». Поки буде національна ворожнеча між людьми праці, «доти, — продовжує письменник, — кривавиця народних мас зникатиме у панських кишнях»⁶.

О. Маковей викривав польських графів Потоцьких, Пінінських, Абрагамовичів, Дідушицьких, що, всупереч національним інтересам, об'єднувались у боротьбі проти свого народу з російською й австрійською реакцією та цькували «польських революціонерів у Росії, які поважились у спілці з росіянами виповісти боротьбу батюшці-цареві і його посіпакам»⁷.

«Патріотизм» польських магнатів був спрямований на поневолення українського народу, на посилення експлуатації українського народу та польських трудящих мас. Тому О. Маковей влучно назвав цей «патріотизм» «формою русиноїдства», «підлою комедією, обчисленою на гешефт»⁸. Прогресивні сили польського народу, як зазначав письменник ще в 1903 р., бажали жити з українським народом «дружньо, по-братерськи, без утисків...»⁹.

О. Маковей виступав за об'єднання галицької прогресивної інтелігенції, незалежно від національної приналежності, в одних організаціях для спільної боротьби за свої права. У 1911 р. він вітав єдність польських та українських робітників, які під спів «Варшав'янки» йшли в одних колонах демонстрантів з вимогою поліпшити своє становище¹⁰.

Трудящі польської, єврейської та інших національностей з великою повагою ставились до О. Маковея. В 1921 р. він писав: «Я ту маю далеко більше людей прихильних до мене — і між поляками і між євреями — ніж ворогів»¹¹.

Ці виступи О. Маковея, а також його переклади української мовою і популяризація кращих творів письменників Г. Домбровського, С. Жеромського, Е. Ожешко, Г. Сенкевича зміцнювали союз між польськими та українськими трудящими. В той же час гартували його власні інтернаціоналістські переконання. Адже в кінці XIX ст. письменник інколи віддавав данину націоналізмові. Так, у 1897 р. він схвалив розділення австрійської соціал-демократичної партії за національною ознакою¹². Австрійська соціал-демократична партія виступала

³ Маковей О. Два ставки. — Вибрані твори. К., ДВХЛ, 1961, с. 151—156.

⁴ Там же, с. 153.

⁵ Чи можливе?.. — «Промінь», 1905, № 5, с. 57 («Омікрон»).

⁶ Там же, с. 57—58.

⁷ Там же.

⁸ Там же, с. 58.

⁹ Маковей О. Ярошенко. — Вибране. Львів, Кн.-журн. вид-во, 1956, с. 655.

¹⁰ Інститут літератури ім. Т. Шевченка АН УРСР, відділ рукописів, ф. 59.

¹¹ Лист О. Маковея до Федора Кордуби (батька дружини) від 21 лютого 1921 р. НБ АН УРСР, відділ рукописів, архів О. Маковея, № 17. Нові надходження.

¹² Руські соціальні демократи. — «Буковина», 1897, 22 липня.

за національну «культурну автономію» в рамках австрійської держави, а не за право націй на утворення самостійних держав. Вона розглядала селянство як консервативну, реакційну масу, яку шляхом розорення необхідно перетворити в пролетаріат. О. Маковей не поділяв ревізійністських поглядів партії на національне й аграрне питання. Він думав, що відокремлення від австрійської соціал-демократії означатиме відмову від її помилок.

О. Маковей не відривав соціальне від національного. Розв'язання цих питань на користь народу можливе при умові єдності трудящих різних національностей у боротьбі за своє визволення. З цих позицій письменник боровся за дружбу і солідарність трудящих. Показуючи в своїх творах важке життя селян, викриваючи антинародний характер австро-угорського парламентаризму, всією своєю діяльністю О. Маковей рішуче виступав проти шовіністичних пересудів і два переконливі докази інтернаціоналізму. Враховуючи економічні, політичні і культурні взаємини, що історично склалися між українським і польським народами, О. Маковей закликав їх до єдності в боротьбі за свої інтереси. У боротьбі за дружбу і братерство між українським і польським народами О. Маковей виступав спільно з своїми побратимами — прогресивними письменниками. Великий вплив мав на нього І. Я. Франко. Коли в 1895 р. (13. X) в додатку до газети «Kurjer Lwowski» (№ 284) появилась стаття І. Франка «Niemo o stosunkach polsko-ruskich» («Дещо про польсько-руські відносини»), О. Маковей негайно переклав її українською мовою і надрукував у редакційній ним газеті «Буковина»¹³, при цьому підкреслив у редакційній примітці, що погляди на польсько-руську справу, викладені в цій статті, розумні і схожі з його власними.

На нашу думку, ці погляди близькі до марксистських. І. Франко в статті проголошував ідею революційного єднання польських і українських трудящих на основі спільної боротьби за інтереси робітників, свободу і прогрес. Він писав про єднання «на ґрунті свободи і поступу», яке сприяло б революційно-визвольній боротьбі як українського, так і польського народів. «...Сильна і поступова Русь, чуючи підпору у поляків, буде природним їх союзником», — писав Франко. Створення такої Русі він пов'язував з революційною боротьбою польських і українських селян і робітників. «...Сей слабкий ще, перші кроки ступаючий селянський і робітничий рух, польський і руський рух людовий, — зазначав Франко, — я зі свого становища при всіх его недостачах, при всій его безсильності і спорадичності вважаю найбільшим цивілізаційним набутком, найкрасшим народним здобутком, яким історія Польщі і Руси в останніх двадцятьох літах може повеличатися»¹⁴.

О. Маковей поділяв погляди І. Франка на українсько-польські відносини. Він писав, що його «пояснення рускопольських відносин... ґрунтувалися на тих самих поглядах, які висказав І. Франко»¹⁵.

І. Франко й О. Маковей боролись за братерське єднання народів, виступали продовжувачами інтернаціональних традицій Герцена, Чернишевського, Шевченка. Революційно-демократичний інтернаціоналізм Маковея, як і Франка, розвивався в союзі з пролетарським, зазнавав його впливу, сприяв його поширенню.

¹³ «Буковина», 1895, 17 жовтня.

¹⁴ Дещо про польсько-руські відносини. — «Буковина», 1895, 20 жовтня.

¹⁵ Домашні справи. — «Буковина», 1896, 15 листопада.

ОСИП МАКОВЕЙ ОБ УКРАИНСКО-ПОЛЬСКИХ ОТНОШЕНИЯХ

Резюме

В статье рассказывается об украинском писателе-демократе Осипе Маковее, который с классовых позиций рассматривал украинско-польские отношения. Попыткам польской и украинской буржуазии насадить идеологию национализма, расизма и шовинизма, разжечь вражду между польскими и украинскими трудящимися он противопоставил идею солидарности народов в освободительной борьбе.

В борьбе за дружбу и братство между народами О. Маковей выступал единомышленником и соратником Ивана Франко и продолжателем интернационалистских традиций Герцена, Чернышевского, Шевченко.

*Байки Г. С. Сковороди в оцінці
українських літературознавців
останнього десятиліття
(1962—1972)*

Байки Г. С. Сковороди — складне історико-літературне явище. Вони відбивають сквородинські суперечності, породжені і епохою, і своєрідністю художнього бачення автора, і обставинами його життя.

Одним з перших високу об'єктивну оцінку байкам Сковороди дав І. Я. Франко. У листі до А. Кримського від 22 березня 1894 р. він писав: «Чи знаєте, що Сковородині «Харьковскіе басни» десять раз глибші і краще розказані, ніж Саадієві?»¹. У цьому ж листі І. Франко повідомляє, що планує їх перекласти і надрукувати в «Житті і слові».

Радянські літературознавці приділяють багато уваги вивченню спадщини Г. С. Сковороди. Особливо плідним у цьому плані було останнє десятиліття. В українській науці про літературу до початку 60-х років загально прийнятим було вважати Г. С. Сковороду зачинателем байки в українській літературі².

У 1963 році у видавництві АН УРСР вийшла збірка українських байок XVII—XVIII ст., упорядкована В. І. Крекотнем. У передмові до збірки упорядник доводить, що українська байка існувала і в XVII столітті. За Крекотнем, у байках Сковороди досягли найвищого рівня старі байкарські традиції і виразно проявились ознаки нової байки. Дослідник говорить про традиційне, давньоукраїнське і новаторське у теоретичних роздумах Сковороди та в його письменницькій практиці. Традиційними В. І. Крекотень вважає використання Сковородою байки у «прикладній» функції («Басня о котах»), прозову форму викладу, захоплення езопівськими сюжетами, сюжетну конструкцію, засновану на діалозі. Про новаторство Сковороди-байкаря дослідник теж висловив окремі цікаві міркування (громадянська тематика, український колорит, соціальні типи, нові сюжети тощо).

В українському радянському літературознавстві досить повно висвітлене ставлення Сковороди до тематичних джерел. У нарисі «Григорій Сковорода» П. М. Попов твердить, що «сюжети байок здебільшого оригінальні. Тільки невелика група «Харьковскіх басен» має езопівські сюжети (наприклад, байка 3-я «Жаворонки», байка 22-а «Навоз и Алмаз»). В цих випадках Сковорода сам зазначає своє джерело...»³. На думку А. М. Ніженець, серед 30 байок Сковороди можна назвати лише дві («Жаворонки», «Навоз и Алмаз»), у яких фабула близька до езопівської. В. І. Крекотень вважає «співвідношення між оригінальними

¹ Франко І. Я. Твори в 20-ти т., т. 20. К., Держлітвидав України, 1955, с. 5.

² Див.: Історія української літератури, т. 1. К., Вид-во АН УРСР, 1954, с. 117; Ніженець А. М. До проблеми розвитку байки в українській літературі XVII—XVIII ст. — У зб.: О. О. Потебня і деякі питання сучасної славістики. Вид-во Харківського ун-ту, 1960, с. 111.

³ Попов П. М. Григорій Сковорода. К., «Дніпро», 1969, с. 99.

і запозиченими сюжетами в байкарській спадщині Сковороди значно складнішим»⁴.

Вивчивши немало кількість байок, які побутували на Україні в XVII—XVIII ст., і зіставивши їх з текстами Сковороди, дослідник прийшов до цікавих, на нашу думку, висновків, що «в окремих випадках Сковорода запозичував сюжети з міжнародного фонду байок, переказуючи їх по-своєму, але більш-менш близько до освяченої традицією сюжетної канви; в інших — сплітав чужі сюжети з власними, утворюючи своєрідний їх симбіоз; ще в інших — тільки згадував про класичні сюжети, якимись рисами споріднені з ідеями, викладеними у «силах» його власних байок; нарешті, найчастіше, творив нові сюжети, виходячи з власних життєвих спостережень та використовуючи набутий читанням літературний досвід»⁵.

У дослідженнях останнього десятиліття, присвячених творчості Г. С. Сковороди, найбільш докладно розглянуто тематику його байок. Так, В. І. Крекотень виділив 4 групи тем «Басен Харківських»: а) тема справжньої цінності людини; б) тема праці, суспільно корисної, «сродної»; в) викриття «славолюбія» і «сладостолубія» та теорія «рівної нерівності»; г) традиційні байкові теми. В основному такої ж класифікації дотримуються П. М. Попов, А. М. Ніженець, І. І. Пільгук та ін. Крім того, П. М. Попов вважає, що «деяка частина байок має автобіографічний характер (17-та, «Алмаз и Смарагд»; 27-ма «Пчела и Шершень»)»⁶.

Борис Деркач слушно підкреслює, що окремі байки Сковороди про «сродність» мають нечіткий ідейний зміст, а часом виявляють і відверто консервативні тенденції. Це стосується, зокрема, моралі байки «Голова и Тулуб», у якій письменник проголошує: «Народ должен обладателям своим служить и кормить». Не може, на думку дослідника, задовольнити нашого сучасника і узагальнюючий висновок байки «Нетопыр и два птенца — горлицын и голубинин...». Погоджуємось з міркуванням автора, що подібні твори «не є визначальними в його творчості»⁷.

У 1964 р. у видавництві «Наукова думка» вийшла книга Л. Махновця «Сатира і гумор української прози XVI—XVIII ст.», у якій відповідне місце відводиться байкам Сковороди. «Суто сатиричною», тісно пов'язаною своєю ідеєю з часами катерининського «порядкування» в Російській імперії вважає автор «Басню 28. Оленица и Кабан». Окремі сатирично-гумористичні слівця, образи, ситуації простежує Л. Махновець і в інших байках.

А. М. Ніженець доводить, що «в байках він (Сковорода. — Н. В.) розкриває антагоністичні взаємини поневолених і поневолювачів»⁸.

Дискусійним у наукових розвідках останнього десятиріччя залишається питання естетичної природи «Харківських басен». Як відомо, перші 15 байок збірки відзначаються стрункою побудовою. Що стосується окремих байок 1774 р., то в них видозмінюється спосіб викладу моралі. Це спричинилося до серйозних закидів Сковороді як письменнику (О. Грузинський, Д. Багалій)⁹. Однак В. І. Крекотень досить пе-

⁴ Крекотень В. І. Байки в українській літературі XVII—XVIII ст. — У зб.: Байки в українській літературі XVII—XVIII ст. К., Вид-во АН УРСР, 1963, с. 58.

⁵ Там же, с. 59.

⁶ Попов П. М. Григорій Сковорода, с. 101.

⁷ Деркач Борис. Г. Сковорода — письменник. — «Радянське літературознавство», 1971, № 11, с. 66—67.

⁸ Ніженець А. На зламі двох світів. Х., «Прапор», 1970, с. 78.

⁹ Див.: Багалій Д. І. Український мандрований філософ Гр. Сав. Сковорода. Х., ДВУ, 1926; Грузинський О. С. Критичні замітки до твору Сковороди «Басни Харківские». — Записки іст.-філолог. від. ВУАН, кн. XIII—XIV, 1927.

реконливо доводить, що така структура не порушує художності. «З двох способів викладу моралі, характерних для попередньої української байки, він (Сковорода. — Н. В.) віддає перевагу способу фабулярному»¹⁰. Параболічне розкриття моралі байкар застосовує значно рідше, причому, продовжує В. І. Кречотень, «провівши основні паралелі, він розвиває їх у філософський трактат з приводу висловленої думки... У багатьох байках вся «сила» являє собою більше або менше розгорнутий трактат, а саме оповідання служить тільки ілюстрацією до тієї ідеї, яка в ньому розвивається. В цих випадках можна говорити про третій, «трактатний», спосіб викладу моралі, притаманний індивідуальній творчій манері українського байкаря-філософа»¹¹.

У 1965 р. до цього питання звертається І. В. Іваньо. У статті «Жанр байки у творчості Г. Сковороди» він прагне пояснити, що цикл «Басни Харківські» не становить певної ідейно-естетичної цілісності. Дослідник послідовно розмежовує перші і другі п'ятнадцять байок збірки. Байки, написані 1774 р., він розцінює як такі, в яких «Сковорода гасить власні здобутки, простосовуючи байку до вимог трактату»¹². Говорячи про суперечність між художником і філософом, суперечність між формою і змістом, І. Іваньо показує, як Сковорода «еволюціонує» у своїх прозових байках від художника до філософа. Друга половина «Басен Харківських» — філософські трактати, основне ідейне навантаження яких у «силі». Байковий сюжет виконує тут «прикладну» функцію, що підтверджується аналізом «Басні 30. Соловей, Жаворонок и Дрозд», у якій «основний повчальний висновок ускладнюється додатковими побічними аналогіями та паралелями»¹³.

Спираючись на лист Г. Сковороди до О. Панкова дослідник твердить, що «параболічно-трактатний виклад моралі у байках не сприяв пошукам конкретних художніх образів. Уява Сковороди неначе живиться не образами навколишнього світу, а, так би мовити, вторинною сировиною — відображенням цього світу в біблій, міфах. Різні фігури — емблеми та символи — для письменника, на думку І. Іваня, промовляють значно більше, ніж тогочасна дійсність. У вигаданому ним «символічному світі він шукає пояснення життя і практичну мораль»¹⁴. «Жанрові межі байки, — твердить далі І. Іваньо, — сковують думку Сковороди-філософа; і він за допомогою «сил» прагне вийти з них»¹⁵.

Аналогічної думки і П. М. Попов: «Філософ ніби забуває про специфіку цього жанру, прагне перетворити байки в своєрідні філософські твори, де фабули є лише приводом для філософського трактату. Сковорода-філософ і мораліст бере тут верх над Сковородою-письменником, мислитель над художником»¹⁶.

З цим погоджується і Б. А. Деркач. Він пише: «Харківські байки Сковороди відбивали суперечність розвитку автора як філософа і письменника. Перші п'ятнадцять байок написано як цикл самостійних творів, решту створено дещо пізніше. Останні подекуди втрачають самостійний характер, перетворюючись на додатки до «сили», яка фактично ставала головною частиною твору»¹⁷.

¹⁰ Кречотень В. І. Байки в українській літературі XVII—XVIII ст., с. 65.

¹¹ Там же, с. 66.

¹² «Радянське літературознавство», 1965, № 8, с. 33.

¹³ Там же, с. 29.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же, с. 30.

¹⁶ Попов П. М. Григорій Сковорода, с. 99.

¹⁷ Деркач Б. А. Біля початків української літературної байки («Басни Харківські» Г. С. Сковороди). — Тези доповідей Республіканської наукової конференції, присвяченої 250-річчю з дня народження Г. С. Сковороди (1722—1794.) Вид-во Харківського ун-ту, 1972, с. 52.

З цими міркуваннями полемізує В. Т. Косяченко. Враховуючи, що перші п'ятнадцять байок написані тоді, коли Сковорода, «усамітнюючись», «навчає себе чесності», а інші — після знайомства з Панковим, Косяченко вважає, що останнє «активізувало в ньому (Сковороді. — Н. В.) здатність гегелівського благочестивця видобувати корисне повчання зі всього, що відбувається довкола»¹⁸. Не погоджуючись з О. Грузинським, Д. Багалієм, І. Ізваньо, які твердили, що Г. Сковорода «недбайливо поставився до форми», що його байки «не визначаються своєю художньою формою», вади якої нерідко вбачаються в «нерозвиненості сюжету», автор прагне переконати, що фабула і «сила» сквородинської байки «виконують різні завдання, які ставив перед собою байкар»¹⁹, з чим важко погодитися. Та й сам автор твердить, що «сили» в «Харківських байках» є значною мірою похідними від самих творів суто дидактичними додатками»²⁰.

Аналіз найбільших «сил» байок 1774 р., таких, як «Басня 24. Крот и Линкс», «Басня 26. Шука и Рак», «Басня 27. Пчела и Шершень», «Басня 28. Оленица и Кабан», дає, на нашу думку, немало підстав твердити протилежне. Глибокі за смисловим навантаженням моралі перелічених апологів викладені в легкій, переважно художній манері, сповнені промовистих побутових деталей, дотепів, афоризмів, прислів'їв та приказок. Близька до названих способом викладу «сили» і своєрідна «Басня 30. Соловей, Жаворонок и Дрозд». Тому більш переконливим здається твердження В. І. Крекотня, який пише: «Якщо ж розглядати «трактатні» «сили» байок Сковороди в рамках стилю культивованого в українському письменстві протягом XVII—XVIII ст., то доведеться визнати, що і в цих випадках Сковорода викладає свої думки з високою майстерністю і тонким літературним смаком»²¹.

Питання художньої форми байок Г. С. Сковороди розглядалося в ряді праць останнього десятиліття. Так, у передмові до двотомного видання творів Сковороди йдеться про мову письменника: «Г. С. Сковорода писав свої твори складною мовою, що має характер суміші традиційної церковно-слов'янської, старокнижної української і російської мови того часу та живої розмовної української мови. Українськість є органічним елементом мови Сковороди, який пронизує всі його твори і виявляється у всіх мовних засобах викладу його думок і почуттів»²².

П. М. Попов, дослідивши мову байок, дійшов висновку, що вона «простіша і ближча до розмовної, ніж в інших жанрах»²³. У тезах доповіді «Народність творчості Григорія Сковороди» О. В. Мишанича з цього приєду читаємо: «...його (Сковороди. — Н. В.) мовна практика відбивала закономірності розвитку книжної української мови XVIII ст. Мова творів Сковороди була цілком зрозумілою і близькою освіченому українському читачеві XVIII ст.»²⁴.

В. І. Крекотень, аналізуючи байки збірника «Басни Харьковскія», писав: «Дуже колоритна мова персонажів харківських байок. Найцін-

¹⁸ Косяченко В. Т. «Басни Харьковскія» Г. Сковороди і українська байка XIX—XX ст. — Тези доповідей Республіканської наукової конференції, присвяченої 250-річчю з дня народження Г. С. Сковороди (1722—1794). Вид-во Харківського ун-ту, 1972, с. 58.

¹⁹ Там же, с. 59.

²⁰ Там же, с. 58.

²¹ Крекотень В. І. Байки в українській літературі XVII—XVIII ст., с. 66.

²² Острянин Д. Х., Попов П. М., Табачников І. А. Видатний український філософ і письменник. — У кн.: Григорій Сковорода. Твори в 2-х т. т. І. К., Вид-во АН УРСР, 1961, с. 35.

²³ Попов П. М. Григорій Сковорода, с. 113.

²⁴ Тези доповідей Республіканської наукової конференції, присвяченої 250-річчю з дня народження Г. С. Сковороди (1722—1794), с. 44.

ніше (з погляду перспективи розвитку жанру байки в українському письменстві) те, що вона густо насичена побутовими виразами та інтонаціями»²⁵.

Найцікавішими є його міркування про художню майстерність байок Г. С. Сковороди. Так, автор доводить, що з двох основних типів сюжетних конструкцій байок XVII—XVIII ст. («заснованих на взаємодії персонажів» і «заснованих на діалозі») Сковорода віддавав перевагу другому, причому найсуттєвіше тут не в несподіваності сюжетних ходів, не в хитрих витівках героїв оповідання, а в колоритності, характерності, дотепності чи мудрості їхніх реплік²⁶.

Аналізуючи «Басню 2. Ворона и Чиж», В. І. Крекотень влучно підмітив, що «розмова Ворони й Чиж... являє собою не що інше, як обробку побутової сценки — сварки двох сільських жінок-сусідок (своєрідний зародок, літературний предок характерного для українського письменства XIX ст. сюжету)»²⁷. Автор говорить про використання Сковородою двох «регламентованих тогочасною теорією словесного мистецтва» способів викладу сюжету байок, стислого і розгорнутого, про «соковиту вставну новелу» «Басни 5. Чиж и Щиглик», про колоритність образів байок. В. І. Крекотень, відзначаючи майстерність образу Вола («Басня 9. Мурашка и Свинья»), звертає увагу на те, що відомий вирок цього героя — «надзвичайно характерна пародія на тогочасні судові висновки»²⁸.

Л. Махновець підмітив, що у «Баснях Харьковських» «народну мудрість проголошують здебільшого позитивні персонажі байок, носії власних ідей Сковороди, а ці ідеї в основі своїй народного походження, демократичні»²⁹. П. М. Попов перекоонує, що в байках Сковороди «є чимало художньо написаних сторінок, живих діалогів, дотепних реплік, сатиричних ситуацій, побутових мініатюр, фольклорних рис»³⁰. У фавбулі «Басни 29. Старуха и Горшечник» він вбачає «яскраву сценку-діалог»³¹.

І. І. Пільгук (у розділі «Г. С. Сковорода» посібника «Історія української літератури. Давня література») основну увагу звертає на смислове багатство байок письменника. Рідше дослідник пише про їх форму. Йому, зокрема, належить таке міркування: «У байках Сковороди народна мудрість поєднується з роздумами філософа. У кожній байці він надає слово дійовим особам, тому зміст твору розкривається в живій діалогічній формі. Часто діалог становить собою суперечку, з якої і випливає основна мораль, що потім конкретизується в «силі» — висновках байки»³².

Значно рідше об'єктом досліджень радянських учених-філологів ставали віршовані байки Г. С. Сковороди. Тут знову треба віддати належне В. І. Крекотню. Зіставляючи коротку форму байки про Козеня і Вовка із збірника Тимофія Колісниченка (1758—1759) з поширеною віршованою її обробкою Сковороди (1760), дослідник приходить до переконливого висновку, що «Сковорода деталізує, колоризує і динамізує сюжет, вносячи в нього багато конкретних рис українського побуту, чи, як він каже, переробляючи його на новий лад «малоросійськими фарбами»³³.

²⁵ Крекотень В. І. Байки в українській літературі XVII—XVIII ст., с. 64.

²⁶ Там же, с. 57.

²⁷ Там же, с. 62.

²⁸ Там же, с. 64.

²⁹ Історія української літератури у 8-ми т., т. 2. К., «Наукова думка», 1967, с. 123.

³⁰ Попов П. М. Григорій Сковорода, с. 113.

³¹ Там же, с. 110.

³² Історія української літератури. Давня література. К., «Вища школа», 1969, с. 413.

³³ Крекотень В. І. Байки в українській літературі XVII—XVIII ст., с. 24.

В. І. Кречотень пише про «насичені рухом, гостро драматичні кадри» байки 1760 р., про «схвильованість, тривожність» мови Козляти, про вмотивованість вчинків персонажів, про «рухливість, динамічність дії».

Цікавим є також висновок В. І. Кречотня: «...байку Григорія Сковороди про Вовка та Козеня... з повним правом можна віднести до найкращих здобутків тогочасного українського письменства, до тих його найжиттєздатніших проявів, які торували шлях в епоху творчості на засадах народності та реалістичності. Це стосується як літератури загалом, так і жанру байки зокрема. Прийоми, знайдені авторами кращих байок XVII—XVIII ст., розвинули і закріпили згодом П. Білецький-Носенко, П. Гулак-Артемівський, Л. Боровиковський і особливо Є. Гребінка»³⁴.

Що ж до фабул Сковороди, то В. І. Кречотень вважає їх, як і байку про Козеня і Вовка, написаними в дусі шкільних «приписів». Дослідник припускає, що «фабули ... можливо, являють собою залишки читаного Сковородою курсу поетики, який не зберігся до нашого часу», вважає їх «зразками різних поетичних жанрів, що ними Сковорода ілюстрував свій виклад». Вперше в літературознавстві В. І. Кречотень повідомляє, що езопівська байка про філософа Фалеса «була вже до Сковороди оброблена українською мовою Антонієм Радивилівським»³⁵.

П. М. Попов зупиняється тільки на темі «Басни Эзоповой», а «фабулу» про Фалеса зараховує до сюжетних віршів Сковороди³⁶.

Питання місця і значення байкарської спадщини Г. С. Сковороди в історії української літератури також піднімалось у дослідженнях 1962—1972 років. Так, В. І. Кречотень довів, що «Басни Харьковскія» Сковороди логічно завершують давній період у розвитку української байки і, концентруючи в собі найжиттєздатніші її здобутки, одночасно починають новий «гребінківсько-глібовський» період її історії, чи принаймні являють собою перехідний місток до нього³⁷.

На думку В. Т. Косяченка, до байок Сковороди найближче стоять байки Л. Боровиковського, бо «байковий образ Г. Сковороди (у своїй основі не стільки чуттєвий, фольклорно-етнографічний, як інтелектуальний) набуває оригінального відгомону у творчості Л. Боровиковського»³⁸.

У восьмитомнику «Історії української літератури» байки Сковороди названі «визначним явищем в історії розвитку цього літературного жанру на Україні. Прозові, як правило, за формою, вони завершували давній період прозового українського байкарства. Основані на матеріалах реальної української дійсності, сповнені демократично-гуманістичних ідей, вони одночасно відкривали новий період української байки, яку творили П. Гулак-Артемівський, Є. Гребінка, Л. Боровиковський, Л. Глібов і пізніші байкарі, до радянських включно»³⁹.

Отже, українське радянське літературознавство останнього десятиліття досягло значних успіхів у справі вивчення байок Г. С. Сковороди. І все ж ціла низка питань, зокрема таких, як жанрові особливості байок і фабул письменника, їх стиль, вплив на українську байку XIX—XX ст., зв'язок з російською байкою XVIII ст. та інші, вимагають перегляду, уточнення і поглиблення.

³⁴ Кречотень В. І. Байки в українській літературі XVII—XVIII ст., с. 27.

³⁵ Там же, с. 56.

³⁶ Попов П. М. Григорій Сковорода, с. 95, 69.

³⁷ Кречотень В. І. Байки в українській літературі XVII—XVIII ст., с. 75.

³⁸ Тези доповідей Республіканської наукової конференції, присвяченої 250-річчю з дня народження Г. С. Сковороди (1722—1794), с. 59.

³⁹ Історія української літератури у 8-ми т., т. 2, с. 123.

**БАСНИ Г. С. СКОВОРОДЫ В ОЦЕНКЕ УКРАИНСКИХ ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ
ПОСЛЕДНЕГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ (1962—1972)**

Резюме

1962—1972 годы в советском литературоведении особенно богаты на исследования о творчестве Г. С. Сковороды. Начиная с выхода сборника «Басни в украинской литературе XVII—XVIII вв.» в 1963 г., советские литературоведы рассматривают басенное наследие писателя в его связях с украинской действительностью XVIII в., с историей украинской басни вообще.

В статье анализируются работы А. Ниженец, В. Кречотия, Н. Редько, П. Попова, Б. Деркача, И. Иваньо, В. Косяченко, соответствующие главы «Истории украинской литературы. Древняя литература» и «Истории украинской литературы в 8-ми томах». Указываются мало и совершенно неразработанные проблемы данной темы.

К. П. КОЗЛОВА

Невідомі фейлетони Петра Козланюка

Серед матеріалів, що зберігаються у Львівському обласному державному архіві і Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника, нами знайдено два підписані псевдонімами фейлетони, які після вміщення їх на сторінках західноукраїнських газет комуністичного спрямування «Сила» та «Ілюстрована газета», що виходили у Львові на початку 30-х років, були заборонені польською цензурою ще до виходу тиражу газет у світ. Тексти їх збереглися на сьогодні лише у поодиноких неконфіскованих примірниках газет. Є всі підстави вважати, що ці фейлетони належать перу Петра Козланюка.

Відомо, що фейлетони Петра Козланюка, написані у найбільш ранній, дорадянський період його творчості, народжувалися як газетні матеріали. У 1927—1932 рр. Козланюк працював у редакціях західноукраїнських газет «Сель-Роб», «Сила», пізніше він активно співробітничав в «Ілюстрованій газеті», «Гарті», «Літературному гарті», друкувався в газетах «Праця», «Наш голос», у закордонній прогресивній пресі — газетах «Українські робітничі вісті» (Вінніпег, Канада), «Українські щоденні вісті» (Нью-Йорк). Для цих видань він написав багато фейлетонів, статей, нарисів, рецензій.

Якщо художні твори — оповідання, вірші, що також з'являлися у періодичній пресі, Петро Козланюк звичайно підписував своїм власним іменем, то під усіма його фейлетонами і памфлетами 20—30-х років стояли вигадані псевдоніми — *Прутовий*, *Р. Мережка*, *Мережка*, *М-ка*, *Мер.*, *(-ка)*, *Капе*, *М-а*, *М.*, *Панько Кризусовий*, які були розкриті тільки у радянський час. Статті письменника, як правило, були підписані криптонімами — *П. К.*, *К-к*, *(пк)*, а деякі з них, щоб відвернути від автора увагу цензури, вміщувалися взагалі без підпису¹. Про приналежність Козланюку тих чи інших матеріалів, опублікованих у редагованій ним газеті «Сила» (1930—1932), «Ілюстрованій газеті» (1933), «Гарті» (1933), найактивнішим співробітником яких він був², ще й сьогодні можна лише здогадуватися, робити припущення.

Усе це довгий час ускладнювало встановлення авторства цілого ряду статей і фейлетонів, опублікованих письменником у 20—30-ті роки, а також зібрання і вивчення його публіцистики цього періоду. Негативно позначився на вивченні сатиричного доробку Петра Козланюка й факт конфіскації текстів багатьох його фейлетонів польською цензурою. Лише в одній газеті «Сила» за три неповні роки її існування було скорочено цензурою 22 фейлетони Козланюка, а 14 фейлетонів конфісковано повністю.

¹ У даній статті вперше вказано на форму *Р. Мережка* відомого псевдоніма Петра Козланюка (так був підписаний перший виступ письменника на сторінках «Сель-Роба» — фейлетон «Мимохідь», опублікований 11 грудня 1927 р.), а також криптонім Козланюка *(пк)*, використаний у газетах «Сила» (18 лютого 1932 р., літературно-критична стаття «Мобілізують одверто») та «Українські робітничі вісті» (15 березня 1932 р., знайдений нами передрук статті «Мобілізують одверто» під назвою «Червонокалінінські чудотворці закликають до нападу на Радянський Союз»).

² Див.: Цьох П. Т. Комуністична преса Західної України. (Роль друкованої пропаганди в ідеологічній діяльності КПЗУ). 1919—1939 рр. Вид-во Львівського ун-ту, 1966, с. 187.

Розкидана по різних періодичних виданнях, зашифрована псевдонімами і криптонімами, часто пошматована внаслідок значних цензурних втручань у текст, публіцистика письменника періоду 1925—1935 рр. не відразу стала надбанням радянського читача.

Перша окрема збірка сатиричної публіцистики Петра Козланюка «Щури в бочці»³, підготовлена автором у співдружності з відомим публіцистом Ю. Мельничуком, який багато зробив для зібрання та систематизації фейлетонів, склав до них коментарі і написав ґрунтовну вступну статтю, була видана у 1956 році. У збірку ввійшло 58 фейлетонів дорадянського періоду творчості письменника. Деякі фейлетони Козланюка, публікація яких була заборонена польською цензурою, стали відомі завдяки тому, що вони передруковувалися свого часу у зарубіжних газетах «Українські робітничі вісті», «Українські щоденні вісті», журналі «Робітниця» (Вінніпег, Канада). Кілька фейлетонів, написаних на початку 30-х років, автор опублікував у 1958 р. в журналі «Жовтень»⁴. Тексти 14 фейлетонів, повністю або частково конфіскованих польською цензурою, вперше було включено у видану в 1968 р. книгу фейлетонів Петра Козланюка⁵ — найбільш повне зібрання сатиричної публіцистики письменника. Особливо цінним є вміщення тут великої кількості (54) фейлетонів 20—30-х років, які раніше не публікувалися в радянських виданнях⁶.

Зазначимо, що сам факт існування всіх вперше опублікованих у названих збірках фейлетонів Козланюка, конфіскованих свого часу польською цензурою, був практично відомий літературознавцям завдяки, зокрема, докладним бібліографічним описам творів письменника⁷.

Знайдені нами фейлетони — «Вірте або як хочете» («Сила», 1930, № 9, 27 лютого) і «Пакти й факти» («Ілюстрована газета», 1933, № 7, 4 червня) — належать до творів, не відомих дослідникам. Вони не передруковувалися ніякими зарубіжними виданнями (в усякому разі про такий передрук немає відомостей), не ввійшли у бібліографічні покажчики, присвячені творчості Козланюка; немає будь-яких, хоч би побіжних, згадок про ці твори й у відомій нам літературі про письменника.

Приналежність фейлетонів «Вірте або як хочете» і «Пакти й факти» Петру Козланюкові може бути підтверджена рядом доказів, які, взяті у сукупності, переконливо свідчать на користь авторства письменника. Ми маємо на увазі, зокрема, і підписи псевдоніми під цими творами, і самі періодичні видання, в яких знайдено невідомі фейлетони, і газетні рубрики, під якими вони надруковані. Авторство Козланюка підтверджує якоюсь мірою й тематичний «переклик» цих сатиричних творів з іншими фейлетонами письменника, створеними у 30-ті роки, а також характерна для Козланюка форма фейлетонів як своєрідних «бесід» з читачем, їх композиційні і стильові ознаки. Розглянемо з цього погляду знайдені фейлетони більш детально.

Обидва фейлетони вміщено в газетах, історія видання яких нерозривно зв'язана з ім'ям Петра Козланюка і в яких він публікувався постійно. Козланюк — один із засновників «Сили», він працював у цій газеті з першого ж дня її випуску і понад два роки був її відповідальним редактором. Більше половини всіх фейлетонів письменника дорадянського періоду творчості опубліковано саме на сторінках «Сили». Після заборони польською владою восени 1932 р. усіх прогресивних антифашистських організацій і закриття легальних комуністичних видань, зокрема «Сили», фактично єдиним друкованим органом, у якому активно співробітничав Петро Козланюк як фейлетоніст, була «Ілюстрована газета» (1933).

³ Козланюк Петро. Щури в бочці. (Сатира і гумор). Львів, Кн.-журн. вид-во, 1956.

⁴ Козланюк Петро. Було та й загуло... — «Жовтень», 1958, № 1, с. 77—84.

⁵ Козланюк Петро. Фейлетони. Вступна стаття, примітки і коментарі кандидата філологічних наук Павла Ящука. Львів, «Каменярь», 1968.

⁶ Щоправда, до збірки не ввійшли фейлетони 1933 р. «Ганя», «Наші «гайль-гітлери», «Не галасуйте, панове!», які належать до кращих зразків публіцистичної сатири Петра Козланюка, та деякі інші твори, що не передруковувалися в радянський час.

⁷ Найдетальніше сатирична публіцистика Петра Козланюка описана у покажчику М. П. Гуменюка: Петро Козланюк. Бібліографічний покажчик. Вид. 2-е, перероб. і доп. Львів, 1957.

Псевдоніми. *Емка* і *М-а*, які стоять під фейлетонами «Вірте або як хочете» і «Пакти й факти», — практично єдині підписи, якими Козланюк користувався в «Силі» й «Ілюстрованій газеті» у 1930 і 1933 роках. Так, усі фейлетони Козланюка, опубліковані у перших 48 номерах «Сили», а також їх передруки в газеті «Українські робітничі вісті» за 1930 р. мають підпис *Емка*⁸. *М-а* — це один з двох псевдонімів (*М-а*, *М.*) письменника⁹ в «Ілюстрованій газеті», причому найбільш часто вживаний: підпис *М.* використано лише одного разу (фейлетон «Фірманка»).

Додатковим аргументом на користь авторства Козланюка є вміщення фейлетона «Вірте або як хочете», як і всіх сатиричних творів письменника, що публікувалися в «Силі» у 1930—1931 рр., під рубрикою «Зизом на світ». Характерно, що фейлетони інших авторів йшли в газеті без цієї рубрики, а теж регулярно друковані «Силою» фейлетони Кузьми Педехатого (за підписом *Максим Стріха*) вміщувалися під іншою постійною рубрикою — «Сміх крізь сльози».

Фейлетони Петра Козланюка періоду 20—30-х років створювалися як своєрідні твори-бесіди, розраховані на певну соціально визначену аудиторію — робітничо-селянську. Вони друкувалися в газетах із номера в номер, під сталою рубрикою, від імені постійного оповідача, часто продовжували вже раніше порушену на сторінках газети тему, доповнювали один одного фактично.

Фейлетон «Вірте або як хочете» за своїм змістом і темою природно впливається у цикл антирелігійних та антиклерикальних фейлетонів і памфлетів Петра Козланюка, написаних у ці роки. Він сприймається як логічне продовження опублікованого місяцем раніше на сторінках тієї ж «Сили» (1930, 16 січня) відомого фейлетона Козланюка «Citta del Vaticano». У центрі обох творів — сатиричний образ папи римського — ідейного натхненника реакційних клерикальних сил, запеклого ворога трудящих. Якщо приводом до написання фейлетона «Citta del Vaticano» став укладений 1929 р. договір між папою Пієм XI і фашистським урядом Муссоліні про утворення на території Риму «святої держави» — Ватикану, то у фейлетоні «Вірте або як хочете» на конкретних фактах розкрито, яку політику здійснює ця держава, для чого потрібні «найсвятішому папі» створена ним армія і замовлене для неї новочасне озброєння — гармати «християнські», кулемети, міномети. Зачин фейлетона «Вірте або як хочете» містить свого роду натяк, посилення на фейлетон «Citta del Vaticano», на вже наведені у цьому фейлетоні факти. Помітна також близькість форми обох зачинів:

CITTA DEL VATICANO. «Папа».

Не ця, звичайно, «папа» — хліб, за якою діти голодні плачуть, але — римський папа, «отець найсвятіший», заступник господа на грішній землі.

Розумієте? Воно так уже повелося на світі. Коли вже якась держава хоче існувати в світі, вона обов'язково муєть обзавестися військом, поліцією, гарматами, «Івановими хатами», дипломатами і т. д.

ВІРТЕ АБО ЯК ХОЧЕТЕ. «Буває й так, що хоч і немає хліба, то про папу таки треба писати. Про цього римського, про цього з Citta del Vaticano, що має вже, богу дякувати, своє «восько», кулі та гармати...

Про цього отця святого на землі грішній...

Про цього господнього намісника в Римі, що перед його святістю та милосердям аж упріваємо з дива».

Зіставлення текстів фейлетонів «Citta del Vaticano» і «Вірте або як хочете» виявляє не лише їх ідейну спільність, але й співзвучність окремих висловлених у них думок, взаємодоповнення фактів, єдність образної системи, лексики. Виразно під-

⁸ Псевдонім *Емка* розкрито у статті: Вовк М. Революционная пресса на Западной Украине. — «Львовская правда», 1948, 5 мая.

⁹ Псевдоніми Петра Козланюка *М-а*, *М.* розшифровано в роботах: Буряк Б. Літературні портрети. Збірник літ.-критич. нарисів. Львів, Кн.-журн. вид-во, 1952, с. 227; Мельничук Ю. Разюча зброя. Про маловідомі твори П. Козланюка. — «Жовтень», 1955, № 12, с. 99.

чується зв'язок фейлетона «Вірте або як хочете» також з іншими творами Козланюка, об'єктом сатиричного викриття яких стали Ватікан і папа римський, зокрема з фейлетонами «Протести!» (1930) і «Фабрикація» (1931).

Вміщений в «Ілюстрованій газеті» в час особливої активізації міжнародної реакції фейлетон «Пакти й факти» (1933), в якому рішуче засуджувалися воєнні провокації Японії на Східно-Китайській залізниці, підготовка капіталістичних країн до збройної інтервенції проти Радянського Союзу, близький за своїм ідейним спрямуванням до таких фейлетонів Козланюка, як «Роззброюються» (1913), «Надіявся лід на мід...» (1932), «Жовто-блакитна політика» (1932), «Іде весна» (1933), «Готуються до виправи» (1934).

Як багато сатиричних творів Козланюка цих років, фейлетони «Вірте або як хочете» і «Пакти й факти» написані у формі безпосереднього звертання до читача. Автор свідомо вступає у контакт зі своєю аудиторією, задає читачам запитання («Гадаєте, що не святий папа?... Ви не вірите у папську святість та милосердя?!»), радить їм зіставити факти, проаналізувати їх, зробити власні висновки («Не знаєте ви часом, читачі, чого це так зухвало і нагло Японії радянських «вагонів» захотілося?», «Ну а ви що на таку історію?»). Форма прямого звертання до читача надзвичайно типова для раннього періоду творчості письменника.

Показовий також поділ обох фейлетонів — за допомогою друкарських зірочок — на окремі частини. Графічний поділ — одна з постійних ознак фейлетонів Козланюка, написаних у 20—30-ті роки (пізніше письменник відмовився від нього). Досить сказати, що близько трьох четвертих усіх фейлетонів Козланюка дорадянського періоду творчості складається з коротеньких, графічно відокремлених розділів і частин.

Композиційні особливості фейлетонів (асоціативний зачин з політичним переосмисленням понять у фейлетоні «Пакти й факти», стилізація під народну казку початку другої частини фейлетона «Вірте або як хочете», введення в його кінцівку уявної конкретно-побутової сценки — про «революцію в раю», короткий «екскурс в історію» у першій частині, широке використання у тексті обох фейлетонів прямої мови, діалогічних конструкцій, тісний сплав у загальній побудові творів образних картин і логічної аргументації, введення у кінцівку відносно самостійних фрагментів коротеньких висновків, узагальнюючих слів тощо) також дуже близькі до тих ознак, якими відзначається композиція відомих сатиричних творів Козланюка.

Нарешті, сама манера викладу, стиль фейлетонів вказують на їх автора. Під час співробітництва у західноукраїнській пресі 20—30-х років Козланюк-фейлетоніст виробив свій власний, оригінальний стиль, який надає особливої своєрідності його сатиричним творам. Йому властиві легкість і невимушеність оповіді, розмовні інтонації, іронія, що буквально пронизує весь текст, простота і дохідливість викладу, доступність змісту. Індивідуальний стиль письменника, звичайно, не зводиться до суми тих чи інших прийомів, однак не можна не звернути уваги на широке використання у фейлетонах «Вірте або як хочете» і «Пакти й факти» ряду типових для публіцистичного стилю Петра Козланюка ознак — паралельних синтаксичних конструкцій, анафори, прийому повторення. Впадає у вічі також характерне для Козланюка введення в оповідь великої кількості риторичних запитань, окликів, вигуків, переважання конструкцій, властивих усній мові, — неповних речень, незакінчених, обірваних фраз тощо.

Таким чином, форма фейлетонів «Вірте або як хочете» і «Пакти й факти», їх стиль також підтверджують думку про приналежність цих творів перу Петра Козланюка.

Привертає увагу публіцистична гострота і політична злободенність фейлетонів. Автор відштовхується від конкретних фактів тогочасного міжнародного життя (відвертий заклик папи Пія XI у 1930 р. до організації протирадянської інтервенції; активна підготовка урядів Італії, Німеччини, Англії і Франції до підписання у червні 1933 р. так званого «пакту чотирьох», за допомогою якого імперіалісти розраховували здійснити новий збройний поділ політичної карти світу; японські воєнні провокації на початку 30-х років проти Радянського Союзу), порушує у своїх творах найважливіші питання, які хвилювали західноукраїнську громадськість.

Актуальність публікації обох фейлетонів посилювалася тим, що в цей час на західноукраїнських землях особливо активізувалися буржуазно-націоналістичні кола, які орієнтувалися на гітлерівську Німеччину, поширювали фашистські ідеї, спекулювали національними гаслами, розраховуючи роз'єднати революційні сили трудящих. Буржуазна Польща, що розглядалася імперіалістами як плацдарм для нападу на Радянський Союз, сподівалася одержати за свою участь у протирадянській інтервенції Правобережну Україну. Українські буржуазні націоналісти і польські фашисти відверто солідаризувалися з гітлерівським урядом у його планах перетворити Радянську Україну на залежну колонію капіталістичних країн. Письменник зло висміяв і гнівно засудив ці плани, наголосивши на тому, що маячним мріям фашистів та їх прислужників про закріпачення українського народу ніколи не суджено здійснитися.

Написані по гарячих слідах політичних подій того часу, спрямовані проти конкретних носіїв соціального зла, фейлетони «Вірте або як хочете» і «Пакти й факти» не втратили, однак, і сьогодні своєї ідейної значимості. Вони звучать як суворе застереження паліям війни, викривають ганебну роль Ватикану — центру католицької реакції, який і в наші дні веде антинародну, антикомуністичну пропаганду, таврують буржуазно-націоналістичних запродавців українського народу. Радянському читачеві ці твори близькі духом інтернаціоналізму, класової солідарності трудящих, закликом до активного захисту тих успіхів і завойовань, яких досягли народи Радянського Союзу на шляху будівництва комуністичного суспільства.

Ідейна глибина, сила сатиричного звучання і незаперечні художні якості — оригінальна композиція, вміле поєднання елементів художнього домислу з відображенням реальних фактів, своєрідний сплав логічно-понятійних і конкретно-образних засобів, характерний для побудови і стилю, — дозволяють говорити про фейлетони «Вірте або як хочете» і «Пакти й факти» як про твори, що можуть бути віднесені до кращих зразків публіцистичної сатири письменника.

Знайдені фейлетони додають нові штрихи до творчого портрета Петра Козлянюка, доповнюють і розширюють наші уявлення про сатиричний доробок письменника 20—30-х років, який, безперечно, заслуговує на найдетальніше вивчення і найширшу популяризацію.

Вірте або як хочете

Буває й так, що хоч і немає хліба, то про папу таки треба писати. Про цього римського, про цього з Citta del Vaticano, що має вже, богу дякувати, своє «восько», кулі та гармати...

Про цього отця святого на землі грішний...

Про цього господнього намісника в Римі, що перед його святістю, та милосердям аж упріваємо з дива.

Про цей скромний «камінь» під церкву Христову, що не годен по-містити уже й у 3000 кімнат у Ватикані...

Про цього святого апостола в Римі, коло побожного Муссоліні, що тільки й молиться раз у раз за народ грішний.

Гадаєте, що не молиться?

Гадаєте, що не святий папа?

Гадаєте, що не милосердний отець «наш» найсвятіший?

Безбожники! Грішники! Пекольники один з другим! Хоми-невірні!

Ви не вірите у папську святість та милосердя?!

Ану заверніть лиш сюди 1914 рік!

Ану поставте його отут-о «кантом»!

Ану!.. Ану і тепер пригадайте собі, як то було.

Ну!.. Як? Хіба не «захотіли» тоді «люди» в цілому світі війни?

«Захотіли». Отже, «захотіли» й пішли по благословенство до отця найсвятішого в Римі.

— Отче святий! — кажуть до нього. — Поблагослови нас хрестом святим на різню криваву! Поблагослови нас во «ім'я господне» пороти

собі животі, ломити кості й розчереплювати голови за цісарів, панів та королів! Поблагослови, отче наш небесний у Римі! Поблагослови панську війну, милосердний!

І гадаєте що? Відмовив отець найсвятіший «людського» прохання? Не поблагословив, може, війни милосердний «наш» папа?

Поблагословив найсвятіший. Поблагословив, бо святість та милосердя його — безмірні на землі грішній. Отак-таки вийняв тоді з-за пазухи хрест святий — і до грішного світу:

— Ріжтеся, діти мої, за царів, королів і державу! Вбивайте один одного за забіганку панську! І я, святий, у Римі благословлю хрестом цю війну благословенну, отже, боже вам допоможи, люди, гинути як мухи. Во ім'я отця і сина і святого духа ріжтеся, діти. Амінь.

Отакий був святий отець милосердний.

Отаке добро висловив світові.

А ви не вірите у його святість, га?

Ех-х... ви!..

...Грішники!!

Колись-колись, як Росією й Україною володіли царі, ніхто тамошнім народом не журився. Ані Англія, ані Франція, ані Італія, ані турки, ані теж папа, отець найсвятіший у Римі.

Кажу: навіть і папа, хоч святість і милосердя його — безмірні.

Отже, народ під царями гнувся і бідував, та — по смерті — до пекла призначав його папа.

Бо був, бачите, православний: православним місце у пеклі, казав папа в Римі.

Але прийшла війна, за війною — революція, за революцією — більшовики до влади в Росії і на Україні.

Царя в Росії не стало, але папа в Римі остався. Остались також пани в Англії, Франції, Німеччині, Італії, Іспанії і т. д. При владі, очевидно.

І от ці пани мають панських газет багато.

І от ці газети стали великою «любов'ю» горіти до поневоленого більшовиками народу в Росії та на Україні.

І от ці газети стали кричати, що російський та український народ в СРСР бідує страшно без царів та панів... Що пани вже там не мають права... Що треба конче панських опікунів до СРСР!

І от сокрушилось також милосердне серце в «святого отця» на людські «кривди» в Радянському Союзі.

Знову озвався найсвятіший любов'ю, як і 1914 року!

— Люди культурні! — підняв на початку лютого ц. р. хрест святий до Англії, Франції і т. д. — Моліться всі за нещасний народ у Радянському Союзі. Спасайте їх од робітничо-селянської влади, нещасних! Отже, молім святих ангелів, Івана Хрестителя, святих Миколу, Кирила, щоб допомогли нам більшовицьку владу завалити — особливо свята Тереза хай помагає царським генералам на еміграції збудувати побожну царську Росію. Як вона, свята, не допоможе, — допоможе наше військо християнське, допоможуть також і газети та гармати християнські. Отже — в ім'я господне, побожний і культурний світе. Амінь.

Отак змилосердився папа святий.

Отак найсвятіший.

Але чи вийде щось з того — не знати...

Бо що «культурний» світ буде з військом та гарматами «молитись» за народ в СРСР — це відомо.

Відомо також, що папа уже й православних пустив би до раю.

Не відомо тільки одне: чи та «молитва» допоможе щось безбожним більшовикам і чи тамошній народ захоче ще папського раю...

Бо що святих ангелів, Кирилів та святої Терези на опікунів своїх не захоче — це вже ясно. Цар та генерали ще й не так були «помазані» свято — і не захотів їх народ.

Такий уже «некультурний» він там удався... І до того — понад 150 мільйонів є його, нівроченьку, в СРСР. І то самі лише робітники й селяни, без панів.

Отже, подумайте тепер: 150 мільйонів — це не «з батого тріснути». А ще більшовиків упертих!

Папа з панами старатиметься їх до «раю» взяти, а вони — бух! — і давай революцію в раю робити...

І що тоді?

Або й цього не треба. Возьмім, наприклад, що оці 150 мільйонів селян і робітників тільки запихають собі в панському «раї» цигарки з махорки...

І тоді що?

А те, що тоді панів так чудно закрутить у носі, що хоч і розкіш їм у раї їхньому, але всі, проте, шмигнуть куди попало!

Бігме!

Вірте або як хочете, що шмигнуть!

Хоч і папа буде в Римі, хоч і свята Тереза з гарматами.

Емка

Пакти й факти

Весну маємо холодну цього року, але зате літо заповідається гаряче. Не треба вже бути й астрологом, щоб казати таке.

Одним словом — на політичному горизонті робиться душно, атмосфера щораз нагрівається, й мільйони безробітних аж до цього літа можуть зігрітися надобре.

Але поки що — тишина в повітрячку. Отам десь тільки «роззброюються»¹, там голосні «пакти» підписують², а ген-там уже й до фактів приступають...

— Віддай вагони!.. — хвацько зачіпається Японія на Далекому Сході³.

— Здуріла? Наші вагони тобі давати?

— А віддай, ти-и... більшовику один!

Отак собі слівцями, а он-так і військо готове до нападу під грацію.

... Не знаєте ви часом, читачі, чого це так зухвало і нагло Японії радянських «вагонів» захотілося?

Папа в Римі має тепер «святий рік», а Муссоліні — щасливий. Задоволені, значить, обидва: папа — відповідними торжествами, Муссоліні знову — поведженням фашистівським.

¹ Натяк на розгляд Лігою Націй на початку 30-х років питання про так зване роззброєння капіталістичних країн. Відомо, що Ліга Націй до вступу в неї у 1934 р. Радянського Союзу була організацією, яку імперіалістичні держави намагалися використати як ширму для прикриття загарбницької зовнішньої політики і підготовки нових воєн.

² Мається на увазі підписання у червні 1933 р. між Англією, Францією, Італією й Німеччиною так званого «пакту чотирьох». Метою пакту була ліквідація суперечностей між європейськими капіталістичними країнами й об'єднання сил для спільної підготовки протирадянської інтервенції.

³ На початку 30-х років японська вояччина, розраховуючи на підтримку європейських імперіалістів, здійснила ряд збройних провокацій проти СРСР, намагаючись паралізувати рух радянських поїздів, що йшли через окуповану Японією Маньчжурію.

Ну а як ви гадаєте: близьке доконання довгожданого «пакту чотирьох» — це дрібниця?

Ге-ге! Якби воно так, то Японія тепер не зачинала б «вагонової» історії, не дурна вона сама лізти з мотикою на сонце. А так — треба «зачіпатися»... Сказав же Гітлер виразно, що «марксизм треба знищити «в корені», щоб... тее-ну. Муссоліні, Франції, Англії і т. д. цей корінь «подобається»...

...Ближче гарматоньки до границі червоної, ближче, одурені хлоп'ятка.

— Давай вагони... Владивосток... Москву... Харків... СРСР!

*

Чортівськи складна справа, як бачите, але потішимося, що добрий генеральний штаб хутко упорається з труднощами. На те ж воно й «пактують», щоб пішло легше.

Гірше натовість з Україною — отою за Збручем.

Заморока ціла.

За інтервенційні заслуги німецький фашист Розенберг обіцяв її дати нашому УНДОВі⁴ й УКСові⁵ на «соборну», ну а недавно-от запропонував її Польщі в обмін за Помор'я⁶.

Ну а ви що на таку історію? Кому б, радили, краще?

М-а

К. П. КОЗЛОВА

НЕИЗВЕСТНЫЕ ФЕЛЬЕТОНЫ ПЕТРА КОЗЛАНЮКА

Резюме

В статье обосновывается принадлежность перу Петра Козланюка двух подписанных псевдонимами фельетонов, предназначавшихся для публикации в прогрессивной западноукраинской прессе 30-х годов, но конфискованных польской цензурой. Фельетоны обнаружены в сохранившихся неконфискованных экземплярах газет «Сила» (27 февраля 1930 г.) и «Ілюстрована газета» (4 июня 1933 г.). Публикуются тексты найденных фельетонов и даются краткие примечания к ним.

⁴ УНДО — так зване Українське національно-демократичне об'єднання, одна з буржуазно-націоналістичних партій на західноукраїнських землях, в основі політики якої лежало співробітництво з польською шляхтою і польським буржуазним урядом.

⁵ УКС — Український католицький союз, створена ставлеником Ватікану митрополитом Шептицьким реакційна партія українських клерикалів.

⁶ У червні 1933 р. буржуазні газети повідомили про виступ ідеолога нацизму Розенберга перед лондонськими консерваторами і про його інтерв'ю представникам преси, в яких розкривалися інтервенційні плани гітлерівської Німеччини щодо Радянської України. Із заяв Розенберга випливало, що після воєнної окупації Радянської України Німеччина розраховує частину радянської території віддати Польщі в обмін за Помор'я, а на більшій частині Радянської України створити націонал-фашистську державу під власним протекторатом.

І. А. СПІВАК

Поетичний образ великого митця-гуманіста

(До 80-річчя з дня народження Олександра Довженка)

Довженко — один із тих радянських митців, які багатогранністю свого могутнього таланту нагадують титанів епохи Відродження: кіномитець-новатор, пристрасний публіцист, обдарований поет і художник, природжений педагог, блискучий актор, великий мислитель-теоретик, полум'яний агітатор-патріот і гуманіст, невтомний громадський діяч.

Кришталева громадянська і мистецька чесність, комуністична партійність, радянський патріотизм, романтична окриленість, гостре відчуття часу і спрямованість у прийдешнє — найхарактерніші риси незабутнього Довженка, які знайшли своє відображення в численних присвячених йому поетичних творах.

Перші за часом поезії про письменника появились ще за його життя. Відтоді поезія про Довженка збагачується з кожним роком все новими творами, різноманітними за змістом, пафосом, жанровими різновидами, стильовим колоритом. Поезія про Довженка — невід'ємна частина колективної творчої характеристики митця та його безсмертної спадщини. Але, на жаль, поетичні твори про Довженка ще не зібрані воедино і не систематизовані, що перешкоджає ефективному використанню кращої частини написаного поетами про митця в шкільній, бібліотечній, пропагандистській справі.

Пропонована бібліографічна добірка — перша спроба зібрати написане поетами про великого митця. Облік творів доведено до 1973 року. Добірка подається за алфавітним принципом.

Балабуха К. До нащадків (згадується Довженко). — «Дніпро», 1970, № 2, с. 55.

Березинець В. О. П. Довженко. — «Шполянські вісті», 1964, 30 липня.

Бондар В. Плач, туга... — Рідні пороги. Поезії. Х., «Прапор», 1968, с. 39.

Братан М. Туристське (згадується Довженко). — Веселку — людям. Лірика. Одеса, «Маяк», 1966, с. 70.

Братан М. Споріднення. — «Наддніпрянська правда», 1967, 17 вересня.

Бровченко В. Погляд з Каховської греблі (згадується Довженко). — Перелоги. Поезії. К., «Дніпро», 1968, с. 134; На крилах вечорів. Лірика, К., «Радянський письменник», 1971, с. 70.

Бровченко В. Де вечір, літом обігрітий (в епіграфі — про Довженка). — «Літературна Україна», 1969, 24 січня.

Бровченко В. Деяким плаксіям — шанувальникам поезії (згадується Довженко). — «Наддніпрянська правда», 1971, 19 грудня; В оркестрі світла. Поезії. К., «Молодь», 1973, с. 37.

Булига О. Поет. Ол. Довженкові. — Скресіння. Поезії. К., «Молодь», 1967, с. 23—24.

Бурлаков С. Довженкова сестриця. — Сфери. Поезії. Дніпропетровськ, «Промінь», 1971, с. 66.

Вінграновський М. За столом золотим. — «Літературна газета», 1961, 24 листопада.

Вінграновський М. Сосновий день хилився в сосновий вечір... (Присвячую Олександрові Довженкові). — Поезії. К., «Дніпро», 1971, с. 35; Сто поезій. К., «Молодь», 1967, с. 46.

Вінграновський М. На золотому столі. О. Довженку. — Сто поезій. К., «Молодь», 1967, с. 6—7; Поезії. К., «Дніпро», 1971, с. 5; Живи, Україно. К., «Мистецтво», 1971, с. 149—150.

Винграновский М. За золотым столом. Александру Довженко. Пер. Л. Смирнова. — «Советская Литва», 1972, 26 августа; Третья книга. Стихи. Авториз. пер. с укр. Л. Смирнова. М., «Советский писатель», 1972, с. 55—56.

Воронько П. Учень сонця. — «Літературна Україна», 1964, 15 вересня.

Воскрекасенко С. Олександр Довженко. — Не криви душею. Сатира та гумор. К., «Дніпро», 1966, с. 369.

Герасименко К. Чорнильний прилад. О. Довженку. — Пісня мужніх. Поезії. К., «Радянський письменник», 1960, с. 92—94.

Гончаренко І. Пам'яті О. П. Довженка. — Олександр Довженко. Збірник спогадів і статей про митця. К., Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959, с. 30; Вибране. К., Держлітвидав України, 1959, с. 304—306; Поезії. К., «Радянський письменник», 1967, с. 158.

Гончаренко І. На пам'ять О. П. Довженку. — Літа ідуть. Вірші та поеми. К., «Дніпро», 1968, с. 204—206.

Грабовський В. Довженко. — «Дніпро», 1973, № 7, с. 12.

Грінчак В. Вертатись хочу на Вкраїну! — Поезії та поеми. К., «Молодь», 1964, с. 24—25.

Грінчак В. Жага. — «Літературна Україна», 1964, 11 вересня.

Губарець В. Спектр спеки (згадується Довженко). — Одвертість. Поезії. К., «Молодь», 1970, с. 17.

Діденко В. Довженкова дума. — «Літературна Україна», 1966, 25 листопада.

Дмитерко Л. Один за одним сходять у могилу... (згадується Довженко). — В обіймах сонця. Нові поезії. К., «Радянський письменник», 1958, с. 148.

Дорошко П. Не скупа земля поліська (згадується Довженко). — Викарбую на камені. Вибрані поезії. К., «Дніпро», 1966, с. 102.

Дорошко П. Довженкові. — «Дніпро», 1965, № 9, с. 2; Викарбую на камені. Вибрані поезії. К., «Дніпро», 1966, с. 22—24.

Дорошко П. Сосниця. О. П. Довженку. — Олександр Довженко. Збірник спогадів і статей про митця. К., Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959, с. 26—27.

Драч І. Спрага (згадується Довженко). — Соняшник. Поезії. К., Держлітвидав України, 1962, с. 71.

Дубовик М. Комбат Щорс. [Фрагмент. О. Довженкові]. — Вибрані поезії. К., «Радянський письменник», 1957, с. 204—206.

Журба К. Він тут народився. Герою і автору «Зачарованої Десни». — Олександр Довженко. Збірник спогадів і статей про митця. К., Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959, с. 27—28.

Журба К. Довженкова борозна. — Серп. Лірика. К., «Радянський письменник», 1969, с. 49—50.

Забашта Л. Подрузі Довженка. — «Україна», 1968, № 5, с. 5; Дерево моїх надєжд. Стихи. Пер. с укр. М., «Советский писатель», 1968, с. 69—71.

Забашта Л. Триптих про Довженка. — Незабудки. Поезії. К., «Дніпро», 1966, с. 30—34; Ой катране, катраночку... К., «Дніпро», 1968, с. 397—400.

Забашта Л. Побратими. А. С. Малишкові. — «Радянська Україна», 1972, 18 листопада.

Забашта Л. Первая лекция Довженко в киноинституте. — Дерево моїх надєжд. Стихи. Пер. с укр. М., «Советский писатель», 1968, с. 24—25.

Забашта Л. Хата Довженко. — Дерево моїх надєжд. Пер. с укр. М., «Советский писатель», 1968, с. 22—23.

- Забашта Л. Довженкові. — Земля Антеїв. Поезії. К., «Радянський письменник», 1971, с. 13—14; «Вітчизна», 1971, № 6, с. 1—2.
- Забашта Л. Довженкова хата. — «Україна», 1967, № 15, с. 5.
- Забашта Л. Перша лекція (Довженко в кіноінституті). — Вірю людині! К., Держлітвидав України, 1963, с. 12—13.
- Зленко В. Бульбіна люлька (за творам О. Довженка). — «Ленінський прапор», 1969, 11 січня.
- Каранда О. Післягрозя. — «Деснянська правда», 1968, 14 січня.
- Карпенко М. Лицарі. На теми Довженка. — «Прикарпатська правда», 1969, 10 липня; Озброєна муза. Лірика. Ужгород, «Карпати», 1970, с. 57—59.
- Кац З. Воспоминание о Довженко. — День забот. Лірика. Харьковск. книзд-во, 1963, с. 34—36.
- Кацнельсон А. Моя Десна. — Літа мої. Поезії. К., Держлітвидав України, 1964, с. 194—195; «Україна», 1961, № 24, с. 16.
- Коваль Г. В радості щасливою й багатою (згадується Довженко). — «Дніпро», 1971, № 3, с. 10.
- Коваль Г. На голубий рушник Десни... Пам'яті О. П. Довженка. — «Дніпро», 1966, № 10, с. 77.
- Колодій В. Україно моя! — «Львовская правда», 1968, 14 январа.
- Коломієць В. Кохавсь тут Коцюбинський (згадується Довженко). — «Україна», 1972, № 6, с. 10.
- Коломієць В. Могили людських сердець. — «Літературна Україна», 1967, 12 грудня.
- Колядюк І. Про велетнів. Олександр Довженку. — У мавчинім краю. Поезії. К., «Молодь», 1965, с. 19.
- Коротич В. Олександр Довженко пише щоденник. — «Вітчизна», 1972, № 8, с. 1—2.
- Котенко М. Балада про солдата. За О. П. Довженком. — «Ленінська молодь», 1971, 4 вересня.
- Кушніренко М. Людина. О. П. Довженкові. — «Комсомольський гарт», 1969, 11 вересня.
- Лаврів О. Довженко і ранок. — Естафета пісні. Поезії молодих. [36.]. Львів, «Каменярь», 1964, с. 39; «Ленінська молодь», 1964, 20 вересня; «Радянське слово», 1964, 7 березня.
- Лиходід М. Сільська бібліотека (згадується Довженко). — «Літературна Україна», 1973, 21 березня.
- Лиходід М. У Запоріжжі. — «Літературна Україна», 1964, 11 вересня.
- Лиходід М. Довженкові птиці. — Світ. Лірика. К., «Радянський письменник», 1966, с. 25—26.
- Лопухівський Г. Олександр Довженко. — Зимової рань. — «Деснянська правда», 1968, 14 січня.
- Лубківський Р. Стояв Довженко. — День поезії. К., «Радянський письменник», 1963, с. 275.
- Лубківський Р. Сашкова хата. Романтична балада. — «Літературна Україна», 1964, 11 вересня.
- Лубківський Р. Балада повернення. — «Літературна Україна», 1966, 25 листопада.
- Лубківський Р. Спогад про подорож у Сосницю. — Гронове дерево. Поезії. К., «Радянський письменник», 1967, с. 85.
- Лубківський Р. Довженко. 1. Розова пtiца. 2. Сашкова хата. — Очаровані олені. Пер. з укр. «Молодая гвардия», 1971, с. 26—28.
- Луценко Д. Мадонна (згадується Довженко). — Добрість. Поезії. К., «Радянський письменник», 1971, с. 17.
- Луценко Д. Зачарована Десна. Пам'яті О. П. Довженка. — Незакінчена соната. К., «Радянський письменник», 1966, с. 17—20.
- Малишко А. Пісня Олександра Довженка. Цикл. (Пролог. Як не любив ти скрипу тих дерев. Де зорі падають. Віра. Надія. Любов. І шкірилися налякані сліпці..

Пробачення. Під Валуйками. Осмута. Любив ти землю, теплу і рясну. Прощання. Пісня. Портрет. Ти весь відданий вікам... Тобі не раз казали мудраки... Отак тебе пам'ятаю... Радість). — Рута. Книга лірики. К., «Радянський письменник», 1966, с. 71—95; Зорі світ провіщають. Лірика та поеми. К., «Дніпро», 1969, с. 279—288.

Малишко А. Пісня Олександра Довженка. (Пролог. Де зорі падають. Ненависть. Прощання. Віра. Надія. Любов. Пробачення. Під Валуйками. Пісня. Портрет. Осмута. Радість). — «Літературна Україна», 1964, 4 вересня.

Малишко А. Рядок про Довженка. — Прозорість. К., «Держлітвидав України», 1962, с. 65—67; «Літературна Україна», 1962, 5 червня; Далекі орбіти. К., «Дніпро», 1965, с. 61—62; Твори в 5-ти т., т. 5. К., Держлітвидав України, 1963; День поезії. К., «Радянський письменник», 1963, с. 113; Перстень. К., «Дніпро», 1966, с. 114—115; Зорі світ провіщають. Лірика та поеми. К., «Дніпро», 1969, с. 209.

Малишко А. Радив часто мені Олександр Петрович. — Твори в 5-ти т., т. 5, с. 35; Зорі світ провіщають. Лірика та поеми. К., «Дніпро», 1969, с. 177—178.

Малишко А. Майстри (згадується Довженко). — «Друг читача», 1967, № 18, с. 5; Синій літопис. Лірика. К., «Радянський письменник», 1968, с. 75—76.

Малишко А. Дорога спогаду (згадується Довженко). — Синій літопис. Лірика. К., «Радянський письменник», 1968, с. 117—118.

Малишко А. Октави літа (згадується Довженко). — «Літературна Україна», 1965, 31 грудня.

Малишко А. Довженко. — Твори в 5-ти т., т. 5, с. 115.

Малишко А. Вогник. Максиму Рильському (згадується Довженко). — Далекі орбіти. Поезії. К., «Дніпро», 1965, с. 321.

Малишко А. Мастера. А. Довженко, М. Рильському, Остапу Вишне. Авториз. пер. с укр. Л. Вишеславского. — «Литературная газета», 1969.

Малишко А. Сіре небо журавлі мережили. О. Довженкові. — Що на серце лягло. Лірика. К., «Радянський письменник», 1971, с. 41; «Дніпро», 1969, № 7, с. 12—13.

Маловик Г. Серце (згадується Довженко). — «Прапор», 1972, № 1, с. 98.

Марченко О. Вдосвіта (згадується Довженко). — Кровообіг. Вірші та поеми. Х., «Прапор», 1971, с. 58.

Масенко Т. Сад Олександра Довженка. — Багряні жоржини. Лірика, балади, поеми. К., «Дніпро», 1969, с. 99.

Масенко Т. Степи України. — Там же, с. 112.

Масенко Т. Дума про беркута (згадується Довженко). Пер. Б. Палийчук. — Журавли над океаном. Стихи, баллади. Пер. с укр. М., «Советский писатель», 1970, с. 21—26.

Масенко Т. Степ (згадується Довженко). — «Донбас», 1967, № 6, с. 71.

Масло М. Народжений для пісні. О. Довженкові. — «Літературна Україна», 1964, 30 червня.

Мороз В. Монолог Олександра Довженка. — Дерево на обрії. Лірика. Одеса, «Маяк», 1969, с. 59.

Муратов І. Яблука (з Довженкового саду). На Десні біля Сосниці. — «Літературна Україна», 1971, 5 листопада.

Нагнибіда М. І чути здалека... — Пригоріщ землі. Поезії. К., «Радянський письменник», 1970, с. 58.

Нагнибіда М. Згадався Довженко. — На полі битви. К., «Дніпро», 1969, с. 125—126; Вибране в 2-х т., т. 1. Лірика. К., «Дніпро», 1971, с. 256—257; «Жовтень», 1964, № 2, с. 3.

Нагнибіда М. Біля степового багаття (згадується Довженко). — На полі битви. К., «Дніпро», 1969, с. 363—364.

Нагнибіда М. Згадався Довженко. — «Жовтень», 1964, № 2, с. 3; Вибране в 2-х т., т. 1. Лірика. К., «Дніпро», 1971, с. 256—257.

Найда П. Довженкова слава. — «Комсомольський гарт», 1969, 11 вересня.

Неценський А. Довженкова хата. — Вітрила. Вірші, оповідання, переклади, малюнки. Альманах. К., «Молодь», 1968, с. 13—14.

- Онкович Д. Дорога. — «Радянське Поділля», 1968, 24 липня.
- Петренко М. Довженкові діди. — Бровиця. Вірші. К., «Радянський письменник», 1970, с. 48—49; Сонячний годинник. Поезії. Львів, «Каменяр», 1968, с. 42.
- Підпалій В. Довженко. — Зелена Гілка. Поезії. К., Держлітвидав України, 1963, с. 21.
- Підпалій В. М. Т. Рильському (згадується Довженко). — Тридцять літ. К., «Молодь», 1967, с. 22—23.
- Підсуха О. Спогад. О. П. Довженку. — «Літературна газета», 1957, 26 листопада; Олександр Довженко. Збірник спогадів і статей про митця. К., Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959, с. 28—30.
- Підсуха О. Ірпінь (Згадка). О. Довженку. — В передчутті весни. К., «Молодь», 1960, с. 19—21.
- Підсуха О. Народе мій (згадується Довженко). — Срібна грань. Поезії. К., «Радянський письменник», 1971, с. 18—19.
- Підсуха А. Народ рабочий... (згадується Довженко). Авториз. пер. с укр. Л. Вышеславского. — «Радуга», 1972, № 5, с. 19.
- Пригородовський В. Довженків сад. — «Комсомольський гарт», 1970, 26 лютого.
- Приходько Н. Платани. — «Україна», 1971, № 10, с. 8.
- Радченко М. О землі рідна. — «Деснянська правда», 1968, 14 січня.
- Реп'ях С. Пам'яті Довженка. — Барви. Поезії. К., «Радянський письменник», 1967, с. 28.
- Рильський М. Олександрові Довженку дружнє послання. — Твори в 10-ти т. т. 2. К., Держлітвидав України, 1960, с. 216—218; Жага. Вибрані поезії. К., «Дніпро», 1967, с. 106.
- Рильський М. Олександрові Довженку. — Троянди и виноград. Далекі небосхили. К., «Радянський письменник», 1961, с. 84—86.
- Рильський М. Олександрові Довженку дружнє послання. Пер. с укр. М. Комиссарова. — Розы и виноград. Далекі небосклони. Стихи. Авториз. пер. с укр. М., «Художественная литература», 1970, с. 99—101.
- Рильський М. Монмартр (згадується Довженко). Пер. Л. Вышеславского. — Там же, с. 131—132.
- Рывлин А. Учитель красоти. — Его яблони. — Люблю и верю. К., «Радянський письменник», 1958, с. 148—149.
- Рядченко И. Киноленты. Памяти Ал. Довженко. — Винные погреба (стихи и поэмы). Одесса, «Маяк», 1969, с. 39—40.
- Савич І. Олександр Довженко. — Позивні майбутнього. К., «Радянський письменник», 1959, с. 56—57.
- Савич І. У Довженківському музеї. — Чистота. Поезії. К., «Дніпро», 1966, с. 65—66.
- Сіренко М. Довженкова дорога. «Вільне життя» (Тернопіль), 1972, 10 червня.
- Сингаївський М. На березі Каховського моря. О. П. Довженкові. — Мої сторони світу. Поезії. К., «Радянський письменник», 1963, с. 74—75.
- Сингаївський М. О. Довженкові. — Поезії. К., «Молодь», 1966, с. 37—38.
- Сингаївський М. Монолог Україні (згадується Довженко). — Поступ. Вірші та поеми. К., «Радянський письменник», 1969, с. 32—35.
- Сом М. Довженко. — «Комсомольське знамя», 1964, 1 августа.
- Сом М. Олександр Довженко. — «Зміна», 1964, № 7, с. 1; Дума над вогнем. Поезії. К., «Молодь», 1968, с. 38.
- Стельмах М. Олександрові Довженку. — «Літературна Україна», 1964, 11 вересня; Мак цвіте. Поезії. К., Держлітвидав України, 1968, с. 173.
- Стельмах М. В цирку (згадується Довженко). — «Вітчизна», 1968, № 10, с. 6.
- Терещенко М. Довженко у польоті. — Крилате відлуння. Вибране. К., Держлітвидав України, 1970, с. 175.
- Тичина П. Олександрові Довженку. — «Літературна Україна», 1966, 18 січня.
- Ткач М. Сад Довженка. — День поезії. К., «Радянський письменник», 1965, с. 102; На смерекових вітрах. Лірика. К., «Радянський письменник», 1965, с. 37—38.

- Ткач М. Біля хати. Пам'яті О. П. Довженка. — «Дніпро», 1971, № 5, с. 23.
- Удовиченко М. Спомини про Довженка. — Мій скарб. Лірика. К., «Дніпро», 1965, с. 10—11.
- Ушаков Н. Герой (згадується Довженко). — 75. Стихи. М., «Молодая гвардия», 1971, с. 54—63.
- Федоров В. Щедрість. Памяти Александра Довженко. — Русская зима. Легенды, лирика, песни, сатира. М., «Московский рабочий», 1968, с. 92—93; Звезды России. Стихи и поэмы. М., «Советский писатель», 1963, с. 68—70.
- Чередниченко Д. Ти виріс у безсмертя ватрою. Олександрові Довженку. — Отава. К., «Молодь», 1966, с. 16.
- Швець В. Минає високосний рік... (згадується Довженко). — Межень. Вибране. К., «Дніпро», 1969.
- Шеремет М. Пароплав «Олександр Довженко». — Подвиг. Поезії. К., «Радянський письменник», 1967, с. 55; «Літературна Україна», 1964, 11 вересня.
- Шкода В. Баллада о большом сердце. А. Довженко. — Трудная разведка. Стихи. К., «Радянський письменник», 1961, с. 91—92; Романтика. Стихи. К., «Молодь», 1965, с. 9—11; Живая вода. Стихи. К., «Радянський письменник», 1969, с. 42—44.
- Шутько Я. Довженкове літо. — «Зоря Полтавщини», 1969, 11 вересня.
- Юр'єв В. Довженко. — Доля. Поезії. К., «Молодь», 1967, с. 58; «Літературна Україна», 1972, 11 серпня.
- Ющенко О. Вечір в Каховці. Пам'яті Олександра Довженка. — Люди і квіти. К., «Радянський письменник», 1959, с. 114—117.
- Ющенко О. У заволзькому степу. Ю. В. Шумському (згадується Довженко). — «Літературна Україна», 1964, 5 червня.
- Ющенко О. Довженкова «Земля». — Материнне сонце. Поезії. К., «Радянський письменник», 1965, с. 98—99.
- Ющенко О. Земля Довженка. — «Культура і життя», 1965, 30 травня.
- Ющенко О. В гостях у незакінченого життя (згадується Довженко). — Вирій. Поезії. К., «Радянський письменник», 1969, с. 91.
- Янтареv Э. Как Довженко снимал «Землю». — Переправа. Стихи. М., «Советский писатель», 1967, с. 14—15.
- Яринич В. Я не можу називати Довженка... — Земля сповідь. Поезії. К., «Радянський письменник», 1971, с. 40.
-

ЗМІСТ

КРИТИКА І ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС

Ільєнко І. О. (Київ). «Глибока дружби течія» (Павло Тичина і Микола Асеев)	3
Сіренко П. М. (Київ). Образ нової людини в «Поемі про море» О. Довженка	9
Височанська О. Г. (Запоріжжя). «Італійські зустрічі» М. Бажана	15
Доброгорський М. І. (Одеса). У вирі життя	21
Лещенко П. Я. (Ровно). Співець «поліської тундри» і мрій про возз'єднання	26
Петросян М. (Єреван). Досягнення і проблеми (Чотиривірші Ованеса Туманяна українською мовою)	31
Марко В. П. (Ужгород). Концепція людини і стиль Михайла Стельмаха	37

ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Кобцева І. Ф. (Харків). Із спостережень над функцією художньої деталі в українській історико-революційній повісті 20-х років	43
Білецький Ф. М. (Дніпропетровськ). Про традиції класичної сатири в радянській літературі	48
Кравченко Е. П. (Дрогобич). Сюжет і композиція як засіб типізації. (Творчий досвід В. Тендрякова)	55
Івасютин Т. Д. (Чернівці). Засоби вираження гумору та сатири в комедії Мольєра «Тартюф» та їх передача українською мовою	61

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Родько М. Д. (Львів). Літературна історія роману І. Микитенка «Ранок»	67
Солоха А. Я. (Миколаїв). Творчий метод І. П. Котляревського в оцінці українських радянських літературознавців 50—60-х років	74
Вікаренко В. І. (Ізмаїл). У боротьбі за інтереси трудящих. (Поезія української еміграції за океаном)	80
Макаровський І. П. (Івано-Франківськ). Осип Маковей про українсько-польські відносини	84
Вигодованець Н. І. (Ужгород). Байки Г. С. Сковороди в оцінці українських літературознавців останнього десятиліття (1962—1972)	88

ПУБЛІКАЦІЇ

Козлова К. П. (Львів). Невідомі фейлетони Петра Козланюка	95
---	----

БІБЛІОГРАФІЯ

Співак І. А. (Чернівці). Поетичний образ великого митця-гуманіста. (До 80-річчя з дня народження Олександра Довженка)	103
---	-----

Республиканский межведомственный сборник
УКРАИНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ. Выпуск 22.
(На украинском языке)

Издательское объединение «Вища школа»
Издательство при Львовском государственном
университете

Редактор Н. С. Поліщук
Технічний редактор Т. М. Веселовський
Коректори Е. В. Карпенко, С. Я. Михайленко

Здано до набору 26. 02 1974 р. Підписано до друку
24. 06 1974 р. Формат паперу 70×108¹/₁₆. Папір дру-
карський № 1. Фіз друк. арк. 7. Умовн. арк 9,8.
Обл.-видавн. арк. 9,84. Тираж 1000. БГ 02444. Ціна
1 крб. Зам. 765.

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

Обласна книжкова друкарня Львівського обласного
управління в справах видавництва, поліграфії та книж-
кової торгівлі, Львів, Стефаника, 11.

ДО ВІДОМА АВТОРІВ

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

2. Статті, написані на низькому науковому і 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 два 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. 1. 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».

1 крб.

«ВИЩА ШКОЛА»

1974

10