

**КРАЇНСЬКЕ
ЛІТЕРАТУРО-
ЗНАВСТВО**

ВИПУСК

29

МІНІСТЕРСТВО ВИЩОЇ
І СЕРЕДНЬОЇ СПЕЦІАЛЬНОЇ
ОСВІТИ УРСР
ЛЬВІВСЬКИЙ
ОРДЕНА ЛЕНІНА
ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМ. ІВАНА ФРАНКА

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

ВИПУСК 29

РЕСПУБЛІКАНСЬКИЙ
МІЖВІДОМЧИЙ
НАУКОВИЙ ЗБІРНИК

Л Ї В І В
ВИДАВНИЦТВО
ПРИ ЛЬВІВСЬКОМУ
ДЕРЖАВНОМУ
УНІВЕРСИТЕТІ
ВИДАВНИЧОГО
ОБ'ЄДНАННЯ
«ВИЩА ШКОЛА»

1977



Матеріали 29-го випуску збірника «Українське літературознавство» висвітлюють питання критики, теорії та історії української літератури. Автори окремих статей зупиняють свою увагу на художній майстерності того чи іншого письменника, на розгляді стильових і жанрових особливостей творів.

Розділ «На допомогу вчителю та студенту» вміщує дослідження науковців-методистів, а в розділі «Публікації» читач знайде маловідомі факти з життя і творчості Лесі Українки, М. Старицького.

Призначений для науковців, викладачів вузів, аспірантів, учителів-словесників і студентів.

Редакційна колегія: проф., д-р філол. наук І. І. Дорошенко (відп. ред.), доц., канд. філол. наук О. Н. Мороз (заст. відп. ред.), доц., канд. філол. наук А. М. Халимончук (заст. відп. ред.), доц., канд. філол. наук Т. І. Комаринець (відп. секр.), проф., д-р філол. наук М. С. Грицай, проф., д-р філол. наук З. С. Голубаєва, доц., канд. філол. наук О. І. Губар, канд. філол. наук Г. С. Домницька, проф., д-р філол. наук Н. Й. Жук, проф., д-р філософ. наук Б. І. Кубланов, доц., канд. філол. наук В. В. Лесик, проф., д-р філол. наук В. М. Лесин, проф., д-р філол. наук П. М. Лісовий, проф., д-р філол. наук І. А. Луценко, доц., канд. філол. наук Ф. М. Неборячок, проф., д-р філол. наук В. В. Фащенко, доц., канд. філол. наук М. С. Федорчук, проф., д-р філол. наук П. М. Федченко, проф., д-р філол. наук К. П. Фролова, проф., д-р філол. наук С. М. Шаховський, доц., канд. філол. наук Ф. Я. Шолом.

Відповідальний за випуск
доц., канд. філол. наук А. М. Халимончук

Адреса редакційної колегії:

290000, Львів-центр, вул. Університетська, 1, держуніверситет, філологічний факультет, «Українське літературознавство»

Редакція суспільно-політичної і філологічної літератури

70202—077

У М225(04)—77 465—77

© Видавниче об'єднання «Вища школа», 1977

В. І. МАРТУСЬ

В. І. Ленін про художність як діалектичну єдність змісту і форми в мистецтві

В умовах розвинутого соціалістичного суспільства, коли зростає роль літератури і мистецтва у вихованні радянської людини — будівника комунізму, коли відбувається «дальша активізація діяльності творчої інтелігенції, яка вносить дедалі вагоміший вклад у загальнопартійну, загальнонародну справу будівництва комуністичного суспільства» [5, с. 88], дослідження об'єктивних критеріїв художності мистецької цінності набуває особливого значення.

Пізнання об'єктивних критеріїв художності, безсумнівно, є однією з найнеобхідніших передумов піднесення радянської літературно-художньої критики на такий рівень, коли остаточно буде покінчено з проявами примиренського ставлення до ідейного і художнього браку, суб'єктивізмом, приятельськими і груповими пристрастями [9].

Керуючись ленінськими принципами партійності і застосовуючи об'єктивні критерії аналізу й оцінки художності творів, літературно-художня критика кваліфіковано, глибоко і всебічно визначає реальну вартість мистецьких надбань.

У всеохоплюючій ленінській системі об'єктивних критеріїв художності важливе місце належить оцінці твору з точки зору взаємодії його змісту і форми.

Хоч би які важливі ідеї, значущі проблеми порушувалися у творі, якщо форма викладу їх недосконала, не відповідає змістові, то це не може не позначитися на характері ідейно-естетичного впливу його на читача, глядача чи слухача.

Глибоко розуміючи природу мистецької творчості і сутність її результатів, В. І. Ленін в оцінці конкретних творів мистецтва, у висловлюваннях, зауваженнях, настановах, порадах з питань культури підкреслював, що об'єктивний науковий аналіз досконалості твору мистецтва можливий тільки при усій багатоманітності аспектів виміру його реальної ідейно-художньої вартості.

Мистецька цінність — надзвичайно складне явище, яке характеризується величезною різноманітністю взаємозумовлених і взаємодіючих сторін. Виділення окремих її сторін для зручності дослідження тих чи інших аспектів оцінки художності — у даному випадку діалектичної єдності змісту і форми — можли-

ве лише як виділення частини з цілого для більш глибокого і всебічного осмислення його.

Різноманітні, складні й відповідальні функції ідейно-естетичного впливу на особистість твор мистецтва здатний здійснювати лише за умови, коли внутрішня організація його ідейно-тематичної основи є найбільш доцільною, тобто коли художня форма твору перебуває в діалектичній єдності зі змістом, сприяє найповнішому донесенню його до читача, слухача, глядача. Отже, діалектична єдність змісту і форми в мистецтві є неодмінною умовою його функціонування, існування взагалі.

Загальнофілософською основою критерію художності мистецької цінності як діалектичної єдності її змісту і форми є марксистське діалектико-матеріалістичне вчення про зміст і форму, розвинуте й конкретизоване В. І. Леніним.

Будь-який предмет, будь-яке явище об'єктивної реальності, в тому числі твор мистецтва, — це діалектична єдність, взаємодія змісту і форми. «Уся органічна природа, — писав Ф. Енгельс, — є одним суцільним доказом тотожності або нерозривності форми і змісту. Морфологічні і фізіологічні явища, форма і функція зумовлюють взаємно одне одного» [1, т. 20, с. 571].

Діалектична єдність, взаємодія змісту і форми неодмінно включає в себе і їх боротьбу. В. І. Ленін, перелічуючи «елементи діалектики», вказав саме на цю сторону взаємодії змісту і форми: «...боротьба змісту з формою і навпаки. Скидання форми, переробка змісту» [2, т. 29, с. 188].

Як категорія матеріалістичної діалектики зміст являє собою сукупність сторін, ознак і процесів предметів і явищ об'єктивної реальності, а форма є вираженням змісту, способом його існування. У мистецтві зміст — це художньо освоєна, об'єктивована в мистецькій цінності дійсність у всій сукупності її сторін, ознак і процесів.

Ленінське положення про те, що мистецтво не потребує визнання його творів за *дійсність* [див.: 2, т. 29, с. 50], націлює на розгляд змісту мистецтва як діалектичної єдності відображуваного об'єкта і відображаючого суб'єкта, тобто як єдності об'єктивного і суб'єктивного, теми і ідеї.

Існування, вираження змісту можливе лише в певній формі. У мистецтві форма — це внутрішня організація, структура художнього твору, весь арсенал зображувально-виражальних засобів якої підпорядкований якнайповнішому виявленню і втіленню змісту. Художня форма надзвичайно складна й багатоманітна. Поряд із матеріальними зображувально-виражальними засобами, такими, зокрема, як слово, рима — в літературі, звукоінтонація, мелодія — в музиці, колір, лінія, світлотінь — в образотворчому мистецтві, кіномонтаж — у кіномистецтві, мізансцена — в театральному мистецтві, ритм, гармонія — в різних видах мистецтва, до основних елементів художньої форми належать також композиція, сюжет тощо.

У взаємодії змісту і форми визначальна роль належить змістові. Однак це зовсім не означає, що форма пасивна відносно змісту, навпаки, форма активна. Вона, коли найбільше відповідає змістові, прискорює розвиток, яскраво виражає, найповніше доносить його (якщо йдеться про мистецьку цінність) до читача, глядача, слухача. Коли ж форма приходить у суперечність зі змістом, вона недостатньо забезпечує або й зовсім не забезпечує його вираження; мистецька цінність перестає бути сама собою.

У художньому творі, підкреслював В. І. Ленін у розмові з А. В. Луначарським з приводу передбачуваного перекладу роману А. Барбюса «Вогонь» на російську мову, важлива насамперед не оголена ідея (тобто ідейний зміст твору, що є складовою частиною поняття більш широкого — поняття змісту твору), оголену ідею можна й просто передати в хорошій статті про художній твір. У мистецтві, говорив Володимир Ілліч, важливо передусім те, що читач не сумнівається в правді зображуваного [див.: 7, т. 6 с. 276], а це буває лише за умови, коли зміст твору переданий у досконалій, що найбільше виражає його, формі, тобто коли зміст і форма перебувають у діалектичній єдності, коли між ними забезпечена гармонійна взаємодія.

Об'єктивна реальність перебуває в постійному русі (у діалектичному розумінні цього слова), в розвитку. Однією із сторін цього об'єктивного процесу є боротьба змісту з формою і навпаки.

Неоціненне значення для розуміння співвідношення змісту і форми взагалі, і зокрема в мистецтві, має класичне положення В. І. Леніна про необхідність вироблення робітничим класом і його партією чітких і досконалих організаційних форм для боротьби з експлуататорами. Серйозною перепорою у боротьбі пролетаріату та його партії з класовими ворогами є не тільки старі, віджилі форми, а також і форми нерозвинуті, недосконалі.

У праці «Крок вперед, два кроки назад» В. І. Ленін писав: «Нерозвиненість і нетривкість форми не дає змоги зробити далші серйозні кроки в розвитку змісту, викликає ганебний застій, веде до марнування сил...» [2, т. 8, с. 362]. Для творця художніх цінностей це не може не означати застереження від надмірного захоплення новими й надновими формами тільки на тій підставі, що вони нові. Адже й у мистецтві нерозвиненість і нетривкість форми завжди обертається на шкоду змістові, «веде до марнування сил». Пошуки і вироблення дійсно нової, такої, що найповніше виражає новий зміст, художньої форми Володимир Ілліч вважав справою не тільки важливою, а й необхідною. Він мріяв про те, що на ґрунті докорінних революційних і соціально-культурних перетворень виросте «дійсно нове, велике комуністичне мистецтво, яке створить форму відповідно до свого змісту» [3, с. 533].

Глибоку правдивість і ідейність мистецтва В. І. Ленін розглядав у нерозривній єдності з його художньою формою.

Пошуки найдосконалішої, справді новаторської, оригінальної художньої форми Володимир Ілліч вважав справою надзвичайно важливою. Він наголошував на тому, що «у цій (літературній. — В. М.) справі безумовно необхідне забезпечення більшого простору особистій ініціативі, індивідуальним нахилам, простору думці і фантазії, формі і змістові» [2, т. 12, с. 94] і при цьому, звичайно, вважав єдино плідним той напрямок пошуків, який визначався необхідністю досягти якнайповнішого вираження комуністичного змісту. Саме такий висновок впливає, зокрема, з ленінської оцінки блискучого творчого успіху партійного літератора А. Вітімського (М. С. Ольмінського): «Надзвичайно доречно взята тема і розроблена в стилі, але ясній формі чудово» [2, т. 48, с. 87].

Ленінська теорія відображення, діалектико-матеріалістичне розуміння єдності і взаємозумовленості змісту й форми враховує прийнятність і цінність як «життєподібних», так і найрізноманітніших умовних форм у мистецтві.

Володимир Ілліч захоплювався реалізмом у літературі й театрі, в музиці й образотворчому мистецтві. Він любив творчість О. Пушкіна, М. Гоголя, Л. Толстого, Г. Успенського, М. Горького, А. Барбюса, з великою повагою ставився до творчого надбання тих митців, які з надзвичайною художньою силою виражали важливий, суспільно значущий зміст за допомогою таких умовних форм, як символіка, перебільшення, іносказання, алегорія тощо. Сатирично загострені, нерідко зовні деформовані з метою більш повного, рельєфного вираження їх внутрішньої сутності, типи М. Салтикова-Щедріна, зокрема «дикий поміщик», «карась-ідеаліст», «коняга» і чимало інших, органічно увійшли в ленінські твори. І більшовицькій «Правді» В. І. Ленін радив використовувати у публіцистичних замітках твори М. Салтикова-Щедріна, згадувати, цитувати і розтлумачувати їх. У 1912 р. Володимир Ілліч писав, що для читачів «Правди» «це було б доречно, цікаво, та й вийшло б висвітлення теперішніх питань робітничої демократії з іншого боку, іншим голо-сом» [3, с. 75].

В. І. Ленін надзвичайно високо цінував творчість О. М. Горького. Серед творів письменника, які заслужили найвищої похвали, були не тільки реалістичні, а й романтичні твори. У цьому зв'язку особливо характерно, що стаття, в якій Володимир Ілліч критикував О. М. Горького за те, що той, не розібравшись, поставив свій підпис «поряд з підписом П. Струве, під шовіністсько-попівським протестом проти німецького варварства», названа «Авторові «Пісні про Сокола». Вказуючи на найтісніші зв'язки О. М. Горького з трудящими масами, на те, що «він так само гаряче, як і вони, бере до серця справу пролетаріату, що він віддав свій талант на служіння цій справі» і що «тому й дороге їм його ім'я», В. І. Ленін пов'язує ім'я письмен-

ника насамперед із надзвичайно популярною серед робітників, сповненою революційної романтики і символіки «Піснею про Сокола» [2, т. 26, с. 87].

В. І. Ленін, як згадує Н. К. Крупська, під час еміграції зачитувався віршами реформатора французького віршування Е. Верхарна, в творчості якого надзвичайно широко і талановито використовувалися умовно-алегоричні форми, образи-символи, ускладнені метафори [3, с. 495].

Теоретична спадщина ленінізму дає єдино правильний підхід до розв'язання найскладніших проблем художньої культури, в тому числі й таких, як розуміння романтики, символу тощо.

Серед тих, хто особливо відзначився в теоретичному запереченні романтики, були горезвісні емпіріокритики. «В ім'я «естетичного сталого стану...», — писав Володимир Ілліч про «безмежне тупоумство» теоретиків емпіріокритицизму, — відкидається «романтика» [2, т. 18, с. 315]. Причому емпіріокритики, як і вульгаризатори іншого толку, зокрема теоретики декадентства, відкидали не всяку романтику, а тільки ту, яка становила загрозу для облюбованого ними «естетичного сталого стану» суспільства, — романтику активну, прогресивну, революційну. Романтика ж, яка цілком уживається з засадами «естетичного сталого стану», тобто реакційна романтика, не тільки не викликає заперечень, а як влучно вказує В. Р. Щербіна, «стає свого роду знаменням декадентства, синонімом різних видів художньої містики й ірраціоналізму» в занепадницькому буржуазному мистецтві [10, с. 238].

В. І. Ленін, як відомо, надзвичайно високо цінував революційну романтику і вказував, що, «говорячи про романтизм, не можна обминати віхівське, тобто контрреволюційне, тлумачення цього терміна, що панує в найбільш поширеній, а саме: ліберальній, пресі. Не можна не повстати проти такого тлумачення» [2, т. 21, с. 57]. В. І. Ленін глибоко аргументовано розвінчував будь-які спроби контрреволюційного заперечення революційного романтизму і романтики.

Справді революційний романтизм, романтика розглядалися В. І. Леніним як здорова фантазія, передова революційна мрія, яка, за словами Д. І. Писарева, випереджає «природний хід подій» і підтримує та посилює «енергію трудової людини», відіграє роль «спонукальної причини» для творчої діяльності в ім'я майбутнього.

Отже, в питаннях визначення романтизму і романтики в мистецтві В. І. Ленін виходив з того, наскільки глибоко і повно романтична художня форма виражає прогресивний, революційний зміст.

Глибоко повчальним і надзвичайно плідним для розвитку художньої творчості є ленінське розуміння символів і символіки. «Відзначити тільки... зауваження про символи, що проти них взагалі нічого мати не можна, — писав В. І. Ленін з при-

воду «суто темних» суджень Гегеля з цих питань. — Але «проти всякої символіки» треба сказати, що вона іноді є «зручним засобом обійтись без того, щоб охопити, вказати, виправдати визначення понять»...» [2, т. 29, с. 102].

В. І. Ленін учив чітко розрізняти символізм як течію в мистецтві, засновану на суб'єктивістсько-ідеалістичному розумінні символів, які нічого не відображають, не символізують і, таким чином, є відходом від дійсності, і символи — як одну з форм пізнання, що являють собою в мистецтві, говорячи словами А. В. Луначарського, «художнє згущення до узагальнюючих кристалів» [8, с. 60]. Символізм як реакційну течію в мистецтві В. І. Ленін рішуче відкидав. Символічні ж образи, які несуть у собі величезної сили художнє узагальнення сутнісних сторін дійсності, Володимир Ілліч цінував надзвичайно. Згадаймо, наприклад, яке важливе ідейне навантаження несуть у його полум'яній публіцистиці символічні образи горьківських Буревісника у статті «Перед бурею» і Сокола у статті «Авторові «Пісні про Сокола» [див.: 2, т. 13, 26].

Для з'ясування ленінського розуміння форми в мистецтві не-оціненне значення має думка, висловлена Володимиром Іллічем під час огляду біля М'ясницьких воріт пам'ятника, типового зразка формалістичного мистецтва: «Кому потрібні ці форми, які глядачеві нічого не говорять?» [6, с. 380].

Отже, основою ленінського підходу до визначення цінності тієї чи іншої художньої форми в мистецтві є марксистський діалектико-матеріалістичний принцип взаємозумовленості, єдності і відповідності форми прогресивному, глибоко партійному, революційному змістові.

Проводячи ідеї великого Леніна в життя, наша партія виступає за «уважне ставлення до творчих пошуків, за цілковите розкриття індивідуальності обдаровань і талантів, за різноманітність і багатство форм і стилів, що виробляються на основі методу соціалістичного реалізму» [4, с. 102]. У цьому, як показує весь досвід радянської літератури та мистецтва, — запорука створення найвищих досягнень соціалістичної змістом, багатогранної своїми національними формами та інтернаціоналістської своїм духом і характером художньої культури розвинутого соціалістичного суспільства.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Маркс К. і Енгельс Ф. Твори.
2. Ленін В. І. Повне зібрання творів.
3. В. І. Ленін про літературу. К., «Дніпро», 1970.
4. Матеріали XXIV з'їзду КПРС. К., Політвидав України, 1971.
5. Матеріали XXV з'їзду КПРС. К., Політвидав України, 1976.
6. Бонч-Бруевич В. Д. Воспоминания о В. И. Ленине. М., «Наука», 1965.
7. Луначарский А. В. Собрание сочинений. В 8-ми т. М., «Художественная литература», 1963—1967.

8. Луначарский А. В. Статьи о советской литературе. М., Учпедгиз, 1958.

9. «Радянська Україна», 1972, 25 січня.

10. Щербина В. Р. Ленин и вопросы литературы. М., «Наука», 1967.

В. И. МАТУСЬ

В. И. ЛЕНИН О ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ КАК ДИАЛЕКТИЧЕСКОМ ЕДИНСТВЕ СОДЕРЖАНИЯ И ФОРМЫ В ИСКУССТВЕ

Резюме

В статье рассматриваются некоторые аспекты ленинских критериев художественности, а именно: ленинское понимание художественности как диалектического единства содержания и формы в литературе и искусстве. Поставленные в работе вопросы исследуются на основе высказываний В. И. Ленина о художественной культуре, взятых в неразрывном единстве со всем учением ленинизма как марксизма современной эпохи.

Л. І. МІЩЕНКО

Покликаний Жовтнем

(Герой-інтернаціоналіст в українській поезії
1917—1945 рр.)

Братерство,
Дружба,
Єдність
І Рідня —
Слова — знамена віку, року,
дня;
Слова — з любові ткані
прапори
Нової, пожовтневої пори.

П. Воронько

Естетичне оновлення літератури, народженої Жовтнем, формування нових принципів художнього освоєння дійсності виявилось насамперед у пошуках позитивного героя. Цей процес був невіддільним від становлення творчого методу радянської літератури, який на новій ідеологічно-пізнавальній основі дає змогу дуже повно і точно уявити найважливіші віхи поступального руху людства до соціалізму. Концепція людини, людської сутності незмінно перебуває в центрі уваги літератури соціалістичного реалізму, що невіддільне від самої суті гуманістичних принципів [11]. В результаті художньої типізації, багатооб'ємного синтезу твориться тип людини, який однаковою мірою суттєвий як для розуміння його зв'язку з історичною реальністю, так і для утвердження естетичного ідеалу

письменника. В концепції людини найбільш яскраво виражається художній прогрес епохи, а також зв'язок естетичної природи твору з його соціальним генезисом.

Протягом значного історичного періоду — 1917—1945 рр. — нова концепція людини в українській радянській літературі зазнала помітних змін, пройшла певну еволюцію, зумовлену зростанням соціалістичного суспільства і всіма подіями, які пережила за ці роки країна. Головним же на всіх етапах розвитку літератури соціалістичного реалізму було прагнення письменників створити образ сучасника, позитивного героя доби, який ввібрав би у себе все найбільш вагоме і суттєве, що характеризує нову радянську людину.

На сторінках літературних газет і журналів неодноразово виникала полеміка навколо проблеми позитивного героя. Критики вдавалися до різноманітної термінології на означення предмета дискусії: ідеальний герой, герой-ідеал, звичайна людина, позитивний герой. Але суть залишалася незмінною: і письменники, і критики прагнули покликати до життя в літературі образи, які відтворили б усе багатство, багатогранність і красу людини першої у світі соціалістичної держави, людини, що здивувала і зачарувала планету.

Герой української радянської поезії 1917—1945 рр. не був плодом фантазії авторів, а виростав з реальної життєвої основи. Він прийшов з переможних боїв за Жовтень, з важких доріг громадянської війни — звідси його життєстверджуючий пафос, історичний оптимізм, віра в торжество ідей революції, яка звершувалася під гаслом «Пролетарі усіх країн, єднайтеся!»

А в полі — сонце, май... Гудуть червоні дзвони,
в полях і городах останній бій кипить...
І падають, як дощ, двірці, корони, трони...
То ми йдемо...

(В. Сосюра «Відплата»)

Овіяними славою шляхами-дорогами пройшов він країну «з краю в край» у загонах Фрунзе, Щорса, Будьонного. Тут народжувалось і міцніло, скріплене кров'ю, почуття братерства, інтернаціональної солідарності, яке стало однією з найприкметніших ознак героя літератури соціалістичного реалізму. Це почуття було невіддільне від високої революційної свідомості, ідеалів добра, правди, людяності — усе разом виражало широкий погляд на життя, світ і його майбутнє.

Перші поетичні образи червоних бійців за владу Рад, що ввібрали в себе дух «Інтернаціоналу», створили поети, які самі були у вирі подій, коли

Червоно танув сніг в пожежах барикад...
І громом молодим котилося над нами,
лунало по ланах: «Вперед, за Владу Рад!..»

(В. Сосюра «Червона зима»)

Серед них найяскравіша постать — Володимир Сосюра, потомствений пролетар з Донбасу, червоноармієць, який вніс в українську поезію схвильовану емоціональність, щирю задушевність та високу культуру поетичного образу. Його герой — шахтар, молодий боєць революції, з бентежною радістю вступає до лав червоного загону, щоб іти «в бій за владу робітничу». В патетично-схвильованому тоні передає автор настрій юнака перед від'їздом на фронт, його шлях на подвиг:

І де ми не пройшли, нас радо зустрічали,
і навіть вітер нам доріг не замітав.
Дівчата нам стрічки червоні пришивали,
і хлопці радо йшли озброєні до лав.

(В. Сосюра «Червона зима»)

У баладі «Комсомолец» закоханий у життя герой Сосюри піднімається на п'єдестал людської величі: він сміливо йде на смерть, рятуючи товаришів від розправи курінного. Крок вперед і горде «я — комсомолец... стріляй!..» — це його крок у безсмертя.

Пошуки позитивного героя виявилися плідними вже з перших кроків творчості радянських поетів, які відчували дух епохи, її устремління, поступальний рух. Поети були різними за своїми творчими обдарованнями, індивідуальною манерою, і це позначилося на концепції людини, ними твореної. Але в цьому й сила методу соціалістичного реалізму, що він передбачає необмежені можливості розвитку творчої особистості, виявлення різноманітності і багатства письменницьких почерків. Він не виключає, а зумовлює свободу художника, утверджує індивідуальний стиль як конкретне вираження методу [12]. Підкоряючись об'єктивним законам відображення дійсності, художник одночасно виявляє свідоме, цілеспрямоване ставлення до життєвих фактів, яке включає художній вимисел, суб'єктивно-емоціональну оцінку. Причому емоціональна оцінка містить у собі не лише ставлення митця до явища, об'єкта зображення, а й виявляє його (предмета) особливу сутність, глибину і багатогранність змісту. Крилатий вислів Маяковського про «хороших і різних поетів» стає реальністю радянської літератури, сильною своїм єднанням з життям, принципами партійності і народності. Це дає підставу для розмови про багатомірність образу героя нашої літератури, про його визначальні типові риси та специфічні ознаки неповторного. І щораз по-своєму він виражає зв'язок літератури з дійсністю, суспільно-історичним розвитком, виявляється в реальному контексті «преобладающей думы эпохи» (Белінський).

Найбільш багатопланово образ людини-інтернаціоналіста зумів зобразити в українській радянській поезії Павло Тичина. Ліричний герой поета (який часто виступає як герой колективний) — це поетично осмислений досвід сучасника в його кращих виявленнях, устремліннях. Окрилений настроєм зріднено-

сті людини-творця з іншими людьми, він проймається у своїй діяльності ідеєю братерського єднання. Дружна сім'я народів СРСР асоціюється в уяві поета з «веселкою многоцвітною». Гуманізм, трудовий подвиг невіддільні від інтернаціональних переконань.

В ногу йде сім'я народів багатомовна —
росіянин, українець і вірмен,
кожен у труді благословен...

(П. Тичина «Як веселка многоцвітна»)

Особливо характерні в цьому плані збірки Тичини «Партія веде» та «Чуття єдиної родини». На повний зріст постає тут людина, що пройнялася почуттям братерства:

Хай слово мовлене інакше —
та суть в ній наша зостається...
Бо то не просто мова, звуки,
не словникові холоди —
в них чути труд, і піт, і муки,
чуття єдиної родини.

(П. Тичина «Чуття єдиної родини»)

Так через ліричне переживання, авторське «я», «ми» вимальовується образ людини-інтернаціоналіста, нашого сучасника. Природа ліричних жанрів зумовлює специфічний спосіб змалювання людини, логіки її характеру. Індивідуалізація героя в ліриці здійснюється через відтворення різних форм ліричного переживання, за яким завжди відчутна — хоч переважно незримо — конкретна людина. Найчастіше вона виступає в особі ліричного героя або авторського «я», і кожного разу перед нами постає життя у неповторних поетичних образах — так відбувається діалектичний зв'язок духовного світу поета із конкретними життєвими фактами, подіями, людьми. «За образом автора чи його «ліричного героя» вимальовується образ особи епохи соціалізму, особи, якою хотів би стати кожен з нас і яку хотіли б ми бачити в наших дітях, в нашій молодій зміні» [2, с. 78]. Образ людини в ліриці, так само як і в інших родах реалістичної літератури, є містким, узагальнено-типовим образом. Він вбирає в себе широкий життєвий зміст, адже «справа поезії — синтез» (Некрасов). Вагомість і переконливість його залежить від таланту автора, сили та глибини його думок і почуттів.

У Павла Тичини дуже розвинене гостре відчуття сучасності, емоціональність ліричного переживання органічно поєднується з громадянською патетикою, навіть публіцистичністю викладу.

Гукнем же в світ про наші болі!
Щоб од планети й до зорі —
почули скрізь пролетарі,
за що ми б'ємось тут у полі!
Мобілізуються тополі...

(П. Тичина «Ронделі»)

З цими рядками перегукуються інші, написані в 1933 р., коли сучасник поета твердо і владно крокував у ритмі перших п'ятирічок:

Адже це уже не дивно,
що ми твердо, супротивно,
владно устаєм.
Ми йдемо походом гідним, —
всім пригнобленим і бідним
руку подаєм!

(П. Тичина «Партія веде»)

Зв'язок вловити неважко: і в першому, і в другому випадку автор апелює до пролетарів усіх країн. Бо і в годину важких випробувань, і в час величних звершень радянська людина відчуває нерозривні зв'язки з долею «всіх пригноблених і бідних». У автора завжди точні класові, соціальні означення, у нього немає абстрактного гуманізму. Принципи класовості, партійності незмінні у творчості Павла Тичини. Так виростає і розширюється категорія інтернаціонального до поняття міжнародної солідарності трудящих. Поет мав право сказати: «Я володію аркодужним перевисанням до народів». Він чи не перший в українській поезії у вірші «Чуття єдиної родини» вводить образ моста — символу єднання народів:

А другий грім — другий ще далі
гримкоче, хоче та радіє,
що поміж націй міст із сталі,
що міжнародна дружба діє.

(П. Тичина «Чуття єдиної родини»)

«З ідеєю братерства, — зауважує Л. Новиченко, — Тичина зв'язує свої роздуми про духовне багатство і широту обрії людської особистості. Як і в інших етапних творах Тичини, його поетична думка тут виявилася загострено чуйною до нового в житті народу і країни. А це було справді нове і глибоко значення явище в духовному світі сучасної людини, більше того, сучасного людства, — «чуття єдиної родини», породжене Великим Жовтнем і стократно посилене в свідомості радянських людей всім життєвим устроєм соціалізму» [5, с. 146].

Тичина — майстер афористичного мислення, і тому його вислови часто сприймаються як крилаті фрази, які стали широко відомими в усьому Радянському Союзі: «Дружбою ми здружені», «Партія веде», «Раз ми разом, значить разом», «Чуття єдиної родини»... Ці місткі вислови стають ніби символами часу, такі великі узагальнення і смислову перспективу містять вони у собі.

Образ позитивного героя-інтернаціоналіста змальовує П. Тичина і в жанрі ліро-епічного портрета, де тема «чуття єдиної родини» передається в конкретних реальних персонажах. Це переважно видатні політичні діячі або діячі культури різних на-

родів: «Пісня про Кірова», «Привітання Джамбулу», «Горький», «Дитинство Ованеса». Ці образи епічно-сюжетного складу також виражають діалектику об'єктивного і суб'єктивного — крім реальності конкретних прототипів, вони виражають і авторське світосприймання і світовідображення, що в ліриці особливо багато важить.

Образ сучасника — громадянина багатонаціональної держави — в українській поезії вимальовується у нерозривному зв'язку з усвідомленням величі і могутності Батьківщини. Лаконічно і виразно ця думка передана у таких рядках:

Цвіте Казахстан, Закавказзя і Дін,
Росія цвіте і Вкраїна...
Союз непоборних радянських країн —
Моя Батьківщина.

(М. Рильський «Моя Батьківщина»)

У Миколи Бажана натрапляємо на характерне поетові філософське осмислення радянського буття — «дружба мас», що «входить у вічність» («І сонце таке прозоре»).

Значимість ідей інтернаціоналізму в свідомості людини особливо виявилась у роки Великої Вітчизняної війни, коли єдність народів стала дієвою силою, яка значною мірою забезпечила перемогу над ворогом. У передчутті всенаростаючої небезпеки вже напередодні фашистської навали Максим Рильський писав:

«Єднайтесь, всіх країн трудящі!»
Хай прогримить, як кари грім,
На тих, хто роззявляють пащі,
Щоб світом володіти всім.

(М. Рильський «Народам світу»)

І вже як присяга народу, Батьківщині у найтяжчі дні війни прозвучали слова Миколи Бажана:

До бою звелась богатирська дружина
Радянських народів-братів,
Ніколи, ніколи не буде Вкраїна
Рабою німецьких катів!

(М. Бажан «Клятва»)

Українські поети у ці часи лихоліття прагнули створити реалістичний образ радянського воїна, гнівного і безстрашного, непохитного у смертельному двобої з фашизмом. Лейтмотивом ліричного характеру була та обставина, що, захищаючи рідну землю, поруч на смерть стояли солдати, сини різних національностей — росіянин і грузин, українець і казах, білорус і вірменин...

Ідуть брати твої на бій, —
не тисячі, а мільйони...

(П. Тичина «Голос матері»)

Ліричний герой поезії Михайла Стельмаха «Мати» висловлює ту незаперечну істину, яка була відома кожній радянській людині:

Коли б не ти, Росіє-мати, —
Роз'їла б свастика світи,
І нам би сонця не видати,
І роз'єдналися б брати...

(М. Стельмах «Мати»)

В іншому вірші, розповідаючи, як білоруси врятували смертельно пораненого бійця-українця, Стельмах завершує картину характерним для його стилю образом, навіяним народнопісенною символікою:

І Білорусь натруджені долоні
Над сином України простягла

(М. Стельмах «Поранений лежав я...»)

Одним із найбільш популярних творів у роки війни була поезія Максима Рильського «Слово про рідну матір». Ліричний герой твору репрезентує позитивний типовий образ радянської людини, пройнятої глибинним уболіванням за долю Вітчизни. У ньому з'єдналися любов і ненависть, біль і віра, спопеляючий гнів і народна мудрість — при всьому трагізмі ситуації він несе у собі стверджуюче начало. Піднесено-урочистий тон вірша єднається із задушевною інтимністю, романтична схвильованість з філософським підтекстом. Художня уява автора апелює до сучасного і минулого, щоб передати значущість того, що захищають радянські люди. Характер цілеспрямованих асоціацій і аналогій конкретизується в образах, близьких і дорогих читачеві, — «Хто може випити Дніпро?», «Земля, яку сховає Тарас своїми босими ногами», «І молоток Каменяра, і струни Лисенка живії». Серед тих надбань — вимріяна поколіннями прогресивних людей «сім'я вольна, нова», яка стала запорукою безсмертя соціалістичної держави. Автор знаходить зримий, яскравий образ, який виражає це поняття і який ніби концентрує ідейний зміст твору:

І майво збратаних знамен
Навкруг Кремлівської огradi...

Логічний хід думки ліричного героя приводить до переконання:

Хіба умерти можна їй,
В гарячій захлинутись крові,
Коли на справедливий бій
Зовуть і дерева в діброві,
Коли живе вона в міцній
Сім'ї великій, вольній, новій?

(М. Рильський «Слово про рідну матір»)

Ідейне і духовне зростання ліричного героя Максима Рильського невіддільне від зростання самого автора як поета-громадянина, утвердження комуністичної партійності його світогляду. Бо в характері ліричного героя «...легко вловити риси авторської особи, яка відображається в процесі удосконалення, спрямованості до ідеалу; але ці риси постають перед нами вже в сплаві автора з багатьма іншими особами, характер й інтелектуально-емоційні прояви яких співзвучні поетові. Тому ліричний герой — це людина, яка значною мірою відповідає нашим поняттям про ідеал людини» [13, с. 59].

Створюючи узагальнений типовий характер позитивного героя — воїна-інтернаціоналіста, українські радянські поети раз у раз зверталися до образу Леніна, Комуністичної партії, які уособлюють для радянської людини розум, честь і совість століття. У творах Максима Рильського, Павла Тичини, Андрія Малишка, Леоніда Первомайського ці образи символізують волю до перемоги, уособлюють «все, що життям ми в світі нарекли». Так, Леонід Первомайський малює типову картину на війні: в убитого солдата біля серця знайшли закривавлений партквиток.

Пробитий наскрізь кулею лихою,
В кривавім павутинні партквиток,
Неначе свідок подвигу та бою,
Ввійшов у світ моїх нічних думок.

(Л. Первомайський «Партквиток»)

Молодий, ще тільки починаючий у ті роки поет Андрій Малишко, ніби підхоплюючи естафету у поетів старшого покоління, у своїх роздумах про долю Батьківщини в грізний 1942 рік висловив думи і сподівання свого покоління, обпаленого вогнем війни, покоління переконаних і послідовних інтернаціоналістів:

Тільки б бачить тебе у народів привольному колі,
Де завжди набиралась могуття, і слави, й снаги.
Із синами Росії на грізному ратному полі
Стій, як месниця вірна! Хай падають ниць вороги!

(А. Малишко «Україно моя»)

Герой-інтернаціоналіст в українській радянській поезії став речником високих ідеалів комунізму, виразив незміриму силу ленінської дружби народів, яка стала органічною частиною самого ества радянської людини, невіддільною гранню її свідомості. Ця сила — запорука майбутнього у наш бурхливий і напружений час, коли світ сповнений надій і тривоги, коли доля планети вирішується у двобої почуття братерства з людиною-нависництвом.

«Ми знаємо, — пише Олесь Гончар, — що лише завдяки рятівній силі нашого братерства радянський народ виходив переможцем з найсуворіших випробувань... Радянська багатомовна література багато зробила для того, щоб відтворити образ но-

вої людини, у всій красі та яскравості відкарбувати образ тих, хто буде цей світ і захищає його, несучи в душі благородне «чуття єдиної родини», яке так проникливо оспівав наш великий поет. В почутті інтернаціональної солідарності, в чистому і гуманному почутті дружби народів радянські митці і надалі черпатимуть натхнення для своїх творів» [3, с. 15—16].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бажан М. Твори. В 4-х т., т. 1. К., «Дніпро», 1974.
2. Білецький О. І. Від давнини до сучасності. У 2-х т., т. 2. К., Держлітвидав, 1960.
3. Гончар О. Братерство. — «Вітчизна», 1972, № 12.
4. Малишко А. Твори. В 5-ти т., т. 2. К., Держлітвидав, 1962.
5. Новиченко Л. Життя як діяння. К., «Дніпро», 1974.
6. Первомайський Л. Твори. В 7-ми т., т. 1. К., «Дніпро», 1968.
7. Рильський М. Твори. В 10-ти т., т. 2. К., Держлітвидав, 1960.
8. Сосюра В. Твори. В 10-ти т., т. 1, 2. К., «Дніпро», 1970.
9. Стельмах М. Мак цвіте. Поезії. К., «Дніпро», 1968.
10. Тичина П. Твори. В 6-ти т., т. 1, 2. К., Держлітвидав, 1961.
11. Шамота М. Гуманізм і соціалістичний реалізм. К., «Радянський письменник», 1976.
12. Шамота М. Про свободу творчості. К., «Дніпро», 1973.
13. Шпильова О. Активність поетичної думки. К., «Дніпро», 1973.

Л. И. МИЩЕНКО

ПРИЗВАННЫЙ ОКТЯБРЕМ

(Герой-интернационалист в украинской поэзии 1917—1945 гг.)

Резюме

Герой-интернационалист пришел в советскую литературу с победоносных боев за Октябрь. С ним связано эстетическое обновление литературы социалистического реализма, формирование новых принципов освоения действительности. Исходя из этого положения, в статье рассматривается концепция образа героя-интернационалиста в творчестве украинских поэтов, прослеживается его эволюция за период 1917—1945 гг.

М. С. ПАШКО

Тема революції у творчості Олександра Довженка

Олександра Довженка, як і кожного талановитого митця, можна порівняти з чутливим камертоном, що звучить в унісон з відлунням великих подій свого часу. У 20—30-ті роки, коли створювалися перші довженківські кінопоєми, вся країна, весь світ продовжували жити подихом Великої Жовтневої соціалістичної революції і громадянської війни — подій, що змі-



нили долі мільйонів, усього людства. Масштаб, велич подій не могли не захопити Довженка — палкого, романтичного художника, що прагнув у монументальних образах виразити філософію своєї великої доби. У довоєнній творчості О. Довженка тема революції була головною.

До розробки її О. Довженко приступив вже в перших своїх «серйозних», некомедійних творах, починаючи з «Сумки дипломата» — кінотвору, жанр якого визначається як революційно-пригодницький фільм. Поклавши в основу його дійсний факт — убивство за кордоном 5 лютого 1926 р. радянського дипломатичного кур'єра Теодора Нетте, автор фільму (О. Довженко ґрунтовно переробив сценарій) стрімко розгортає низку подій, пов'язаних з долею дипломатичної пошти. У боротьбу за врятування радянських документів вступають трудівники різних країн і національностей — залізничники й моряки. Усіх їх єднає міжнародна революційна солідарність, ідеї революції.

Наступним кроком О. Довженка в розробці теми революції була «Звенигора». Тут автор зробив спробу художньо осмислити шлях українського народу в революцію. Відповідаючи на запитання кореспондента газети «Пролетарська правда», органу Київського міськкому КП(б)У, О. Довженко зокрема говорив, що, створюючи «Звенигору», він ставив перед собою завдання показати «переможний шлях нашої великої революції» [7]. Справді, логіка розвитку подій у цьому фільмі веде до триумфу ідей соціалістичної революції, тих ідей, за які бореться молодший син діда, революційний комісар, український робітник Тиміш. Він пройшов школу праці, потім окопи імперіалістичної війни, брав участь у революційних боях, а тепер веде поїзд Соціалізму. І ніщо не може спинити цей символічний поїзд переможної революції. У «Звенигорі» Довженко вперше зробив спробу показати складність класової боротьби на Україні, показати поступове прозрівання трудової селянської маси, в образі старшого дідового сина Павла викрити націоналістичних контрреволюціонерів. Однак це були, так би мовити, лише підходи до великої теми.

Найширшими, найбільш високохудожніми полотнами митця на тему революції були кінопоєми «Арсенал» та «Щорс».

У кінці червня—на початку липня 1928 р. О. Довженко повідомляв у листі до І. О. Соколянського: «Зараз працюю над сценарієм, який думаю через 2 тижні ставити... Думаю побити «Звенигору» і вже навіть певний, що поб'ю. Фільм називатиметься «Арсенал». *Синтез 17-го року на всій Україні*» (курсив наш — М. П.) [2, т. 5, с. 323—325]. Пізніше, у 1939 р., характеризуючи саме синтетичну, узагальнюючу природу свого твору, Довженко писав: «У новому фільмі «Арсенал» я поставив собі за мету показати класову боротьбу на Україні в період громадянської війни. Завдання було, таким чином, суґубо політичним, партійним... Велич і масштабність подій змушували мене

стискувати матеріал під тисненням багатьох атмосфер. Це можна було б зробити, вдаючись до мови поетичної, що й є начебто моею творчою особливістю» [2, т. 1, с. 31]. У цьому творі Довженко — романтик і реаліст, пристрасний партійний публіцист — постав на повний зріст. Мовою художніх узагальнень він заговорив про імперіалістичну бійню, якою була перша світова війна, про знедоленого солдата-інваліда, який ще не знає, хто справжній винуватець його бід, і зганяє злість на коневі. Сатиричними фарбами малює митець націоналістичний шабаш у Києві, героїчними, монументальними рисами — поста-ті більшовиків.

В «Арсеналі» є чимало фраз і сцен, що звучать афористично, в найбільш стислій формі передаючи суть конфліктів і подій. Ось петлюрівський офіцер, що вербує в петлюрівську армію, «з переконливою звичною посмішкою звертається до Тимоша, як до школяра:

— Таж ти українець?

— Так. Але я робітник, — відказує Тиміш, суворо дивлячись офіцерові в очі. Потім повернувся і пішов» [2, т. 2, с. 21—22]. Інша сцена — на скликаному Центральною Радою «всеукраїнському з'їзді». «Під загальні оплески йде й стає на трибуну представник селян. Низько вклоняється всьому театру і, звертаючись до президії, несподівано каже:

— Ну, гаразд. Влада, кажете, українська, а земля чия?.. Земля, питаю, панська чи селянська?» [2, т. 2, с. 23—24].

І ось — повстання арсенальців. Завмирає місто в очікуванні грізних подій. Метушиться у своєму кабінеті націоналістичний міністр, тремтить за глухими віконницями обиватель. Ширить тривогу телеграф. Жде робітнича родина. Арсенальці викочують на вал свою єдину гармату. Настає містка пауза, і в цій паузі звучить схвилюваний публіцистичний авторський монолог, що розкриває глибинний зміст подій, які наближаються: «Зараз пролунає перший їх постріл по старому світу. Далеко розляжеться його грізний гул, пробудить поснулих по містах, селах, по степових хуторах України. Довго не вщухатиме його відгомін. Пролунає хвилюючий гуркіт цей по багатьох братніх країнах. Народиться новий світ, нова сила речей. Думи й пісні складуть про нього, напишуть поеми й книжки. Гармату поставлять на п'єдестал як пам'ятник епохи гордих своїх діянь і дивитимуться на неї з усміхом, дивуючись її скромним розмірам: всі гармати минулого здаються скромними...

Розміри її справді скромні, як скромні й самі артилеристи. Нічого героїчного нема ні в їхніх обличчях, ні в складках одягу, — тільки тоді, коли, розстрілявши по ворогах усі снаряди, загинуть вони смертю хоробрих за революцію, коли вкриють рідну землю своїми постріляними тілами де доведеться, побачать народи, які великі серця билась під сірими шинелями» [2, т. 2, с. 26—27]. Повстання арсенальців завершилось поразкою, але вся логіка подій, уся образна система кінопоеми про-

мовляє про невмирущість революції. «Революційне наше життя і смерть», — каже Довженко і завершує кінопоему монументальним образом-символом невмирущого українського робітника, що, вистрілявши всі патрони, звівся на бастіоні, як пам'ятник, і не падає, не може впасти від куль ворога.

Вже в перших відгуках на «Арсенал» підкреслювався епічний характер фільму, його революційний дух. Журнал «Жизнь искусства» писав: «Загибель старої України і народження нової — ось тема фільму. У строкатому хороводі кадрів перед глядачем проходять епізоди українського епосу і епосу революції» [цит. за: 6, с. 58]. Радянський літературознавець і мистецтвознавець А. Піотровський 16 лютого 1929 р. вмістив у ленинградській «Красной газете» статтю про «Арсенал», що мала заголовок «Перемога української кінематографії». Там, зокрема, говорилося: «Величезна епохальна тема війни, революції і громадянської війни на Україні створює серцевину цього фільму-епопеї... Цей фільм національний і водночас глибокий зміст його в тому, що він відкидає ідею української національної обмеженості, їдкою глузливістю викриває її брехню, всім пафосом своїм протестуючи проти неї. Недарма Тарас Шевченко, зійшовши з портрета, задуває тут лампадку, засвічену перед ним занадто наляканим «патріотом». Довженко вірний і тут своєму стилю. Він дає символ, нерідко досить важкий для глядача, незнайомого зі складною діалектикою політичної боротьби на Україні. Однак з символів цих виростає цілком чіткий, гостронепримирений класовий зміст фільму: за пролетарську країну, за соціальну революцію, проти шовіністичного автоматизму» [5].

«Арсенал» мав величезний успіх у глядача. Він демонструвався на пленумі ЦК ВКП(б) в листопаді 1928 р. Центральний Комітет партії висловив подяку Всеукраїнському фотокіноуправлінню за цей довженківський фільм [9, с. 212].

До теми революції і громадянської війни на Україні О. Довженко через кілька років повернувся ще раз. У 1939 р. був завершений монументальний мистецький твір — кінопоема «Щорс». На відміну від «Арсеналу», де діяли «умовні», узагальнені персонажі, в центрі нової кінопоєми стояли цілком реальні герої — Щорс, Боженко, багато епізодів і ситуацій було відтворено з документальною точністю. У той же час «Щорсові» притаманні всі найбільш характерні для творчої манери Довженка ознаки — широта й масштабність охоплення подій, філософська глибина їх осмислення, романтична піднесеність стилю, метафоричність художніх деталей, образів, сцен.

Розповідаючи про свій новий задум кореспондентові газети «Кіно», О. Довженко говорив: «Фільм буде не лише бойовою біографією Щорса. Він повинен бути передусім твором про повсталий трудовий український народ, який піднявся на боротьбу за своє визволення від Петлюри та інших бандитів, на боротьбу проти німецьких і польських магнатів. На тлі цієї героїчної

боротьби буде показана могутня фігура справжнього народного героя жовтневих боїв на Україні — Щорса» [3].

Створенню кінопоєми передувала велика підготовча робота. О. Довженко вивчав історичні, архівні матеріали, зібрані історико-літературним бюро «Українфільму». Цих матеріалів, вважав він, було не досить. Довженко шукав соратників героя, вів довгі розмови з братом Миколи Щорса Григорієм, листувався з колишніми щорсівцями. Повідомлялося, що Довженко одержав з усіх кінців країни понад 13 тисяч листів-спогадів від безпосередніх учасників героїчних походів Щорса [8]. У квітні 1937 р. О. Довженко читав сценарій «Щорса» членам Політбюро ЦК КП(б)У і вислухав їхню «дуже живу, гостру, але дружню й дуже корисну» критику [6, с. 126], після чого ще дороблював і удосконалював його. Результатом цієї наполегливої роботи був твір, яким можна було пишатися. У 1939 р. О. Довженко писав у «Автобіографії»: «Щорс — це був найкращий мій фільм. І робота над сценарієм про Щорса і над фільмом була найвизначнішою, найзмістовнішою подією мого життя. Я писав сценарій одинадцять місяців і двадцять місяців крутив фільм. Це було ціле життя. «Щорсу» я віддав весь свій життєвий досвід. Всі знання, набуті за дванадцять років роботи, знайшли у цьому фільмі своє повне відображення. Я робив його з любов'ю і великим напруженням всіх своїх сил, як пам'ятник народу, як знак своєї любові і глибокої поваги до героя великого українського Жовтня» [2, т. 1, с. 34—35].

Вже перші сцени кінопоєми вводять нас у гарячу атмосферу боїв, що їх ведуть червоні повстанці з німецькими окупантами та гайдамаками влітку 1918 р. Сили контрреволюції тоді переважали, і повстанські загони змушені відступити до Унечі, де Щорс збирає сили для нового наступу. Промовистими є картини прийому нового поповнення — тих, у кого, як каже автор, документи списано на спині гайдамацькими нагаями, — зображення заворушень у німецьких окупаційних військах після звістки про революцію в Німеччині і скинення кайзера. Готуючи богунців до нових боїв, Щорс вчить їх не лише військової науки, а й гартує ідеологічно. «Всі, хто вступає в полк, — промовляє він до бійців, — повинні добре володіти зброєю і розуміти політику Комуністичної партії. Тільки за цих умов ми будемо страшні для ворога. Товариш Ленін говорить: «Людство вступило в еру великих громадянських боїв...» Великі слова! Тепер, хто жонатий, забудь про жінку і дітей, хто нежонатий, залиш батька й матір, забудь все на світі... Треба перемогти, товариші, треба перемогти! Виженемо ворога з нашої землі і побудуємо нове життя, таке яскраве і радісне, як мрія...» [2, т. 2, с. 110].

У кінопоємі змальовано широку епічну картину боїв за Чернігів, Семиполки, Київ, Бердичів, Вінницю. І скрізь попереду Щорс — воїн і революційний трибун. У нього незвичайний ораторський талант, його слухають із захопленням і гордістю,

«здавалося, він не говорить, а горить, і слова його розлітаються, як іскри» [2, т. 2, с. 120]. Сила його слів не лише в ораторському мистецтві, а й у глибокій правді ідей, за які Щорс і його товариші борються, не шкодуючи життя. В образі Щорса розкрито риси справжнього лицаря соціалістичної революції, народного героя — безстрашного борця і в той же час натхненного мрійника.

Ідейний центр кіноповісті — сцена розмови бійців у школі, де вони, освітлені чистим світлом, піднесені над буденними клопотами, відкинувши «п'ятаки мідних правд», йдуть до «чистого золота правди», ведуть мову про найголовніше — про майбутнє, за яке вони борються і, коли треба, вмирають. Письменник вкладає це «чисте золото правди» в уста Щорса, і ті слова — найвищий злет довженківської патетики, довженківського революційного гуманізму: «Історія заворожила нас, хлопці... От я теж часто думаю, — прошумлять роки, завершиться революція, і заживуть люди-брати на землі. Скільки ж казок про нас перекажуть, скільки пісень проспівують про нас! Тихими вечорами та зоряними ночами, де-небудь під Черніговом, над чарівною нашою Десною, будуть співати інтернаціональні хлопці з дівчатами... І воскресемо ми, — сказав Щорс, переносячись думкою в далекі грядущі століття. — І повстанемо з сивини століть, і пройдемо перед ними могутнім строем, повним урочистого ритму й краси, тверезі, хоробрі, без лайки, без підлабузництва і зрадництва. Пройдемо за Леніним такими достойними, простими товаришами...» [2, т. 2, с. 156—157]. Ця частина кіноповісті — своєрідний гімн революції і її героям. Величний зміст диктує й особливу форму: уривок написано урочистою ритмізованою прозою, повторення сполучника підсилює високе емоційне звучання цієї частини кіноповісті.

Революцію у «Щорсі» змальовано як вияв народного життя. Тому так гармонійно вплітається в тканину твору сцена сільського весілля в час жорстокого бою; тому стара Ткачиха, проводжаючи свого неслухняного сина в революційний полк, каже Щорсові, щоб, коли треба буде, бив його прямо її, материнською рукою. Так, по-народному, могла сказати тільки мати-селянка!

Виразні народні риси бачимо ми і в образі Боженка, другого за масштабом персонажа кінопоєми. О. Довженко характеризує цю колоритну натуру лаконічно, але влучно. Його, дуже, безмежно хороброго, люблять усі, хто не шкодує власного життя для революції. В той же час у ставленні молоді до нього є й «незлюбива вибачливість», легка іронія, адже старий командир часом не вмів чи не хотів приховувати свої людські примхи — любив пошану та й чарчину, міг часом і нагаєм оперішити. А за віщо? За те, за що варто — за боягузство, за недбайливість у революційній справі. І «хлопчаки», що ними командував старий, не дуже письменний Боженко, який ніяк не міг, наприклад, знайти Вінниці на карті, просто обожнювали

свого мудрого, гарячого, але справедливого командира. Як бачимо, складна, не однобічна, і в той же час любовна характеристика народного героя.

Зображення похорону Боженка Іраклій Андроников порівнював зі сценами з Гомерової «Іліади» — вони величні й драматичні. Він писав: «Геніальна сцена: обходячи поле пшениці, несуть вмираючого Боженка. За носилками ведуть чорного коня, покритого чорною буркою. Лягають снаряди у пшеницю. Гуркочуть гармати. Горить хутір. Осаджують змилених коней вершники. Величність цієї сцени викликає в пам'яті сцени з «Іліади», як викликають їх, скажімо, і сторінки «Війни і миру», незважаючи на стилістичну несхожість... Легендарність — ось основа довженківської масштабності. Тому й притаманне його кінострічкам широке й довге дихання» [9, с. 84]. До цих останніх слів слід додати, що велич картин О. Довженка, їх широке й довге дихання було зумовлене, окрім майстерності мистецької палітри автора, ще і його вмінням обирати для своїх творів гідний об'єкт зображення; він свідомо уникав тем і проблем, які вважав дрібними, не гідними уваги. Масштабність творів Довженка про революцію в художній формі відбивала масштабність самої революції, що збурила народний океан і привела його в рух.

У кінопоемах «Аероград» та «Земля» тема революції знайшла свій дальший логічний розвиток. В них зображується інший, вже післяреволюційний час. Соціалістична революція перемогла, буває велике будівництво, і тільки в найглухіших кутках країни, як-от на Далекому Сході, ще причаївся недобитий ворог. Про винищення, викорінення його, про останні конвульсії контрреволюції, про переможний мирний наступ будівників соціалізму розповідає «Аероград».

У «Землі» проблема дещо інша. В ній зображено продовження революційної справи в часи колективізації, боротьби з куркульством. Комсомолец Василь Трубенко — «тракторист-революціонер на полях України» [9, с. 79], що зорав межі на ланах і, можна додати, в людських душах, а потім загинув від рук оборонців старого світу, старих відносин на селі. Його боротьба і трагічна смерть завершили в душах тих трудівників, які все ще неявно уявляли собі розстановку класових сил, великий революційний переворот. Ось до правління колгоспу приходить Василів батько Опанас і говорить «повільно, обдумуючи й виважуючи зміст кожного слова»: «Сталася подія... Великої ваги. Розпадається наш древній хліборобський світ... Я відчуваю і можу вже посвідчити, що відтепер життя моє і нашого села розчахнулось надвое... На те, що було до загибелі і що почалося з тої миті, коли впав він мертвий на дорозі» [2, с. 65—66]. Це революційний розкол, остаточний поділ на тих, хто чесно працює, і тих, хто експлуатує. Це й остаточне звільнення трудівника від впливу ідеології і моралі класового ворога, вихід на шлях соціалістичного життя і творчості.

Тема революції, таким чином, проходить через усі найбільш значні твори Олександра Довженка довоєнного періоду. В роки Великої Вітчизняної війни та в післявоєнний період життя підказало митцеві нові гостроактуальні теми, однак і тоді в багатьох його творах, і художніх, і публіцистичних, чувся відгомін великої революційної бурі, а боротьбу за захист, зміцнення й розвиток соціалістичних завоювань полум'яний Довженко вів до кінця свого творчого життя. Герої довженківських революційних кіноповістей — з тих, через образи яких, говорячи словами Звітної доповіді на XXV з'їзді КПРС, «молоде покоління чудодійством мистецтва стає причетним до подвигу його батьків» [1, с. 89].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Матеріали XXV з'їзду КПРС. К., Політвидав України, 1976.
2. Довженко О. Твори в 5-ти т. К., «Дніпро», 1964—1966.
3. «Кино», 1936, 21 лютого.
4. «Кино», 1939, 5 травня.
5. «Красная газета», 1929, 16 лютого.
6. Куценко М. В. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. К., «Дніпро», 1975.
7. «Пролетарская правда», 1927, 12 листопада.
8. «Пролетарская правда», 1936, 17 квітня.
9. Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка. К., «Дніпро», 1973.

Н. С. ПАШКО

ТЕМА РЕВОЛЮЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКО

Резюме

Тема революції проходить через все довоєнне творчество А. Довженко. Наиболее глибоко она розроблена в кіноповідях «Арсенал» і «Щорс», розповідаючих про революцію і громадянську війну на Україні. Воспівання героїзму революційних борців поєднується в них з сатиричним зображенням української буржуазно-націоналістическої контрреволюції. В довоєнних кіноповідях, присвячених післяреволюційному часу, видатий письменник і кінорежисер досліджував завершення революційного перевороту в свідомості людей. Произведення А. Довженко на теми революції — потужне засіб ідейного виховання радянської молоді.

Сатира на ворогів революції

(Я. Мамонтов. «Республіка на колесах»)

У критичній літературі про Я. Мамонтова [2, 3, 4, 8, 9] питання ідейно-художньої своєрідності сатири в його кращій п'єсі «Республіка на колесах» ще не до кінця з'ясоване. Наша стаття є спробою якоюсь мірою заповнити цю прогалину.

До появи на сцені трагікомедії «Республіка на колесах» (1927) тема громадянської війни уже порушувалася в п'єсах Д. Бедзика «Шахтарі» (1924), А. Головка «В червоних шумах» (1923), І. Дніпровського «Яблуневий полон» (1926). На відміну від драми «До третіх півнів» (1925), у п'єсі «Республіка на колесах» Я. Мамонтов значно ширше показує соціальну боротьбу, глибше проникає в політичну суть антинародної діяльності класових ворогів.

Я. Мамонтов визначив жанр свого твору як трагікомедію, проте таке визначення досить умовне. Відомо, що трагікомедія — драматичний твір, у якому органічно поєднані риси трагедії і комедії. Вся художня тканина п'єси «Республіка на колесах» має комедійний характер. Елемент трагічного, як справедливо зазначала критика, в ній відсутній. Картина смерті телеграфіста Кудалова від руки бузанівського президента не становить органічного мотиву в художній концепції твору і не є джерелом трагічного пафосу. Отже, термін «трагікомедія» стосовно п'єси «Республіка на колесах» правомірний лише у смислі іронії, осміяння претензій бузанівських лицедіїв на політичну значущість. Письменник шанував жанр трагікомедії і був переконаний, що ця форма драматургії «найбільш відповідає гострій боротьбі двох антагоністичних світів» [6, с. 19]. І все ж драматургічна спадщина Я. Мамонтова не має трагікомедії в її природному жанровому виявленні, за винятком хіба що п'єси «Княжна Вікторія».

У п'єсі «Республіка на колесах» зображено складні класові протиріччя періоду громадянської війни, спроби контрреволюції реставрувати капіталістичний лад на Україні. Робітничо-селянським масам доводилося вести боротьбу з куркульсько-націоналістичними бандами, всілякими пройдисвітами (Зелений, Григор'єв, Маруся та ін.), які оголошували себе отаманами й президентами так званих самостійних незалежних «республік» і «держав». Затаврувати засобами сатири подібних «проводирів» і «державних» верховодів, їх антинародну політичну програму й практичну діяльність, показати ефемерність утворюваних ними республік — такий ідейний смисл комедії «Республіка на колесах».

Виходячи з того, що в дійсності «уряди», подібні до кабінету міністрів Бузанівської республіки, були по суті примарними, драматург цілком правомірно зображує події шаржовано, в ок-

ремих випадках вдаючись навіть до буфонади. Перед нами не соціально-побутова комедія з урівноваженими комічними інтонаціями, а яскрава комедія-памфлет з її густими фарбами, покладеними пензлем карикатуриста. Драматург скрізь дотримується сатиричного плану трактування теми, за винятком однієї невеличкої сцени, про що мова йтиме нижче.

Колишній армійський прапорщик Андрій Дудка з невеликим загоном солдат прибуває в село Бузанівку, де вдається до гучної авантюри. Він «організовує» установчі збори, які проголошують у селі республіку, а його «обирають» президентом. Так починається життя новоутвореної «держави». З приходом у Бузанівку червоних бійців на чолі з головою Таранівського ревкому Завірюхою «бурхлива» діяльність уряду Дудки завершується ганебним фіаско.

«Сюжет її (комедії. — Л. М.), поданий в анекдотичному плані, — зауважує Н. Кузякіна, — не витримує навіть найменшої критики з точки зору історичної вірності його основних положень» [5, с. 115]. Досвідчений літературознавець, роблячи закид драматургові, чомусь забуває, що про митця і його твір ми зобов'язані судити, виходячи з тих художніх законів, які він установив. Шаржоване висвітлення подій у п'єсі не зобов'язувало письменника в усьому, в тому числі й у сюжеті, суворо дотримуватись життєвої достовірності, і автор, зрозуміло, до цього не прагнув. Прийомами карикатури він малює примарність існування бузанівських республік і їх урядів. Я. Мамонтов залишився вірним історичній правді, не відступив від принципів реалістичного зображення життя. Звичайно, можна і слід говорити про фарсові надмірності, яких, на жаль, драматургу не вдалося уникнути. З цього боку, наприклад, репліка голови ревкому Сашка Завірюхи — «вас не дрочать, то ви і не брикаєтесь», — адресована поповій дочці Фені, є художньо невинувачуваним прийомом грубого комікування і певною мірою знижує естетичну вартість фарсу, в ключі якого витримана комедія.

Говорячи про художню правомірність стилю «Республіки на колесах», слід мати на увазі конкретно-історичні обставини літературного життя, мистецьких традицій тих часів, коли творилася п'єса, від чого, зрозуміло, Мамонтов-драматург не міг бути вільним. Талановиті організатори радянського театру Маяковський і Мейерхольд прагнули до того, щоб дискредитація негативних персонажів «досягалася плакатним шаржуванням їх рухів, міміки, мовної манери, їх гриму й костюма, — шаржуванням, що так чи інакше підкреслювало їхню сутність. Це була первинна форма нової сценічної сатири» [10, с. 155].

Кожен елемент змісту й форми п'єси «Республіка на колесах» в той чи інший спосіб впливається у загальний комічно-викривальний струмінь. Уже назва комедії скеровує нашу увагу на те, що п'єса є своєрідним художнім розшифруванням популярної в роки громадянської війни приказки: «У вагоні Дирек-

торія, під вагоном територія». Так народ дотепно висміював петлюрівські банди.

Сатирично зображуючи події, драматург мовби ставить орієнтирні віхи у вигляді уточнюючих реплік тих осіб, які є активними діячами «держави». Так, міністр фінансів, спритний Соломон Мерчик, змушений зауважити: «Цей паровоз харчить на всю нашу державну територію». І сам «президент», коли збирав сили «республіки» для боротьби з ревкомівцями, дає розпорядження (автоматично повторюючи пропозицію Мерчика) республіку поставити на колеса.

У п'єсі чітко протиставляються ворогуючі сили. Це дає змогу показати комізм діячів Бузанівської «республіки» з двох боків: у плані комічного самовиявлення негативних персонажів та у плані зіставлення бутафорної діяльності «республіканської» камарильї і справжньої діяльності Таранівського ревкому, який повсякденно утверджує нове життя на засадах пролетарської справедливості. Щоправда, драматург позбавив сюжет безпосередніх активних зіткнень антагонізмів, обмеживши цим можливість показати боротьбу на основі активного наступу позитивного начала. Від цього сатирична основа комедії дещо втратила політичну спрямованість.

Промені сатиричного висвітлення Я. Мамонтов спрямовує на Андрія Кириловича Дудку — головного заправилу бузанівського шарварку. У поворотні моменти історичного розвитку суспільства поява на політичному горизонті людей типу Андрія Дудки є виявом певної закономірності. В. І. Ленін з цього приводу зазначав, що «ні один глибокий і могутній народний рух в історії не обходився без брудної піни, — без авантюристів і шахраїв, хвастунів і горлодерів...» [1, т. 36, с. 181]. Андрій Дудка змальований саме як тип безшабашного авантюриста і горлодера.

Відомо, що сутність людини проявляється в її ділах. Не розуміючи вчинків, не можна зрозуміти і людей інакше, як зовнішньо. Тому абсурдність, ірреальність «президента» Андрія Дудки драматург художньо переосмислює передусім у площині поведінки і дій героя, підкреслюючи комічний алогізм і парадоксальність цих дій. Отже, комічне «знищення» Дудки відбувається насамперед в ході сюжету, розгортання якого є головним фактором насиченості цього образу негативною експресією. В цьому аспекті виразно фіксується також вузька амплітуда порухів душі авантюриста.

Перша акція Андрія Дудки (з неї починається на сцені його життя) приголомшує своєю безглуздістю. За його наказом солдати перекидають під укіс ешелон, в якому їхали до Бузанівки. Подібною є поведінка Дудки на так званих установчих зборах, коли він раптом проголошує: «Нехай же однині буде Бузанівка самостійною і ні від кого не залежною республікою! Нехай вона буде ваша, а ви — наші! Ура!» [6, с. 287]. Найбільш безглуздим Андрій Дудка виступає під час формування урядового

кабінету. Він випадково натрапляє на дядька Максима, і це вирішує долю неписьменного селянина: його блискавично призначено міністром земельних справ і наказано негайно подати відповідні законопроекти. «Народження» міністра фінансових справ дещо ускладнилось меркантильними пориваннями верховного володаря Бузанівки:

Дудка. Цікаво, який же вам портфель дати?

Мерчик. Портфель у мене єсть. Особистий секретар теж єсть, навіть четверо дітей при ньому. Ви дайте мені посаду міністра фінансових справ.

Дудка. А ви мені за це що?

Мерчик. Одразу бачу діловий підхід. А я вам за це десять відсотків з усіх оборотів.

Дудка. Десять? Народному президентові?

Мерчик. Ручуся, що ні один з ваших міністрів не дасть вам стільки, як я даю! Не будь я Соломон Мерчик!

Дудка. П'ятдесят відсотків — гроші за місяць наперед!

Мерчик. Вибачте, це ж не серйозно! Як же наперед, коли їх нема позаду! А, крім того, де я шукатиму вас через місяць? [6, с. 301].

Афера і авантюра як головні ознаки політичного блюзнірства Дудки зумовлені його убогим мисленням, зухвальством й нахабністю.

Поведінка Дудки у «державному» балагані інколи відзначається своєрідною скромністю. У найвідповідальніший момент виконання «президентських» функцій він у поводженні з рядовими відвідувачами не гороїжиться як персону, наділена високою владою. Цей «демократизм» не заважає Дудці зненацька вибухати експансією вельможності. Отець Гервасій просить у Дудки пояснити, як за нової влади проводити службу божу:

Гервасій ...Молилися за государя імператора, молилися за гетьмана, ну а тепер як же?

Дудка. Валяйте за Андрія Дудку! [6, с. 297].

Відомо, що психологічний аналіз у сатирі проявляється та здійснюється своєрідно і має інші завдання, порівняно з психологізмом несатиричних творів. «Не можна вимагати багатства почуттів і думок, емоцій від здрібнілої душі персонажа. І якщо сатирик все ж створює психологічні якості і риси негативної дійової особи, то такі риси і якості являють собою лише різновидність примітиву, що уособлює негативне явище», — слушно зауважує Ф. Білецький [7, с. 61]. Драматург, як бачимо, дає досить широку шкалу виявлення психологічного примітивізму Андрія Дудки. Така по-своєму «мінлива психологічна пластика героя» (Л. Новиченко) послідовно служить комічному виявленню нікчемності душі «президента».

Характеризуючи поведінку Дудки у фінальній сцені, Н. Кузякіна твердить, що вбивство ним «міністра усіх шляхів республіки» є нелогічним і «звучить прикрим дисонансом у загальній фарсовій атмосфері п'єси» [5, с. 115]. Але ж якої логіки в поведінці можна чекати від людини, позбавленої скільки-

небудь упорядкованої системи поглядів, моралі? Алогізм у вчинках бузанівського зухвальця — природний симптом екзальтованої натури. Смерть поплічника у злочинстві від руки злочинця співвідносно до норм справді людських взаємин виглядає лиш курйозно і вписується в фарсову атмосферу п'єси.

Промовами, ораторськими зверненнями до бузанівців Дудка занурюється у сферу псевдореволюційної балаканини. Цим драматург значно розширює комічні риси його характеру. Непогамовна пристрасть до гучної фрази, парадоксальна аргументація, зовні революційний максималізм у мові Андрія Дудки — не тільки холодна декламація революційності. Все це є свято-татством перед дорогими для народу поняттями. Тому поведінка бузанівського диктатора викликає гнівний сміх, сміх обурення.

«Революційне» блюзнірство прапорщика підноситься до апогея в сцені, що відтворює його панічний заклик виступити на боротьбу з таранівськими ревкомівцями, яких очолює Сашко Завірюха:

Дудка. ...Товариші! Революція під загрозою! На нашу народну республіку насувається з Таранівки більшовицька банда... Товариші! Ми — революційний авангард. Ми докотили революцію до Бузанівки! Тепер покотимо до Таранівки!.. Наш революційний обов'язок битись до кінця...

Солдати. — Брось, парнишка!
— Піди пропись.

Дудка. Товариші! Не слухайте зрадників. У цей історичний момент, як народний президент, я закликаю вас...

Солдат з одрізом. Сволоч ти, а не президент! [6, с. 328].

«Прорив» фарсової поволоки, якою прикривався «президент», репліки солдатів у цій сцені є дійовим засобом комічної дискредитації самозванця.

У кульмінації сюжету письменник дещо затримує стрімкість дії введенням картини пишного балу. Це дає можливість ще раз підкреслити провідну рису натури Дудки — злочинну безвідповідальність за долю тих, кого він легковажно втягує в гендлярські політичні комбінації. В оточенні своїх одностудців і нерозважливих місцевих жінок Дудка безтурботно веселиться, виголошуючи своє життєве кредо: «Пиймо, поки п'ється! Живімо, докіль живеться!». Сатирична дієвість досягається тут шляхом ефективного комічного зниження. Адже ця суто жанрова сцена являє собою карикатурну копію трагічного бенкету могутнього вавілонського царя Валтасара. Відповідна паралель очевидна, очевидний також і її сатиричний задум.

«Хто не має того, чого прагне, той прагне того, чого не може мати». Цей замислувато-веселий афоризм (з усім його зарядом саркастичного глузування), мабуть, найточніше передає сенс «державної діяльності» зальотного президента-самозванця.

Сенька Хапчук характеризується як «екземпляр» тієї ж породи, що й Андрій Дудка, тільки нема в нього того розмаху,

того «удару», який робить Дудку головним «лицедієм». Справді, цей кунсткамерний міністр «революційних справ» є персоніфікованим повторенням однієї з головних рис Андрія Дудки — злочинно-брутальної легковажності. Його духовна орбіта не сягає далі гасла: самогону, сала і солдаток. До речі, за цим же принципом будує М. Коцюбинський знамениту сатиричну формулу («служба, телята, символізм і капуста») життєвого смітника, на якому безпечно спочивають ренегати Іван та Марія із новели «В дорозі». В обох випадках гнівне осміяння підноситься до найвищих реєстрів сатири. У змалюванні Хапчука цілком доречними є фарби буфонного комізму (сцена своєрідного «рандеву» міністра з бузанівськими жінками).

Попівна Фенька, «мадмазель анархія», як зневажливо називає її голова ревкому Завірюха, змальовується засобами глузливої іронії, карикатури. Так звані волелюбні і революційні поривання у неї набирають ще більшого, ніж у Дудки, відтінку абсурдних претензій. Сміх, який викликає поведінка попівни, сприймається з відразою.

Виявлення любовних почуттів негативних персонажів також служить дійовим чинником сатиричного бичування. Любовний погляд Андрія Дудки з попівни раптом перескочив на вчительку Люсю Пузанок, і полум'яна Фенька зненацька змінює свою політичну орієнтацію. Вона агітує Кудалова виступити проти узурпатора Андрія Дудки: «Ваш президент — мерзотник! Ваші міністри — йолопи і падлюки! Народ обдурено! Ми мусимо зірвати з негідників машкару! Розкрити облуду перед усім народом».

За формою і змістом — це цілком правомірна інвектива, якої заслуговують діячі бузанівської «республіки». Але в даній ситуації викривальне вістря бумерангом обертається передусім на саму Феньку з її запаморочливою безпринципністю. Такі «зигзаги» у поведінці Феньки не є результатом пристрасті чи переосмислення нею своїх політичних переконань. Навпаки, це свідчення їх відсутності у галасливої попівни.

Мандрівка Феньки до предревкому Завірюхи служить письменникові черговим приводом до злої насмішки над заповзятою анархісткою. Залізничний транспорт не функціонує, і попівна несамовитим голосом наказує дружині Максима, міністра земельних справ: «Коня мені! Коня!». Ця пародійна ремінісценція відповідного мотиву із трагедії «Король Річард III» В. Шекспіра в устах Феньки підкреслює її жалюгідні претензії на значимість своєї особи.

Дядько Максим трактується в двох комічних аспектах. Автор ущипливо висміює його гнилу тенденцію до політичного «нейтралітету». На так званих установчих зборах Максим з буколічною простодушністю характеризує свою позицію в питаннях політики: «А як на мою думку, то все одно: чи цар, чи республіка... Аби земля була наша». Сашко Завірюха не випадково називає його дурнем сиволапим. Сміх, породжений «міні-

стерською» діяльністю Максима (його зобов'язують закони писати і по самогон бігати), спрямований і на Дудку та його «державу». Перехід Максима на бік червоних не виглядає як боягузлива переорієнтація з метою врятувати своє життя. Це закономірний акт політичного прозріння й глибоке усвідомлення своїх помилок.

Ескізно змальовує драматург карикатурні портрети міністрів Мерчика, Печеного і Кудалова.

Старий лакей Архип Матвійович, вчителька Люся Пузанок, залізничний сторож Кузьма Негода — другорядні персонажі, введення у твір яких розширює соціальний фон бузанівських подій. Картина життя Бузанівки стає барвистою і повнокровнішою.

Починаючи від назви республіки (грубо-просторічне слово «буза» вживається на означення чогось нікчемного, якоїсь дурниці) і кінчаючи змалюванням поведінки персонажів, усе в п'єсі Я. Мамонтова «Республіка на колесах» пронизане духом торжествуючої іронії, яка в художньому тексті твору «матеріалізована» в шаржово-карикатурних зарисовках осміюваних постатей.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ленін В. І. Повне зібрання творів.
2. Барабаш Ю. Яків Мамонтов. — «Радянське літературознавство», 1958, № 5.
3. Кисельов І. Перші заспівувачі. К., «Радянський письменник», 1964.
4. Костюк Ю. Творчий шлях Якова Мамонтова. — У кн.: Яків Мамонтов. Твори. К., Держлітвидав, 1962.
5. Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії, ч. 1. К., «Радянський письменник», 1958.
6. Мамонтов Я. Твори. К., Держлітвидав, 1962.
7. Проблемы взаимодействия прозаических жанров. Днепропетровск, 1971.
8. Рослик М. Яків Мамонтов. — «Вітчизна», 1960, № 2.
9. Старинкевич Є. Драматургічна спадщина Я. Мамонтова. — «Прапор», 1958, № 2.
10. Февральский А. Первая советская пьеса. М., «Советский писатель», 1971.

М. С. ЛЫСАК

САТИРА НА ВРАГОВ РЕВОЛЮЦИИ (Я. Мамонтов. «Республика на колесах»)

Резюме

На материале пьесы определяется идейно-художественное своеобразие ее сатиры, уточняются жанровые особенности.

Исходя из особенностей объекта осмеяния, автор пьесы гневную сатиру на контрреволюционных «деятелей» так называемой Бузановской «республики» правомерно строит на основе острой карикатуры, прибегая к приемам шаржа и буффонады.

Жанрові особливості твору А. Головка «Артем Гармаш»

Як і кожний справжній твір, роман «Артем Гармаш» відзначається властивою тільки йому жанровою своєрідністю. Не претендуючи на вичерпність висвітлення питання жанру, зупинимося лише на з'ясуванні найбільш істотних його властивостей.

Твір А. Головка поєднує в собі ознаки соціального, історичного, соціально-побутового та, що найбільш відчутно, соціально-психологічного роману. Він є художньою цілісністю, усі специфічні структурні елементи якої ніби пронизані єдиним жанроутворюючим принципом. Провідною рисою, що виступає як домінанта, є відображення внутрішнього світу персонажів, багатобарвної гами їхніх настроїв, почуттів та страждань, що часом являють собою справжню трагедію. Цей світ несе на собі відбиток загальнонародної боротьби — нещадної, тяжкої, героїчної.

У романі охоплено невеликі часові рамки: в перших двох частинах — менше двох тижнів другої половини грудня 1917 р., в третій — кілька днів літа 1918 року. Помітно локалізовано події у просторі. Дія відбувається в селі Вітрова Балка й містечках Славгороді та Князівці, зрідка — у спогадах персонажів — переноситься на Донбас, у Харків, Київ — місця, де розгортаються найважливіші революційні події.

Прагнення художника обмежитися і часовими, і просторовими рамками дало можливість зосередити увагу на поглибленому відображенні особистих, буденних, на перший погляд, не таких уже й важливих подій. Митець, власне, торкнувся найскладніших внутрішніх відносин та суперечностей класової боротьби на селі з її вкрай напруженими протиріччями, з її строкатою соціально-психологічною мозаїкою. Не без підстав Л. Новиченко стверджує, що роман «позначений епічною щедрістю в зображенні, так би мовити, щоденного процесу, в ході якого відбувається величезний історичний перелом в житті народу. Безліч буденних, рядових, начебто не дуже істотних подробиць в цілому створюють міцну, добротну реалістичну тканину, яка дозволяє бачити глибинну течію народного життя» [3, с. 178—179].

Глибоко розкривши соціальну, психічну, моральну сутність цілої галереї людських натур, А. Головка виявив неабиякий людинознавчий талант. Зовнішня динаміка переміщень героїв у творі незначна, події розгортаються з деякою повільністю й неквапливістю. Та багатьом колізіям і ситуаціям властива відчутна напруга і драматизм. Завдяки такій своєрідності загальної структури увага митця зосереджується на розкритті діалектики людської душі, передаючи «атмосферу» справжніх ве-

ликих почуттів і високих пристрастей. На цю особливість твору вказує Ю. Бедзик, міркування якого з приводу третьої частини можна віднести до всього роману: «А. Головка пише про революцію і про героїв революції. Гармаші, Смирнови, Невкипілі — ось його головні персонажі. Їхнє особисте життя й революційна дія — невіддільні. Через них ми бачимо всю грандіозну панораму буремних літ, і в цьому, думається, найпривабливіша риса твору. Нічого описово-хронікального, ніяких сухих, протокольних чи навіть белетристично забарвлених описів — тільки крик зраненого Гармашевого серця, тільки тривожні думи Смирнова про суворість доби. Людина в революції, людська сутність у революції — такий лейтмотив роману» [1].

Особливістю сюжету роману «Артем Гармаш» є те, що письменник гармонійно «сполучає» та «переплітає» події з долею центральних персонажів. Головний «каркас» будови твору становлять кілька подій. Роман озаглавлено ім'ям одного з героїв, та велике місце в ньому належить багатьом персонажам, які разом з Артемом ведуть боротьбу за новий світ. Це вони становлять основу авторського художнього соціально-психологічного дослідження, це їхні характери та долі знаходяться у центрі його аналітичного мистецтва. Напруженість сюжету досягається шляхом зосередження уваги на розкритті соціальних конфліктів та на відтворенні духовного життя героїв.

Характери героїв А. Головка пізнаються через описи їхньої участі у подіях та ще більше через відображення внутрішнього світу і поведінки. Особливо опукло своєрідність персонажа виступає тоді, коли митець вдається до точного і деталізованого соціально-психологічного мотивування вчинків і пристрастей. Важливо, що автор тонко й проникливо відтворює внутрішній розвиток характеру, еволюцію роздумів, переживань і суперечливих психічних імпульсів. А. Головка уважно, ґрунтовно й досить довго «розглядає» майже кожного головного героя, прагнучи повернути його до читача різними сторонами. Відтворюючи ті чи інші життєві ситуації, романіст сягає глибини і найзаповітніших таємниць людської душі, виявляючи при цьому вміння впіймати, як твердив у свій час про особливості таких принципів М. Г. Чернишевський, «драматичні переходи одного почуття в інше, однієї думки — в іншу» [4, т. 3, с. 425].

Важливими засобами психологічного аналізу людських натур є авторська характеристика зовнішніх (дії, вчинки, поведінка) і внутрішніх (думки, роздуми, почуття та емоції) проявів реального буття персонажів, а також їх самоаналіз через внутрішню мову.

Майстерно відтворюючи психічний стан героя, письменник «примушує» його виявлятися то в одному, то в іншому переплетінні життєвих випробувань. Відтворюючи картину захоплення зброї, художник вдається до глибокого мотивування думок, вчинків та настроїв Артема. Незважаючи на те, що операція

ретельно готувалася, Гармаш ішов на великий ризик: «бойова група» Артема налічувала десять бійців, у казармі ж спала сотня гайдамаків. Коли гвинтівки були вже навантажені, Гармаш почув раптову стрілянину в місті. Це збентежило його.

Артем припускав багато різних несподіванок, та всього передбачити не зміг (бо в такій раптовій ситуації передбачити усе неможливо). Складний потік емоцій, його мінливість правдиво розкриває гаму переживань героя: «В першу мить, коли за якихось двісті кроків вибухнув постріл і потім одразу ще два чи три, Артем Гармаш *навіть розгубився*. Хоч він і говорив, що у нього все сім раз одміряно, але, як людина тверезого розуму, він допускав, звичайно, можливість всяких ускладнень та несподіванок. До деяких, найбільш імовірних, був навіть готовий. І все ж таки раптова стрілянина в заставі Рябошапки *на мить приголомшила його*. Занадто вже добре йшло все з самого початку. А це й притупило почуття небезпеки» [2, с. 502]. Думкою «занадто вже добре йшло все з самого початку» А. Головки мотивує причину тяжких переживань героя. Раптове відхилення від раніше передбачених ускладнень викликало в душі Артема спочатку тимчасову розгубленість, а дещо пізніше й приголомшення.

Відтворюючи кращі риси представників народу, романіст прагне виявити такі «незвичайні» сторони їх вдачі, які не лежать «на поверхні», а знаходяться десь у надрах душі і, на перший погляд, ніби перебувають за гранню свідомості, хоча і мають цілком реальну основу. З помітним заглибленням митець розкриває в Артемі дар швидко і, по суті, безпомилково розпізнавати людину, визначати її суть. Ця риса Гармаша — результат і життєвого, і соціального досвіду — свідчить про велику інтуїцію, проникливий розум, схильність «вловлювати» непомітну, здавалось би, сутність як реального буття в цілому, так і окремої особи. Спостерігаючи, наприклад, в окупованому Славгороді невідомого «Пашка», Гармаш вагається: хто він — «Пашко» — порядна людина чи негідник? Це протиріччя автор відтворив з відчутним проникненням у роздуми героя: «Власне, ніяких підстав думати так, *вважати його за агента державної варти, засланого в партизанський загін*, в Артема не було. Тим більше, що *по відношенню хоч би до нього самого він повівся допіру, як цілком порядна людина*. (А міг би, да лебі, завдати неабиякої прикrostі). І все ж таки, *замість почуття вдячності*, Артем *відчував* до цього невідомого з чиряком під оком, як єдиною прикметою, *якусь незбагненну неприязнь, навіть відразу*. Як до людини *фальшивої, підступної*, а відтак і *дуже небезпечної*. І вже це одно змушувало Артема будь-що розгадати, хто він такий і звідки саме. Щоб же могли якось застерегти кого треба од нього» [2, с. 578]. Хід думок і почуттів у Гармаша такий: вважати невідомого за ворога немає підстав, адже «Пашко», маючи можливість завдати Гармашеві чимало лиха, не зробив цього. І все ж наперекір, здавалось б,

очевидним фактам Артем не довіряє. Більше того, до «Пашка» в нього — повна відраза. Почуття ці виникли підсвідомо і, мабуть, викликані інтуїцією. І, дійсно, інтуїція Артема не зрадила: пізніше виявиться, що «Пашко» — це Гусак, прихований лютий ворог, агент гетьманців.

Доля людська — доля народна... Саме цей принцип лежить в основі роману А. Головка «Артем Гармаш». Через позитивних героїв письменникові вдалося змалювати глибоко народний характер боротьби, показати масштаби народної трагедії. Пильну увагу він приділив відображенню страждань і роздумів Гармаша. Артем тяжко переживає наругу ворога. Його душа, мов міцно натягнута струна. Сьогодні він не застав у Славгороді ні Христі, ні синка. Німці та гетьманці в місті повісили двох партизанів. Переодягнувшись вуглярем, проходячи вулицями, Артем сам ледве не потрапив до лап гайдамацької варти. За таких обставин Гармаш настільки загострено сприймає дійсність, що передчуття тривоги, які настійно переслідують його задовго до цих подій, ніби «віщують» нещастя і горе. Туга в серці, сумний і гнітючий настрій проймають Гармаша як наяву, так і у сні. «Артем розповів (Смирнову. — І. Б.), що ночували на острові, верств за десять від Славгорода. І що саме тоді ж, тільки-но з човна на землю сплигнув, *наче електричним струмом пройняла його незбагненна якась тривога*. Місця собі не знаходив. Дід Явтух з онуком зразу ж після вечері поснули, а він, дарма що за день добре намахався веслом, *ніяк не міг заснути*. Уже й зорі лічив, і багатозначні числа на багатозначні множив. Десь опісля півночі — одспівали у Власівці півні — задрімав був, та й то на кілька хвилин, не більш, зразу й прокинувся од голосу: *хтось гукнув його на ім'я. І не просто гукнув, а зойкнув із смертельною тугою в голосі «Арте-ме!»* [2, с. 597—598].

Зображуючи вкрай напружене життя Артема, митець вдається до розкриття метаморфоз почуттів, емоцій, думок. А. Головка ніби заглянув у тайники підсвідомості героя і показав народження у його душі тих крупинок переживань, тих зернятток настрою, що пізніше «перейдуть» у дійсність.

Гармашеві не раз доводилося бачити горе, звірячі катування, які «використовували» вороги. Артем часто задумувався над усіма цими жахами й страхіттями. Тривале психічне напруження призвело до того, що гнітючі думки охопили його «глобально». Тяжкі сни про сплюндровану окупантами рідну землю Артем бачив багато разів. Сон, про який Гармаш розповів Смирнову, був, мабуть, одним із них.

А. Головка майстерно відтворює тонкі, ледь помітні відтінки психічного стану героя. Свідченням цього є ситуація, у якій несподівана розмова з Сергієм наштовхує Артема на думку не їхати у Вітрову Балку, а залишитися на певний час у Славгороді. Коли Сергій щиро зізнався, що заздрить можливості покинути місто (адже залишатися тут небезпечно), Гармаш змінив

рішення. Він раптом пригадав, як на місці злочину сам розправився з німецьким офіцером-гвалтівником, що викликало зайві жертви: окупанти стратили десятох мирних жителів Славгорода. Для Гармаша це означало, що у смерті славгородців завинив він сам, а також його бойові товариші. Невдоволення собою і почуття провини перед друзями викликали каскад самозвинувачень: «І те, що не хотіли цього, що навіть не передбачали отакого лиха, нічого не змінює тут. Та й чи так ото справді не передбачали? Чи так вже й не відали, чого треба було чекати од цих нелюдів? А навіщо ж голова на плечах?! Та як правду казати, то й знали-таки». Слідом за цим іде дещо пом'якшене виправдання: «Не знали тільки того, на кому все те окошиться, на кого припаде їх чорна помста». І знову: «А втім, яка різниця! Аби не нас! Чи не тому отак спритно і впорались з отим ділом — не попалися». Нарешті «злий» і неприємний висновок: «а самі, як щури, розлізлись по своїх норах!» [2, с. 635].

У розмові Сергій подав лише привід задуматися. Та це відіграло вирішальну роль. Гармаш доходить висновку, що в час випробувань треба бути всім разом. Саме розмова з другом наштовхує Гармаша на таке рішення, бо на себе він подивився тепер очима іншої людини і від цього власна поведінка стала зрозумілішою.

У романі важливу роль відіграють сюжетні лінії, за допомогою яких художник відтворює складність, тонкість, суперечливість інтимних стосунків, взаємовідносин між Артемом і Христею, Артемом і Мирославою, Грицьком і Орісею. Митець «знаходить» такі композиційні ходи, ситуації, художні прийоми, які дають можливість глибоко «заглянути» у світ інтимних переживань. Використовуючи принципи психологічного аналізу, він змальовує переливи одного почуття в інше. Лягаючи спати, приміром, Гармаш згадує, як вперше прибув до Славгорода, як удруге в житті зустрів Мирославу Супрун. Та на хвилинку заснувши, прокидається від болю в руці, якою ніби обійняв свого сина. Тяжко в Артема на душі. Туга за маленьким сином завжди переслідує його, тому Гармаш і у сні бачить сина.

А. Головка користується різноманітними, але точними фарбами, вдається до змалювання відтінків цілого комплексу психічних станів, що викликані любовними стражданнями. Письменник показує, наскільки ускладнились і як далеко «пішли» взаємостосунки між Артемом і Христею після тяжкої для обох і вимушеної розлуки, що тривала цілих п'ять років. За цей час в їхньому житті відбулися великі зміни. Гармашевому синові виповнилося чотири роки. Трагічні обставини в родині матері змусили Христю вийти за нелюба. Має рацію Л. Новиченко, коли пише: «Дуже живі риси до людського обличчя Артема додали останні розділи другої книги, що розповідають про його зустріч із Христею — своїм першим юнацьким коханням» [3, с. 180].

Філігранною тонкістю, пластичністю і, що найбільш важливо, психологічною глибиною позначено цей епізод. У крамниці випадково, — раніше, ніж передбачав Гармаш, — вони зустрілися. «Вона стояла в профіль до Артема. «Авжеж, Христя!». І хоч Артем, приголомшений такою несподіванкою, навіть не рухнувся, хіба, може, *самі вуста беззвучно ворухнулись*, — вона раптом *стривожено повернулась* до нього. І, видно, не зовсім впізнала. Бо зразу ж одвернулась. Але *тривога не зникла*. Це було помітно по ній. І ось ізнов, але на цей раз *обережно*, мовби *цілковито зайнята тим, що поправляла хустку на голові*, вона *зукоса зиркнула* на нього й *зустрілася очима* з його напруженим гарячим поглядом. Збентежена і розгублена вкрай, вона *схопилась рукою за серце і кинулась до виходу*. Щось услід гукнув їй продавець, про пряники, мабуть, — навіть не оглянувшись» [2, с. 512]. Несподіваність і раптовість зустрічі приводить до своєрідних, але відповідних психічних станів, що віддзеркалилися на обличчі, постаті, рухах. Впізнавши Христю, Гармаш, ніби закам'янів, застиг на місці. Змальовуючи «впізнавання» Христею Артема, письменник послідовно прослідковує цей процес, який бере початок від внутрішніх імпульсів і завершується зовнішніми проявами. Христя спочатку випадково повернулася до Артема, але, не зовсім упізнавши, одвернулась. Щоб переконатися, хто біля неї, з обережністю знову дивиться на Гармаша. Але робить це не просто, а «дипломатично» — поправляє хустку на голові, збоку дивиться, впізнає. Розгубившись, вона вибігає з приміщення. Тонко митець розкриває перехід одних почувань в інші: Христя — збентежилась, схопилась за серце, кинулась до виходу, не почула продавця.

Потік емоцій та почуттів, складних переходів одних думок в інші яскраво виступає в ситуації, в якій відтворено роздуми Христі про Артема. Гармаш запропонував їй розлучитися з «законним» чоловіком (тепер Артему стали відомі причини їхнього непорозуміння). І хоч Христя на це нічого певного не відповіла, вона відчуває приплив почуття невимовного щастя: «Удаючи, що вона вже спить, Христя нерухомо лежала горілиць на постелі з відкритими у *темряву очима*, і здавалося їй, що *все тіло аж бринить зараз, як ота зволожена земля під ясним і теплим сонцем*, від щастя, якого не те що не ждала, а навіть і *гадки вже про нього не мала*. А воно таки випало їй! Вона ще навіть і *не збагнула як слід* всього значення для неї цієї незвичайної події, *не уявляла*, які зміни тепер можуть статися в її житті. Та навіть не хотілося зараз їй про це й думати. Бо вже перша розмова з Артемом на цю тему *не так обрадувала, як просто дуже збентежила її*» [2, с. 528]. Розкриваючи емоціональну сферу переживань Христі — молодій жінки, яка зуміла мужньо знести немало гіркого лиха, мук і страждань, а зараз плекає надію на родинне щастя, А. Головка виступає справжнім письменником-психологом, що тонко розуміє жіночу душу і майстерно відтворює її настрої. Перебіг відтінків по-

чуття, примхливі переливи думок виступають опукло, зримо, з усім діалектичним протиріччям. Спочатку душа Христі вщерть переповнюється радістю від запропонованого їй Артемом спільного життя. Такого щастя вона не тільки не чекала, про нього вона не могла навіть мріяти. Чому? За п'ять років розлуки Христя зневірилася в Артемові, вважала, що втратила його назавжди. У зв'язку з цим несподівана пропозиція Артема вельми збентежила їй душу.

Далі емоції і роздуми переходять в інше русло. Христя робить висновок, що, вважаючи Гармаша за негідну людину, допускала помилку. Більше того — як можна було дійти до цього? І, нарешті, висновок, який теж не є категорично завершеним. Спочатку Христя вважає, що у цій складній ситуації сама завинила, в зв'язку з чим і заслуговує на картання. Та згодом приходить до переконання, що й воно — картання — не відбиває всієї правди. Тому Христя відхиляє самозвинувачення. Провина її в тому, що не дочекалася листа від Артема з Таврії. Бо й, дійсно, не отримавши від Гармаша звістки, вона поспішила виїхати на заробітки до Славгорода. Це і було початком їхньої розлуки і приводом тяжких, вкрай ускладнених взаємовідносин.

Розщеплення почуттів і роздумів виступає в своєрідно побудованих реченнях, які дають можливість розкрити найтонші відтінки переживань та думок героїні: «не те що... а навіть», «не збагнула як слід... не уявляла», «не так обрадувала, як просто збентежила», «прикро помилялася... отак погано думаючи», «самій дивно було, що вона могла...», «почувала провину... то лише».

Людська сутність у революції — один з головних мотивів роману «Артем Гармаш». Доля людини у час великих звершень, що спрямовані на утвердження ідей Жовтня, духовне життя трудових мас становлять основу як загальної композиційної структури, так і сюжетоскладання зокрема.

Подій у романі небагато. Хоч і розгортаються вони з помітним драматичним напруженням, дія розвивається неквапливо. Зовнішня динаміка переміщення персонажів незначна, та живуть вони інтенсивним, інколи вкрай наелектризованим і кипучим внутрішнім життям. Більше того, почуття й роздуми героїв, їхні настрої і страждання становлять одну з основ сюжетної канви. Людські натури розкриті багатогранно — в їх соціальному, героїчному, побутовому, морально-етичному і, що найбільш істотно, в психічному виявленні. Їхньому духовному світові властиві складність відчущань, гама настроїв, потік роздумів, у яких відбито революційну пристрасть, турботу про долю соціалістичних завоювань, любов до народу. Невіддільність особистого життя від революційної дії — важлива риса характерів багатьох позитивних героїв роману.

«Поет нової, революційної психології українського селянства, — пише Л. Новиченко, — і непримиренний обличитель

всього ворожого, темного, косного, що вставало на народному шляху, Андрій Головка завоював своїми кращими книгами любов мільйонів читачів» [2, с. 181]. Справжнім майстром змальованих людських пристрастей і переживань виступає він і в аналізованому романі.

Сукупністю ідейно-тематичних мотивів, схильністю до обмеження часових і просторових рамок, тонкістю і ґрунтовністю художнього дослідження духовного життя народу твір «Артем Гармаш» дає достатньо підстав, щоб розглядати його як соціально-психологічний різновид роману.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бедзик Ю. До зустрічі, славний земляче! Роздуми з нагоди опублікування третьої книги роману «Артем Гармаш». — «Літературна Україна», 1967, 5 грудня.
2. Головка А. Артем Гармаш. К., «Радянський письменник», 1971.
3. Новиченко Л. Не ілюстрація — відкриття! К., «Радянський письменник», 1967.
4. Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., Госполитиздат, 1947.

И. И. БОНДАРЕНКО

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. ГОЛОВКО «АРТЕМ ГАРМАШ»

Резюме

В статье исследуется идейно-художественное своеобразие произведения, раскрывается специфика его жанровых особенностей. Определив главные черты проблематики романа, подвергнув анализу его композиционную структуру, сюжетостроение, приемы раскрытия характеров, признаки стилевой и языковой системы, автор пришел к выводу, что произведение А. Головка составляет жанровое качество, которое следует рассматривать как социально-психологическую разновидность романа.

С. Г. БАРАБАШ

Уснопоетична традиція в сонетах А. Малишка

Джерело сонетної традиції в українській радянській літературі з роками не міліє, а скоріше навпаки: живлячись від щедрого спадку сонетотворців усіх країн і часів, набирає сили з молодих поетичних голосів літературного сьогодення. «І те, що сонет оновлюється, відроджуючись у наш час, є позитивним показником зрілості культури українського поетичного слова, спроможності досягти цим словом найвищих художніх верховин» [2, с. 124].

Випробувана віками і практикою світового літературного процесу, віршова форма сонета привабила до себе художників не схожих між собою поетичних обдарувань. Кожен з них вніс у розвиток сонетного жанру часточку своєї творчої індивідуальності. Чималий сонетний спадок залишив нам і Андрій Малишко, звівши його в основному до трьох циклів збірки «Рута» (1966): «Сонети обухівської дороги», «Сонети вечорів» і «Сонети синього квітня». Те, що Андрій Малишко дуже своєрідно прийшов до сонетної форми (а саме — через заперечення її правомірності: «Сонети куці — ні к чому...»), створило в якійсь мірі сенсаційну літературну ситуацію, яка стала предметом відомої полеміки між М. Рильським і А. Малишком. Саме цей момент став об'єктом обговорення і в середовищі критиків [2, 3, 6].

Життя показало, що критика не мала достатніх аргументів так категорично ставити питання відносно випадковості одіозної фрази А. Малишка, як зробив це П. Ю. Данилко [2]. І хоч занадто темпераментний виступ критика певною мірою пояснюється запалом полеміки, різкість його суджень все ж не виправдана. Тим більше, що Максим Рильський, безконечно доброзичливий і м'який від природи, переконує поета в його неправоті з делікатною мудрістю досвідченої людини [8, т. 3, с. 221].

На сьогодні в літературознавстві немає спеціальної роботи, в якій би велася не принагідна, а ширша розмова про сонетний доробок Андрія Малишка. Грунтовніше, ніж інші дослідники сонета, торкнувся цього питання О. Н. Мороз у своїх «Етюдах про сонет». Ми цілком погоджуємося з думкою автора, що саме переконливі теоретичні аргументи М. Рильського, сила його поетичного слова, спрямовані на захист «давнього жанру», строгої форми, «що віки розкрили їй обійми», «змусили А. Малишка відмовитись від своїх негативних поглядів на сонет» [6, с. 74].

Додамо, що процес переосмислення поглядів на сонет, очевидно, проходив у Андрія Малишка нелегко. Бо від моменту згаданої дискусії (1956) до дня народження сонетної збірки «Рута» (1966) пролягла стежка десятилітньої довжини. Це була саме та нелегка життєва і поетична дорога, йдучи якою Андрій Малишко спрямував свої пошуки на освоєння форм, у котрих визначальна для його обдарування емоційність поєднувалася б із філософським роздумом.

Виявилось, що поетичній індивідуальності А. Малишка форма сонета не чужа, бо дає можливість «відчувати думаючи і думати відчуваючи» [1, с. 195]. Тому так природно зазвучали в його сонетних циклах актуальні проблеми сьогодення. Радянська людина в органічній єдності соціально-політичних та інтимно-людських переживань стала героєм сонетів Андрія Малишка. Велична постать трударя в «Руті» носить збірний характер. Це радянський народ, що

...на плечах тримає всю артіль, —
І небо, й світ, і теплий гомін піль... [5, т. 5, с. 215].

Богатирі, що «руками воду тиснуть із граніту», ціною великих жертв у роки Великої Вітчизняної війни відстояли Радянську Батьківщину,

Де грузли в землю революцій коні,
В очах відбивши завтрашню ясень [5, т. 5, с. 201].

У поезії А. Малишка народ, який відстояв Радянську владу в племінні революційні роки, оборонив її від фашистської навали, тепер самовідданою працею звеличує рідну землю. Тому завжди так благородно звучить мотив народної і поетової любові до землі, на якій

...В шовковій мові виростають діти
У тім краю, де сонце і плуги [5, т. 5, с. 203].

Щедра душа людини нової соціалістичної доби у Малишка вміщає в собі щонайширший діапазон почуттів і картин: від гомону революційних літ («Я з тих країв...») до грандіозних найсучасніших космодромів і ракет («Квітчається в калину...»). Героїв Малишка хвилює історія рідного краю і тривожать болі трударів планети — «ніжне серце Лорки» і «смерть Лумумби в Африці моїй».

Ідейно-тематичні обшари сонетів з «Рути» засвідчують, що ця канонічна форма під пером А. Малишка виповнилася мотивами серйозного громадянського звучання. Разом з тим в силу особливостей свого творчого обдарування А. Малишко певною мірою послабив чи скоріше зняв сонетну строгість, зробивши цю класичну форму ліричнішою, м'якшою.

У статті ми не ставили за мету дати повний аналіз сонетної спадщини А. Малишка або ж зупинятись на питаннях теорії та історії сонета. Наше завдання: розглянути сонети А. Малишка під кутом зору, який нас цікавить, а саме — як фольклорна традиція допомагає художнику творити дивосвіт його неповторної поезії.

Можуть здатися дивними чи навіть штучними на перший погляд пошуки фольклорно-літературних «стиків» у такій строгій класичній формі, як сонет. Тим більше, що в особі автора «Полудня віку», «Листів на світанні», «Дороги під яворами» українська культура мала вже цілком зрілого майстра європейського чи навіть світового масштабу. Зрозуміло, що у вишуканих метафорах «Рути»:

Течуть, як мед, осінні вечори,
Червоним глодом заглядають в хату... [5, т. 5, с. 223].

І сивувата корчувата ніч
Заколисав із дитям колиску... [5, т. 5, с. 221] —

годі шукати сліду народнопісенної традиції. Проте слід зважити, що у творчості А. Малишка 60-х років помітний уже вищий

ступінь освоєння фольклорної традиції, коли суть «стику» не у зовнішній подібності образів, а в спорідненості поетичного мислення, світосприймання. Отже, тоді, коли поет успадковує не лише фольклорну форму, а скоріше її принцип, наші пошуки можуть бути плідними.

Ми не зустрінемо в сонетах А. Малишка прямих цитат з народної пісні чи навіть стилізації під неї, зате, коли автор вклоняється гречкосіям з Полтавщини, які вміють однаково щиро працювати, співати й любити, цінувати добре слово і жарт, шанувати й боронити Вітчизну, поетичний підтекст кожного циклу пронизаний настроєм, духом цієї пісні.

Очевидно, саме те, що радянський народ-трудівник став об'єктом художнього дослідження в сонетах А. Малишка, і визначило потужність фольклорного струменя в них, бо народ у творчості А. Малишка ми сприймаємо як рушійну силу соціального прогресу і одночасно як активного носія художнього досвіду, зафіксованого і закріпленого уснопоетичною традицією.

Образи фольклорної поетики збагатилися під вдумливим поглядом автора новими тонами. Якщо раніше пісенний образ калини у поезії А. Малишка найчастіше виконував узвичаєну функцію порівняння, то в «Руті» він трансформується в «калинові огні» полтавського краю:

Полтавський край в калиновім огні
Тебе провів, неначе рідна мати... [5, т. 5, с. 215].

Цікаво вирішується цей найтрадиційніший фольклорний образ у різних поетичних контекстах Малишкових сонетів. Так, у циклі «Сонети обухівської дороги» поезія «У гречкосіїв є веселі дні» закінчується рядками про щедрість весільної осінньої пори. Зрима пластичність змальованої картини набрала матеріальності та кольору в завершальному образі весільного короля та червоної калини — незмінних атрибутів українських весіль:

І коровай, в пшеничних голубах,
Квітчається в калину із артілі [5, т. 5, с. 215].

Зауважимо, що не просто «в калину», а «в калину із артілі» — звідси традиційний образ-символ набирає конкретної часової визначеності. В іншому сонеті зміщено просторові площини:

І поряд з місяцем сидять діди,
Про Африку та Азію в розмові... [5, т. 5, с. 216].

І тут же «пісня починає злет, і в ній цвітуть дівчата чорноброві» — так у роздуми поета про найактуальніші проблеми доби органічно вплітається фольклорна умовність.

Поділяючи думку М. Ільницького, що умовні часові чи просторові зміщення доцільні, «коли результат їх — поетичний мистецький згусток, що дає поштовх думці читача» [4, с. 77],

ми дійшли висновку, що поет досяг мети, бо створив пластичний, розгорнутий у просторі і часі образ-картину, значиму за змістом, цікаву за настроєм. Змалювавши традиційну гранично опредмечену картину народного хлібосолюства, де на розлогих столах «миски, як зорі», автор оригінально відтворив серед зміщених площин один із своїх улюблених і найвагоміших пісенних образів. Він підняв калиновий кетяг над щасливим весіллям, вибравши для цього куточок між землею і зоряним небом:

*Квітчається в калину із артілі
Жовтневий вечір. Пахне сяйво зір [5, т. 5, с. 216].*

Так традиційно-пісенний образ калини, що ввібрав енергію фольклорної символіки, у завершальному рядку секстини одного сонета і початковому рядку терцета іншого перекинув місток між берегами двох сонетів, об'єднавши їх не лише спільною темою, а й настроєм. Дослідники творчості А. Малишка зазначають, що образно-оцінююча концепція його завжди настроєва, а елементи фольклорної поетики набувають функції не лише вираження, а й зображення. Вони не тільки несуть у собі настрій, а й перетворюються на елементи зримої картини [1, с. 191].

Промовиста образна деталь з традиційним наповненням, залишаючись елементом зримої картини, міцно зцементувала два сонети, виразила їх настроєвий лад, допомогла авторові «на мінімальній площі сконцентрувати найбільшу поетичну силу», як того вимагає жанр сонета.

Літературна практика довела, що взаємини між фольклором і сучасною поезією далеко складніші, ніж здається недосвідченому оку, котре вловлює лиш формальні вияви цього глибинного процесу. Сказане стосується зокрема і проблеми поетичної умовності, бо саме умовність після довготривалих дискусій виборола собі право на місце в мистецькому світі. Але ж при уважному вивченні асоціативної умовності не важко довести, що коріння її у фольклорі — у казці, в баладній пісні, притчі. Це наголошував у «Таємницях музи» М. Ільницький [4]. Умовна ситуація часто «вибудовує» цілий сюжет народної пісні. Саме за цим фольклорним принципом зводить сюжетну конструкцію свого сонета «Отак собі гарненько сам посиджу...» в циклі «Сонети синього квітня» Андрій Малишко:

*Синьовіконну побудую хижу
Моїх надій і двері відчиню,
Нехай заходять мудрі на борню
І молоді, як цвіт, навдивовижу [5, т. 5, с. 232].*

Далі образно-предметні асоціації сільського побуту під пером поета завершують звичайну, на перший погляд, картину людської гостинності, по-малишківськи «уречевлену», матеріалізовану, де поруч з традиційними хлібом-сіллю та зорею до-

світньою (чи не найпоширенішими образами у поета) стрічаємо «сині очі квітня».

На основі органічно засвоєних принципів народно-пісенного мислення А. Малишко творить поетику глибоко індивідуальну. І в досліджуваних нами сонетних циклах знаходимо приклади тих складних творчих пошуків, які народжують світ суто малишківської поетики — благородний сплав уснопоетичної і традиційно-літературної образності.

Часто фольклорний епітет у Малишка стає поруч незвичного «нетрадиційного» для нього поняття. А звідси — цікавий мистецький образ, що полонить своєю несподіваністю:

І проситься до музики живої
Чорнявий квітець, ставши у саду [5, т. 5, с. 238].

Виникає питання, чому Малишків квітець саме чорнявий? Здавалося б, доречніші епітети «блакитний» чи «яро-зелений». Проте згадаємо, що у фольклорній поетиці слова «чорнявий», «чорнобривий» сприймаються як ознака молодості і краси. То ж весняний, молодий квітець уподібнюється чорнявому красеню.

Так у Малишка ознаки одних предметів, істот, явищ переносяться на інші за віддаленими асоціативними зв'язками. У ланцюжку асоціацій часом пропускаються цілі ланки, для відновлення яких у процесі сприйняття твору ми витрачаємо енергію нашої думки та художнього життєвого досвіду. В даному випадку цей ланцюг мав би бути, на наш погляд, таким: чорнобривий, чорнявий юнак—гарний, молодий хлопець—весняний молодий місяць—чорнявий квітець.

Отже, переконуємося, що у поезіях Малишка явища і предмети зближаються не просто за їх зовнішніми ознаками, а за особливостями суб'єктивного сприйняття їх поетом. Саме цим часто і пояснюється ускладнена асоціативність його образного мислення, позначеного печаттю глибокої індивідуальності.

Поет, що повернувся з далеких мандрів до рідного дому, «на вогник у вікні, на щир у мову», зустрівся зі своєю юністю:

Ось той місток, де я колись ходив,
Де знав любов і тиху вів розмову,
Встеляє день симфонію кленову
В долоні хмар, у лоно теплих нив [5, т. 5, с. 207].

Талант А. Малишка у даному випадку створює таку емоційну атмосферу, коли читач перебуває не під владою звичайних слів, а якогось щемливого глибинного музикального їх звучання, ніби у душі звучить пісня чи бринить спогад про давню мелодію. Такий настрій досягається розумним синтезом асонансу (о—у—е—і) й алітерації приглушеного, пом'якшеного звучання (т—м—л—в). Маємо нагоду ще раз переконатись, як уважно ставився Андрій Малишко до звукової інструментовки своїх творів. Подібний матеріал дає змогу сперечатися з дуже категоричними твердженнями про те, що сонет за своєю суттю

«повністю позбавлений музикальності», що в поезії він є «антиподом музикального звукопису» [1, с. 204].

У цитованому нами вступному катрені сонета «Ось той місточок...» природа (за принципом фольклорної традиції) виступає певним епічним началом, гармонійно контактуючи з ліричним «я» героя, перетворюючись на вихідну його настрій. Отже, в цитованому уривку маємо не простий народно-пісенний паралелізм, а значно складнішу поетичну конструкцію (хоч генетично вона не походить саме від фольклорної паралелі), в якій усі складові частини перебувають у гармонійному сплетінні й зумовлюють одна одну. Тут скоріше можна говорити про два «мікросюжети» — життєвий і пейзажний, які, переплівшись у першому катрені, розбігаються в другому і стрічаються аж у секстині.

Придивимося пильніше до початку сонета, до образів, що творять картину, зриму в просторі, відчутну в настрої й часі. Об'єктивно — «симфонія кленова» в рядку «встеляє день симфонію кленову» — це щедрий осінній листопад у природі. Проте тут пейзаж, зміни в природі проектується на людську долю, на буття ліричного героя, визначаючи значною мірою його настрій. А тому «симфонія кленова» у А. Малишка — це й осінь у житті людини, що журиться за молодістю. Отже, відчуваємо, що в сонеті до образу містка, «де я колись ходив», тяжить епітет «кленовий» і разом творить той прозоро-елегійний настрій, з якого ніби проростає смуток пісенного героя, що прагне догнати на кленовому мості літа молодії. Поетичне чуття вловлює у підтексті делікатну мелодію народної пісні, її настрій, її «дух».

Правомірність такої асоціації закладена у самому сонеті, де «папороть цвіте» на щастя, як у народних повір'ях, а традиційна «зелена рута» «давнію стежку стеле до весіль».

У післявоєнній поезії Андрія Малишка зустрічаємося з цікавим явищем. Якщо в ранній ліриці Малишко йшов шляхом розширення традиційної поетики оригінальними фольклорно-стильовими комбінаціями, то в його поезії часів війни та повоєнній відбувається бурхливий «процес залучення окремих реалій, на яких будуються фольклорні образи, особливо пов'язані з природою. Кожна із таких реалій, персоніфікуючись, стає предметом і головним дійовим елементом розгортання сюжету вірша... Кожен із названих предметів стає окремим «ліричним персонажем», який живе самотійним життям в стражданні і боротьбі» [9, с. 162].

Цікаво, що предметом художнього переосмислення у поезіях Андрія Малишка часто стають буденні побутові речі, які на диво легко «вживаються» з ускладнено-метафоричними образами всупереч незвичайному для них художньому контексту. Так, у його сонетах оживають і «обухівська дорога», і «молоденький дуб» — співрозмовник поета, і «жіночими руками спечений хліб», і «земна, зелено-чиста рута». Фольклорне поход-

ження останнього з названих образів не викликає сумніву. В лірику Малишка він прийшов з веснянок та з народних пісень про кохання:

Стань, вербо, та на ріночку,
Хрещатому барвіночку,
Де *рута-м'ята* кохається,
Де *челядонька* збирається [7, с. 27].
Руту сію, *руту* саджу,
Руту поливаю,
Ой я тебе, козаченьку,
Щодня споминаю [7, с. 222].

У Андрія Малишка рута — «це матеріалізований в поетичному образі сам народний характер — скромний і мужній» [9, с. 288].

«Земним коренем» називає руту А. Малишко. У нас на очах відбувається ще одне перетворення. Образ кореня, як і образ рути, метафоризується і набирає ознак символу. В заключному сонеті циклу «Сонети вечорів» Андрій Малишко декларує свій кривий зв'язок з рідною землею, переосмислюючи цей образ, наповнюючи його ідейно-емоційним змістом:

Крізь вечори, *мов корінь* у саду,
Я повернусь до отчого порогу... [5, т. 5, с. 230].

Так починається програмна поезія. І в завершальних рядках терцета, де сконденсована філософська думка сонета, емоційно-смысловий акцент падає теж на слово «корінь»:

Не загублю і не вмаю просторінь,
Бентежну душу виверну, *мов корінь*,
І пропалю вогнем до глибини [5, т. 5, с. 230].

Мислячи образно, автор конкретизує людські почуття, емоції, переводячи їх із сфери абстракцій у світ пластично зримий.

Ми мали нагоду ще раз переконатися, що Малишків поетичний образ і традиційний, і водночас піднесений до інтелектуально-емоційного рівня, характерного для лірики нового часу. Фольклорна поетика увиразнює тональність власного голосу Андрія Малишка і через сучасні асоціації підводить його до творення образу-символу, в якому сконцентровано життєвий соціальний досвід художника, котрий має живу мету («Та й знову в путь...»), обов'язок перед людьми, і «прямо декларує свою залежність від суспільства» [10, с. 68], від народу, вічно живою клітинкою якого залишається у своїй мудрій і теплій поезії.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бехер И. Р. Философия сонета. — «Вопросы литературы», 1965, № 10.
2. Данилко П. Ю. Оновлення сонета в українській радянській поезії. — У кн.: Розвиток і оновлення видів, жанрів та мовностилістичних засобів художнього зображення в радянській літературі. Одеса, 1968.

3. Данилко П. Ю. Утвердження форми сонета в українській поезії. — У кн.: Праці Одеського державного університету, т. 148. Одеса, 1958.
4. Ільницький М. Таємниці музи. К., «Молодь», 1971.
5. Малишко А. Твори у 10-ти т. К., «Дніпро», 1973.
6. Мороз О. Н. Етюди про сонет. К., «Дніпро», 1973.
7. Народні перлини. Українські народні пісні. К., «Дніпро», 1971.
8. Рильський М. Твори у 10-ти т. К., Держлітвидав, 1961.
9. Фролова К. П. Розвиток образної свідомості в українській радянській ліриці. Дніпропетровськ, 1970.
10. Шпильова О. Активність поетичної думки. К., «Дніпро», 1973.

С. Г. БАРАБАШ

УСТНОПОЭТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В СОНЕТАХ АНДРЕЯ МАЛЫШКО

Резюме

В статье рассматриваются проблемы фольклорных традиций, способствовавших созданию строгой классической формы сонетов в поэзии А. Малышко.

Фольклорная поэтика посредством абсолютно современных ассоциаций приводила поэта к созданию образа-символа, в котором концентрировался жизненный социальный опыт художника.

Л. П. БОНДАР

«Енеїда» І. П. Котляревського в перекладі А. Куляшова

Є твори, яким призначено бути своєрідними мостами, що об'єднують між собою літератури і народи. Таким твором віддавна стала «Енеїда». Цей дарунок старого Вергілія, породивши численні пародії на романському та германському ґрунті, відіграв особливу роль у житті російського, білоруського та українського народів.

Своєрідністю позначені взаємини «Енеїди» І. Котляревського з білоруською літературою. Білоруська «Энеїда навыварат» — це самостійний твір. Близькість «Енеїд» — української і білоруської — насамперед типологічна, викликана подібністю історичних умов розвитку обох народів. Але не можна заперечувати в даному випадку і значення контактних зв'язків. «Енеїда» Котляревського мала безпосередній і животворний вплив на становлення і розвиток білоруського поетичного слова. Ось чому таке велике значення має переклад «Енеїди» І. Котляревського, здійснений видатним поетом Білорусії А. Куляшовим [2].

Близькість геніального твору Котляревського до загальних традицій білоруської літератури та близькість української і бі-

лоруської мов часом полегшували, але деколи й ускладнювали роботу перекладача, бо «на запитання: що легше — чи переклади з далеких мов, чи переклади з мов близьких? — ми відповідаємо: у певному розумінні важчі саме переклади з близьких мов» [5, т. 9, с. 63].

Основна увага при перекладах зі споріднених мов звертається не на передачу змісту (він зрозумілий і без перекладу), а на відтворення відтінків стилю, поетики. А. Куляшову вдалося повністю передати могутній патріотичний дух «Енеїди», її «владний сміх», її блискучу форму.

Основна риса цього перекладу — вірність оригіналові. А. Куляшов намагається дотримуватися її в найдрібніших деталях. Відомо, що існують такі вимоги до поетичного перекладу, як еквілінеарність та еквіритмічність. Вимога еквілінеарності є більш категоричною, особливо це стосується перекладів зі слов'янських мов. Еквіритмічність є бажаною, але не обов'язковою умовою доброго перекладу. А. Куляшов дотримується в своєму перекладі обох цих вимог, скрізь суворо послідовно наслідуючи десятирядкову строфу «Енеїди» Котляревського з її чітким ритмом, строгим чергуванням жіночих та чоловічих рим. Близькість українського та білоруського віршування полегшила перекладачеві його нелегке завдання. Щодо ритму, «Енеїда» А. Куляшова звучить так природно, ніби написана по-білоруськи. Принципу вірності оригіналові перекладач дотримується і при відтворенні змісту твору. Будучи уславленим майстром слова, А. Куляшов не прагне будь-що-будь проявити себе, за висловом В. Жуковського, «суперником поета» і показати власну оригінальність, відходячи від оригіналу, як це полюбляють деякі молодші й менш досвідчені перекладачі. Ні, він не цурається навіть буквалізму при перекладі, але не того буквалізму, який свідчить про несмак і відсутність професійної майстерності, а того, який є неминучим при перекладах з близькоспоріднених мов. «У практиці білорусько-українського взаємоперекладу ми часто зустрічаємося з цілими рядками, часом строфами майже буквального перекладу чи навіть буквального... Такий переклад з близькоспоріднених мов, та ще при близькості умов життя двох народів і їх культур не можна ототожнювати з буквалізмом у його традиційному розумінні... Це просто особливість перекладу з близькоспоріднених мов» [4, с. 21—22]. Приклади такого «буквалізму» знайдемо і в перекладі А. Куляшова:

Котляревський

Ремул Рутульської породи
Троюрідний був Турну сват,
Хвалько і дурень від природи,
Що він робив, то все невлад
[3, т. 1, с. 237].

Куляшов

Рэмул Рутульскае пароды,
Траюрадны быў Турну сват.
Хвалько і дурань ад прыроды,
Што ні рабіў, то ўсё не ўлад
[2, с. 192].

Або в описі порядків раю:

Лежи, спи, їж, пий, веселися,
Кричи, мовчи, співай, крутись,
Рубайсь — так і дадуть палаш

[3, т. 1. с. 150].

Ляжы, спі, еж, пі, вясаліся,
Крычы, маўчы, спявай, круціся,
Рубіся — пададуць палаш

[2, с. 96].

Випадки такого буквализму є позитивним явищем перекладу і аж ніяк не дискредитують творчого підходу, яким пройнята вся праця А. Куляшова.

Закономірно, що жоден переклад не може уникнути втрат. Це зумовлено насамперед відмінностями мови оригіналу і перекладу, а також особливостями творчості поета і перекладача.

Другим принципом, яким керується А. Куляшов при перекладі «Енеїди» і який впливає з принципу вірності оригіналові, є майже обов'язкова у всіх випадках компенсація неминучих утрат при перекладі якимось іншим способом або в іншому місці. Найяскравішим прикладом цьому є переклад першої строфи «Енеїди». Загальновідома роль початкової фрази як для новелістики, так і для великої епічної форми. У ряду таких класичних першопочатків, як «Чуден Днепр при тихой погоде» чи «Все смешалось в доме Облонских» стоїть і строфа, якою відкривається «Енеїда» І. Котляревського. Як же вдалося перекладачеві її передати?

Эней быў маладзец рухавы,
Казак, штс трэба, хлопец-зух,
Прыдатны да ўсялякай справы
І валацуга з валацуг.
Ен, як спалілі Грэкі Трою,

З яе зрабіўшы сцїрту гною,
Даў драла з торбаю пустой;
Вайной абсмаленных Траянцаў,
Брытагаловых галадранцаў,
Забраў як уцякаў, з сабой [2, с. 7].

Саме тільки безпосереднє сприймання перекладу відразу дає відчуття, як природно, широко, вільно звучить цей знаменитий початок «Енеїди», що так стрімко і владно знайомить нас із головним героєм і блискавично подає зав'язку поеми. Перекладач вносить деякі додаткові нюанси, яких нема в оригіналі: «Даў драла з торбаю *пустой*». «Вайной абсмаленных Траянцаў, Брытагаловых галадранцаў» (підкреслено нами. — Л. Б.). Але всі ці деталі не суперечать духові оригіналу, а, навпаки, свідчать про глибоке проникнення не тільки в тканину цілого твору, а й у побут, звичаї, історію народу. Та звернемо увагу саме на майстерну компенсацію художнього образу при перекладі. «Завзятіший од всіх бурлак», здавалось би, аж ніяк не «валацуга з валацуг», проте саме ці слова добре вписуються в загальний контекст «Енеїди», де Еней частенько іменується «протидисвітом». До того ж, попередній рядок оригіналу — «Удавсь на всеє зле, проворний» — містить у собі цілком негативну характеристику. Як бачимо, перекладач, коли не вдається передати негативний відтінок у відповідному за порядком рядку, переносить його в наступний, хоча не завжди це вдається зробити у межах однієї строфи.

А. Куляшов прагне компенсувати не тільки лексичні, а й синтаксичні втрати перекладу. В оригіналі першої строфи маємо характерну для «Енеїди» дієприслівникову конструкцію:

Но Греки, як спаливши Трою,
Зробили з неї скирту гною... [3, т. 1, с. 7].

А. Куляшов передає її так:

Ен, як спалілі Грєкі Трою,
З яє зрабіўшы сцїрту гною,
Даў драла з торбаю пустой [2, с. 7].

Менш чутливий перекладач, утративши дієприслівник у попередньому рядку, міг би спокуситися легкістю буквалізму і перекласти наступний рядок «З яє зрабілі сцїрту гною». Проте А. Куляшов відчуває навіть такі майже непомітні тонкощі. Це справді славнозвісне «ледь-ледь», без якого немає ніякого мистецтва, в тому числі й мистецтва перекладу.

Одна з найголовніших стилістичних прикмет «Енеїди» — багатство її синоніміки: оті довгі ряди, в яких перелічуються назви одягу, страви, мальовничі лайки, численні дієслова, що передають рух і т. д. А. Куляшов намагається повністю відтворити це синонімічне багатство. Порівняймо:

Котляревський

Кусала, гризла, бичовала,
Кришила, шкварила, щипала,
Топтала, дряпала, пекла,
Порола, корчила, пиляла,
Вертіла, рвала, шпигувала,
І кров із тіла їх пила
[3, т. 1, с. 147—148].

Куляшов

Кусала, грызла, бічавала,
Крышыла, смажыла, шыпала,
Таптала, драпала, пякла,
Піліла, біла, лупцавала,
Круціла, рвала, шпігавала,
Кроў з цела їхняга піла
[2, с. 93].

В іншому місці, де з уст розгніваної Дідони (за Котляревським) зривається аж 13 лайливих епітетів: «Поганий, мерзкий, скверний, бридкий...» [3, т. 1, с. 83], в перекладі Куляшова маємо не менш колоритно: «Жабрак, галетнік, кот прыблудны...» [2, с. 26] — і майже адекватно — 12 сильних висловів. Отже, в цьому випадку можна відзначити заслужену творчу перемогу перекладача. Але бувають і творчі втрати. Коли в Котляревського читаємо: «Рубай, туши, гаси, лий, куйте» [3, т. 1, с. 104], то в Куляшова лише: «Тушыце дружна, залівайце» [2, с. 47]; в оригіналі — «Барильця, пляшечки, носатки, Сулії, тикви, баклажки» [3, т. 1, с. 168], у перекладі тільки — «Біклагі, бочачкі, збаны» [2, с. 114]; «Дивився бісом, гадом, сторч» [3, т. 1, с. 195] і відповідно значно слабше: «Глядзеў, як чорт, Авенцый-пан» [2, с. 145]. Розуміючи неминучість цих утрат, А. Куляшов компенсує їх в іншому місці, там, де немає характерного для «Енеїди» переліку:

Ратульцы бястурботна спалі,
Раздзетыя і не чакалі
Бяды, напасці, ліха, зла [2, с. 177].

Останній рядок з його аж чотирьохчленним синонімічним рядом настільки звучить «по-котляревському», що тільки зіставлення з оригіналом переконує, що це творча знахідка перекладача:

Роздігшись, порозкладались,
В безпечності не сподівались
Ні од кого ніяка зла [3, т. 1, с. 224].

Аналогічна позиція перекладача і в передачі не менш характерних для «Енеїди» анафор. По-перше, це сумлінне намагання по можливості зберегти їх у перекладі:

Котляревський

Там тільки тумани великі,
Там чутні жалобні крики,
Там мука грішним немала
[3, т. 1, с. 134].

Куляшов

Там чутны жаласныя крыкі,
Там лямант, гвалт, стаіць вялікі,
Там дол завалакла імгла
[2, с. 79].

Інколи анафора неминуче втрачається:

Котляревський

Були видющі і сліпі,
Були і штатські, і воєнні,
Були і панські, і казенні,
Були миряни і попи
[3, т. 1, с. 138].

Куляшов

Народ відушчы і сляпы,
Чын і цывільны, і вайсковы,
Пан і приватны, і службовы,
Былі міряне і папы
[2, с. 83].

І так само загублена в одному місці перекладу анафора може виникнути в іншому, там, де її нема в оригіналі:

Тут придзигльованки журились,
Що нікому вже підморгнуть
За ними більш не волочились,
Тут їх заклекотіла путь
[3, т. 1, с. 144].

А шалахвосткі сумавалі,
Што падмаргнуць няма каму,
Што больш за імі не ўлягалі,
Што трапілі нібы ў турму
[2, с. 90].

Надзвичайну чутливість виявив перекладач і щодо передачі звукопису твору. Так, в описі танцю Енея з Ганною А. Куляшов блискуче передає алітерацію, навіть посилюючи її в порівнянні з оригіналом:

В обох підківки забряжчали,
Жижки од танців задрижали
[3, т. 1, с. 73].

Ажне падкоўкі іх заззялі,
Ажно паджылкі заздрыжалі
[2, с. 17].

В іншому місці — це відома характеристика Енея:

Бо — хрін його не взяв — моторний,
Ласкавий, гарний і проворний,
І гострий, як на бритві сталь [3, т. 1, с. 78].

А. Куляшов, строго точно за змістом відтворюючи всі епітети, від себе щедрою рукою додає ще одну внутрішню риму: *рухавы—жвавы—ласкавы*, і ця додаткова «незапланована» спів-

звучність обертається несподівано гарним гармонійним і словим ефектом:

Бо — хрэн яго не ўзяў — рухавы,
Прыгожы, жвавы, і ласкавы,
І востры, як у брытвы сталь [2, с. 21].

Справжню віртуозність демонструє А. Куляшов, перекладаючи місця, які, здавалося б, не піддаються перекладові, зокрема жартівливо «тарабарську» бурсацьку мову яги Сівілли:

Баршчоў як тры не падзенькуеш, Пад шчымлем дужа засердчыць, І зараз спевам закішкуеш, І ў буркачы закіндзюшыць. Калі ж што глытам з'языкаеш,	І ў напхам добра зжыватаеш, На душы стане весяліць, Аб ліха ўдарам зазямлюеш, І ўвесь забуд свой згаладуеш, І бег ад гора пачарціць [2, с. 104].
--	--

Не менш майстерно передано «макаронічну» мову Енея і троянців:

Лацинус рэкс неўтаймаваны, А Турнус рэкс дурны зусім. І кварэ ваяваць вам мекум? Лацинус маю путо цекум,	А вас, сеньєрас, за дурных; Лацинусу рад пацем дарэ, Пэрмітто мёртвых пахаварэ, І корам крыўды на живых [2, с. 226].
---	---

Ці легкоплинні рядки приховують у собі складність, з якою мав справу у даному випадку перекладач, а саме: по-перше, відтворити по-білоруськи загальну тканину українського мовлення; по-друге, відбити майстерні інкрустації латинських слів у ньому; по-третє, надати всій строфі пародійного, жартівливого характеру — і все це А. Куляшову вдалося.

Очевидно, меншого значення надавав перекладач передачі церковнослов'янізмів, які він то залишає: «Ісконі бэ хапужны род» [2, с. 99], то перекладає:

Пропав Битіас, мов стонога, І ісполин есьць черв і прах [3, т. 1, с. 239].	І Быццяса смерць скасіла, І волат — гэта тло і пыл [2, с. 173].
--	---

У даному випадку церковнослов'янізми не відіграють суттєвої ролі в тексті і їх утрата в перекладі не дуже відчутна. Але в іншому, а саме: перекладаючи вельми вчену і нудну промову «якогось філософа» над мертвим Паллантом, де церковнослов'янізми відіграють роль сатиричних засобів характеристики, А. Куляшов даремно знімає їх у перекладі:

Се мертвий і не дншеть, Не видеть, то есьць, і не слышеть, Ей-ей, уви! он мертв, амінь! [3, т. 1, с. 269]	Ен не варухнецца, Не дыхае, заціхла сэрца, Бо мёртвы ён! Гэй, гэй, амінь! [2, с. 224].
--	---

Ця нісенітна псевдовчена промова з її фальшивим пафосом (створюють його саме церковнослов'янізми) викликає у троянців, крім сліз, ще й цілком закономірну глузливу реакцію:

«Панотче, згинь...». У перекладі маємо навіть схвалення «философської» орації: «Няшчасны сын». Так одна стильова помилка при перекладі неминуче тягне за собою іншу. Однак слід зазначити, що такі помилки майже відсутні.

Хочеться звернути увагу на недоліки, зумовлені явищем міжмовної омонімії, що є однією з найбільших небезпек при перекладі з близькоспоріднених мов. Українське «піл» — «род нар, помещающихся в украинской хате вдоль задней стены во всем пространстве между печью и боковой стеной» [6, т. 3, с. 186] — А. Куляшов передає білоруським «падлога» або «дол»: «Эней пад лаўкай на падлозе, Паслухаўшы Ахрэма лег» [2, с. 51], «І на падлозе сп'яна лёг» [2, с. 23], «Зайшлі ў святліцу ды й на дол, Пілі на дыванах (?) сівуху» [2, с. 16] і т. д. Через нерозуміння змісту одного слова створюється якась картинка з турецького побуту з бенкетом на підлозі, на килимах. В іншому місці «юпочка баева» (себто верхній одяг) передається як «байкава спаднічка». Цим же явищем міжмовної омонімії, мабуть, викликаний образ «як тыя рыбіны з каша» [2, с. 55] замість «щоб не пропали всі з коша» [2, с. 111].

Досі мова йшла про передачу окремих, часткових стильових особливостей поеми. Але визначальна риса «Енеїди» — це бурлеск, вільний, часом сміливий жарт, так званий низький стиль. Придивившись з цієї точки зору до перекладу А. Куляшова, побачимо, що він якоюсь мірою «підвищує» оригінал, «ушляхетнює» його, замінюючи деякі надто сильні чи просто грубуваті вислови звичайними беземоційними або менш виразними словами. Свідченням цього є наведені нижче приклади:

Йому Дідона підослала,
Що од покійника украла
[3, т. 1, с. 74].

А те шепнула сука Геба
[3, т. 1, с. 66]

Всі п'яні хоть посунься куда
[3, т. 1, с. 79]

Чорт мав порожнього кута
[3, т. 1, с. 77].

До моря швендяйте якраз
[3, т. 1, с. 81].

І голодрабців покликав
[3, т. 1, с. 70].

І скільки видно почухрав
[3, т. 1, с. 70].

Прийшла Венера, іскрившись,
Заплакавшись і завіскрившись,
І стала хлипать перед ним
[3, т. 1, с. 69].

Троянці п'яні розбрехалися,
І чванилися без пуття
[3, т. 1, с. 206].

Тоді від мене возьмеш чвирк
[3, т. 1, с. 67].

Еней був крикнув, як на пуп,
Заплакався і заридався,
Пощарпався, увесь подрався,

Дідона гостю дарагому
Адзенне мужа шле, якому
Ужо не ўстаць з нямой труны
[2, с. 18].

Пра тое ёй шапнула Геба
[2, с. 8].

Хмель разганяў бяду-нуду
[2, с. 20].

Чуваць быў смех вясёлы, жарты
[2, с. 19].

Што нам у мора рушыць час
[2, с. 24].

І насклікаў сваіх людзей
[2, с. 13].

І завідна паплыў далей
[2, с. 13].

Тут ён, усю ў слязах Венеру
Убачыў, шчырага намеру
Яна не утойвала з усім
[2, с. 12].

Падпіўшы добра, гості сталі
Расхвальваць свой і спрыт, і гарт
[2, с. 156].

Табе я не дапамагу
[2, с. 10].

Еней аж крыкнуў — проста жах,
Заплакаў зарыдаў ад гора,

На тім'ї начесав аж струп	Яго шпурляла ў чоўне мора,
[3, т. 1, с. 67].	У ранах цела і струпах [2, с. 10].
На лисині трусивсь вінець	Што царскі страціць ён вянок
[3, т. 1, с. 275].	[2, с. 231].
Во всі лопатки в лагер дунув	І ў лагер паімчаў вайсковы
[3, т. 1, с. 220].	[2, с. 172].
Оставмо ж сих хропти соньків	Не будзем ім перашкаджаць
[3, т. 1, с. 220].	[2, с. 173].
Бо враг не всі човни забрав	Згарэў не весь ягоны флот
[3, т. 1, с. 106].	[2, с. 49].

Окремі випадки компенсації бурлескних явищ, такі як:

Та вже для тебе обіцяюсь	Да аплявухай участую
Енееві я ляпас дать	Я гада — не ўцячэ Эней
[3, т. 1, с. 67].	[2, с. 10].
Тебе прогонять відсіля	Цябе папруць з тваіх нябёс
[3, т. 1, с. 219].	[2, с. 171].
На плечах зніс на Іду-гору	Ен на сабе Анхіза пёр
[3, т. 1, с. 274].	[2, с. 231] —

усе ж не змінюють загального стилю перекладу, більш узгодженого з правилами доброго тону, ніж оригінал. Це пояснюється, з одного боку, орієнтацією перекладача на сучасний рівень поезії, для якої подібна стильова манера є деякою мірою анахронізмом, а з другого — дещо іншими стилістичними традиціями білоруської літератури, для якої занадто «низький» стиль ніколи не був характерним.

Питання традицій білоруської і української поезії відіграє не останню роль при взаємоперекладі. Як відомо, при перекладі можна зустріти дві тенденції: «або підкорити рідну мову іншомовній стихії, або, навпаки, нарядити мову перекладу в дуже національні, специфічно національні шати» [5, т. 9, с. 65]. А. Куляшов уникнув обох цих небезпечних тенденцій, він «вибрав своєрідний шлях: при адекватному відтворенні змісту і форми зробив поему ближчою білоруському читачеві, надавши їй національного колориту. Так, деякі реалії, імена, назви танців, пісень, страв він зробив суто білоруськими, але в розумних межах. Тому загальна тональність і національне забарвлення оригіналу не втрачені» [1, с. 79]. Так, Зевс у Куляшова свистав не «метелиці», а «лявоніху», славнозвісне «Як дам — очіпок ізлетить» трансформувалося в «Як дам — каўпак зляціць далоў». Еней з Дідоною граються не в «панаса», а в «жмуркі», троянці п'ють не «слив'янку», а «зуброўку» у пеклі Еней зустрічає не «Педька, Терешка, Шеліфона, Панька, Охріма і Харка», а «Цімоха, Міхая, Сымона, Ахрэма, Трышку, Янука» і т. д.

Отже, відбувається ще одна травестія, на цей раз білоруська, але це зроблено в міру, з тонким відчуттям особливостей оригіналу і традицій своєї літератури. Ця риса, як і інші, розглянуті вище, сприяє тому, що переклад сприймається як

визначний факт білоруської літератури, і, таким чином, служить благородній справі взаєморозуміння і взаємозближення двох братніх народів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Воїнов М. М. Українська поезія в перекладах А. Куляшова. — У зб.: Тези доповідей і повідомлень II наукової конференції по вивченню білорусько-українських зв'язків, присвяченої 50-річчю утворення СРСР. Львів, 1972.
2. Катлярэўскі І. Энеіда. Мінск, «Беларусь», 1969.
3. Котляревський І. П. Повне зібрання творів, К., Вид-во АН УРСР, 1952.
4. Мартынава Э. М. Беларуска-ўкраінскі паэтычны ўзаемапераклад. Мінск, «Навука і тэхніка», 1973.
5. Рильський М. Твори. У 10-ти т. К., Держлітвидав, 1962.
6. Словарь української мови. Упорядк. Б. Грінченко. К., 1909.

Л. П. БОНДАРЬ

«ЭНЕИДА» И. П. КОТЛЯРЕВСКОГО В ПЕРЕВОДЕ А. КУЛЯШОВА

Резюме

Статья посвящена анализу перевода «Энеиды» И. П. Котляревского, осуществленного выдающимся белорусским поэтом А. Куляшовым. Переводчику в высшей степени удалось передать идейное и художественное богатство оригинала, преодолеть трудности, связанные с особенностями перевода с родственных языков. Творческий подход и в то же время верность оригиналу — основные черты перевода А. Куляшова. Перевод «Энеиды» И. П. Котляревского А. Куляшовым — выдающееся достижение белорусско-украинского поэтического взаимоперевода.

В. І. ГРИЦЮТЕНКО

Про українські переклади п'єси Б. Шоу «Професія місіс Уоррен»

На рубежі ХХ ст. Англія прокидається від глибокого, ситого вікторіанського сну. Економіку її все частіше трусить пропасниця промислових криз, у політиці на неї рішуче наступають молоді зміцнілі капіталістичні країни. У Англії зростають ряди невдоволених буржуазними порядками, набирає голосу протест проти політичної та економічної несправедливості: «Традиція цього антивікторіанства була принциповою і глибокою, йшлося не тільки про кричуще лицемірство вікторіанців, у котрих вважалося непристойним дивитись як на голу плоть, так і на голу правду, — ця традиція брала під сумнів справед-

ливість інститутів буржуазного суспільства та його підвалин» [6, с. 6].

В англійській драматургії на гребені антивікторіанської хвилі були О. Уайльд, А. Пінеро, У. Арчер, Г. Джонс, Б. Шоу. Слідом за Ібсеном та Чеховим, якими Б. Шоу був захоплений і учнем яких себе вважав, Шоу першим розпочав боротьбу за обговорення пекучих соціальних проблем на сцені англійського театру, скеровуючи його до життя, до людських інтересів.

Про громадсько-політичне завдання художника слова Шоу писав у статті «Проблемна п'єса-симпозіум»: «Якщо люди, куди не глянеш, гниють живцем та помирають з голоду, і ні в кого немає ані розуму, ані серця, щоб бити з цього приводу на сполох, то це мусять робити великі письменники. Словом, наші поети йдуть слідом за Шеллі і стають політичними та соціальними агітаторами, перетворюючи театр на трибуну пропаганди й арену дискусій» [8, с. 187].

Не всі в Англії погодилися і нині не погоджуються з новаторським методом Б. Шоу, згідно з яким митець повинен єднатися з трибуном, щоб дати чудесний сплав, в якому б «п'єса і дискусія стали фактично синонімами» (Шоу).

Говорячи про становлення Шоу як драматурга, критика, людини, не можна не сказати про революцію, яку викликав у його світогляді марксизм. «Маркс став моїм прозрінням, — писав Шоу. — Він зірвав з моїх очей завісу, навчив мене думати про ходу історії та розвиток цивілізації, змусив по-новому глянути на всесвіт в цілому, відкрив для мене мету і призначення в житті» [4, с. 54].

П'єса «Професія місіс Уоррен» — перлина творчості Шоу. Написана у 1893 р., вона увійшла до трилогії, названої драматургом «неприємними п'єсами». Проте їй не судилося побачити сцену до 1924 р., коли, нарешті, було знято заборону цензури. П'єса розповідає про долю жінки в капіталістичному суспільстві. У місіс Уоррен весела, товариська вдача. Однак живе вона в іншій країні, окремо від своєї доньки Віві, лише зрідка навідуючись до неї. Віві відчуває, що мати приховує від неї якусь неприємну таємницю. Друзі матері говорять про це незрозумілими і дивними для Віві натяками. Все розкривається у 2-й дії п'єси: місіс Уоррен є головою синдикату, що організовує проституцію у найбільших містах Європи. Після гострої, болючої розмови, коли мати зізнається, що змушена була стати повією, бо не було іншого виходу, Віві пориває стосунки з матір'ю, будучи не в змозі витягти її з моральної прірви. «Професія місіс Уоррен» пролунала як виклик капіталістичному суспільству. Ідея п'єси — викриття тих суспільних обставин, які змушували місіс Уоррен, як і багатьох інших жінок з маленької фабрики, торгувати собою, щоб у 30 років не вмерти з голоду.

Переклад п'єси на українську мову був зроблений у 1932 р. Е. Ржевуською. У 1957 р. вийшло його перероблене видання.

П'єса та її переклади аналізуються з метою розкрити значення фразеології у втіленні художнього задуму Шоу, висвітлити функціонування фразеологічних одиниць (ФО) у п'єсі, а також, щоб показати, наскільки точно відтворена художньо-естетична функція ФО у перекладах.

Визнаючи певне значення лінгвістичної теорії перекладу, розробленої А. В. Федоровим та його школою, ми слідом за прибічниками так званого літературознавчого напрямку вважаємо, що процес перекладу і аналіз його результату повинен іти від загального до окремого, від цілого до часткового. Розв'язання всіх поодиноких проблем перекладач співвідносить з ідеєю та художньо-образною системою твору, суспільними та естетичними поглядами його творця, конкретною історичною епохою, у якій цей твір створювався, нарешті, із сучасністю, для якої перекладач відтворює оригінал. Власне тому ФО розглядаються нами не самі по собі, а у нерозривному діалектичному зв'язку з вищезгаданими чинниками. Тільки так можна побачити той «підтекст», ті «підводні течії» (Станіславський), ту «підводну частину айсберга» (Хемінгуей), те «таємне, глибинне» (Франко), що властиве художньому слову в літературному творі.

Е. Ржевуцька — кваліфікований перекладач. Вона тонко відчуває емоціональний пульс твору, її мовна палітра повна і яскрава. Якщо перекладові 1932 р. властива іноді не зовсім виправдана мовна стилізація, досить часто у ньому зустрічаються буквалізми, то переклад 1957 р. виконано на вищому рівні. Головне, що автор перемагає традиційний недолік того часу, коли за словом не могли і не хотіли бачити живого образу, коли текст заслоняв відображену митцем реальність. У перекладі 1957 р. герої більш сучасні, хоч ще й тут хлопець, як і раніше, звертається до дівчини, з якою має одружитися, на «ви», місіс Уоррен до свого щирого приятеля на «ви», батько до сина на «ви» — проте в тексті оригіналу і в сюжеті маємо часті вказівки на протилежне: пестливі імена (*Praeddy, Vivums*), сюжетні ситуації, в яких люди звичайно переходять на більш близьке та інтимне «ти». Створюється враження, що перед нами твір епохи пізнього класицизму.

Пластично входять в український текст такі ФО:

Crofts. I suppose you dont want to marry the girl to a man younger than herself and without a profession or twopence to keep her on [9, с. 72] — «...у якого немає професії і кишени *по-рожні*» (1957, с. 35) *. По-іншому не міг би висловити заможний Крофтс презирства до юнака, що упадає за дівчиною, до якої Крофтс сам має намір посвататися. Або ось як виправдовується

* Цитати наводяться за перекладами: Шоу Б. Твори. Т. 1. Харків—Київ, «Література і мистецтво», 1931—1932; Шоу Бернард. Професія місіс Уоррен. Київ, Держлітвидав, 1957. Тут і далі у дужках вказуємо рік і сторінку названих видань.

перед батьком Френк, якого Шоу назвав «невиправним шалопаем»: «I dont drink, I dont bet much, and I *never go regularly on the razzle-dazzle* as you did when you were my age» [9, с. 68] — «Я живу так скромно, не п'ю, не часто б'юсь об заклад і не такий уже запеклий гультьй, як ви були в моєму віці». До речі, російський переклад, виконаний Н. Дарузес у 1956 р., саме в цьому місці досить збіднений через те, що гостру розмовну фразу, яка вимагає такого ж соковитого розмовного відповідника, замінено на салонне «жуировать»: «...и не *жуирую* напропалую, как вы *жуировали* в мои годы» (1956, с. 87).

Порівняймо два переклади такої репліки:

Reverend Samuel. I advise you to conquer your idleness and flippancy, and to work your way into an honourable profession and *live on it and not upon me* [9, с. 65].

1. Преподобний. Я порадив тобі... пробити собі шлях до чесної професії і *жити з неї, а не сидіти в мене на шиї* (1957, с. 25).

2. Преподобний. Я порадив тобі... пробити собі шлях до чесної професії і *жити з неї, а не з моїх коштів* (1932, с. 139).

Перекладові 1957 р. бракує каламбурної форми перекладу 1932 р., але в ньому замість безбарвного і прісного «жити з моїх коштів» стоїть емоційне й оціночне «сидіти в мене на шиї». Перекладач мала рацію, зробивши заміну, адже Френк живе у батька, тому що за недовгий час самотійного життя розтринькав усі гроші і тепер змушений «скніти» в маленькому містечку, бо «кишені порожні».

На жаль, переклад 1957 р. не позбавлений так званих буквализмів. Цим терміном називають дослівні переклади — невдалі не своєю формою, а тим, що спосіб перекладу суперечить художньому задуму автора, ідейно-образній системі твору. Коли певний елемент форми оригіналу (синтаксична конструкція, властива лише даній мові, ФО, яка містить національно-забарвлений образ, або ФО, що може бути перекладена дослівно, однак має іншу стилістичну дистрибуцію) настільки захоплює перекладача, що за ним він не бачить ні змісту, ні образу, ні живої дійсності, — трапляється серйозна помилка, від якої терпить, головним чином, оригінал. Ось як мати звертається до доньки, коли та відмовляється від матері і її брудних грошей: «Невже ти не бачиш, що, відвертаючись від мене, ти сама *собі перерізуєш горлянку, а мені розбиваєш серце?*» (1957, с. 108). Чи не правда, Віві здається «небезпечною» після таких слів. Ось як це звучить у Шоу: «Cant you see that youre cutting your own throat as well as breaking my heart in turning your back on me?» [9, с. 90]. Для англійців обидві ФО рівнозначні за стилістичним вживанням, за ступенем втрати первинного образу. Справді, в обох ФО цей образ майже не існує. В українській фраземі «розбивати серце» образ також мертвий; ми не думаємо про справжнє розбите серце, коли вживаємо її. А от

«перерізувати горлянку» не вживається в такій стилістично-змістовій площині українцями, як «to cut one's throat» англійцями, і первинний образ живе, діє. В тексті він індукується на фразему «розбивати серце», оживляючи її. Ось звідки крово-жерність Віві, ось чому терпить образ її матері, що сказала ці слова, в перекладі.

Дослівний переклад, зроблений за рецептом буквалізму, небезпечний для твору, для автора й тоді, коли перекладач має справу з національно забарвленими ФО, які містять образи, що відтворюють особливі для кожного народу риси характеру, історії, культури, психології. Перекладач-букваліст, за висловом І. Кашкіна, позбавлений «речового зору»; він сліпець, що й довірливого читача веде за собою в лабіринт мовних форм, а не на простір відображеного митцем життя.

Наприклад, роздумуючи про своє фінансове майбутнє, Френк говорить: якщо навіть сестри «повиходять заміж за мільйонерів, а батько помре, залишивши їх без шилінга, я все одно матиму тільки чотири сотні на рік» (1957, с. 100). У перекладі 1932 р. сказано так: «...а батечко помер би, залишивши їм за заповітом по одному шилінгові, я й тоді мав би лише чотири сотні на рік» [1932, с. 177]. Але як перший, так і другий переклади спотворюють оригінал. Читач цілком слушно запитає, звідки «чотири сотні», якщо за перекладом 1932 р. батько мав лише по одному шилінгові на спадщину, а за перекладом 1957 р. зовсім нічого не має.

У читача виникнуть аналогічні питання і про «діточок у лісі», які невідомо чому опинилися там (1957, с. 72, 85). Перекладач, не знайшовши «ключа» до цього місця, переклала буквально, хоч розгадка міститься у відомій баладі про двох скривджених дітей, що трагічно загинули у лісі.

Видатний теоретик перекладу Л. Н. Соболев писав, що існують дві причини, які призводять до буквалізму в перекладі. «Буквалізм — звичайно результат творчого невміння, безпорадливості або теоретичного неуцтва» [5, с. 270—271]. Помилкам такого роду недовго жити на сторінках перекладів, бо проти них спільно діють і всезростаючий рівень перекладацької майстерності, і пильний редактор, і прискіпливий критик, і допитливий читач. Значно гірше, якщо буквалізм виростає з нетворчого сприймання оригіналу і, як зазначає Л. Н. Соболев, «вип'ячується форма, що не містить внутрішнього змісту». З таким буквалізмом боротися набагато важче, бо він витікає з певних псевдонаукових поглядів, які абсолютизують мову в художньому творі. Формалісти не бачать тої сили ниток, котрими найдрібніший елемент твору нерозривно пов'язаний з його ідеєю, образами, коли за ним стоїть і те, що митець побачив у сучасну йому епоху, і те, як він це побачив, як сприйняв і оцінив.

Сучасна наука розглядає художній твір як струнку єдність «слово—образ—ідея», в якій ідея, як особлива форма відобра-

ження дійсності, існує у формі художніх образів. Художні образи втілюються, розкриваються митцем за допомогою слова. Отже, мова художнього твору в свою чергу виступає як форма існування його образів. Про це пише професор Б. Г. Кубланов [2], проблемі естетики художнього слова присвячені роботи професора О. В. Чичеріна [7] та І. Є. Грицютенка [1].

Усі елементи єдності «слово—образ—ідея» знаходяться у діалектичному зв'язку, в якому слово і образ підкорені вищому елементові єдності — ідеї. Поглиблений аналіз функції виражальних і зображальних засобів у ланці «слово—образ—ідея» вводить дослідника у велике коло життєвих явищ, названих і змальованих, логічно і художньо співвіднесених з конкретною дійсністю, залежних в своєму русі від суспільно-політичної та естетичної атмосфери певного часу.

Ідея «Професії місіс Уоррен» — капіталізм прирікає жінку на найтяжчі випробування, і життя місіс Уоррен яскраво свідчить про це. Зростаючи в злиднях, бачачи жалісну долю жінки, переносячи голод, безправ'я і нелюдське приниження, вона не мала іншого виходу, крім того, який привів її на шлях повії. У цій долі її велике горе, сором, приниження і ненависть до суспільства, що примусило її все це пережити. Другий акт п'єси — апогей, розкриття колізії. Донька ганьбить матір за спосіб життя, який та веде. Щоб виправдатися, мати змушена розкрити перед Віві свою жахливу біографію, розповісти, як вона «видряпувалася» з ями, а сотні так і залишились там, на дні. І треба сказати, що Віві зрозуміла безпорадність становища матері, в ній прокинулася людська жалість і співчуття. Але це настає після бурхливої розмови між ними. А поки що відчуваємо у словах місіс Уоррен вибух злості, ненависті до ремесла, яке не тільки породжує приниження й страждання, а ось-ось відніме в неї дитину:

Vivie. Come now, mother, frankly! Isnt it part of what you call character in a woman that she should greatly dislike such a way of making money?

Mrs Warren. Why, of course. Everybody dislikes having to work and make money; but they have to do it all the same. I'm sure I've often pitied a poor girl, tired out and in low spirits, having to try to please some man that she doesnt care two straws for some half-drunken fool that thinks he's making himself agreeable when he's teasing and worrying and disgusting a woman so that hardly any money could pay her for putting up with it. But she has to bear with disagreeables and take the rough with the smooth, just like a nurse in a hospital or anyone else.

Vivie. Ну, що ж, мамо, скажу відверто! Хіба ж це не те, що ти звеш у жінки характером, коли вона дуже неприхильно ставиться до такого способу заробляти гроші?

Місіс Уоррен. Ну, звичайно. Нікому не до вподоби працювати і заробляти гроші, але доводиться. Аякже, мені часто стає шкода бідлашної дівчини, коли вона, втомлена й невесела, мусить старатися сподобатися чоловікові, який в її очах і щербатого гроша не вартий, якому-небудь напівп'яному дурню, який думає, що незмірно тішить жінку, і дратує, мордує і надокучає їй так, що навряд чи будь-які гроші можуть це оплатити. А їй доводиться терпіти всі неприємності і грубість, лагідно, мов доглядальниці в лікарні. По щирості, це така

It's not work that any woman would do for pleasure, goodness knows; though to hear the pious people talk you would suppose it was a bed of roses [9, c. 76].

робота, на яку жінки йдуть не ради приємності, хоч, послухавши благочестивих людей, можна подумати, що це трояндами вистелене ложе (1957, с. 57).

Наведений уривок вибраний не випадково. Це закінчена логічна і емоційна картина, що входить у композиційну вершину п'єси. Репліка Віві обриває розсудливість матері, саме нею починається поворот у розвитку сюжету. Віві вимагає відповіді на найбільш болюче питання.

У перекладі словам Віві бракує стислості англійської фрази, без якої неможлива і рішучість, і вимогливість інтонації. Віві не просить, в її голосі немає вагання, вона чіткими словами-ударами підходить до свого осуду: «Знаєш, мамо, давай на чистоту».

І ось настає момент, коли донька, звинувачуючи і осуджуючи матір, говорить (не питає!), що бути повією і штовхати інших на цей шлях, значить суперечити високій і чистій природі жінки. Переклад цього речення настільки ускладнений, що жива думка не може прорватися крізь хащі синтаксису до читача; вона заблукала, і чути лише її далеке і приглушене відлуння.

Такою ж «приглушеною» є сповідь матері, висловлена у перекладі іншими «засобами». Усі вони спричинені тим, що перекладач не пройнялася тривогами і горем матері, не вловила тих емоцій, якими сповнене її серце.

Візьмемо друге речення тиради місіс Уоррен: англійська кінцівка аж ніяк не рівняється з українською. У Шоу вона як крапка, що закінчує афоризм життєвої правди; це не виправдувальне «доводиться», це констатація необхідності, яка лежить в основі трагедії життя.

Третє речення: «сподобатись чоловікові» і «сподобатись якомусь чоловікові» — дві різні речі. «Якомусь» — в даному контексті презирство (тобто ставлення, оцінка) — звучить значно конкретніше, говорячи читачеві і про кількість таких чоловіків, і про те, що героїня п'єси далека від них, що вони випадково входять у її життя, що вона до них ставиться презирливо-байдуже.

Читаємо далі: «...старатися сподобатись чоловікові, який в її очах і щербатого гроша не вартий». Образ цієї ФО оживляється в перекладі реальністю, яку відображає автор — долею жінки, що продається за гроші. «Значить, — робить висновок читач перекладу, — жінці гидко лише тому, що чоловік не вартий щербатого гроша, а якщо ж чогось вартий, — то все гаразд». Проте місіс Уоррен ненавидить чоловіків, їй не до них, вони є часткою її ганьби. Матері Віві треба вижити, видряпатися з економічної та соціальної прірви, в яку її кинуло суспільство. В англійській мові є багато стилістичних синонімів фраземи «to care two straws for» саме з фінансовою основою первинного образу: «to care a farthing (brass farthing, twopen-

се, twopenny, sixpence», але жодний неможливо тут ужити; добром владно керує широкий контекст.

Порівняймо «...some half-drunken fool that thinks he's making himself agreeable when he's teasing and worrying and disgusting a woman» з перекладом: «якому-небудь напівп'яному дурню, який думає, що незмірно тішить жінку, і дратує, мордує і надокучає їй...». «І» не передає того загострення сюжетної лінії, тієї антитези, яка міститься в думці автора. Місіс Уоррен говорить, що те, що здається напівп'яному дурню втіхою, насправді є великою мукою для неї, а переклад затемнює цю думку. Драматург підкреслює глибину муки повторами, а переклад відгукнувся лише одним «і», отже, немає повтору (хоч він властивий однаковою мірою і англійській і українській мовам). В результаті втрачається глибина художнього вислову Шоу.

У реченні «...hardly any money could pay her for putting up with it» — «...навіть чи будь-які гроші можуть це оплатити» знову спостерігаємо згладжування емоційно-оціночних граней контексту. Шоу недаремно вкладає ці слова в уста місіс Уоррен. Вона, хоч і говорить про одну з бідолашних дівчат, але така ж гірка доля спіткала її. Ці слова ллються із самого серця; вони народжувалися в глибинах її душі тоді, коли вона зустрічалася в житті з приниженням, соромом, жорстокістю. Такі слова осідають тягарем образи, злості, ненависті на самому дні серця, але настає година в житті місіс Уоррен, і вони вириваються назовні. У Шоу тут чітка конкретність думки — «...for putting up with it...», — дуже важливої тим, що в ній міститься ставлення жінки до свого низького ремесла. Місіс Уоррен ніби промовляє до нас: «Я змушена; мені гидко, але я змушена». З перекладу на таку конкретно-чуттєву думку дивиться сіре, сухе узагальнення «це».

Четверте речення. Знову, як і в другому реченні, зустрічаємо замість «мусить» холодне і безпорадне «доводиться». Прислухаймося до інтонації англійського речення «But she has to bear with disagreeables and take the rough with the smooth, just like a nurse in a hospital or anyone else». Вона оформлює пристрасний, гнівний словесний спалах місіс Уоррен. Мати Біві вимовляє слова з великою силою, в різкому і чіткому ритмі — це її звинувачення суспільству.

Інтонація — один з основних засобів вираження значення висловлювання. У художньому творі значення і інтонація становлять нерозривну єдність: думка завжди одягнена у відповідну їй інтонацію. Змінюючи один із елементів цієї єдності, ми неодмінно змінюємо і другий. Тепер спробуємо прочитати український переклад у такій же емоційно-інтонаційній тональності, яка властива оригіналу. І тут трапляється дивне: одне-єдине слово перекладу руйнує і змінює інтонацію. Це слово — «лагідно». «Легібно» уже не скажеш з пристрасстю, воно (до того ж вставне) своєю звуковою оболонкою справді таке «лагідне», що немає вже різкості і чіткості в словах місіс Уор-

рен. Одне слово, а об нього розбивається інтонація усієї фрази, а розбиваючись, змінює її думку, зміст. Ось чому зі сторінки перекладу до нас звертається не жінка, що говорить палко і гнівно про тяжку свою долю, а жінка, що, розводячи руками, говорить: «нічого не вдієш, доводиться».

Порівняння «like a nurse in a hospital» має, за думкою драматурга, конкретизувати у сприйманні читача всі «disagreeables», тобто все брудне й огидне, з чим стикається повія в житті. «Disagreeables» — це не просто «неприємності», це, як влучно доповнила в російському перекладі Н. Дарузес, «всякое». А український перекладач ще раніше, до порівняння, випереджаючи самого Шоу, конкретизує це як «всі неприємності і грубість». Наслідком цього є те, що український читач не бачить нічого мерзеннішого і бруднішого в житті «бідолашної дівчини», ніж «неприємності і грубість».

Нарешті, у п'ятому реченні перекладач замінює «goodness knows» на «по ширості» і переставляє його з середини фрази на початок. Ми не знаємо міркувань автора перекладу з цього приводу, але ось до чого це призвело. Інтонація попереднього речення продовжується і тут. У першій половині речення, яка починається емоційним зворотом, місіс Уоррен висловлює свій погляд на життя повії, і фраза «goodness knows» — не що інше, як пристрасне підтвердження такого погляду.

Переклад говорить зовсім інше. Тут ми бачимо місіс Уоррен розсудливою, в сентиментальному настрої, в зовсім іншому емоційному стані і не чуємо головного — її почуттєвої оцінки.

Підсумок такого «щербатого» перекладу очевидний. Сповідь місіс Уоррен позбавлена високого емоційного напруження, її словам не вистачає переконливості, художньої ємкості. Ідея твору звучить не так гостро, як у Шоу, тому що не вдалося проникнути в глибини оригіналу, побачити те, що бачив Шоу, зрозуміти оцінку ним баченого, а отже й те, до чого він закликав читача. Художнє слово не тільки відображає, воно примушує аналізувати і робити певні висновки. А. В. Луначарський у роздумах про шляхи радянської літератури висловив таку думку: «Мистецтво аж ніяк не є простим відображенням дійсності. Також неправдою є й те, що воно лише відображає дійсність крізь призму письменницької індивідуальності, котра сама є продуктом певних суспільних умов. Ні, письменник іноді свідомо, а іноді безсвідомо виступає ще й як проповідник» [3, с. 77]. Ці слова повністю збігаються з поглядом Шоу на письменника як на «соціального і політичного агітатора», ще раз підкреслюють величезну відповідальність перекладача перед рідною літературою і читачем за правильне реалістичне відтворення оригіналу.

Підсумовуючи, слід зазначити, що переклад п'єси 1957 р. має ряд серйозних недоліків. Вони спричинені певними теоретичними і методологічними поглядами автора перекладу. Тут слово належить теорії перекладу, котра не обмежена приматом

лінгвістики, не абсолютизує мовної форми художнього твору, відриваючи її від ідейно-образної системи, котра, базуючись на діалектичному співвідношенні єдиного і цілого, окремого і загального, розглядає твір мистецтва як струнку єдність «слово—образ—ідея».

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Грицютенко І. Є. Естетика художнього слова. Вид-во Львівського ун-ту, 1972.
2. Кубланов Б. Г. Мистецтво як форма пізнання дійсності. К., «Мистецтво», 1967.
3. Луначарский А. В. Статьи о советской литературе. М., «Советский писатель», 1971.
4. Пирсон Х. Б. Шоу. М., «Искусство», 1972.
5. Соболев Л. Н. О переводе образа образом. — В кн.: Вопросы художественного перевода. М., «Советский писатель», 1955.
6. Урнов М. В. На рубеже веков. М., «Наука», 1970.
7. Чичерин А. В. Идеи и стиль. М., «Советский писатель», 1968.
8. Шоу Б. О драме и театре. М., «Иностранная литература», 1963.
9. The Complete Plays of Bernard Shaw. London, 1965.

В. И. ГРИЦЮТЕНКО

ОБ УКРАИНСКИХ ПЕРЕВОДАХ ПЬЕСЫ Б. ШОУ «ПРОФЕССИЯ МИССИС УОРРЕН»

Резюме

В статье рассматривается перевод на украинский язык центральной пьесы Б. Шоу. Детально исследуется степень сохранения в переводе художественно-эстетической функции фразеологических единиц, встречающихся у драматурга. Анализ перевода сделан в теснейшей связи с художественно-образной системой пьесы, ее идеей, мировоззрением автора.

І. М. ПРОЦЕНКО

Твори Марка Вовчка для дітей

Марко Вовчок (Марія Олександрівна Вілінська, 1833—1907) відіграла важливу роль у розвитку революційно-демократичної прози для дітей у другій половині XIX століття*. Разом з Т. Шевченком, М. Чернишевським, М. Добролюбовим та іншими прогресивними діячами культури вона відстоювала реалізм і народність у літературі для дітей, боролася за її суспільно-дійове значення. У дитячій літературі Мар-

* Марко Вовчок як дитяча письменниця активно виступала в російській, українській та французькій літературах. У цій статті аналізуються твори, написані українською мовою.

ко Вовчок вбачала засіб виховання майбутнього громадянина — борця проти самодержавно-кріпосницького ладу в Росії.

Ще в ранніх творах («Народні оповідання», «Рассказы из народного русского быта»), написаних в останньому десятиріччі існування кріпосного права, Марко Вовчок виявила себе одним з кращих представників критичного реалізму і народності в літературі. На фоні кріпацького лихоліття вона змалювала образи селян, приречених на нужду й поневіряння. Письменниця протиставила високі моральні якості кріпаків бездушності і жорстокості панів, затаврувала кріпацтво як систему. Ось чому ці твори рекомендувалися революціонерами-демократами (О. Герценом, М. Добролюбовим, Д. Писаревим та ін.) для дитячого читання; вони й понині не втратили свого естетичного й виховного значення. Окремі оповідання: «Горпина», «Козачка», «Игрушечка», «Маша» — доступні також дітям молодшого віку*.

Бажання Марка Вовчка писати для дітей було пов'язане з її мріями про педагогічну діяльність, з прагненням виховувати і навчати молодь на позитивних образах літератури. До цього заохочували й друзі. Перед від'їздом письменниці за кордон у 1859 р. Т. Шевченко радив їй зайнятися літературною творчістю для дітей, зокрема обробкою народних казок. «Гляди ж, доню, — з щирістю і теплотою звертався до неї великий поет, — щоб ти мені написала копу-дві, або п'ять, а то й сім кіп казок» [2, кн. 10, с. 141].

Від 1864 р. і до останніх днів життя Марко Вовчок багато творів присвятила своїм маленьким читачам. Вона підготувала «Історію для дітей», написала ряд творів про історичне минуле українського народу («Гайдамаки», «Сава Чалий», «Невільничка», «Маруся») та ряд літературних казок («Дев'ять братів і десята сестриця Галя», «Кармелюк», «Ведмідь», «Чортова пригода», «Хитрый Хаимка», «Совершенная курица», «Королева Я» та ін.).

Особливе місце у творчості Марка Вовчка для дітей займають казки, яким властиві героїчна романтика у зображенні вчинків позитивних героїв і реалістичне відтворення життя народу.

Так, у казці «Дев'ять братів і десята сестриця Галя» (1863), написаній на матеріалах з життя бідноти в околицях Києва та на фольклорних джерелах, Марко Вовчок розкриває нові форми капіталістичної експлуатації та класові суперечності між біднотою і куркульством.

Описуючи важке життя бідняцької родини, письменниця підкреслює, що і після реформи неможливо вибитися чесною працею з нужди та злиднів. Брати змушені «присягати зеленому гаю», тобто стати на шлях розбою.

* Детальну характеристику цих творів див. у кн.: Проценко І. М. Вивчення творчості Марка Вовчка в школі. К., «Радянська школа», 1959.

У рецензії на казку «Дев'ять братів...» М. Салтиков-Щедрін зазначав, що автор правдиво зображує життя бідної і чесноі родини, яка намагалася вибитися з нужди, але «природним шляхом вибитися з-під цього гніту все-таки не може... Автор дуже добре розуміє це і тому, показавши героям усю пошлість подібних обманних засобів, приводить їх до необхідності шукати іншого виходу із скрутного становища, виходу необманного, але водночас і не зовсім природного» [5, с. 211].

У казці «Дев'ять братів...» поєднано елементи реалізму і народної романтики. Крім реалістичного зображення життя бідної вдови та її дітей, Марко Вовчок широко користується романтичними засобами в дусі народних пісень і казок, що посилює інтерес та емоційне сприймання твору з боку юних читачів, викликає у них бажання глибше проникнути в його ідейно-художню суть.

Слід зазначити, що аналогічні сюжети (розбійництво, опис життя вдови та її дітей) зустрічаються у фольклорі; це переважно пісні та казки. Твір Марка Вовчка дуже подібний до народних пісень під назвою «Мала вдова дев'ять синів» [6, с. 599] та «Й у Києві, на Подолі». Так, у пісні «Й у Києві, на Подолі» розповідається про вдову, яка мала дев'ять синів, а десяту дочку Настю і жила з ними на Подолі. Згодом сини «в розбій пішли», дочка вийшла заміж за крамаря. Одного разу в густому лісі на Настю та її чоловіка напали розбійники, які, як потім виявилось, були її рідними братами. У сутичці загинули Настин чоловік і старший брат, а сама вона потрапила до табору. На питання молодшого розбійника, хто вона і звідки, Настя відповідає:

У Києві, на Подолі
Жила вдова й у неволі
Да не мала щастя й долі,
Тільки ж мала дев'ять синів,
А десяту дочку Настю.
Сини зросли — в розбій пішли,
Дочку ж Настю замуж дала [8, т. 5, с. 910].

Подібні образи та художні прийоми, навіть місце описуваних подій, зустрічаємо у казці Марка Вовчка «Дев'ять братів...».

Серед кращих творів революційно-демократичної літератури, що виховували підрастаюче покоління в дусі протесту проти насильства і гноблення, почесне місце займає повість-казка Марка Вовчка «Кармелюк» (1865).

Повість «Кармелюк» Марко Вовчок назвала казкою. Це пояснюється якоюсь мірою цензурними міркуваннями, наміром автора замаскувати справжній соціальний зміст твору під оболонкою казки. Подібним прийомом користувалися російські письменники, наприклад М. Салтиков-Щедрін, М. Некрасов та інші. Даючи повісті назву «Кармелюк», письменниця мала на меті підкреслити фольклорні джерела твору і, очевидно, тим

самим виправдати відсутність послідовного опису життя та діяльності Кармелюка. Не випадково ім'я Устим замінене поширеним у народних казках та переказах ім'ям Іван.

Слід мати на увазі і те, що у період створення повісті письменниця мріяла зайнятися педагогічною діяльністю і після приїзду до Росії відкрити дитячу школу, в якій для «народного читання» могла б використовувати свої твори. Серед них чільне місце зайняла б казка.

Працюючи над повістю «Кармелюк», Марко Вовчок збирала відомості про боротьбу Кармелюка проти панів. Ця робота захоплювала її, переносила у думках на рідну Україну (письменниця проживала тоді в Парижі), а постать Кармелюка була для неї джерелом наснаги. Недаремно у листах Марко Вовчок писала: «Мені мила та робота». Свідченням глибокої зацікавленості автора постаттю Кармелюка може бути і такий лист письменниці до чоловіка О. Марковича: «Пришли мені все, що знаєш, що маєш про Кармелюка, усе, усе — і де родився, якого року, як його звали, усе, усе чисто, — пише вона. — Я тепер пишу повість «Кармелюк» (нікому не кажи) для дітей... Кажуть люди про мого «Кармелюка», що се в мене найкращий, і дуже я жалкую, що тобі зараз не можу послати, щоб прочитав. Робота в мене стала тепер на тому, як він покинув жінку, мати і дитину й присягнув зеленому гаю» [4, т. 7, с. 99].

Як же зображено образ Кармелюка в однойменній повісті Марка Вовчка? Письменниця відтворює постать Кармелюка, йдучи за фольклорними джерелами. Людина сильної волі і мужності, сміливий і чесний, непримиренний до ворогів, ніжний та щирий з друзями — таким виступає Кармелюк у Марка Вовчка, викликаючи захоплення у читача.

У багатьох місцях твору образ Кармелюка має казкові риси, характерні для легендарних героїв народної поезії. Ще в дитинстві Кармелюк відзначався сміливістю, красою і розумом. «Смільчака такого, такого красеня, такого розумниці, як цей хлопчик удався, пошукати по цілім широкім і великім світі» [4, т. 1, с. 420].

Змальовуючи портрет Кармелюка, письменниця використовує постійні казкові епітети, що підкреслюють «невиписану», «невимовлену» красу Кармелюка, котрий має магічну силу, від якої «німіли» вороги.

Подібними епітетами охарактеризовано й предмети, що виступають як перешкоди на шляху героя. Кармелюк міг «найглибші річкові пороги й нурти перепливати», забиратись «у самісінькі пущі лісові», вилізати на «височенні дерева», спустатись «у самі пропасні яри», але це був героїзм не заради слави; він пов'язаний з трудом. Таким чином, письменниця наголошує на тому, що Кармелюк ще з дитинства гартував себе до майбутньої діяльності і заради полегшення життя бідноті готовий був винести «голод, холод, усяку біду і напасть». Кармелюк не може почувати себе щасливим, коли навколо страж-

дають люди. Він задумується над тим, як поправити це життя. Переконавшись, що мирними заходами цього зробити не можна, Кармелюк стає на шлях боротьби з панами.

Зображуючи діяльність Кармелюка, Марко Вовчок ніде в повісті не згадує, що він був кріпаком. Замість кріпаччини ми зустрічаємо згадку про нову форму експлуатації — «поденщину». Це частково пояснюється тим, що повість «Кармелюк» написана після реформи, коли кріпацтво було вже скасоване і передові кола Росії, зокрема революційні демократи, закликали народ до боротьби з новим лихом — капіталізмом.

Проживаючи за кордоном, Марко Вовчок, крім повісті «Кармелюк», написала кілька творів для дітей на історичну тематику, як-от: «Невільничка», «Маруся» та інші.

Казка «Невільничка» (1864) розкриває героїчну боротьбу українського народу проти турецько-татарських загарбників, яка знайшла широке висвітлення в історичних піснях та думах XVI—XVII століть.

«Невільничка» характерна цікавим, захоплюючим сюжетом. Вже на початку твору, який нагадує казковий зачин з елементами неокресленості в часі, читач знайомиться з головним героєм — хлопчиком Остапом, жителем древнього міста Овруча. Як і Кармелюк, Остап, тільки-но ставши на ноги, відчув соціальну несправедливість. «Погано жити людям в Овручі! — каже він. — Треба б сьому лиху запобігти!» [4, т. 1, с. 401].

Туга і сум Остапа такі ж, як і у романтичних героїв фольклору, хоча мають реальну основу. Остап вболіває за народ, за свою країну, зруйновану і поневолену ворогами. Перші дитячі враження від побаченої дівчини-бранки в руках ворога посилюють у нього бажання взяти активну участь у боротьбі з іноземними загарбниками. З дитинства Остап гартує свою мужність і завзяття. Перед ним різні природні перешкоди, неприступні й суворі, які за всяку ціну потрібно здолати. Тут і круті гори, «такі, що й не приступити», і ріки «глибокі та бистрі, що кручі рвуть» і «мечуться хвилею», і огонь палаючий і всепожираючий. Згадані словеснообразні засоби, почерпнуті з фольклорних джерел, дали можливість письменниці глибше відтінити вчинки героя, змалювати його діяльність у відповідних обставинах.

З роками Остап стає справжнім борцем за народні інтереси. Це вже не бунтар-одинак, який долає природну стихію, а розсудливий керівник козацького війська. Виступаючи в похід проти турків, Остап кидає патріотичний клич: «Годі, годі, браття, у ярмі ходити!.. Ходім, браття, за край воювати! Ходім, браття, визволятись!» [4, т. 1, с. 405].

Свою розповідь автор веде просто й дохідливо, маючи на увазі маленького слухача казки. Тому в творі зустрічаються безпосередні звертання до дітей, які підсилюють емоційність розповіді, наближаючи її до сучасника, спонукаючи його зосередитись на окремих подіях.

Відтворюючи героїчне минуле українського народу, Марко Вовчок широко використовує засоби народної поетики, кращі традиції літератури. Сцени зустрічі Остапа з дівчиною-бранкою і його втечі з турецької неволі за ідейно-художнім спрямуванням близькі до народних дум про боротьбу українського народу проти турецько-татарських поневолювачів («Маруся Богуславка», «Втеча трьох братів із города Азова» та ін.).

У казці «Невільничка» письменниця виявила себе спостережливим художником при змалюванні картин рідної природи. Її пейзажі, короткі й лаконічні за формою, відзначаються глибоким ліризмом і пісенністю.

Незважаючи на те, що казка «Невільничка» присвячена далекому минулому, своїм ідейним змістом вона перегукується з тогочасною дійсністю. Славлячи бойові подвиги козацтва і хоробрість його керівників — вихідців з народу, письменниця протиставляє їм царських самодурів-офіцерів, що проводили свій час у великосвітських балах і гульбищах. Розповідаючи про втечу Остапа з турецької неволі, Марко Вовчок не обмежується минулим. «Ся, бачте, невіра то й темниці до ладу не вміє змурувати, — сатирично зауважує вона, — не то, що ми, християни...» [4, т. 1, с. 408].

Значним успіхом у юних читачів користувалося оповідання «Маруся» (1871) *, яке видавалося в Росії, Франції, Італії.

В основу твору покладено історичні події 1668 р., коли трудящі маси, невдоволені Андрусівським перемир'ям з панською Польщею, піднялися на боротьбу з іноземними поневолювачами, а також з козацькою старшиною. Письменниця з великою симпатією змальовує простий український народ, підкреслюючи його волелюбність, героїзм і мужність у боротьбі з ворогами. Зрадники українського народу гетьмани Виговський, Дорошенко і Брюховецький разом з козацькою верхівкою за всяку ціну хотіли зберегти свої привілеї. Борючись за гетьманську булаву, вони нехтували інтересами народу, батьківщини, навіть зверталися за допомогою до турецько-татарських феодалів і польських панів.

В оповіданні «Маруся» якраз йдеться про той час, коли Україна внаслідок Андрусівської угоди була поділена на дві частини: на Правобережжі, в Чигирині, сидів гетьман «сьогобічний» — Дорошенко, а на Лівобережжі, в Гадячі, — «тогобічний» — Брюховецький. На обох «нарікає люд..., — справедливо зазначає автор, — тогобічному давно не вірить і сьогобічному віри вже не діймає».

Розповідь ведеться від особи оповідача — людини з народу, яка знайомить читачів з минулими подіями, з діяльністю Бог-

* Авторський текст твору, написаний українською мовою, не зберігся, тому цитуємо за виданням 1959 року.

дана Хмельницького. Ті події, підкреслює автор, наче пишні квіти, і понині живуть у пам'яті народній.

Сміливі вчинки Марусі викликають захоплення навіть у ворогів, які змушені визнати високі моральні якості українських жінок. «У них і дівчата не боязкі, — це вже такий народ», — говорить один з ворожих солдат про відважність українських жінок, які на полі бою підбирають поранених. Маруся до кінця свого життя залишається вірною громадському обов'язку і батьківщині. У складних обставинах війни, незважаючи на небезпеку, яка чатувала на кожному кроці, вона з честю виконує доручене завдання і вмирає як героїня.

Оповідання «Маруся» захоплює читача високою художньою майстерністю, соковитою мовою, щедрим використанням фольклору. Марко Вовчок врахувала інтерес дітей до народної казки, а тому майстерно вплітає в художню тканину твору тексти казок, спрямованих проти пасивності та міщанської ідеології.

Показові пісні та думи, які вкладає письменниця в уста бандуриста — посланця Запорізької Січі. У них відбиті глибокі соціальні мотиви, важке лихоліття і жагуче прагнення пригнобленого народу до визволення. Тут пісні та думи про турецько-татарську неволю («Зажурилась Україна, що нігде прожити», «Про поповича і невільника»), про героїчну боротьбу Максима Кривоноса з польською шляхтою («Ой послушайте, ой повідайте, що на Вкраїні постало»), про класову нерівність («Та все пани, та все дуки»), наймитські пісні («Та немає гірше так нікому, як бурлаці молодому») та ін.

Казка «Ведмідь» (1864) написана для дітей молодшого віку. Вона пройнята щирим ліризмом і захоплююче розповідає про пригоди на пасіці, зі співчуттям описує життя простих селянських дітей.

Марко Вовчок відтворює психологію героїні, змальовуючи її вчинки у найкритичніший момент. На пасіці з'явився ведмідь, «страшений, патлатий, важкий». Маленька Мелася готова пожертвувати собою, щоб врятувати улюбленого братика від небезпеки. «Маленькі рученята вхопилися за сонного брата, трохи не вломилися, а піднесли його трохи й сунули у хижку і зачинили там», — пише письменниця, спонукаючи водночас хвилюватись і юного слухача [4, т. 1, с. 416]. Переборюючи страх і рятуючи Михайлика, Мелася проявляє справжній героїзм. На формування її характеру вирішальний вплив мала здорова народна мораль. Автор говорить про народне виховання Меласі, яка знала чимало народних пісень, казок і звичаїв, тобто виховувалась на позитивних образах фольклору.

Останні роки життя Марко Вовчок провела на Кавказі. Віддалена від літературного і культурного життя великих міст, вона жваво реагувала на суспільні події, що відбувалися в країні. В проміжках між приступами важкої хвороби серця Марко Вовчок продовжує літературну працю, пише твори для дітей.

У 1900 р. в журналі «Детское чтение» було надруковане оповідання «Воришка». Водночас письменниця закінчує повне гумору і народного дотепу оповідання «Хитрый Хаимка». У 1902 р. Марко Вовчок в журналі «Киевская старина» опублікувала казку «Чортова пригода» з присвятою Т. Г. Шевченку. В редакційній примітці вказувалося, що ця казка була написана за порадою Шевченка: «Виконуючи волю поета і дане йому слово, пані Марко Вовчок обробила кілька народних казок» [2, с. 141].

І. Я. Франко у статті «Нове українське оповідання Марка Вовчка» (1903) відзначав майстерність автора в композиції твору, багату й блискучу мову з щирим українським дотепом і гумором, що так нагадує «Вечера на хуторі близ Диканьки» М. Гоголя. «Це справді повість, — захоплено писав Франко про казку «Чортова пригода», — коли не найважливіша, то з психологічного й літературно-історичного боку найцікавіша з усього, що приніс нам 1902 рік» [9, т. 17, с. 409].

У цьому ж році на сторінках «Киевской газеты» було надруковано оповідання «Хитрый Хаимка», а в журналі «Народное чтение» — переклад казки «Чортова пригода». Редактор журналу В. Єрмілов був у захопленні від твору. У листі до письменниці він називає казку «прекрасним оповіданням», написаним у дусі М. Гоголя, сповненим світлим оптимізмом і «здоровим гумором» [3, т. 4, с. 563].

Казки Марка Вовчка — це новий крок у розвитку дитячої літератури. Їм, як справедливо зазначає Н. Крутікова, «властиві і героїчна романтика — оспівування сили, мужності, доблесті, патріотизму народу, і здоровий, життєстверджуючий гумор, що виражає моральну перевагу народу, його віру в подолання усіх перешкод... що стоять на його шляху» [7, с. 90].

Марко Вовчок не тільки створила новий вид реалістичної казки для дітей. Вона боролася за утвердження революційно-демократичної прози для дітей, активно співпрацювала в «Отечественных записках» і разом з М. Некрасовим, М. Салтиковим-Щедріним, Г. Єлісєєвим сприяла тому, щоб на сторінках журналу друкувалися реалістичні твори для дітей з російської та західноєвропейської літератури.

Як талановитий перекладач Марко Вовчок познайомила юних читачів з кращими творами Ж. Верна (всього 15 назв), А. Брема («Жизнь животных»); Д. Грінвуда («Маленький оборвыш»), В. Гюго, Г. Мало, з казками Г. Андерсена. Переклади Марка Вовчка, поряд з її оригінальною спадщиною, мають велике освітньо-виховне значення. Вони помітно вплинули на розвиток реалістичної дитячої літератури.

Письменниця ставила високі вимоги до дитячої літератури, зокрема до художньої форми та ідейного змісту літературної казки. Прикладом цього може бути її відгук на збірку казок М. Вагнера.

У 1872 р. вийшли у світ популярні казки М. Вагнера під назвою «Сказки Кота-мурлыки». Характерною ознакою їх був своєрідний містицизм, поєднаний з суворим реалізмом («Песенка земли», «Без света», «Телепень»). Основна тема їх — неминучість горя, страждання і невлаштованість людського суспільства.

«Сказки Кота-мурлыки» викликали в свій час гарячу полеміку серед педагогічної громадськості. Як і більшість прогресивних педагогів, Марко Вовчок вважала казки М. Вагнера далекими й чужими дітям, критикувала їх автора за псевдонародність і формалізм. «Вот рассказ Кота-мурлыки так и не вышел, — пише вона в рецензії, — наспигован удалыми, так называемыми народными словами, претензии пропасть, ясности мало и решительно не отличить, который Иван-дурак, который Иван-умник». У кінці рецензії письменниця робить справедливий висновок, що такі казки «следует представить старым нянюшкам: у них они выйдут несравненно характернее и занимательнее» [1].

Як бачимо, Марко Вовчок надавала важливого значення літературі для дітей як засобові виховання підростаючого покоління. Виходячи із принципів революційно-демократичної критики, вона вважала, що справжній дитячий письменник повинен поєднувати в собі високі мистецькі можливості зі знанням духовного світу дитини.

Беручи активну участь у створенні художньої літератури для дітей, пишучи водночас російською та українською мовами, Марко Вовчок не тільки зробила значний внесок у розвиток російської дитячої літератури, а й, по суті, стала засновником української літератури для дітей.

Твори Марка Вовчка сприяли вихованню у молодих читачів революційної свідомості, спрямовували на боротьбу з несправедливим суспільним ладом, який прирікав трудящих на гніт і безправ'я, прищеплювали віру в краще майбутнє народу. Ці твори не втратили свого значення й тепер, вони служать вдячним матеріалом у вихованні радянської молоді.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Архів Марка Вовчка, рук. 6. Відділ рукописів Державної публічної бібліотеки УРСР.
2. «Киевская старина», 1902.
3. Марко Вовчок. Твори. Харків, Держвидав України, 1928.
4. Марко Вовчок. Твори. В 7-ми т. К., «Наукова думка», 1964—1967.
5. Марко Вовчок в критиці. К., Держлітвидав, 1955.
6. Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким, ч. 2. М., 1863.
7. «Радянське літературознавство», 1955, № 18.
8. Труды, собранные П. П. Чубинским. Спб, 1874.
9. Франко Іван. Твори. В 20-ти т. К., Держлітвидав, 1955.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ МАРКО ВОВЧОК ДЛЯ ДЕТЕЙ

Резюме

В статье анализируются произведения Марко Вовчок для детей, написанные на украинском языке. Автор подчеркивает, что Марко Вовчок придавала большое значение детской книге — важнейшему средству воспитания подрастающего поколения. Исходя из принципов революционно-демократической критики, она считала, что настоящий детский писатель должен совмещать в себе художественный талант и знание духовного мира ребенка.

П. К. ПАРАСКЕВИЧ

Прикметні риси українського воєнного роману 60-х років

Велика Вітчизняна війна, її героїка — тема широка і невичерпна; безсмертний подвиг народу і армії ще довго надихатиме письменників на створення книг, гідних тих вікопомних літ.

Починаючи з перших днів великої битви проти фашизму, радянські письменники, що розповідали про подвиг свого народу, прагнули розкрити глибоку правду про події і людей «полум'яних літ», відобразити героїку й трагізм війни, передати любов радянських людей до Батьківщини, їхній гнів та ненависть до загарбників.

Українські письменники внесли значний вклад у радянську літературу про Велику Вітчизняну війну. Героїка битви з гітлерівськими ордами привертала увагу Ю. Яновського і О. Довженка, О. Гончара і М. Стельмаха, А. Головка і П. Панча, Н. Рибак і Л. Первомайського, Ю. Смолича й Івана Ле, О. Копиленка і О. Донченка, В. Козаченка і Ю. Збанацького, Я. Галана і Остапа Вишні, В. Собка і В. Кучера, Я. Баша і Д. Бедзика, О. Кундзіча і Л. Смілянського та інших прозаїків, як і багатьох поетів та драматургів.

Темі Великої Вітчизняної війни в радянській літературі присвячено чимало літературно-критичних праць. Важливі теоретичні питання пов'язані насамперед з категорією героїчного і її художнім втіленням. Основні тенденції і аспекти літератури про Велику Вітчизняну війну детально розглянуті в працях І. Кузьмичова, О. Павловського, Л. Плоткіна, А. Бочарова, І. Козлова, О. Адамовича, П. Дзюбайла, М. Пашкевича та ін.; цікавий матеріал вміщений у колективних збірниках «Гуманізм і сучасна література» (1961), «Радянські письменники на фронтах Великої Вітчизняної війни» (1956), «Жива пам'ять поколінь» (1965); ряд статей, присвячених цій темі, знаходимо в щорічниках «Литература и современность», «Література і сучасність».

Однією з перших в українському літературознавстві спроб узагальнити художній досвід зображення героїчної боротьби радянського народу проти фашистських загарбників були розділи «Нарису історії української радянської літератури» (1954)

і відповідні розділи другого тому «Історії української літератури» (1957); глибше розглянуто ці питання в наступних виданнях: «Історія української радянської літератури» (1964), «Історія української літератури у восьми томах», т. 7, 8 (1971), «История советской многонациональной литературы», т. 3 (1970); т. 4 (1972).

Проблеми сучасного роману і воєнної прози зокрема, ґрунтовно досліджуються в книгах українських літературознавців і критиків М. Шамоти, Л. Новиченка, С. Крижанівського, Б. Буряка, С. Шаховського, М. Левченка, К. Волинського, Ю. Барабаша, В. Дончика, О. Дяченка. Одним із визначальних висновків цих досліджень є те, що тема війни розглядається в радянській літературі як складова частина великої теми народної історії, народного життя.

Головний герой книг про війну — радянський воїн, син народу, захисник першої в світі країни соціалізму, прапороносець гуманізму. Основний пафос цих книг — утвердження високого патріотизму радянських людей, їх героїчного характеру і гуманістичного, інтернаціоналістського світосприймання.

Література періоду війни — це, передусім, трибуна, голос народу, який став на захист своїх завоювань. Цілком зрозуміло, що епічна проза великих форм, в яких подається широке масштабне зображення людей і подій, з'явилася не зразу — їй ще потрібно було освоїти новий, раніше невідомий, наповнений високою напругою і драматизмом життєвий матеріал.

У цей час на першому плані були публіцистика, оповідання, повість. Однак перші епічні твори — повісті та романи і в російській («Волоколамське шосе» О. Бека, «Дні і ночі» К. Симонова та ін.), і в українській літературі датуються уже 1942 роком. Протягом 1942—1945 рр. з'являються різні за своїми художніми достоїнствами українські повісті і романи про війну: «Кров України» і «Кавказ» В. Собка, «Зброя з нами» Н. Рибак, «Вони не пройшли» Ю. Смолича, «Україна кличе» С. Скляренка, «Україна в огні» (опубліковано пізніше) О. Довженка та ін. В «Історії української літератури» (т. 7) справедливо говориться, що основним героєм цих книг, який переконливо спростував так звану «теорію дистанції», є народ, що піднявся на боротьбу з ворогом. Перші українські повісті і романи про велику битву відзначаються рядом рис, які свідчать про нелегкий перехід письменників-романістів до нової складної теми — радянська людина у війні з фашизмом. Ця перехідність давала себе знати і у виборі героїв: ними інколи ставали вже «готові» персонажі з попередніх книг письменників, перенесені в умови Вітчизняної війни (у Скляренка — сімдесятирічний Сила Жердяга, один із героїв довоєнного роману письменника «Шлях на Київ»; у Рибак знайомий нам із роману «Дніпро» Марко Високос).

Самостійним підходом до теми, цікавою спробою психологічно дослідити поступовий прихід рядової «малопомітної» лю-

дини до активної боротьби з загарбниками в умовах окупації виділяється роман Ю. Смолича «Вони не пройшли», де на першому плані виступає стенографістка Ольга Басаман. В образі героїні багато тонко помічених і правдиво переданих рис. Письменник уважно простежує процес зародження і наростання сил опору загарбникам.

Проте поряд із знахідками, пов'язаними насамперед з обрисовкою образів Ольги і чеха Яна Пахола, в романі помітні і прорахунки, штучність деяких ситуацій і епізодів (наприклад, у взаємовідносинах з фашистським офіцером Фогельзінгером), поверхове зображення підпільників.

Все ж головне в романі — аналітичність, психологічна достовірність, гуманістичний пафос — становлять те, завдяки чому «Вони не пройшли» читається і сьогодні, успішно витримавши перевірку часом.

Широке коло подій від перших днів війни до взяття Берліна охоплює трилогія В. Собка «Шлях зорі», завершальна частина якої «Огонь Сталінграда» (1947) була написана уже після війни. В ній показано, як проходило становлення і загартування характеру радянського офіцера в суворих випробуваннях, як перевіряються раніше сформовані риси характеру героїв (Михайло Гайворон, Шрам).

У центрі роману долі трьох поколінь сім'ї Гайворонів, офіцера Шрама, представників багатонаціонального колективу радянських воїнів — Кротова, Стрепетова, Гуліашвілі, Хатаєва. З особливою теплотою розкриває письменник жіночі образи (Клави Короткової, лікаря Віри, комсомолки Шури Гайворон) і образи комуністів Маковія, Савченка, Родова. Недоліки трилогії — порівняно неглибока індивідуалізація характерів, недостатньо достовірне зображення людей радянського трудового тилу, а також підпільників і партизан, нарисовий, описовий характер ряду розділів, які сприймаються як рядові газетні «бойові епізоди». Такі прорахунки досить типові для української воєнної прози тих літ, вони помітні і в романах Н. Рибак «Зброя з нами», Івана Ле та О. Левади «Південний Захід», в повісті С. Скляренка «Україна кличе». Відчувається обмаль досвіду в зображенні воєнної дійсності, а іноді і схематичний, спрощений підхід до теми, недостатня увага до розкриття «психології фактів», духовних джерел мужності і героїзму людей.

Етапним твором у зображенні людини на війні став для української прози роман О. Гончара «Прапорonosці» (1946—1948), де головним героєм виступає монолітний колектив радянських воїнів-визволителів, воїнів-гуманістів, представників багатонаціонального радянського народу. В «Прапорonosцях» яскраво розкритий властивий радянським людям високий патріотизм, пролетарський інтернаціоналізм, показана поезія героїчних характерів і благородних моральних поривів, які рухають бійцями армії-визволительки.

Морально-духовна основа, романтичний пафос твору привернули загальну увагу читачів і критики.

Тему народного подвигу у післявоєнній радянській прозі розвивали і такі українські твори, як роман-хроніка М. Стельмаха «Велика рідня», повісті В. Козаченка «Серце матері», «Ціна життя», Ю. Збанацького «Таємниця Соколиного бору», Л. Смілянського «Сашко», романи Ю. Смолича «Ми разом були в бою», Я. Гримайла «Син лейтенанта», В. Кучера «Чорноморці». Показуючи мужність воїнів, що боролись з фашистами на фронтах і в партизанських загонах, зображуючи формування і становлення юного героя на війні (повісті О. Гончара «Земля гуде», Л. Смілянського «Сашко»), прозаїки прагнули змалювати людей великої душі і благородства, високих соціалістичних ідеалів, справжніх патріотів і гуманістів, які перемогли фашизм не тільки силою військової доблесті, але й силою духа, патріотичною і моральною непохитністю. Такими постають перед нами партизани і воїни, підпільники і невтомні трудівники тилу — головні герої кращих книг 1941—1945 рр.

Як бачимо, уже під кінець війни з'явилися перші спроби епічного освоєння воєнної теми. Безперечно, багатьом із них ще не вистачало психологічної глибини, переконливого вмотивування дій і вчинків персонажів — основну увагу автори зосереджували на передачі драматичних подій, на зовнішніх проявах героїзму. Українська воєнна проза цього періоду не була вільна від схематизму, певної «заданості» образів. Однак кращі твори працювали на перемогу, наближали її, вони були фундаментом, своєрідною стартовою площадкою, з якої в наступні роки піднялись у велику літературу «Прапорonoсці», «Людина і зброя» О. Гончара, «Велика рідня» М. Стельмаха, «Дикий мед» Л. Первомайського.

Воєнна проза 60-х років — важливий етап у розвитку роману взагалі і воєнного зокрема. Радянська література в ці роки збагатилася в ідейно-тематичному і жанрово-стильовому відношенні, удосконалилась її майстерність. У воєнній прозі спостерігається посилення достовірності, поглиблення моральної проблематики, більш пильне художнє дослідження внутрішнього світу героїв. З'являється багато документальних, зокрема мемуарних творів.

У кращих творах воєнної прози цих літ реалістично, повнокровно розкриті події, конфлікти, характери, зміцніло також її дослідницьке, аналітичне начало. Головним об'єктом досліджень письменників стали «людина і зброя», її духовний світ, морально-етичні і філософські питання, проблеми війни і миру, смерті і безсмертя. Все це можна підтвердити романами «Живі і мертві» та «Солдатами не народжуються» К. Симонова, «Блокада» О. Чаковського, «Людина і зброя» О. Гончара, «Вир» Г. Тютюнника, «Дикий мед» Л. Первомайського, «Війна під стріхами» і «Сини йдуть на бій» О. Адамовича, як і багатьма іншими.

Для цього періоду також характерна активізація художніх пошуків у літературі, щедрий приплив молодих талантів, помітний ріст письменницької майстерності в художньому відтворенні тих чи інших імпульсів поведінки людини на війні, проникнення в природу і джерела героїзму радянського воїна.

Велика Вітчизняна війна знайшла широке і глибоке відображення не тільки в російській і українській літературі. Невичерпне джерело тем, ідей, образів породило воєнну прозу в усіх братніх радянських літературах. Особливо помітні успіхи у розробці цієї теми мають, наприклад, білоруські й литовські прозаїки.

Розвиток радянської воєнної прози 60-х років йшов по шляху все більш розмаїтого відображення основного конфлікту — зіткнення двох непримиримих сил, двох ідеологій — соціалізму і фашизму. Розкриваючи джерела масового героїзму радянських людей, вона досліджує психологію підготовки і звершення подвигу, більш точно і диференційовано показує ворожий табір, у багатьох відношеннях доповнює і збагачує історичну і художню правду про людину на війні, спираючись на досвід літератури попередніх років.

У кращих романах останніх літ прозаїки прагнуть відтворити героїчне минуле у всій його повноті і складності. Зображення трагізму і жорстокості війни в них виступає не самоціллю, а одним із засобів показу, якою ціною здобувалась довгоочікувана перемога.

Оповідь про випробування війною при всій суворості окремих картин характеризується в радянській літературі вірою в духовну велич соціалістичної особистості, пафосом життєствердження, оптимістичним світоглядом.

Розповідаючи про подвиги народу в роки Вітчизняної війни і розкриваючи джерела високого героїзму і небаченої мужності радянських людей, деякі письменники роблять своєрідні екскурси в довоєнні мирні роки, щоб переконливіше показати, як закладався фундамент духовної стійкості захисників соціалістичної Вітчизни, формувався характер людини — господаря своєї землі, патріота-інтернаціоналіста. До таких творів можна віднести «Вир» Г. Тютюнника, «Велику рідню» М. Стельмаха та інші.

Роман «Вир» відзначається насамперед глибоким знанням і правдивим відтворенням народного життя, розмаїттям народних характерів. Це ставить його у число кращих творів української прози, які розкривають цілу епоху в житті народу. Задумавши показати українське село в роки лихоліття, Тютюнник не обминає труднощів, суперечностей, розв'язанню яких віддавали багато зусиль керівники і рядові колгоспники Троянівки (і не тільки Троянівки) в довоєнні роки. Звернення до передвоєнного часу допомогло письменникові виявити зумовленість поведінки людини на війні всім її попереднім соціальним і духовним досвідом.

Романіст не ідеалізує колгоспне життя Троянівки, але і не згущує самі лише чорні фарби навколо нього. Троянівська артіль мала певні успіхи, та перед людьми все частіше виникали складні і нелегкі проблеми, які були предметом роздумів і суперечок героїв. Не вистачає посівного матеріалу, кормів для худоби, низька оплата трудовдя, взаємовідносини керівників з рядовими колгоспниками — ці та багато інших життєво важливих питань так або інакше, широко або попутно висвітлені в романі, наповнююють його конкретним соціальним змістом. Саме ці проблеми, сцени, зарисовки, реалії, вдало помічені епізоди, деталі із життя героїв і є тими складовими елементами, що становлять собою «правду фактів» і разом з тим — велику історичну правду. Злиття їх досягається завдяки тому, що письменник, відбираючи, групуючи різноманітні явища і факти, не випускає із поля зору основних закономірностей суспільного розвитку: конкретне, одиничне, часткове допомагає йому глибше відобразити правду загального, «правду віку».

Глибина проникнення письменника у внутрішній світ людини на війні і міра історичної правди залежать від багатьох причин. Найголовнішими із них є: значущість ідеї, активність творчої позиції художника, багатство його життєвого досвіду, вміння охопити життя в усьому розмаїтті, зрозуміло, талант і майстерність. Роман Г. Тютюнника «Вир» — результат щасливого поєднання всіх цих передумов.

Герої письменника — люди колоритних характерів, нелегких життєвих шляхів. Їх індивідуальності розкриваються у пошуках правильного шляху в житті, «своєї правди». Особливо уважно простежує автор характери Тимка Вихора, Оксена й Інокентія Гамаліїв, Дороша, Власа Хомутенка. Складність життєвих взаємовідносин героїв у Тютюнника не спрощується, і саме тому так достовірно відтворена їх психологія, поведінка, їх людська гідність і слабкості.

Природно, що найповніше і найнаглядніше характери людей розкриваються на життєвих поворотах, у грізних випробуваннях, які зривають скриті до часу основи і стимули поведінки людини. Саме в таких обставинах проявляється героїзм у характерах Оксена й Інокентія Гамаліїв, Тимка Вихора, Павла Гречаного, як і чіткіше виступають негативні риси Йоньки Вихора, Гната Реви, не говорячи вже про куркульського прихвосня, а в роки окупації — поліцая Джмелика. Вчинки цих персонажів, переконливо обгрунтовані автором, прояснюють їх внутрішній світ, соціально-психологічну сутність, місце в бурхливому viri народного життя.

Широким охопленням і глибоким відображенням дійсності помітно виділяється багатоплановий психологічно-філософський роман Л. Первомайського «Дикий мед». Герої його — люди активної дії, наповненого духовного життя. Серед проблем, життєво важливих і близьких їм, — ціна щастя, краса життя, справжня суть гуманності, осмислення важких і складних явищ

довоєнного часу, суть героїзму і самопожертви і багато інших. Складні соціальні проблеми переплітаються тут з морально-етичними; багато сторінок твору полемічно загострені.

Якщо співставити два романи — «Вир» Г. Тютюнника і «Дикий мед» Л. Первомайського, то не можна не помітити їх своєрідності, їх значних стильових відмінностей. «Вир» — роман соціально-побутовий, «Дикий мед» — твір соціально-психологічного плану, який тяжіє часто до поглиблених філософських узагальнень. Обидва романи — твори реалістичні, але конкретні літературні традиції, на які спираються їх автори, відмінні. У Л. Первомайського це насамперед школа Л. Толстого, у Г. Тютюнника — І. Нечуя-Левицького, А. Головка, М. Шолохова. Разом з тим, кожний із них — і Г. Тютюнник і Л. Первомайський — мають цілком самостійний почерк, власні стильові особливості, в яких зримо постає дух сучасної епохи.

Композиційним стрижнем, який об'єднує багатий і різноманітний світ людських характерів у «Дикому меді», виступає один із епізодів Курської битви влітку 1943 року. Герої першого плану — фотокореспондент Варвара Княжич, генерали Савичев і Костецький, офіцери Лажечников і Жук, журналіст Берестовський — об'єднані складними діловими і особистими відносинами з багатьма іншими людьми, і ці взаємозв'язки, дії та вчинки створюють досить міцну реальну основу для авторського психологічного аналізу, роблять зримою «діалектику душі» персонажів.

Всебічно, з найближчого «спостережного пункта» зображено в романі життя Варвари Княжич, її особистість, характер, прагнення і надії. Нелегка доля цієї жінки обрисована романістом любовно і уважно — майже від дитячих літ до пори зрілості і тяжких душевних випробувань у мирні і воєнні роки; це драматична, іноді гірка, але чесна і мужня доля. У грізний час Варвара знаходить своє місце серед вірних захисників соціалістичної Вітчизни. Свій подвиг звершує просто і природно, не припускаючи думки, що могла б поступити інакше.

Фронтове побратимство і дружба, які стали такими природними для наших воїнів, і є реальним проявом високих почуттів радянського патріотизму, соціалістичного інтернаціоналізму. Л. Первомайський в численних епізодах роману уміло, уникаючи будь-яких «лобових» прийомів, розкриває органічність цих якостей радянської людини.

«Дикий мед» серед творів про людину і народ на війні привертає увагу глибоким драматизмом, який пронизує багато епізодів, подій і життєві шляхи героїв. Майже кожний із кращих, тобто думаючих, тих, що з відповідальністю ставляться до своїх вчинків персонажів (такий один із етичних критеріїв автора), веде в романі ту чи іншу суперечку з самим собою. Героям Первомайського притаманне постійне прагнення до усвідомленого осмислення самих себе й інших людей і постійна внутрішня боротьба. Однак це не порушує їх цілісності, не веде до роздво-

ення або збіднення особистості, оскільки при цьому в кожному із цих людей досить чітко проступає ідейна, моральна домінанта. Письменник підкреслює проблему вибору, важливість і необхідність самотійного (іноді нелегкого) розв'язання важливих моральних питань, які мають вирішальне значення для духовного самоутвердження героїв.

Показові в цьому відношенні роздуми і переживання Княжич, Берестовського, Савичева, Лажечникова, Сербина. Характер Варвари, цієї, здавалось би, наскрізь «домашньої» жінки, у фронтових обставинах набуває героїчних рис. Позитивні якості героїні в умовах її тісного спілкування з іншими людьми розвиваються далі, гармонізуються. Образ Варвари, як і інших героїв, привабливий тим, що в ньому автор розкриває складне переплетення та співіснування героїчного, драматичного, трагічного начал в житті людини — учасника великих і грізних подій війни.

Проблема трагічного як одна із істотних проблем нашої літератури знайшла найповніше вираження в літературі про Велику Вітчизняну війну. Був час, коли деякі критики вважали трагічне нетиповим для нашої дійсності, фактично позбавляли літературу прав на його художнє відображення. Однак трагізм, породжений війною, був, безумовно, реальним явищем; справжні художники всупереч вимогам подібної критики прагнули до всебічного, повного показу суворой воєнної дійсності, в тому числі і неминучого трагізму багатьох подій, багатьох жертв. Але трагічне у художників, вірних правді життя, найчастіше перепліталось з героїчним, нерідко стаючи складовою частиною останнього. Звідси непохитний історичний оптимізм, характерний для радянського епосу про битву з фашизмом.

Одна із особливостей воєнної літератури 60-х років і полягає в тому, що при зображенні героїчного подвигу народу із поля зору письменників не випадав, а розкривався все глибше трагічний бік подій. У цьому плані особливо виділяються розділи роману М. Шолохова «Вони воювали за Батьківщину» і оповідання «Доля людини», кіноповість О. Довженка «Повість полум'яних літ» (написана раніше, вона стала відома широким колам читачів саме в цей період), романи «Живі і мертві» і «Солдатами не народжуються» К. Симонова, «Людина і зброя» О. Гончара, «Дикий мед» Л. Первомайського та інші твори.

Відображені в них обставини, часто трагічні за своїм характером, дозволяли авторам з усією силою показати високий героїзм радянських людей на війні. Психологія воїна — захисника соціалістичної Вітчизни розкривається тут у всій складності та діалектиці, драматизм боротьби двох світів, двох ідеологій постає з усією гостротою.

Зрозуміло, що таке зображення війни не має нічого спільного зі штучним нагнітанням важких і безвихідних ситуацій, свідомим чи несвідомим збідненням героїзму як основної риси поведінки радянської людини.

Саме на внутрішній красоті героїв, їх вірі в перемогу і світле майбутнє, на їх переконаннях справжніх гуманістів і інтернаціоналістів роблять основний акцент у своїх романах О. Гончар, М. Стельмах, Л. Первомайський, Г. Тютюнник. Цим їхні твори істотно відрізняються навіть від загалом правдивих книг критичних реалістів Заходу — Ремарка, Хемінгуея та інших, які багато писали на воєнну тему.

При зіставленні героїв творів «Людина і зброя» і «Прапорносії» О. Гончара виявляється спільне і своєрідне, що їх відрізняє. Наприклад, по-різному зображена в цих романах смерть героїв. Деяка «пісенна» красивість в описах смерті Гая, романтична піднесеність в епізодах загибелі Брянського і Ясногорської («Прапорносії») поступається місцем більш суворим і реалістичним картинам смерті героїв «Людини і зброї» (смерть невідомого бійця, Дробахи, Лагутіна, Степури).

Романтичний пафос «Прапорносіів» не зникає в романі «Людина і зброя», але тут з більшою суворістю розкритий воєнний побут, повнокровніше, «конфліктніше» відтворені події та взаємини героїв, широко представлений трагічний (при пронизуючому весь твір оптимістичному пафосі) бік війни. Ці особливості роману «Людина і зброя» впливають із творчого задуму автора і головної мети, яку він ставив перед собою, — засудити війну як варварство, негідне людини ХХ століття, підняти свій голос на захист миру, показати перемогу життя, краси, любові, гуманності над усіма жахами війни, перемогу людини, а не зброї.

Письменника цікавлять обставини війни, фронту, передової та іспитові обставини. Герої роману на нелегких фронтових дорогах проходять перевірку вогнем на стійкість, мужність, вірність. Перед читачем розгортається процес своєрідного проявлення справжньої суті і цінності людей. В одних випадках розкриваються часто непомітні зовні глибина і змістовність характеру героя, в інших — замаскована до часу нікчемність боягуза, шкурника. Щодо цього дуже показовою є лінія двох героїв-антиподів: Духновича, цілком цивільного, не підготовленого до військової служби, що зумів піднятися до героїчного вчинку, коли цього вимагали обставини, і його бравого, жорстокого, грубого наставника сержанта Гладуна — підлого боягуза і самостріла, про що засвідчив перший бій.

Художній успіх творам О. Гончара забезпечує також вдале поєднання, «взаємодія» двох епічних форм — романної і новелістичної, а іноді і спеціальні вставні новели в романі (наприклад, «Листи із ночей оточенських»).

Аналіз і зіставлення роману «Людина і зброя» О. Гончара і повісті «Материнське поле» Ч. Айтматова дають підстави виявити деякі спільні процеси, властиві воєнній прозі і творчості цих двох майстрів зокрема. Помисли і прагнення, весь духовний комплекс воїна-киргиза Маселбека споріднені з тими, що характеризують духовний світ героїв-студбатівців О. Гончара.

Автори, виходячи з позицій партійності, соціалістичного гуманізму, інтернаціоналізму і залишаючись, як художники, індивідуально неповторними, мають багато подібного у філософському тлумаченні проблеми людини і війни, людини і зброї.

О. Гончар, Л. Первомайський, як і Ч. Айтматов та інші письменники, зображуючи суворі і драматичні події воєнних літ, розкриваючи суть трагічного, досліджують і показують новий тип людини колективістського світосприймання, народ, який піднявся не тільки на захист своєї Вітчизни, а й на захист усього світу, на захист людства від фашистської чуми, підкреслюють неперехідне значення і безсмертя подвигу багатонаціонального радянського народу.

Українська воєнна проза, продовжуючи і розвиваючи традиції соціалістичного реалізму, зображуючи все більш зріло складний духовний світ героїв, прагне художньо обґрунтувати закономірність, що в годину випробувань перемагає той, хто втілює в собі правду історії, гостро відчуває свою відповідальність перед суспільством, Батьківщиною, колективом, друзями і близькими. Мірою поведінки радянської людини на війні стає героїчний вчинок, подвиг, який підготовляється, визріває і звершується по-різному.

Український воєнний роман 60-х років досяг нових визначних успіхів. Головна увага багатьох письменників зосереджується на проблемах художнього відображення героїчних характерів, розвитку гуманістичної теми, єдності історичної і художньої правди.

Воєнній прозі властивий ширший злет думки, єдність соціального і психологічного аналізу, поглиблення історизму, посилення дослідницького, філософського начала. Кращі твори цих років охоплюють ширше коло проблем народного буття, їх відрізняє зрілість і самостійність художнього мислення і підвищений інтерес до різних сторін багатогранної дійсності, вдумливе дослідження джерел нашої непереможності і сили. Роздуми над долею людини, народу, Вітчизни у воєнні і мирні дні, звернення до проблематики морально-етичного і філософського планів — такі прикметні риси українського воєнного роману 60-х років.

Освоєння великого і багатющого досвіду Вітчизняної війни триває і сьогодні, бо цей неоцінний досвід життєво важливий для нашого читача, його необхідно закріпити в народній пам'яті як явище велике, в якому вічно житимуть небачений героїзм і мужність радянських людей, окрилених благородними і світлими ідеями радянського патріотизму, пролетарського інтернаціоналізму, ленінської дружби народів.

Л. І. Брежнев у Звітній доповіді XXV з'їздові КПРС, характеризуючи провідні теми художньої творчості, зупиняючись на темі подвигу радянського народу у Великій Вітчизняній війні, якій в останні роки були присвячені правдиві, вражаючі твори, ще раз підкреслив їх неперехідне значення: «Разом з героями романів, повістей, фільмів, спектаклів учасники війни немовби

знову проходять по гарячому снігу фронтових доріг, ще і ще раз схиляючись перед силою духу живих і мертвих своїх соратників. А молоде покоління чудодійством мистецтва стає причетним до подвигу його батьків або тих зовсім юних дівчат, для яких тихі зорі стали годиною їх безсмертя в ім'я свободи Батьківщини. Таке справжнє мистецтво. Відтворюючи минуле, воно виховує радянського патріота, інтернаціоналіста» (Матеріали XXV з'їзду КПРС. К., Політвидав України, 1976, с. 89).

Ця висока оцінка надихає митців, вселяє нові сили, але вона і зобов'язує підвищувати вимогливість, удосконалювати художню майстерність.

П. К. ПАРАСКЕВИЧ

ОПРЕДЕЛЯЮЩИЕ ЧЕРТЫ УКРАИНСКОГО ВОЕННОГО РОМАНА 60-х ГОДОВ

Резюме

В статье прослеживается своеобразие украинского военного романа 60-х годов на примере вершинных произведений украинской прозы этих лет («Человек и оружие» О. Гончара, «Водоворот» Г. Тютюнника, «Дикий мед» Л. Первомайского) в связи с некоторыми произведениями русской, белорусской и других братских советских литератур.

П. П. КОНОНЕНКО

З думою про джерела всенародного подвигу

«Ніхто з них не був навіть військовозобов'язаним. Ніхто їх не мобілізував, не наказував і не посилав у бій. Ніхто, крім власної совісті» [3, т. 1, с. 452]. Майже всі вони загинули, але перемогли! Перемогли обставини, систему притаманних свідомості ворогів уявлень про життя і смерть, добро і зло, правду і кривду, красу й потворність.

Фінал циклу повістей В. Козаченка «Листи з патрона» традиційний: фашисти жорстоко розправляються з художником Дмитром за непослух і незгоду поставити талант на службу неправді й реакції, знищують організаторів «Блискавки», страчують у концтаборах та застінках катівень учасників партизанського руху. Сюжетно картина війни завершується смертю героїв повістей «Гарячі руки», «Яринка Калиновська», «Біла пляма», концентруючи увагу на роздумі-переживанні: якою дорогою ціною здобувалася перемога! Це допомагає усвідомити, що творився цикл, щоб виразити ідею, покладену, за свідченням К. Симонова, і в основу картини загибелі Серпіліна з роману

«Останнє літо»: війна віднімала у нас найдорожче. Чи ж можемо забути тих, хто умирав в ім'я нашого життя? [1, с. 173].

Щастя майбутнього неможливе без добре завчених уроків минулого. Представники багатьох націй у різних галузях науки, мистецтва, літератури з потроєною увагою звертаються нині до пережитого, ще і ще раз аналізуючи причини війни та джерела перемоги над фашизмом, прагнуть вийти за рамки однієї події і визначити не лише причини триваючої боротьби двох світів, а й рушійні сили та визначальні фактори соціального і духовного поступу. «Для мене друга світова війна, — зазначає угорський письменник І. Шимон, захоплено оцінюючи оповідання М. Шолохова «Доля людини», — не є серією сюжетів хвилюючих битв, багатих колізіями, війна для мене — становлення нового світогляду, можливість через творчість виразити думки, здатні сприяти моральному очищенню сучасників» [5, с. 166]. Школою соціально-історичного, ідейно-світоглядного гарту, духовно-естетичного прогресу постає війна і у творах О. Твардовського, К. Симонова, В. Бикова, Ч. Айтматова, П. Тичини, О. Гончара, герої яких навіть у дні найжорстокіших випробувань думають про сутність буття, основи розквіту, джерела гуманізму й культури. «Прийдуть після нас інші покоління, — розмірковує герой «Людини і зброї», перебуваючи на грані життя і смерті, — буде в них інше життя, інші звичаї, і буде їхнє життя, напевне, легшим». Та чи збагнуть вони причини наших трагедій і подвигів? Чим ми жили, за що боролися, чому і відступаючи вірили: «будуть ще битви переможні!» — бо прагнули проникнути в сутність речей, докопатись до істини, пізнати природу добра і зла, як величі рідної Вітчизни, так і трагедії Німеччини мінезінгерів, Бетховена, Шіллера, Гете, з якої раніше йшли на схід філософи, поети, вчені-гуманісти, а тепер повзе «залізний знищувач у касці тулобій...» [2, с. 483—484].

Що є причиною величі або падіння людей, цивілізацій, культур? Роздуми про це визначають художньо-образну структуру циклу повістей В. Козаченка. Підтвердження цьому — історія створеного циклу. Перша редакція повісті «Ціна життя» припадає на 1942 рік. Учасник війни, письменник сам бачив звитягу, а потім і драму бійців, що потрапили в оточення, тимчасові поразки, неможливість перебороти обставини, бачив і окупантів, що тішилися своїми розбійницькими «подвигами».

Герой повісті «Ціна життя» Бармаш бореться за життя, бо скоритися — це визнати силу фашизму, який для нього символ духовного розтління, культурного занепаду, соціальної злочинності, аморалізму. Бореться і перемагає. Бо він — не самотня біологічна істота, відчужена від світу, а свідомий історичної місії борець, життя якого — це передусім радість, утвердження самобутності і разом з тим обов'язок перед народом.

Обов'язок... Для ідеологів буржуазного індивідуалізму й снобізму — це лише вериги кайданника. Інша крайність — обов'язок поліцейського чиновника Єнса з роману З. Ленца «Урок німецької»: трактований у дусі фашизму обов'язок убиває в ньому не лише гуманні прагнення, почуття вдячності (зокрема до друга, що колись врятував його від загибелі), а й свідомість, здатність розмірковувати, аналізувати і приймати розумні рішення! Фальшиво трактований, він перетворює людину в бездушний автомат, скерований проти суспільства, більше того, проти себе самого.

У повісті «Гарячі руки» (1960) подібний сюжет: художник Дмитро — в'язень концтабору — може зберегти життя, якщо віддасть талант на службу фашизму. Однак він воліє вмерти, аніж врятуватися ціною зради високого ідеалу, бо сенс його (як і сенс життя) вбачає у священному обов'язку служіння Вітчизні.

Коли брати до уваги формальні моменти (час, місце діяльності героїв), то повісті «Ціна життя» та «Гарячі руки» з чималою мірою умовності можна об'єднати в одному циклі. Ще віддаленіші лінії сюжету повістей про «Блискавку» (1962), а «Листи з патрона» (1967) вже й зовсім виходять за сюжетні рамки циклу. У цій повісті війна — лише феномен пам'яті, бо сфера діяльності, точніше виробництва, Надійки Очеретної і її родини — вуз, а потім завод уже у повоєнні роки.

Прикметні й часові коливання, і не лише в тому, що першу повість від останньої відділяє 30 років, за які істотно змінилося обличчя і суспільства й літератури, а й у реалізації теми. Після «Листів з патрона», коли, здавалося б, сюжетну лінію вичерпано, автор звертається до написання «Яринки Калиновської» (1969), доповнивши згодом цикл ще й повістю «Біла пляма» (1971) — творами, що з років 60-х знову повертають нас до днів війни.

Та маємо випадок, коли домінантою цілого стає не сюжет, що визначає розгортання ідеї, а навпаки. Концепція війни, власний погляд автора на неї зумовлюють вибір життєвих силових ліній, що виявляють конфлікти (проблематику) дійсності.

Показовими у цьому аспекті є, безперечно, повісті «Листи з патрона» та «Біла пляма»: одна пов'язана з ідеєю про соціальний та духовний зв'язок поколінь радянського суспільства (її виражає Надійка Очеретна), а інша концентрує увагу на роздумах про сутність і основу війни двох світів.

Саме двох світів, а не армій. В. Козаченко свідомо звертається до зображення подій і людей, авторитет імен чи назв яких не заслоняв би найголовнішого: суті конфлікту. І це має свої причини. Готуючи напад, фашисти розраховували не тільки на раптовість, підступність, на силу озброєних армій, а й на економічну та політичну слабкість СРСР, на те, що соціальний лад і національна політика, ідеологія марксизму-лені-

інізму не витримають іспиту. Коли Червона Армія відступить, і гадали стратеги імперіалізму, окупована територія стане «білою плямою» — простором без осередків опору.

В. Козаченко прагне встановити історичну правду: з перших днів війна з фашизмом набрала героїчного, загальнонародного розмаху, бо основою боротьби були зумовлені характером суспільства ідеали. Фашизм — це горобина ніч цивілізації, свідомість же всіх верств радянського народу, керованого комуністами, — блискавка, що освітлює і конкретний подвиг, і мету майбутнього.

Метою зумовлена структура як кожного твору, так і всього циклу: читачеві розкрито не тільки важливі аспекти боротьби окремих ланок партійно-комсомольського підпілля, а й ідейні мотиви всенародного опору окупантам та їхнім поплічникам (зрадникам, боягузам, антирадянським і антисуспільним елементам). При цьому, якщо події зображуються «периферійні», то джерела діяльності — глибинні, найголовніші. І тут повчальним є досвід про шляхи реалізації задуму. Особливість циклу повістей В. Козаченка — не лише часові й просторові рамки (події розгортаються на порівняно невеликій території, зате час наче «пресується», ущільнюється), а й спосіб відбору матеріалу, принципи типізації.

Некваплива, сповнена роздумів та інших прийомів ретардації розповідь, увага до конкретних деталей, пластичність зображення кожного епізоду, поруху, стану (людини чи природи) — такі елементи стилю В. Козаченка. Показ внутрішніх чинників руху не лише в душі, а й у зовнішньому середовищі, вираження істотного через контрастні зіставлення або образи-символи — такі принципи і прийоми його письма — бачимо в назвах повістей, у тому, як прагне письменник показати соціальну зумовленість вчинків людей, зокрема історично класову, світоглядну основу їх.

В. Козаченко любить і вміє змальовувати неповторність, обдарованість кожної особистості, охоче зображує героїв у взаємодії з природним середовищем. Це допомагає йому відтінити найістотніше і у характерах, і в подіях. «Заходив тихий і теплий серпневий вечір. Над лісом за осоками сідало до обрію велике червоне сонце. Медово пахло кашкою, материнкою і сухим сіном. А Мюллер вивів з хати, поставив до зеленого стовбура осокора Яринчиного батька, потім до другого — навпроти — Яринку» [3, т. 2, с. 199—200], — і раптом усі барви природи наче зів'яли.

«Де плачуть, там немає вже краси», — писав П. Грабовський. В. Козаченко не творить пейзажів заради них самих. Він, як і герой повісті «Гарячі руки» художник Дмитро, розуміє їх пізнавальну функцію, тому, творячи, бачить обрії історично-соціальні: «І буде на тій виставці лише одним одна велика картина, яка навіть через сотню років правдиво засвідчить отим прийдешнім, щасливим, незнайомим, які вже, мож-

ливо, не будуть знати ні війни, ні мук і страждань, які несе з собою війна, засвідчить їм, що... така війна справді була, що такі цивілізовані людиноподібні потвори, звані фашистами, справді існували; і що людина, пройшовши крізь неймовірне, може, навіть і незрозуміле отим майбутнім з нового, щойно народжуваного світу, витримала, не зневірилась і перемогла» [3, т. 1, с. 194].

Від окремого факту до найширшого плану узагальнення про необхідність духовної спадковості поколінь, про незнищенність людини, окриленої метою, про незнищенність людства і його гуманістичних ідей, творчої енергії — такий принцип дослідження й вираження правди життя у повістях Козаченка. І він не виглядає штучним. Бо предмет осмислення творів — боротьба: боротьба з фашизмом, боротьба за високу мету, за людську гідність, честь і свободу народу, особистості; боротьба не лише з ворожими обставинами, а часто і з самим собою, з тими, кого у «мирних» умовах незаслужено вважаємо друзями або родичами (як Надійка Очеретна — чоловіка і його рідню міщан-казнокрадів); боротьба, що не припиняється, як свідчить повість «Листи з патрона», з закінченням війни, бо життя — це рух, значить — нові люди, обставини і проблеми, значить — боротьба за ідеали, за революційний гуманізм, за найважливіші духовні цінності, які відстоювалися у дні війни.

Українська радянська проза знає таку структуру, як романи в новелах. Це, наприклад, твори Ю. Яновського («Вершники») та О. Гончара («Тронка») і їхні «першоджерела» — «Гайдамаки» Т. Шевченка та «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» П. Мирного». Ю. Яновський та О. Гончар пояснювали звернення до цих прозових форм прагненням найбільш конденсовано виразити якомога глибший і ширший зміст буття особливо насичених проблемами періодів людської історії. Цикл повістей В. Козаченка має дещо спільне з цією структурою, і причиною, гадаємо, є також прагнення не стільки описати історію війни, скільки показати її характер та рушійні сили. Звідси — інші важливі моменти та засоби реалізації теми.

Кожна повість — це картина еволюції певної тенденції у розвитку дійсності. Велике ідейно-символічне навантаження має і кожен образ: він завжди є втіленням єдності індивідуального та типового, розкриває не тільки світ суб'єктивного сприйняття реальної дійсності, а й діалектику взаємодії з нею особистості, яка виражає певну соціальну тенденцію, духовну рису народу.

Привертає увагу авторське ставлення до сюжету та композиції: всі повісті пов'язані місцем дії, кожна постає як відгалуження течій єдиного життєвого потоку. Однак спорідненими вони постають не через сюжет чи фабулу, навіть не через героя (стрижневого героя в традиційному розумінні тут немає), а, головним чином, ідейно: кожна відображає сутність якогось аспекту загальної концепції про те, що рушієм історичного посту-

пу (отже, героєм) є народ, характер і доля якого визначають характер та долю кожної людини. Звідси така широка часова амплітуда: багатьох героїв ріднить лише пам'ять — фермент розвитку та відродження поколінь.

Як зазначалося, в циклі повістей нема одного, організуючого всі події, персонажа. Багато персонажів з'являються ненадовго. І все ж немає серед них другорядних: кожен займає лише часточку фізичного часу й простору, зате ідейна функція його велика. Усі герої діяльні, більшість із них, хоч і гине, стверджує: людина — не тільки суб'єкт історії, не приречена на поразку жертва, як твердять буржуазні філософи та соціологи. Вона здатна й повинна бути гідною високої мети. Лише окремі герої повістей здійснюють в умовах оточення подвиги, більшість — тільки напередодні звитяги. Нема у повістях і вражаючого масштабом руху мас. Через це, на перший погляд, парадоксальна ситуація: зображуються люди звичайні, події і натури скоріше буденні, ніж виняткові та звеличені, а тим часом пафос творів героїчно-піднесений, тональність романтична, через що й звучання оптимістичне. Наче і не було трагедій, не розщеплювались свідомість і час, а світ не поставав пеклом.

Та нічого парадоксального. Для В. Козаченка головне — процес становлення особистості; не те, скільки звершено діянь, а яких і з яких мотивів. Шлях до усвідомлення своєї сили, до переконання: міра величі визначається мірою перебореного зла. Почуття й думки мають сенс тільки тоді, коли перетворюються в діяння на благо інших і запалюють творчу енергію інших.

Звичайно, фіксація лише підготовки до подвигу, а не здійснення його, вираження ідейної переконаності, радянського патріотизму мас, охоплених душевним поривом, а не руху їх, має свої тіньові сторони. Люди, як правило, хотіли б бачити героїчну (чи іншу) сутність і у відповідного роду вияві. Крім того, мистецтво — сфера переважно емоційного сприймання, тому твори з героєм яскравої долі у центрі знаходять більше шанувальників. Та не завжди треба йти за читачами. Похвальніша роль — вести їх за собою. В. Козаченко в циклі повістей розкриває не лише героїку, а й трагедію війни, бо прагне, щоб люди дивилися не назад, а вперед. І це визначає його позицію, характер зображення дійсності: в повістях безліч картин загибелі людей, панування зла і несправедливості, уярмлення тисяч невинних, причому, не лише чужинцями, а й «своїми» ворогами, тими, що люто ненавидять соціалістичну систему, дружбу народів, і тому «гірші німців». Одначе в поле зору потрапляють не всі факти, а лише ті, що виявляють віру письменника у торжество справедливості, вчать бачити сувору правду життя, окреслюють перспективу.

...Йде колона приречених фашистами на загибель бійців. Падає один, другий. Оскал смерті бачить і Бармаш: ось він падає, а інші йдуть далі... Прихильники екзистенціалізму опоетизовують такого роду моменти як підтвердження природно зумовле-

ної незацікавленості людей долею інших. В. Козаченко (як раніше А. Малишко в поемі «Прометей») показує: ні, ворожі людині обставини — не люди загалом, а фашисти, яких точніше називати нелюдами. Не дивно, що, ризикуючи життям, селяни рятують Бармаша, як рятуватиме весь табірний барак художника Дмитра, люди «білої плями» — закинутих з Великої землі парашутистів, а Яринка Калиновська — невідомих їй в'язнів гестапо. Рятуватимуть, щомиті думаючи і про власну долю, вибираючи з багатьох варіантів один. Цей один часто поєднаний зі смертельним ризиком, та іншого вибору не буде: людина — істота соціальна, герої борні з фашизмом — носії світогляду, етики, моралі нового світу, і вони воюють не просто з солдатами, німцями чи представниками інших націй, а з ворожим революції світом.

Не легко через окреме, локальне виразити всезагальне. Не легко й письменникові відобразити епопею борні навіть у циклі повістей. Не все однаковою мірою художньо висловлено й В. Козаченком. Обмеження місця дії призводить до деякого «здрібнення» масштабів і напруги боротьби. Сучасники, котрим відома сила та розмах діянь Ковпака й Сабурова, Наумова і Бегми, можуть дорікнути в надмірній увазі до періоду організації опору. Історик війни може зробити закид за недостатнє відображення ролі робітничого класу, як і історик літератури — за деяку розтягнутість, млявість окремих розділів.

Та зазначимо найголовніше: письменник переконливо показав розмах і рушійні джерела всенародного подвигу, створив яскраві образи радянських патріотів, краса і правда яких — їхня висока духовність, настояна на світогляді, творчості народу.

«Найбільше я люблю сіяти, тоді я сторукий!» — говорив герої «Повісті полум'яних літ» О. Довженка Іван Орлюк. Найкращими воїнами вважав людей трудових професій і білорус Брянський з «Прапорonosців» О. Гончара. Таким був росіянин Андрій Соколов з «Долі людини» М. Шолохова.

Чесні у праці, в сім'ї, в колективі, красиві в меті і в засобах досягнення її, герої В. Козаченка — трудівники, романтики Бармаш, Дмитро, Яринка Калиновська, Льоня Заброда, поетичний натурою Максим Залізний (для якого духовна культура — як повітря, що без нього життя неможливе), стриманий, мудрий капітан Сапожников. Сила письменника в тому, що він зумів показати життя не тільки у його глибинному плані, а і в спалахах блискавок, коли особливо яскраво розкривається і трагедія не лише героїчної смерті, а й «непросвітленості» життя, як у Савки Горобця, і драма, коли гине чекіст Макогон, особливо безглуздо, без жодної компенсації за принесені жертви.

Однією з головних тем літератури останніх років, зазначив Л. І. Брежнев на XXV з'їзді КПРС, є тема подвигу радянського народу у Великій Вітчизняній війні. Особливість цього на-

пряму мистецтва в тому, що «відтворюючи минуле, воно виховує радянського патріота, інтернаціоналіста» [4, с. 89]. Характерним прикладом подібних творів є цикл повістей В. Козаченка «Листи з патрона».

«Народ не може зникнути чи загинути! Народ ніколи і ніхто не знищить, він завжди непереможний... І коли кожен в народі думає так, як я, готовий померти за цей лад, то... виходить, що такий лад — безсмертний», — говорить герой повісті «Ціна життя» Бармаш [3, т. 1, с. 68]. І ми віримо йому, проникаємося його настроєм, його пафосом, захоплюємось ідеалом. А це — віра в правдивість зображених типів та обставин — кращий доказ як глибини та актуальності задуму митця, так і майстерності його художнього втілення. Повісті В. Козаченка є правдивим літописом боротьби й перемоги радянського народу над фашизмом, а тому усім змістом та образним втіленням його цілком сучасні.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. «Вопросы литературы», 1973, № 1.
2. Гончар О. Вибрані твори. К., «Дніпро», 1968.
3. Козаченко В. Твори. У 2-х т. К., «Дніпро», 1973.
4. Матеріали XXV з'їзду КПРС. К., Політвидав України, 1976.
5. «Новый мир», 1972, № 6.

п. п. кононенко

С ДУМОЮ ОБ ИСТОКАХ ВСЕНАРОДНОГО ПОДВИГА

Резюме

В статье анализируется цикл повестей В. Козаченко «Письма из патрона»: замысел автора, идейно-образное воплощение его, принципы и приемы типизации. Главное внимание уделено анализу того, как патристические и интернационалистские убеждения героев определяют их героизм, а концепция человека и героического у В. Козаченко — принципы и особенности построения его художественного цикла.

І. Л. ЧЕРНОВА

Тема Великої Вітчизняної війни в «малій прозі» М. Тевельова

Оспівування народного подвигу в роки Великої Вітчизняної війни — одна із магістральних тем багатонаціональної радянської літератури. XXV з'їзд КПРС високо оцінив творчі пошуки митців, які пробуджують і виховують животворне відчуття співпричетності до славного минулого радянського народу.

Говорячи про втілення героїчного, не можна не звернутися до досвіду літератури воєнних років — початку відображення Великої Вітчизняної війни на сторінках нашої літератури.

У монографічних дослідженнях останніх років підведено свого роду підсумок початковому етапу вивчення «малої прози» воєнних років. Поряд з такою властивістю як вагомість агітаційно-пропагандистського начала, однією з найхарактерніших її рис визнано взаємопроникнення документальних і художніх жанрів, коли в оповіданні поєднувались документальність і публіцистичність, а у нарисовій формі відбувалася «белетризація факту» [2, 3, 4, 5]. Здається доцільним простежити, як цей процес відбився у творчості М. Тевельова, одного з рядових численної армії військових кореспондентів і письменників, який в міру свого таланту прагнув до втілення героїчного образу сучасника.

У нарисах воєнного часу М. Тевельов намагався за допомогою конкретних фактів і явищ відобразити характерні риси людини, яка відстоює у жорстокому бою з ворогом світлі ідеали.

Він звертався до зображення бойової біографії персонажа, індивідуальні якості котрого цілком і повністю збігалися з прототипом. Характерним щодо цього є нарис «Майстерність» (1944). Три епізоди, з яких він складається: «Крізь кільце блокади», «За лінію фронту», «Ми повернемося, Севастополь!» — це сторінки воєнної біографії льотчика транспортної авіації Михайла Скрильникова. Відтворені з документальною точністю, вони є своєрідною ілюстрацією до попередньої лаконічної інформації про життєвий шлях Скрильникова. Герой нарису діє в складній обстановці, яка вимагає від нього мужності, ініціативи, кмітливості. У кожній зображеній ситуації вичерпно змальований характер персонажа.

У нарисах М. Тевельова спостерігається тенденція до ретроспективного показу героя. Так, у нарисі «На магістралі» (1943) пунктирно намічена передісторія характеру старого солдата, який воював ще під час першої світової війни. В цілому ж нарис — традиційний репортаж «з місця подій». Військовий кореспондент лаконічно і стримано передає факти з побуту служби охорони залізниці. В межах достовірно зображуваної події окреслюється характер дійової особи.

У подійному нарисі «Дерзновенність» (1945), присвяченому Герою Радянського Союзу мінометникові Миколі Бевзу, М. Тевельов зображує не тільки героїчні вчинки персонажа, а і його настрої, відчуття близької перемоги, невіддільні від лірико-публіцистичної інтонації автора. «Лейтенант бачив чорні від пилуки і спеки стомлені обличчя людей, які розпрощалися з усім і були готові до смерті, і Бевзу палко захотілося, щоб ці люди жили довго, щоб вони взяли з собою спогади про цей бій, щоб вони розповіли своїм близьким, як перемогли неминучу, здавалося б, смерть» [7, с. 46].

Нарис «Перший крок» був надрукований уперше в газеті «Известия» у 1945 р. Для нього характерні напружена драматична фабула, традиційний прийом обрамування. Зображуючи дії героя — від звичайнісінького вчинку, викликаного почуттям властивої йому діяльної доброти (турбота про пораненого), до героїчного, коли Петро Таран встає під вогнем, щоб дати змогу своїм бойовим товаришам подолати останню перепону, — письменник показує закономірність подвигу, здійсненого героєм, відбиваючи тим самим рух характеру, який проявляється і в повсякденних, і у виняткових обставинах.

У 1943 р. виходить невелика, на сірому папері воєнного часу книжечка «Іван Богатир». Вона була однією із серії портретних нарисів «Герої Вітчизняної війни», яку випускало видавництво «Молодая гвардия». Незважаючи на документальну точність зображення у конкретних обставинах воїна, підпільника, партизана, портретний нарис давав можливість узагальнювати, типізувати. Значною мірою це зумовлювалося пропагандистським призначенням серії, що несла величезний заряд виховного впливу. Показуючи героя в момент надзвичайного напруження всіх його внутрішніх сил, автор намагався розкрити джерела здійсненого подвигу, виявити точки зіткнення героя з думками, почуттями, з життям усіх радянських людей.

Створюючи цикл нарисів «Іван Богатир» з «наскрізним» персонажем, М. Тевельов тим самим розширює межі конкретної зарисовки. Портретний нарис, жанр документальний, при розкритті багатой бойової біографії персонажів своїм динамізмом набуває схожості з подійною новелою.

Автор у хронологічній послідовності змальовує простого радянського хлопчину, намагаючись показати становлення його як героя. Відповідно добираються епізоди із життя персонажа. Це свідчить, як зазначає В. Ільєнков у внутрішній рецензії, що зберігається в домашньому архіві письменника, про спроби М. Тевельова створити типовий образ. Хоч «типізація з опорою на прототип характерна для нарису» [1, с. 231], у даному випадку спостерігається белетристичне освоєння біографії героя. Згадку, що Іван Богатир — син матроса з броненосця «Потьомкін», знаходимо і в нарисі В. Старичкова «Іван Богатир» [6]. Проте в нарисі Тевельова епізод з батьківською безкозиркою колишнього потьомкінця розгорнутий письменником у сцену, де кожна деталь творчо осмислена, «працює» на героя. Конкретні подробиці життя прототипа набувають узагальнюючого значення, підкреслюючи намір автора показати спадкоємність революційних традицій поколінь.

Портрет Івана Богатиря, командира кулеметної обслуги 456-ї стрілецької дивізії, 109-го стрілецького полку зберігається в музеї військової слави на Сапун-горі. І. Богатир приїжджав сюди на зустріч ветеранів.

Описані події тепер, через багато років, здаються неймовірними через неправдоподібність деталей. Як приклад можна на-

вести випадок, коли автор на одній сторінці пише, що руки «не корилися» герою, висіли «як батоги: одна перебита німецькою кулею, друга контужена» [8, с. 41], а буквально через сторінку сказано, що він «контуженою рукою вирвав з піхви кинджал і устромив його в горло по саму рукоятку» [8, с. 43].

Поряд з нарисами письменник у роки війни створює ряд оповідань та новел. У них відбилася така характерна риса воєнної прози, як прагнення (на перших порах) до зображення «масового» героїзму. Увагу М. Тевельова нерідко привертають характери, що проявляються як у драматичних, так і в трагічних колізіях. Герої його роблять одну спільну справу. Ось чому, якщо один з них гине або у нього не вистачає сил продовжити розпочате, це робить за нього інший, який без слів розуміє товариша. Саме так поступають, змінюючи один одного, Снежков і Кузьма («Старики»), Сибірко і Єгоров («Пісня на пристані»).

В оповіданні «Гармоністи» автор сполучає два різночасових плани показу дійсності. Хоч один з його героїв діє у роки громадянської, а другий — у роки Вітчизняної війни, письменник стверджує, що мета життя обох єдина: захищати Батьківщину, нехай ціною власного життя. Тут, як і у «Івані Богатирі», звучить тема спадкоємності. Різні портрети, професії, мова героїв, але однакові вчинки, високий порив самовідданості, який примушує віддати життя заради щастя інших.

У повоєнній новелі «В плаванні» не описані особисті якості її героїв. Автор змальовує лише момент, коли морські прикордонники йдуть напереріз торпеді, щоб, прийнявши удар на себе, врятувати транспорт з пораненими. Відтворюється, таким чином, подія, в якій персонаж окреслений з усією визначеністю своєї поведінки, що виключає будь-які почуття і настрої його поза даною ситуацією.

Така пряма «зчепленість» характеру і події, як відомо, характерна для нарису. Але, якщо у нарисі вона ґрунтується на публіцистичній оцінці автором конкретного явища, то в белетристиці це неминуче призводить до однолінійності, однобічності зображення персонажа, що значно знижує художню цінність характерів («Гарнізон», «Спадкоємці», «Гармоністи», «Старики»).

Створюючи характер героя, Тевельов часто використовує прийом контрасту між першим враженням від персонажа і його суттю. Так, боязкість і сором'язливість льотчика Зеленкова («Пам'ятник»), над яким потішаються друзі, в бою змінюються справжніми якостями бійця: мужністю і холонокровністю. А зовнішньо незграбний, «важкорукий» старик («Сестриця»), який своєю відлюдкуватістю нагонив страх на сусідських дітлахів, виявляється, врятував багатьом життя у фронтовому госпіталі. Так, класичний новелістичний «удаваний кінець» (pointe) змінює наше уявлення про героя, сприяючи тим самим розгортанню його характеру суґубо новелістичними засобами.

Тема блокадного Ленінграда займає особливе місце в творчості М. Тевельова. Це місто близьке і дороге йому: тут письменник учився і працював до війни. Образ міста Леніна, яке усе «перемогло і перенесло», виникаючи в оповіданні «Клавдія Іванівна» (1942), становить лейтмотив зображення блокади в творчості письменника. Як один з прикладів великої дійової сили друкованого слова М. Тихонов назвав оповідання молодого Тевельова «Настенька», що стало широко відоме на фронті [9, с. 33]. За свідченням М. Тихонова, в основу «Настеньки» покладений справжній випадок. Автор розповів про один звичайний день блокадного Ленінграда. Документальність сюжету стала відправною точкою у постановці проблеми гуманізму, яку письменник розв'язує однозначно, з усією непримиренністю до ворогів. Динамічність розвитку дії, драматизм, несподіваність розв'язки — усе свідчить про новелістичний тип сюжету. Автор зробив спробу окреслити внутрішній світ персонажа, артилериста Пахомова, що був свідком злочинного нападу, і передати у зовнішніх виявах його гнів і горе. Пахомов іде в розвідку, а повернувшись, б'є прямою наводкою по ворогах: це «іменні залпи», кожний з яких — за убитих ленінградських дітей.

У більшості творів «малої прози» М. Тевельова стикаємося з явним прагненням письменника переконати читачів у правдивості описуваних подій. З цією метою використовується традиційний образ оповідача, який «особисто» знав персонажів і був очевидцем того, що відбувалося; в оповідь включається «документ», стиль якого з умисним вживанням ділової лексики мав би засвідчити його достовірність. Прикладом може бути протокол зборів, на яких команда катера прийняла рішення удочерити дівчинку, мати якої загинула при евакуації («Нора»), або лист з фронту, підписаний льотчиком і комісаром («Руки матері») з точним зазначенням дати і місця, куди були скинуті бомби. Іноді автор конкретизує місце дії, вказуючи географічні назви населених пунктів і «точну» адресу. Незважаючи на умовність подібних прийомів, неодноразово використовуваних у літературі, сама «установка» на документальність у творчості М. Тевельова не може вважатися випадковою. З одного боку, вона зумовлена інформаційно-пропагандистським характером «малої прози» воєнного часу, з другого — особистим досвідом М. Тевельова, письменника і журналіста, якому притаманні загострена увага до факту, вміння розкрити в ньому суть зображуваного. Все це не могло не привести до переваги подійного елемента у зображенні людини на війні і обмеження можливості проникнення у внутрішній світ героя.

Слід зазначити, що письменник намагався подолати цей недолік. В оповіданнях «Наш власний кореспондент» і «Музи», написаних також на матеріалі воєнної дійсності, він розкриває роль і значення зсередини, через зображення світу почуттів і настроїв героя. Так, в оповіданні «Музи» М. Тевельов у невеликих за обсягом монологів вичерпно показує внутрішній

світ холодного скептика, піаніста Рудакова. Автор порівнює його музику з однотонною репродукцією кольорових полотен. Ця однотонність, вважає письменник, йшла від особистості самого виконавця, завжди замкнутого, іронічного, недовірливого, який не вкладав у своє виконання живого людського почуття. Вибрана ситуація, за задумом автора, повинна переконати в тому, що доброта і людяність можуть і повинні бути силою, здатною розвивати творче начало в людині. «Прості, нічим не примітні і не знамениті» люди блокадного Ленінграда дали Рудакову урок доброти і справжнього благородства. Даруючи йому тепло домашнього вогнища, вони віддавали і тепло свого серця. Людська доброта і турбота змінили самого музиканта. На концерті, який влаштували для нього мешканці при світлі каганців, Микола Павлович «усміхнувся зовсім незвичайною для нього відкритою посмішкою». Дещо прямолінійне зіставлення епітетів «замкнутий» і «відкритий» дає, проте, уявлення про нове ставлення піаніста до людей, яке стало причиною нової манери виконання.

Героїня оповідання «Наш власний кореспондент» гине під час бомбардування, прикриваючи собою дитину. Події передаються зі слів оповідача, людини, яка була учасником і свідком їх, близько знала героїню. Письменник не обмежується зображенням цього самовідданого вчинку. В центрі уваги — характер Наді Березіної. Змалювання портрета стає одним із засобів проникнення у її внутрішній світ. Зовнішність Наді свідчить про життєлюбство, відкритість натури, доброзичливість, тому навіть шофери, стомлені безсонням і небезпеками ладозької «дороги життя», усміхаються їй у відповідь. Основним правилом Наді було жити так, щоб життя не проходило «як крізь пальці». Оповідач, перелічуючи її щоденні заняття, розшифровує це правило, доводячи, що дівчина завжди прагнула бути корисною і потрібною людям. З оповідання Надя постає як втілення «енергії молодості». Вона закриває собою хлопчика, щоб захистити життя, яке в цей момент для неї уособлювала ця чужа дитина. Тевельов м'яко і не настирливо намічає основні риси характеру Березіної. Героїчний вчинок, зображений дуже просто, без високих фраз і словесних прикрас, природно впливає з її любові до життя, бажання добра людям.

Пошуки художнього розв'язання теми війни у творчості М. Тевельова велися у загальному руслі розвитку воєнної прози: від зображення масових почуттів ненависті до ворога і любові до Батьківщини до втілення їх в індивідуальному художньому образі. Уже в рамках портретного нарису помітні спроби вийти за межі конкретного факту біографії героя. Письменник намагається показати не тільки героїчний вчинок, а і його передісторію. В силу своєї творчої індивідуальності М. Тевельов прагнув розкрити характер персонажа через ситуацію, яка б найбільш вичерпно проявила його. Іноді це вело до стереотипності поведінки героїв, однолінійності зображення характерів.

З часом, створюючи нові образи в «малій прозі», М. Тевельов намагається показати і оцінити вчинки персонажа через зображення його внутрішнього світу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Журбина Е. Повесть с двумя сюжетами. М., «Советский писатель», 1974.
2. Кузьмичев И. Герои и народ. М., «Современник», 1973.
3. Ленинград в дни блокады. Л., «Наука», 1973.
4. Литературный Ленинград в дни блокады. Л., «Наука», 1973.
5. Русский советский рассказ. Л., «Наука», 1970.
6. «Пограничник», 1942, № 23—24.
7. Тевелев М. Дерзновение. — «Пограничник», 1945, № 17—18.
8. Тевелев М. Иван Богатырь. М., «Молодая гвардия», 1943.
9. Тихонов Н. Отечественная война и советская литература. — «Большевик», 1944, № 3—4.

И. Л. ЧЕРНОВА

ТЕМА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В «МАЛОЙ ПРОЗЕ» М. ТЕВЕЛЕВА

Резюме

«Малая проза» военных лет Матвея Тевелева представляет известный интерес, так как в ней отразились общие закономерности малого жанра в освоении героического образа современника.

Стремясь передать внутренние побуждения персонажа, совершающего подвиг, М. Тевелев часто выходит за пределы конкретной ситуации очерковой зарисовки. Его творчество в известной мере расширяет наше представление о литературном процессе тех лет, творимом художниками различного диапазона.

З. П. ГУЗАР

До характеристики образу Мавки (Деякі аспекти проблемного вивчення твору)

Опрацьовуючи з учнями образ Мавки, вчитель стикається з багатьма філософськими, морально-етичними, літературознавчими та дидактичними проблемами. Деякі з них хотілося б порушити у цій статті.

Учні вже знають, наскільки безкомпромісною і принциповою у вищому розумінні цього слова була Леся Українка — співець любові і ненависті. Вона не визнавала «угод» зі сумлінням, не прощала зради. А ось Мавка, яку так ганебно зрадив Лукаш, зневаживши «душі своєї цвіт», прощає Лукашеві і рятує його. У діалектиці життя іноді вміння прощати — наймудріше з умінь, продиктованих тим, що І. Франко називав «знанням серця».

В образі Лукаша однією з головних є саме ця ідея. Лукаш не знає, не усвідомлює, які великі духовні сили ховаються в людині. Умови приватновласницького суспільства не дають йому розвинути свій дух, свій мистецький талант. Тому він не може «до себе дорівнятись». Мавка розуміє його душу набагато глибше, ніж він сам.

Про Мавку можна сказати тими словами, які були сказані про Джульетту: «Чим більше вона віддавала, тим більше в неї залишалося». Навіть її страждання має велику моральну силу:

Нічка коротка — довга розлука,
Що ж мені суджено — щастя чи мука? —

запитує Мавка на початку твору. На шляху до утвердження ідеї краси і творчості вона проходить крізь горнило мужнього страждання.

Мавка уособлює те, що Гете називав словом «das Ewigweibliche» — вічно жіноче начало, яке оновлює світ, приносячи в нього музику ніжності, барви і тони поезії, глибини з серця.

Прометеїзм Мавки і в її безмежній ніжності. Всеперемагаючій, нездоланній, прекрасній ніжності, яка є могутньою силою, однією з найглибших сутностей людини. З кожного рядка «Лісової пісні» віє тією провесняною і такою мудрою, такою про-світленою ніжністю. Пригадаймо, які чудесні, ніжні слова говорить щойно пробудженій Мавці Лісовик:

Мавка

Ох, як я довго спала!

Лісовик

Довго, дочко,
Вже й сон-трава перецвітати стала,
От-от зозулька масличко сколотить,
в червоні черевки убереться
і людям одмірятиме літа.
Вже з вирію поприлітали гості.
Он жовтими пушинками вже плавлють
На чистім плесі каченятка дикі [2, т. 5, с. 211].

Дослідники звернули увагу на те, що образ вогню весь час супроводжує Мавку [1]. Вперше її побачив Лукаш у зоряному вінку на темних косах. Коли вона покохала, сталося «вогнисте диво»; дивний огонь осяває її чудесне велике кохання. Поцілунок Лукаша — це зірка, що впала у її серце. А очі його повинні палати самоцвітними вогнями. Від свого щастя в коханні Мавка хотіла б умерти, як палаюча летюча зірка. З мертвого царства, рятуючи Лукаша, «вогнем підземним її жаль палкий зірвав печерний склеп». Ясний вогонь для Мавки — це безсмертя:

О, не журися за тіло,
Ясним вогнем спалахнуло воно,
Чистим палючим, як добре вино,
Вільними іскрами вгору злетіло [2, т. 5, с. 289].

І в кінці твору Мавка спалахує вогнем краси, утвержуючи героїчний дух, непоборний потяг людини до краси.

«Не всі мають те, що хтось має, хтось має іскру в серці, вогонь в душі, се, може, не дати щастя, але щось більше: вище від щастя» [2, т. 10, с. 53] — ці слова Лесі до Ольги Кобилянської знову спадають на думку, коли вглиблюєшся в образ Мавки. Невмируще в ній — вогонь душі, її кохання, той «цвіт від папороті чарівніший», безсмертна іскра Прометея. По-новому засяяла в «Лісовій пісні» прометеївська тема, і Леся Українка ствердила, що іскра Прометея полум'яніє в найтонших, найніжніших людських почуттях — джерелі оновлення, що в коханні могутнім вогнем палахкотить сила перетворення, сила добра.

«Лісова пісня» проєкціюється в сучасне і майбутнє тим, що бореться за людину. Мавка — людина майбутнього, в образі якої знайдено геніальний синтез усіх найкращих аспектів людського буття. Творчість — найістотніша ознака людини. Ця ідея в «Лісовій пісні» виповнює весь пафос твору. Бо ж не фрейдівське лібідо, не тваринні інстинкти, а облагороднена людська творчість стане альфою і омегою світлого завтра. І зможе тоді Лукаш збагнути душі своєї цвіт, і людина, яка далеко не повну могутність свою втілює в творчості, звільниться від усього дріб'язкового, зречеться «самої себе», тобто вивільниться від того, що заважає їй бути творцем.

Леся Українка писала свою Мавку, думаючи про Ольгу Кобилянську. «Хтось має в серці те, що не вмирає», — такі слова

знаходимо в одному з Лесиних листів до буковинської Орлиці. Леся Українка сама була Мавкою, сказавши те, чого не висловила прямо. Вона любила слова італійського поета Стеккеті, який писав:

...I fiori nati dal mio cor,
I versi che pensavi, ma che non scrissi,
Le parole d'amore che non ti dissi [2, т. 7, с. 143].

«Квіти, які я зростила у своєму серці, але які я тобі не подарувала, вірші, які я склала, але не написала тобі, слова кохання, які я тобі не сказала...» — так можна вільно перекласти ці рядки, які допомагають нам зрозуміти Лесю-жінку, котру І. Франко назвав трохи чи не єдиним мужчиною на всю тодішню Україну.

В українську літературу на зламі ХІХ—ХХ ст. владно вриваються інші види мистецтва. Який могутній струмінь малярського світосприймання ми відчуваємо в творах Михайла Коцюбинського! Як чудесно звучить музика у симфонічній прозі Ольги Кобилянської! А якими музичними були поезії Лесі Українки! Вона не просто писала мелодійно, а мислила музичними образами. Учні знають вірш, що у читанках називається «Колискова». Але не слід забувати, що він увіходить до циклу «Сім струн», кожен твір якого супроводжується музичним терміном. «Агрегіо» — акорд на арфі — так зазвучала ця поезія Лесі Українки в її душі. І справді, вслухайтесь у нехарактерні для ритміки віршів Лесі Українки дактилічні ритми і ви почуете, як у скупаному в золоті місячному сяйві срібно забриніли переливи арфи. А увесь музичний світ великої поетеси наче вмістився в її безсмертній «Лісовій пісні». Відомо чимало творів — попередників жанру драми-феєрії. Згадаймо «Сон літньої ночі» Шекспіра, «Снігуроньку» Островського, «Затонулий дзвін» Гауптмана. Не будемо протиставляти чи порівнювати ці твори. Та навряд чи хтось із авторів їх перевершив Лесю Українку музичністю свого погляду на світ.

«Якби загинула музика, загинула б людина...», — писав М. В. Гоголь. Пісня Лукашевої сопілки неначе пробуджує до життя природу і дає душу Мавці. На «ніжний і кучерявий голос» краси відгукується світ, виповнюючись весільною музикою. А коли згасає Лукашеве кохання, зникають барви і звуки, Мавка йде у царство кам'яного сну, де сплять непорушні води, що нічого не відбивають, де

...зілля
не шелестить, не навіває мрій,
зрадливих мрій, що не дають заснути,
і не заносить вітер жодних співів
про недсяжну волю... [2, т. 5, с. 267].

У фіналі твору, як далекий спогад, знову зринає Лукашева пісня. Гра його сумна, як зимовий вечір, як жаль про щось загублене.

Мавка, як знаємо, була поруч з поетесою завжди. Маленькою дівчинкою Леся у місячні поліські ночі бігала в ліс, щоб зустрітися з нею. Так виникає проблема культури і психології спогаду — далекого, казкового. Французький письменник Марсель Пруст, сучасник Лесі Українки, своїми творами твердив, що найбільш інтенсивно можна пережити якусь мить лише у спогадах. Леся не шукала втраченого часу. Спогад з дитячих літ зростав і мужнів разом з нею і був творчим імпульсом, спрямованим у майбутнє, а не у безповоротно втрачене минуле.

Хочеться звернути увагу на так звані «стиснені ситуації» і на образи, створені без метафор чи епітетів, бо ж часто, працюючи над «художніми особливостями», ми всю роботу над ейдологією (образним світом твору) зводимо до відшукування епітетів і метафор. «В гаю я збирала кучерки з хмелю», — каже Мавка. «Увійдемо» у цей образ і побачимо в ньому таку безодню жіночності, таку дівочу красу і цнотливість, таку високу самохарактеристику чи, власне, один з її штрихів. «Минає літо, дядечку», — скільки невимовної, тихої, глибокої і навіть світлої скорботи в цих словах Мавки.

Образи «Лісової пісні» жили в душі Лесі Українки з дитинства, інтерес до казки вона пронесла крізь усе життя. Її «Осіння казка» — один із етапів на шляху до висот «Лісової пісні». А ще написала Леся Українка «Давню казку», «Лілею» і «Щастя», склала конспект циклу «Чотири казки зеленого шуму...»

Працюючи над образом Мавки, не поспішаймо показувати учням фільм чи ілюстрації, не накидаймо своїм вихованцям готового образного вирішення проблематики твору. Хай розкривається їхня уява, їхні почуття, серце і розум на основі самої «Лісової пісні».

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Денисюк І., Міщенко Л. Дивоцвіт (Джерела і поетика «Лісової пісні»). Вид-во Львівського ун-ту, 1963.
2. Леся Українка. Твори. У 10-ти т. К., «Дніпро», 1964—1965.

З. П. ГУЗАР

К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ОБРАЗА МАВКИ

(Некоторые аспекты проблемного изучения произведения)

Резюме

Проблемное изучение литературного произведения занимает все большее место в современной методике преподавания литературы. В статье рассматриваются проблемы нравственного и эстетического характера, указываются некоторые аспекты поэтики «Лесной песни» Леси Украинки, проводится сопоставление с другими феериями.

Естетичне виховання школярів (На матеріалах педагогічної практики студентів-філологів)

Уміння здійснювати естетичне виховання однаковою мірою потрібне вчителю-філологу і при викладанні фахових предметів, і у позакласній роботі з учнями. Зрозуміло, що основні згаданих умінь повинні закладатися у студентські роки. Мета цієї статті — поділитися досвідом їх формування у студентів під час педагогічної практики.

Практикантам доцільно запропонувати ряд завдань:

Завдання I. Виявити джерела естетичної інформації учнів.

Шляхи вивчення: 1) ознайомитися з особовими справами учнів з метою виявити вплив батьків на естетичний розвиток дітей, можливості одержання естетичної інформації у позашкільних установах — музичній школі, студіях при Палаці піонерів тощо; 2) вивчити дані класного журналу про участь дітей у гуртковій роботі; 3) провести бесіду з учнями про джерела естетичної інформації (відвідування кіно, театру, перегляд телепередач, слухання музики, читання художньої літератури, вплив класного керівника, учителів).

Завдання II. Виявити інтереси учнів у галузі естетичного виховання.

Шляхи вивчення: 1) вивчити журнальні замітки класного керівника щодо психолого-педагогічних особливостей класу; 2) уточнити, доповнити журнальні дані в бесіді з класним керівником; 3) провести зі школярами бесіду (під час розмови практиканти повинні стежити за реакцією учнів на запропоновані їм заходи, визначити кількість позитивних та негативних реакцій і на цій основі зробити відповідні висновки).

Завдання III. Вивчити рівень естетичних знань і умінь учнів.

Шляхи вивчення: 1) на уроках — аналізувати уміння учнів виразно читати, естетично сприймати та емоційно переказувати зміст прочитаного; виявити рівень естетичної вихованості учнів, аналізуючи їхні твори, самостійну роботу на уроках мови, уміння використовувати знання з інших видів мистецтва при вивченні мови та літератури; 2) у позаурочний час — обговорити з класним керівником рівень естетичних знань і умінь учнів класу; ознайомитися з роботою літературного гуртка, факультативів мистецького спрямування; виявити рівень естетичної вихованості учнів через введення їх у певні ситуації, під час яких практикантам необхідно спостерігати за ставленням дітей до явищ навколишньої дійсності, тим самим судити про їхні естетичні смаки, оцінювати творчу активність школярів.

Завдання IV. Ознайомитися з формами і методами естетичного виховання дітей, що застосовуються вчителями даної школи.

Шляхи вивчення: 1) студенти повинні звернути увагу на організаційну частину уроку (настрій учителя при зустрічі з дітьми, вигляд приладдя, наочності, реакція учнів на дії вчителя); викладання навчального матеріалу (методи аналізу, пообразне цілісне вивчення художнього твору, емоційність, виразність мови вчителя, використання на уроках технічних засобів навчання, уміння враховувати своєрідність дитячого сприймання); закріплення вивченого на уроці (уміння вчителя організувати дітей на естетичне сприймання матеріалу, залучити їх до правильної естетичної оцінки усних і письмових завдань); опитування учнів (вимоги вчителя до змісту відповідей, мови учнів, вигляду приладдя); домашні завдання (зміст домашнього завдання, характер вимог, які ставить учитель до виконання завдань, реакція учнів на дії вчителя); 2) у позаурочний час студентам необхідно: вивчити роботу мовно-літературних гуртків (аналіз плану роботи, метод проведення занять, поведінка гуртківців під час засідання гуртка); звернути увагу на методику проведення класним керівником заходів естетичного спрямування (зокрема вивчити, як і коли класний керівник особисто подає учням інформацію естетичного характеру, коли ним подається тільки «установка» на сприймання естетичної інформації з інших джерел, в який спосіб практично учні залучаються до роботи в галузі прекрасного).

Другим етапом у практичній роботі студентів повинні бути заходи, спрямовані на пошуки форм естетичного виховання школярів. Щоб визначити їх ефективність, ми запропонували практикантам експериментальної групи, що працювали у паралельних класах середніх шкіл № 1 та 5 Дрогобича, обрати одну й ту ж тему уроку з літератури, але у різних класах подати її різними методами. Це дало можливість порівняти й оцінити ефективність кожного методу. Наводимо кілька варіантів подачі нового матеріалу:

1. Виразне читання твору з наступним його аналізом.
2. Розповідь змісту твору в поєднанні з його аналізом та використанням наочності.
3. Виразне читання окремих частин твору і їх коментування.
4. Попередня «установка» на естетичне сприймання твору, аналіз, відтак перехід до виразного читання тексту.

Як і передбачалося, найбільш ефективним був четвертий варіант. Адже «художні твори не виступають перед дитиною з самого початку як естетичні об'єкти. Раніше, ніж стати такими, вони повинні бути для неї осмисленими, змістовними..., зрозумілими» [2, с. 5—6].

На основі обговорення проведених уроків, опрацювання рекомендацій літератури, вивчення діяльності вчителів практиканти робили висновки, що естетичне виховання школярів на уроках літератури можливе лише за таких умов: 1) всебічного вивчення рівня естетичної вихованості дітей; 2) належної підготовки школярів до розуміння твору; 3) подання відповідної

«установки» на сприймання твору; 4) забезпечення виразного читання твору; 5) залучення учнів до естетичного оцінювання прочитаного, а також до активної творчої діяльності як виконавської, так і авторської (уміння виразно, емоційно розповідати і читати твори, уміння самостійно писати їх тощо). Крім усього, необхідно подбати, щоб урок був емоційно насиченим.

Для прикладу наведемо схему одного з уроків, проведеного у четвертому класі середньої школи № 1 з урахуванням цих вимог. Оскільки студенти під час педагогічної практики опрацьовують з учнями оповідання О. В. Донченка «Вчителька» (на його вивчення програмою передбачено одну годину), опишемо саме цей урок.

«Діти, — починає бесіду з учнями практикантка, — напевно, всі ви знаєте, що 22 червня 1941 р. на нашу Батьківщину віроломно напала фашистська Німеччина. Загарбники руйнували села й міста, вбивали беззахисних дітей і старих, а молодь гнали на важку працю до Німеччини. Увесь радянський народ піднявся на боротьбу за Батьківщину-матір». Звучить магнітофонний запис пісні «Вставай, страна огромная». Після першої строфи звук поступово стихає, а практикантка продовжує розповідь: «Нещодавно ви читали про хороброго розвідника Федька, який допомагав бити ворога. Та ось відгрімилла війна. Але не всі бійці повернулися до своїх домів. Багато з них полягли у боях. Вони ніколи не повернуться додому, не відчують материнської ласки. Над їх могилами шепотітиме трава... і тільки матері ждатимуть їх завжди». Демонструється «Вічний вогонь слави на могилі Невідомого солдата у Москві» та декілька фотографій пам'ятників на могилах воїнів, що загинули при визволенні Дрогобича.

«Письменник О. В. Донченко в оповіданні «Вчителька», — веде далі урок студентка, — змалює одну з таких матерів — учительку Клавдію Василівну, яка чекає сина, хоча знає про його загибель». Практикантка навмисне кілька разів вживає слово «мати», щоб викликати у дітей певні переживання. Саме це слово майбутня вчителька обрала на основі вивчення естетичної вихованості четвертокласників, з урахуванням їх вікових особливостей.

«Ми сьогодні ознайомимося з цим оповіданням. Під час читання зверніть увагу, діти, як зворушливо письменник описує тишу порожніх класів, перші хвилини зустрічі Клавдії Василівни і Юрка, розмову Юрка Ковальчука з учителькою в її кімнаті...» Подавши «установку» на естетичне сприймання оповідання, студентка виразно читає його, коментуючи зміст. Після цього декілька учнів повинні були відповісти на запитання «Що найбільше схвилювало їх в оповіданні?», а також зачитати відповідні рядки. Практикантка тактовно звернула увагу дітей на недоліки їхніх відповідей, відзначила одну з учениць, заохотивши інших наслідувати і доповнювати її розповідь. Студентка звертала увагу дітей на змалювання самовідданої праці учи-

тільки, любові і поваги до неї її колишніх учнів. Програмою передбачене теоретичне ознайомлення з оповіданням, тому студентка на основі питань підводить школярів до певного висновку: «Діти, ви, напевно, помітили, що ми весь час вживаємо слово «оповідання». А чи не міг би хтось сказати, які художні твори називаються оповіданнями?»

Не завжди учні дають на це питання правильну відповідь. Тому студентка дала декілька навідних запитань (Пригадайте, про кого розповідається у творі? Чи багато дійових осіб у творі? У якому оповіданні ви читали про Федька і діда Кирила? Чи великі твори за обсягом? Чи можемо ми тепер сказати, які художні твори називаються оповіданнями?). Декілька учнів повторили визначення. На домашнє завдання студентка запропонувала скласти план оповідання, навчитися виразно читати і переказувати зміст твору. У кінці уроку практикантка ще раз читає оповідання (8—10 хв.).

Рекомендуючи повторно прочитати оповідання, ми виходили з твердження, що «справжнім першим читанням твору, справжнім першим слуханням симфонії може бути тільки повторне її прослуховування. Якраз друге читання може бути тим, в ході якого сприймання кожного окремого кадру впевнено відноситься слухачами й читачами до цілого» [1, с. 44—45].

Під кінець читання оповідання звучить притишено пісня «Вставай, страна огромная!» (закінчення). Ніякими питаннями, коментарями студентка більше не турбувала дітей, даючи їм можливість пережити почуте.

Неабияке значення для майбутніх учителів має уміння здійснювати естетичне виховання школярів на заняттях літературних гуртків. Практично залучити кожного студента-філолога до керівництва таким гуртком в школі під час практики неможливо, оскільки термін перебування їх у школі обмежений, а період між засіданнями гуртка досить великий.

Досвід показує, що позитивних наслідків можна досягти, доручивши керівництво гуртком найбільш підготовленому практикантові при умові, що всі інші спостерігатимуть та обговорюватимуть його роботу.

Працюючи з гуртківцями, студенти повинні керуватися такими настановами і вимогами:

1. Всебічно вивчати рівень естетичної вихованості учнів.
2. Передбачити в планах гурткової роботи такі заходи, які б виховували в дітей уміння сприймати, розуміти прекрасне.
3. Врахувати при опрацюванні змісту роботи гуртка вікові особливості школярів.
4. Пам'ятати, що ефективність естетичного виховання гуртківців буде високою тоді, коли заняття будуть постійно емоційно насиченими, а зміст їх відповідатиме естетичним потребам дітей.
5. Знати, що естетичному вихованню школярів сприяє вибір для вивчення в гуртку естетично цінних об'єктів.

6. Розуміти, що виховує дітей все: і відповідні ритуали в роботі гуртка, і чітка організація занять, і атрибути, і належне оформлення приміщення, і особистість керівника тощо.

7. Вимагати від гуртківців звітності про виконання дорученого завдання.

8. Забезпечити всебічність і постійність естетичних впливів на дітей через зміст, форму та методи роботи гуртка.

9. Вміти визначити перспективні завдання для гуртківців і передбачити наслідки, які б, за словами А. С. Макаренка, «вселяли завтрашню радість».

10. Досконало володіти знаннями з проблем, які є предметом діяльності гуртка.

Ми переконані, що майбутні вчителі за час педагогічної практики можуть оволодіти основами естетичного виховання, якщо залучати їх до естетичної діяльності як у навчальній, так і позакласній роботі. Практиканти оволодіють потрібними навиками тоді, коли знатимуть, як саме визначити естетичну вихованість учнів, їхні потреби в естетичному вихованні і на цій основі будуватимуть виховний процес.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асмус В. Чтение как труд и творчество. — «Вопросы литературы», 1961, № 5.

2. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М., АПН РСФСР, 1947.

Н. И. ВОЛОШИН

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ШКОЛЬНИКОВ

(На материалах педагогической практики студентов-филологов)

Резюме

В статье излагаются результаты конкретного исследования возможностей педагогической практики студентов. В частности, предлагается использовать в работе с учащимися схему изучения их эстетической воспитанности и на этой основе осуществлять эстетическое воспитание школьников в учебной и внеклассной работе.

Н. Й. ЖУК

Відсіч націоналістичним наклепникам

Українські буржуазні націоналісти — вірні слуги міжнародної реакції — в лютій ненависті до Радянської держави вдаються до різного роду брудних ідеологічних диверсій з метою підірвати морально-політичну єдність, дружбу наших народів, принизити ті великі досягнення, які здобула наша країна, зокрема Радянська Україна, в різних галузях економічного і культурного життя. Надаючи особливого значення питанням літератури й мистецтва, буржуазні націоналісти не обмежуються лише фальсифікацією творчості радянських митців, а простягають свої брудні руки і до спадщини видатних письменників минулого. Саме тому слід вітати вихід двох книг В. Л. Микитася «Проти фальсифікацій спадщини Лесі Українки» та «Правда про Василя Стефаника».

В. Л. Микитася, викриваючи свідомий тенденційний характер буржуазно-націоналістичних перекручень творчості обох письменників, широко залучає до аналізу їхню художню, критично-публіцистичну та епістолярну спадщину, праці радянських літературознавців про їхню творчість, матеріали прогресивної зарубіжної преси.

У розділі «Боротьба за творчість Лесі Українки в дожовтневій критиці» книги «Проти фальсифікацій спадщини Лесі Українки» йдеться про те, що ще при житті письменниці буржуазні критики спочатку насторожено, а згодом і вороже поставилися до неї — палкого захисника інтересів трудящих, пропагандиста ідеї дружби народів. С. Єфремов, Д. Донцов, М. Євшан, М. Сріблянський применшували значення її творчості, застосовували тактику замовчування або вдавалися до відвертої чи замаскованої фальсифікації. Пристрасну революційну поезію Лесі Українки вони називали екзотичною, приписували їй символізм, ніцшеанство, націоналізм — тобто те, проти чого Леся Українка все життя вела непримиренну боротьбу.

Глибоко обурила письменницю фальсифікаторська стаття буржуазного націоналіста С. Єфремова «В поисках новой красоты» («Киевская старина», 1902, № 10—12) не лише за грубий випад проти неї, а й проти всіх українських демократичних письменників — її сучасників. Про це свідчать листи Лесі Українки до О. Пчілки і О. Кобилянської. У листі від 12 березня 1903 р. до О. Кобилянської вона прямо заявляла, що «в літературних поглядах на нові напрями... різко діаметрально розходиться з Єфремовим і його однодумцями» і буде вести з ним не одну «баталію» [2, т. 5, с. 452].

Докладно викриває В. Л. Микитася провокаційні питання про Лесю Українку одного з трубадурів фашизму — Д. Донцова, запеклого ворога радянського народу, ідеолога сучасної буржуазно-націоналістичної контррево-

люції за рубежом, що вправлявся на препаруванні творів видатних письменників відповідно до своїх класових інтересів.

Аналізуючи творчість Лесі Українки, В. Л. Микитась звертає увагу на захоплені оцінки її тогочасними видатними письменниками — І. Франком, М. Павликом, О. Кобилянською, М. Коцюбинським, О. Маковеем.

Могутній талант молодой письменниці першим помітив І. Франко і протиставив її полум'яне революційне слово «рознервованим або холодно резонерським писанням» декадентів. Франкові належать знамениті слова про Лесю Українку: «Се талант сильний, наскрізь мужній, хоч не позбавлений жіночої грації й ніжності. Артистка в повнім значенні сього слова, вона одна не сторонить від сучасного життя, живе його інтересами, гаряче відчуває його болі і завсігди вміє знайти сильний, пластичний вислів для свого чуття» [3, кн. 9, с. 122].

Солідаризувався з Франковою оцінкою творчості поетеси М. Павлик, який співробітничав з Лесею Українкою у поширенні нелегальних видань революційної соціал-демократичної літератури серед трудового народу Галичини та Наддніпрянської України. Схвальні рецензії на твори Лесі Українки писав О. Маковей, розвиваючи думки великого Каменяра про їх ідейно-революційний, народний характер.

У другому розділі «Всенародна шана і націоналістичні фарисеї» простежується велика робота, яка здійснювалася радянськими літературознавцями з перших років існування Радянської влади на Україні і здійснюється зараз по вивченню творчої спадщини Лесі Українки. Тут дається досить ґрунтовний огляд літературознавчих праць про творчість Лесі Українки і показується, як радянські вчені, керуючись марксистсько-ленінською методологією, поступово переборювали різні вульгарно-соціологічні помилки і понауковому осмислювали спадщину Лесі Українки, боролися проти фальсифікаторських писань буржуазних націоналістів, що публікувалися за кордоном.

Про всенародну шану до великої письменниці свідчать численні видання та перевидання її творів, відзначення ювілейних дат. У грізні дні Великої Вітчизняної війни радянський народ з нагоди 30-х роковин з дня смерті Лесі Українки вшановував її пам'ять. У Москві, у Великому залі Державної консерваторії 1 серпня 1943 р. відбувся ювілейний вечір, на якому підкреслювалося, що її бойове пристрасно революційне слово допомагає громити оскаженілого ворога. Всі центральні газети опублікували статті про творчість поетеси.

На початку 1946 р. Радянський уряд прийняв постанову про відзначення 75-річчя з дня народження Лесі Українки. Було підготовлено науково-критичне видання творів поетеси українською і російською мовами, встановлено стипендії імені Лесі Українки для студентів Київського університету та Київського інституту театрального мистецтва, проведені ювілейні вечори, наукові сесії, присвячені творчості поетеси, в Академії наук УРСР та у вищих учбових закладах. З нагоди 80-річчя з дня народження Лесі Українки в Києві був відкритий державний літературно-меморіальний музей письменниці в будинку № 7 по вул. Саксаганського, де вона довгий час жила.

За клопотанням Радянського уряду та Спілки письменників УРСР Всесвітня Рада Миру в травні 1963 р. прийняла рішення про відзначення 50-х роковин з дня смерті Лесі Українки. Цю дату разом з народами Радянського

Союзу широко відзначало все прогресивне людство. Численними тиражами вийшли твори поетеси, опубліковано ряд наукових досліджень її творчості.

Справжнім святом для всіх братніх народів Радянського Союзу і прогресивного людства світу став ювілей письменниці, присвячений 100-річчю з дня народження. Всесвітня Рада Миру ухвалила відзначити ювілей у все-світньому масштабі. Над виданням творів Лесі Українки, які вийшли майже мільйонними тиражами, працювало кілька видавництв. Опубліковано близько десяти монографій літературознавців, філософів, публіцистів, твори поетів, прозаїків, драматургів, кіносценаристів про Лесю Українку, проведена в Луцьку Республіканська наукова конференція, на пленарних і секційних засіданнях якої заслухано понад 500 наукових доповідей та повідомлень з різноманітних питань життєвого та творчого шляху письменниці, значення її творчості для української та світової літератур, а також ідейної боротьби за її спадщину.

Центральними подіями в ювілейних торжествах стали вечори в Києві 25 лютого 1971 р. та Москві 1 березня 1971 року. Широко відзначала ювілей Лесі Українки громадськість країн соціалістичної співдружності, зокрема Польщі, Болгарії, Чехословаччини, та прогресивна громадськість Арабської Республіки Єгипет, Канади, США, Південної Америки. Вичерпні відомості про всі ці події читач знайде у книзі В. Л. Микитася.

У наукових працях радянських вчених, зокрема в працях О. Білецького, М. Рильського, Є. Кирилюка, Л. Новиченка, О. Бабишкіна, Л. Міщенко, переконливо показано Лесю Українку як глибокого патріота та інтернаціоналіста, що всю свою творчість поставила на захист інтересів трудящих. У «Додатку від впорядника» до українського видання брошури польського соціаліста Дікштейна «Хто з чого жие» Леся Українка писала: «Свідомі свого стану робітники не повинні вважати на те, хто з них до якої віри належить..., а повинні триматися спільно, одностайно, бо в усіх у них один ворог — стан багачів, капіталістів, що користує з робітницької праці. Тим-то повинні бути для кожного робітника святими ці слова: робітники з усіх країн, єднайтесь! ...Єднайтесь, як вільний з вільним, рівний з рівним! Чия правда, того буде й сила!» [2, т. 4, с. 304—306].

Проте на всі ці незаперечні факти буржуазні націоналісти свідомо закривають очі і, вводячи в оману читачів, безсоромно твердять, що в Радянській країні нібито не займаються науковими дослідженнями творчості Лесі Українки, не видають її творів. Запеклим фальсифікатором творчості Лесі Українки за рубежом в сучасний період є Р. Задеснянський. Його статтю «Бій за Лесю Українку» В. Л. Микитась називає «Бій проти Лесі Українки». «Ця стаття, — стверджує автор, — як і інші писання Задеснянського, є найбільш антинауковою, спрямованою передусім проти самої поетеси, ім'я якої він намагався використати для пропаганди бандерівщини» (с. 125).

Фальсифікатору особливо не подобається політична сатира Лесі Українки, в якій вона нещадно висміювала ганебну поведінку українського ліберального панства під час революції 1905—1907 рр., лакейство західноукраїнських «патріотів», які вірою і правдою служили Ватикану. Саме тому він поставив «під сумнів» публікацію у збірці творів поетеси таких її віршів, як «Веселий пан», «Практичний пан», «Пан народовець», «Пан політик».

У своїй статті наклепник вдається до тенденційно-націоналістичного тлумачення творів Лесі Українки, її світогляду, фальсифікує здобутки радян-

ського літературознавства у дослідженні її творчості. Спільно з ним вправляються у фальсифікації творчості поетеси і радіокоментатор горезвісної радіостанції «Свобода» І. Качуровський, католицький «капелян» з Англії А. Михайльський і ряд інших представників націоналістичного охвістя. Вони запопадливо шукають і вигадують «ідейно-творчі» зв'язки Лесі Українки з письменниками і діячами буржуазно-націоналістичних партій початку ХХ ст., грубо перекручують відомі, науково доведені факти про участь поетеси в революційному соціал-демократичному русі і дружбу її з видатними учасниками цього руху П. Тучапським та С. Мережинським, про популяризацію нею марксистської літератури, про вплив ідей наукового соціалізму на її світогляд і творчість.

Аналізуючи всю творчу спадщину Лесі Українки, спираючись на досягнення українського літературознавства у вивченні найрізноманітніших аспектів її життєвого і творчого шляху, В. Л. Микитась у книзі «Проти фальсифікацій спадщини Лесі Українки» довів, що не з «духовними батьками» сьогоденних мюнхенських та заокеанських псевдопатріотів і неофашистських «українофілів» солідаризувалася Леся Українка, а все життя була виразником інтересів трудящих і їм віддала весь свій мистецький хист. «І як би не лютували вороги, до яких би ідеологічних диверсій вони не вдавалися, — український народ давно вже обрав свій історичний шлях у братній сім'ї народів Союзу Радянських Соціалістичних Республік та могутньою ходою йде до побудови комунізму. Як жива з живими йде в одній шерензі з народом безсмертна Леся Українка» (с. 159).

У книзі «Правда про Василя Стефаника» розглядаються основні ідейно-естетичні проблеми світогляду і творчості письменника-демократа, розкриваються його творчі і особисті взаємини із земляками та бездоленою українською еміграцією, говориться про нещадну критику Стефаником дворушницької політики верхівки західноукраїнських буржуазно-націоналістичних угруповань і партій, про його тісні братерські взаємозв'язки з українським радянським народом, про важливу роль передової російської і світової культури у формуванні його літературно-естетичних поглядів і письменницької майстерності.

У другій частині роботи систематизуються і висвітлюються матеріали про святкування 100-річчя з дня народження Стефаника в Радянському Союзі і за рубежом та розвінчуються буржуазно-націоналістичні фальсифікації його літературної й громадської діяльності. Всенародне відзначення в 1971 р. сторічного ювілею письменника, — зазначає автор книги, — стало ще одним виявом торжества ленінської національної політики, інтернаціональної єдності і духу братерства між усіма народами Радянського Союзу (с. 3). Глибока шана народу до свого видатного митця викликала і викликає люту у буржуазно-націоналістичних відщепенців, які вдаються до ідеологічних диверсій щодо його творчості, підступно фальсифікують її та перекручують усе добре і визначне, що зроблено радянськими людьми для вшанування світлої пам'яті письменника.

Як і в першій книзі, автор для аналізу залучає художні твори, листи, публіцистичні статті письменника, використовує здобутки радянських літературознавців у вивченні його спадщини.

Розкриваючи зв'язок Стефаника з Радянською Україною, В. Л. Микитась показує, як дбайливо збиралися, вивчалися й видавалися його твори, як від-

значалися знаменні дати його життя й творчості радянською громадськістю. Одночасно автор робить критичний огляд тих літературознавчих статей, окремих праць, які видавалися на Радянській Україні. У цей же час буржуазно-націоналістичні критики та видавці творів Стефаника за рубежем затушовували в автобіографічних нарисах письменника, публіцистичних статтях та листах ноти соціального протесту та гостру критику ним буржуазного ладу. Злісним фальсифікатором творчості В. Стефаника був той же Д. Донцов. Його стаття «Поет твердої душі» є, за висловом В. Микитася, «найганебнішим зразком націоналістичної і в той же час фашистської інтерпретації новел Стефаника» (с. 36). Не випадково західноукраїнський прогресивний письменник А. Крушельницький, обурюючись фальсифікаторськими вправами буржуазних націоналістів, гнівно писав, що українські пани не прийняли Стефаника «революціонера, протестанта проти класової нерівності, неправди». Вони звертали увагу лише на форму його новел та ігнорували їхній бунтарський зміст. «Вони навіть ювілеї Стефаникові влаштовують, щоб, затемнюючи істоту його творчості, зробити його своїм поетом, співцем українського села, національним пророком, трохи що не запишуть його в ряди фашистських інтервенціоністів. Проте, — висловлював впевненість А. Крушельницький, — Стефаник, як і Шевченко, і Франко, знайде тих, що приймуть його, коли не стане багатіїв Курочок і їх наймитів Федорів, коли щезне класова нерівність, що проти неї звернене вістря Стефаникового слова» [1, с. 117]. Своє ставлення до націоналістичних ділків найкраще виявив Стефаник тим, що на ювілей з нагоди 60-річчя, влаштований націоналістично-фашистським «Союзом українських журналістів і письменників» у Львові, не з'явився.

У книзі В. Микитася відзначаються великі досягнення українського радянського літературознавства у вивченні творчої спадщини Василя Стефаника в повоєнні роки, з 1945 р. і до наших днів, називаються найважливіші праці про творчість письменника, видання його творів не лише мовою оригіналу, а й у перекладах російською, грузинською, молдавською, литовською та іншими мовами народів Радянського Союзу.

В окремому розділі книги «Всенародна любов і фарисейство «доробкевичів» висвітлено матеріали про відзначення в Радянському Союзі 100-річчя з дня народження В. Стефаника, що перетворилося у всенародне свято. Було видано багато його творів, фотопортрет, сувенірний комплект листівок-ілюстрацій, виготовлена ювілейна медаль. Українські кінематографісти водночас з художнім фільмом «Камінний хрест», поставленим за мотивами новел Стефаника, створили документальний фільм про життєвий і творчий шлях. У с. Русові Івано-Франківської області, на батьківщині письменника 9 травня 1971 р. був відкритий пам'ятник, а 10—11 травня в Івано-Франківську відбувся ювілейний пленум Спілки письменників України, Міністерства вищої і середньої спеціальної освіти УРСР, Міністерства освіти УРСР, секції суспільних наук АН УРСР, проведено республіканську наукову конференцію в приміщенні педагогічного інституту ім. В. Стефаника. 12 травня ювілейні торжества відбулися у Львові. На вул. Стефаника було відкрито пам'ятник ювіляру, присвоєно його ім'я бібліотеці АН УРСР. Ювілейні вечори відбулися в оперному театрі та університеті ім. І. Я. Франка. У ювілейному вечорі в Києві 14 травня взяли участь гості з РРФСР, Білорусії, Молдавії, Грузії, Азербайджану, Таджикистану, ПНР. У Москві урочисте засідання, присвячене пам'яті Стефаника, було проведене 26 травня у Центральному будинку літераторів.

Ювілейні торжества відбулися у культурних центрах соціалістичних країн — Польщі, Чехословаччини, Румунії, Болгарії, Югославії, Угорщини. У книзі В. Микитася поданий також багатий матеріал про відзначення ювілею Стефаника прогресивною громадськістю трудової української еміграції в Канаді, Центральній і Південній Америці. Названі автори статей про Стефаника та газети, в яких вони публікувалися, підкреслена велика роль прогресивного діяча П. Кравчука в популяризації творчості Стефаника серед трудового населення Канади. Подані цікаві відомості про відкриття пам'ятника Стефанику в Едмонтоні, де сьогодні живуть його земляки. Пам'ятник-погруддя на прохання Товариства об'єднаних українців Канади (ТОУК), за дорученням Київського товариства «Україна» створив львівський скульптор В. Сколозdra, і товариство «Україна» надіслало його в дар канадським українцям. В ювілейних святах в Едмонтоні, зазначає автор книги, взяли активну участь поряд з прогресивними канадськими українцями широкі кола людей різних національностей Канади, в тому числі 500 учасників художньої самодіяльності, які приїхали на свято з віддалених окраїн (с. 47).

Натомість буржуазна націоналістична преса друкувала фальсифікаторські статті про життя, світогляд і творчість В. Стефаника, де зводилися наклепи і на радянських вчених — дослідників творчості письменника. В. Микитася переконливо спростовує їхні фальсифікаторські вправи і розкриває їхню нищість ще й у тому, що вони, обливаючи брудом радянських дослідників, в той же час безсоромно займаються плагіатом. Одним із таких безсоромних плагіаторів є Л. Луців — виченик Д. Донцова, «довголітній співредактор» антирадянської газети «Свобода», якого націоналістичні рецензенти величають «видатним літературознавцем». Критиці так званого дослідження під назвою «Василь Стефаник — співець української землі» (Нью-Йорк, 1972) присвячено останній розділ книги В. Микитася «Паразитизм і наукова неспроможність заокеанського фальсифікатора».

Закінчується книга «Післямовою», в якій наводяться важливі документальні дані про те, як при братерській допомозі всіх народів Радянської багатонаціональної країни трудящі Прикарпаття досягли великих успіхів у розвитку народного господарства, освіти, літератури, мистецтва. Така правда про творчу спадщину видатного автора соціально-психологічних новел, письменника-реаліста В. Стефаника і його рідну землю. «І цієї правди про письменника-гуманіста, володаря людських дум, нікому не вдасться затьмарити. Вона, — справедливо зауважує автор, — у сяючих словами-перлами творах Стефаника, що стали духовним надбанням чесних людей світу, у працях радянських та прогресивних зарубіжних дослідників спадщини новеліста, врешті, у вільному творчому житті та праці нащадків героїв письменника» (с. 92).

Обидві праці В. Л. Микитася «Проти фальсифікацій спадщини Лесі Українки» та «Правда про Василя Стефаника» насичені цікавим і важливим матеріалом, на якому виразно простежується ідеологічна боротьба навколо спадщини двох видатних письменників-класиків. Автор науково аргументовано полемізує, заперечує і викриває фальсифікаторські вправи наших запеклих ідейних ворогів — українських буржуазних націоналістів, даючи їм достойну і рішучу відсіч.

1. Крушельницький А. «...Бо пани тебе не приймуть». — У кн.: Василь Стефаник у критиці та спогадах. К., «Дніпро», 1970.
2. Леся Українка. Твори. У 5-ти т. К., Держлітвидав, 1956.
3. «Літературно-науковий вісник». Львів, 1901.

О. О. РИСАК

Григорій Петніков — перекладач Лесі Українки

У «Короткій літературній енциклопедії» про перекладацьку діяльність Г. Петнікова лише згадано [2, т. 5, к. 716—717], у деяких літературознавчих статтях про нього немає навіть згадки. І тільки небагатьом відомо, що серед творчої спадщини російського радянського поета Г. М. Петнікова є переклади поезії Лесі Українки*.

У Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва УРСР у Києві зберігаються переклади двох поезій: «Напис в руїні» і «У чорну хмару зібралася туга моя...». Очевидно, Петніков переклав названі вірші після виходу в світ «Антології української поезії в російських перекладах». Бо якби ці переклади були зроблені до 1924 р., то в «Антологію» потрапив би вірш «У чорну хмару зібралася туга моя...» («Напис в руїні» був представлений на сторінках «Антології» в інтерпретації іншого перекладача). Адже упорядники прагнули «поширено заповнити прогалину в російській перекладній літературі», яка на той час «досить скупо знайомила російського читача з українською поезією» [1, с. 5], а Григорій Петніков як перекладач був представлений у цьому збірнику.

Переклади Петнікова не могли бути відхилені редакцією, бо навіть нижчого рівня інтерпретації увійшли в «Антологію».

Таким чином, приступаючи до роботи над перекладом поезії «Напис в руїні», Г. Петніков, природно, повинен був «піти далше» перекладу, опублікованого в «Антології».

На наш погляд, таке «просування вперед» відбулося. У цьому переконують навіть окремі зіставлення.

В оригіналі:

Далі в крузі збитий напис,
і вже ніхто з нащадків наймудріших
царського ймення прочитати не може.
Хто збив той напис, чи сперечник-владар,
чи просто час потужною рукою,
то невідомо [3, т. 1, с. 330].

В «Антології»:

Но дальше надпись стерлась,
И уж никто из мудрецов вселенной

* Не фіксують імені Г. Петнікова як перекладача Лесі Українки бібліографічні та літературознавчі довідники, зокрема бібліографічні покажчики «Леся Українка».

Прочесть не может имени царя.
Кто стер ту надпись, — государь-соперник,
Иль времени бесстрастная рука, —
Неведомо [1, с. 222].

У Петнікова:

А дальше круг, где надпись сбита.
Никто уж из потомков самых мудрых
Прочесть не сможет имени царя.
Кто сбил ту надпись, властелин-противник,
Иль просто время мощною рукою,
Неведомо [4, арк. 1].

У Петнікова точніше передано задум автора оригіналу, бо «надпись стерлась» («Антологія») ніби виключає припущення, що цей напис міг збити (чи стерти) сперечник-владар.

Цитуємо далі за оригіналом:

И щось будувє вічне і величне,
щось незрівнянне і потужно-гарне,
мальоване, мережане, різьблене... [3, т. 1, с. 331].

Петніков хоч і збився з ритму на початку цитованого уривку, та все ж непогано відтворив рядки першотвору засобами російської мови:

Сооружая величественное на века,
И несравненное, прекрасное по силе,
Узорное, цветистое, резное... [4, арк. 2].

В «Антології» ж три рядки оригіналу зведено в один:

И величавое творит великолепье [1, с. 223].

І справа тут не просто у кількісних співвідношеннях, хоча і вони мають неабияке значення при перекладі поезії, особливо коли йдеться про споріднені мови. Автор перекладу, вміщеного в «Антології», надто збіднив головну думку Лєсінного твору, бо в пропущених рядках йдеться про чудовий витвір людських рук і фантазії, творчого генія народу. «Вічне і величне», «незрівнянне і потужно-гарне» стає безсмертним пам'ятником народів.

Саме тому так енергійно і переконливо звучать заключні рядки в оригіналі:

Співці, не вгадуйте, ви, вчені, не шукайте,
хто був той цар і як йому наймення:
з його могили утворила доля
народу пам'ятник — хай згине цар! [3, т. 1, с. 331]

і у перекладі Г. Петнікова:

Певцы! Ученые! Зачем искать напрасно,
Кто был тот царь и звали как его:
Судьба сложила из его могилы
Народу памятник — пусть сгинет царь! [7, арк. 2].

Для порівняння наведемо переклад в «Антології»:

Поэт, не грезь! Ученый, не ищи! —
Кто был тот царь и как он назывался:
Теперь великолепная гробница
Народу памятник — пусть гибнет царь! [1, с. 224].

Попри інші неточності даного перекладу, невдалою виявилася тут і підміна дієслова одного виду іншим («...хай згине цар!» вимагає доконаного виду!).

Другий вірш, який зацікавив Петнікова-перекладача, — «У чорную хмару зібралася туга моя...». Зміст першотвору в основному переданий, добре звучать у перекладі рядки цієї поезії:

Ее не сломили ни зимние, долгие стужи,
К земле не прибили туманы густые,
Ее не разбила весною залетная буря,
Пускай понадвинется хуже, страшнее невзгода,
Я выйду одна против бури
И с пламенным, острым оружием
Я стану — померяем силы! [4, арк. 2]

Правда, перекладач не зміг по-належному передати ритмічний рисунок оригіналу, особливо його четвертий—восьмий рядки; досить приблизними є деякі відповідники. Але ці окремі неточності не є визначальними.

Переклади Петнікова свідчать насамперед про активізацію взаємодії двох братніх літератур у пожовтневий період, розширюють наші знання про літературну історію Лесиних творів. Разом з тим вони засвідчують правильне розуміння перекладачем оригіналу, його прагнення донести до російського читача ідейний зміст, характерні художні особливості поезій української поетеси.

Пропонуємо увазі читачів поезії Лесі Українки в перекладі Григорія Петнікова (публікуються вперше).

НАДПИСЬ НА РУИНЕ

ИЗ ЕГИПЕТСКИХ БАРЕЛЬЕФОВ

«Я — царь царей, я солнца сын могучий,
Себе воздвиг вот эту я гробницу,
Чтоб славили несметные народы,
Чтоб помнили на все века потомки
Имя...» А дальше круг, где надпись сбита.
Никто уж из потомков самых мудрых
Прочесть не сможет имени царя.
Кто сбил ту надпись, — властелин-противник,
Иль просто время мощною рукою,
Неведомо. Узором дивным вокруг
Него* написано немало слов
О славе безымянного владыки,
И славные дела указаны царя:
Вот восседает царь высоко на престоле,
Идут поработанные народы
С дарами драгоценными, склоняясь долу,
А он сидит, как каменное изваянье
Под опахалами их пестрых перьев.
Лицо его похоже на Тутмеса
И на Рамзеса и на всех тиранов.
Вот дальше он, за волосы схвативши
Толпу мятежников каких-то,
Кривым мечом над ними замахнулся.
Его лицо похоже на Тарака,
Менеффа, как и на всех тиранов.

* У тексті автографу описка — «неро» (прим. наша — О. Р.)

С лицом подобным охотится на львов,
 Бьет птиц, левиафанов ловит,
 И по полю чрез трупы проезжает,
 И пиршествует по своим гаремам,
 И гонит подданных он на войну,
 И на работу шлет людей, —
 Египетскую страшную работу,
 Что царское должна восславить имя.

Идут рабы, как волны в океане
 Бессчетные, несметные на бой
 И стелятся коням под ноги царским.
 А кто в живых остался из рабов,
 Тот сгинет на египетской работе:
 Из их могил царь хочет сделать
 Памятник себе — пусть гибнет раб!

И раб копает землю, тешет камни,
 Приносит ил с реки для кирпичей,
 Выводит стены, статуи большие,
 И, впрягшись, тащит на себе, и ставит,
 Сооружая величественное на века,
 И несравненное, прекрасное по силе,
 Узорное, цветистое, резное,
 И статуя, колонна и картина,
 Узор, резьба и даже сам кирпич
 Незримыми устами тихо молвит:
 «Египетский нас сотворил народ».
 Давно тот умер царь с лицом тирана,
 Остались только круг да надпись.
 Певцы! Ученые! Зачем искать напрасно,
 Кто был тот царь и звали как его:
 Судьба сложила из его могилы
 Народу памятник — пусть сгинет царь!

* * *

Печаль моя в черную тучу сгустилась,
 И молнией огненной грусть промелькнула по ней;
 Ударила в сердце перуном,
 И крупным дождем вдруг слезы мои полились.
 Горячая буря надо мною промчалась,
 Но не сломила меня и к земле не прибила она.
 Я подняла гордое лицо,
 И глаза, что омыты слезами, глядят уже нынче яснее,
 И в сердце моем подымается песня победы.
 В душе нарастает * весенняя сила,
 Ее не сломили ни зимние, долгие стужи,
 К земле не прибили туманы густые,
 Ее не разбила весною залетная буря,
 Пускай понадвинется хуже, страшнее невзгода,
 Я выйду одна против бури
 И с пламенным*, острым оружием
 Я стану — померяем силы! [4, арк. 1—3].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРИ

1. Антология украинской поэзии в русских переводах. Харьков, Госиздат Украины, 1924.

*У тексті описки — «нарастает», «пламенным» (прим. наша — О. Р.)

2. Краткая литературная энциклопедия. М., «Советская энциклопедия», 1962—1975.

3. Леся Українка. Твори. В 10-ти т. К., Держлітвидав УРСР, 1963—1965.

4. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва УРСР, ф. 440, оп. 1, од. зб. 12.

Д. М. КУЗИК

Із творчої спадщини М. П. Старицького-перекладача

Одним із українських письменників, котрі своїми перекладами та переспівами закладали фундамент дружби і братерства народів, був Михайло Старицький. У його творчому доробку є чимало перекладів і переспівів з Пушкіна, Лермонтова, Некрасова, Крилова, Міцкевича, Шекспіра, Байрона, Гете.

Із творів англійського романтика Дж. Байрона Старицький переклав порівняно небагато. Відомі мініатюри «Лиши мене!», «Бувай здоров!» («Прощальна пісня Чайльд-Гарольда». — Д. К.) та поема «Мазепа». Переклад останнього твору зроблений із французького прозового перекладу-посередника і, як згадував М. Драгоманов, виключно для того, щоб «розвивати мову» [2, т. 2, с. 161]. Крім того, у Старицького є, видані ще за життя, переспіви Байронових віршів «Дочка Іефая» («Jephtha's Daughter»), «Борцю» («Thy Days Are Done») та «Сумна душа». Останній вірш є переспівом відомої Лермонтовської обробки поезії «My Soul is Dark» («Душа моя мрачна»).

Вірші «Дочка Іефая» та «Борцю», хоч і друкуються з приміткою «з британського», зараховуються чомусь до оригінальних поезій Старицького. Навіть в останньому восьмитомному виданні творів письменника обидва вірші вміщені серед оригінальних, а не у розділі «Переклади та переспіви» [7, т. 1, с. 108, 136]. Більше того, деякі дослідники, не зіставивши їх з першотворами, намагаються довести, що ці поезії цілком оригінальні. Зокрема, автор дисертації «Михайло Старицький в його революційно-демократичних зв'язках і поглядах» Л. Ленюк пише, що Старицький «вдавався до своєрідного маскування, видаючи оригінальні поезії за переклади, причому називав неіснуючі мови. Так, він вказував, наприклад: «переклад з британської». Як відомо, є Британія, але немає британської мови, а є мова англійська» [4, с. 15]. Проте досить заглянути в словник української мови Б. Грінченка, щоб переконатися, що в другій половині XIX століття слово «британський» вживалося і в значенні «англійський» [6, т. 1, с. 100].

З другого боку, не завжди проводиться чітка межа між перекладом і переспівом. Якщо функцією перекладу є відтворення оригіналу як ідейно-художньої цілісності, то переспів характеризується певною мірою більш вільним ставленням до першотвору і є своєрідною варіацією на його темп і мотиви. Завжди слід розрізняти ці дві близькі одна до одної форми літера-

турних контактів. Не можна говорити про форму перекладу чи переспіву, детально не порівнявши її з оригіналом.

М. П. Старицький дійсно «вдавався до маскування» саме тоді, коли перекладав або переспівував іншомовних авторів, тому що українські переклади заборонялися царською цензурою. Про переспіви, поширені в ХІХ ст., М. Рильський говорив, що перекладачі «часто зверху писали «такий-то» (ім'я переспівувача), а нижче, звичайно, меншими буквами, «із такого-то» (ім'я переспівувача), а іноді навіть «із» забували й поставити» [5, т. 9, с. 21]. Додамо, що якщо й «забували», то робили це свідомо, особливо тоді, коли переспівували такі, насичені громадсько-революційним пафосом поезії, як «Борцю» та «Дочка Ієфая».

Щоб пройти крізь рогатки цензури, зазначав О. Білецький, Старицькому доводилося «називати свої переклади «переспівами», або друкувати їх без вказівки імені автора оригіналу» [1, т. 2, с. 580].

Саме так сталося з переспівами віршів Байрона. У тому, що вірші «Борцю» та «Дочка Ієфая» є насправді переспівами переконуємося, зіставивши їх з першотворами.

у Байрона

Thy Days Are Done

I

Thy days are done, thy fame begun;
Thy country's strains record
The triumphs of her chosen Son,
The slaughters of his sword!
The deeds he did, the fields he won,
The freedom he restored!

II

Though thou art fall'n, while we are
free
Thou shalt not taste of death!
The generous blood that flow'd from
thee
Disdain'd to sink beneath:
Within our veins int currents be,
Thy spirit on our breath!

III

Thy name, our charging hosts along,
Shall be the battle-word!
Thy fall, the theme of choral song
From virgin voices pour'd!
To weep would do thy glory wrong;
Thou shalt not be deplored. [8, т. 4,
с. 8].

у Старицького

Борцю

(з британського)

Скінчилася мука твоя...
Тепер зійде щастя зоря!
І в пісні зелених дібров
Воскреснеш ти, велетню, знов,
І образ за волю борця
У ній буде жить без кінця.

Поки буде вільним народ —

Тебе передасть з роду в род:
Ти згинув, але твоя кров

Натхнула до брата любов —
І в серце, пробите згола,
Одвагу і силу влила.

Ми в січі підіймем твій стяг
І пройдемо пасмом звитяг,
І жони розкішних долин
Прославлять в піснях твій загин;
Але без сльози на очах,
Аби не зневажить твій прах!
[7, т. 1, с. 136].

У переспіві Старицького помітні деякі відхилення від оригіналу, в основному в напрямку посилення ідейного звучання вірша. Це свідчить про бажання українського поета пристосувати «чужий матеріал» до потреб своєї національної культури.

Згадані вище переклади та переспіви поезій Байрона уже відомі літературознавцям. У відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР нам вдалося розшукати ще один вірш англійського романтика «*Importu in Reply to a Friend*» у перекладі Старицького. Він вписаний у «Альбомі» І. Рудченка, з яким Старицький був у дружніх взаєминах і навіть присвятив йому вірша «До І. Білика»:

З Байрона

Коли, яким часом, у погляді викине жаль
Зі дна мое серце недуже,
Не руш тії врази, за тугу мою не питай, —
Мій янголе тихий і друже!
Гіркі мої муки, а мають щоденний свій кут,
Заврядне своє становище, —
І швидко з обличчя ізнов вони в серце пірнуть —
В холодне й німе кладовище!.. [3, ф. 5, од. зб. 1246, арк. 4].

Як бачимо, переклад не має певного громадянського звучання. Але цей альбомний вірш якоюсь мірою характеризує душевний стан поета в 60-ті роки, коли українська прогресивна література зазнавала жорстоких утисків царської цензури.

Під текстом вірша в «Альбомі» І. Рудченка стоїть підпис «М. С....кій». У «Словнику українських псевдонімів» О. І. Дея подібний криптонім Старицького не значиться. Але письменник іноді підписував так свої праці. У автографі перекладу поеми «Мазепа», який зберігається у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника АН УРСР, стоїть саме підпис «М. С....кій».

При атрибуції перекладу аналізуються також стиль і мова. У перекладі вжиті слова, звороти, характерні для оригінальних віршів Старицького. Так, епітет «серце недуже» трапляється в інших віршах Старицького, причому в тій же функції: «Чи серце стомлене, недуже й поляже в іншій стороні?» («На проводи другу»), «Бо й серце розбите, недуже...» («Не згадуй!»), «І серденька мого не вражай, бо воно і без того недуже» («До М. Лисенка») [7, т. I, с. 57, 66, 111]. Фраза «не руш тії врази» нагадує звертання з оригінального вірша «До подруги»: «Не руш, о подруго, не руш моєї врази» [7, т. I, с. 39]. Власне кажучи, вони аналогічні. Часто зустрічаються у поезіях Старицького парні синоніми «холодне й німе»: «Хіба ж ти не знаєш, що люди, як хвилі, байдужі, холодні, німі!» («Мій рай»), «Мов поминки холодні та німі, сиділи ми без слова і без думи» («Сиділи ми, каганчик миготів...») [7, т. I, с. 43, 99], а також слова «янгол», «кладовище». Отже, як підпис, так і стиль поезії дають підстави припускати, що перед нами ще один невідомий переклад М. П. Старицького.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Білецький О. Зібрання праць. У 5-ти т. К., «Наукова думка», 1965.
2. Драгоманов М. П. Літературно-публіцистичні праці. У 2-х т. К., «Наукова думка», 1970.
3. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. Відділ рукописів.
4. Ленюк Л. Л. Михаил Старицкий в его революционно-демократических связях и взглядах. Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Одесса, 1966.

5. Рильський М. Твори. У 10-ти т. К., Держлітвидав, 1962.
 6. Словарь української мови. Упорядн. Б. Грінченко. К., 1907.
 7. Старицький М. Твори. У 8-ми т. К., Держлітвидав, 1963.
 8. The Works of Lord Byron. Complete in Five Volumes. Leipzig, Bernard Tauchnitz, 1866.
-

У вузах України

Наукова робота літературознавчих кафедр вузів України у минулій дев'ятій п'ятиріччі зосереджувалася навколо важливих проблем мистецького, культурного й наукового життя країни. Визначальними історичними віхами у їхній діяльності були рішення XXIV з'їзду КПРС, партійні документи, постанова ЦК КПРС «Про літературно-художню критику».

Нижче публікуємо матеріали деяких кафедр вузів як відповідь на нашу анкету про виконання науково-дослідної роботи і перспективи наукових пошуків у десятому п'ятиріччі.

Львівський університет

Для філологів, членів кафедри української літератури, минуле п'ятиріччя було напруженим і творчим. Досить сказати, що викладачі ввели у навчальний процес дев'ять нових спецкурсів і спецсемінарів, серед яких: «Питання марксистсько-ленінської методології літературознавства» (доцент В. В. Лесик), «XXIV з'їзд КПРС і проблеми літературно-художньої критики» (професор І. І. Дорошенко), «Український радянський театр і драматургія» (доцент Л. І. Міщенко), «Питання взаємозв'язків радянських національних літератур» (доцент П. П. Гонтар), «І. Франко — інтернаціоналіст, борець проти буржуазної ідеології» (доцент О. Н. Мороз), «Взаємозв'язки прогресивної української і російської літератури» (доцент А. М. Халимончук), «Майстерність вчителя-словесника» (канд. філол. наук А. І. Скоць). У них поєднана наукова філологічна вагомість з актуальністю, ідейною активністю, виховною цілеспрямованістю.

Немало уваги приділяється створенню методичних розробок і методичних посібників, зокрема для студентів-першокурсників з усіх дисциплін, які ведуть викладачі нашої кафедри: «Фольклор» (доцент Т. І. Комаринець), «Вступ до літературознавства» (доцент В. В. Лесик), «Давня література» (канд. філол. наук А. І. Скоць), «Організація самостійної праці студента» (доцент О. Н. Мороз), «Як писати курсову роботу» (доценти І. О. Денисюк та А. М. Халимончук). Практичне значення їх безсумнівне, особливо якщо врахувати недостатнє забезпечення програмами з багатьох курсів. Заплановано підготувати до друку поради студентам з предметів, які читатимуться на 2-х курсах. Розраховуємо у десятій п'ятиріччі підготувати методичну літературу для студентів усіх курсів і з усіх предметів, закріплених за кафедрою.

У 1971—1975 рр. наш колектив працював над двома центральними проблемами: готував до видання 29, 30 і 31-й томи п'ятдесятитомного зібрання

творів І. Франка та працював над монографією «Мости соціалістичної дружби». Перша робота — упорядкування спадщини Каменяра — хоча зроблено немало, на жаль, не завершена. Книга про взаємозв'язки української радянської та прогресивної польської літератур незабаром вийде у світ. У ній представлені праці науковців філологічних кафедр Львівського та Люблінського університетів. Набутий досвід творчих взаємин з польськими побратимами допоможе виконати нове важливе завдання: збудувати філологічні «мости» спільно з вченими Велико-Тирновського університету (Болгарія).

Видавничий доробок членів нашої кафедри в минулій п'ятирічці досить скромний: кілька книг, таких як «Політична поезія Лесі Українки» (Л. І. Міщенко), «Нового прагнучи слова» (І. І. Дорошенко), «І. Франко. Монолог атеїста» (А. М. Халимончук), «Literatura dla klasy 8» (І. О. Денисюк та А. І. Скоць), «Етюди про сонет» (О. Н. Мороз), «Композиція літературного твору» (В. В. Лесик), а також 90 журнальних та газетних статей.

Плідно працює як перекладач та інтерпретатор творчості російських письменників доцент П. П. Гонтар. Однією з його праць є переклад епопеї О. Б. Чаковського «Блокада».

На базі кафедри десятий рік виходить міжвідомчий збірник «Українське літературознавство» — видання корисне, потрібне, але, на жаль, забуте літературними оглядачами і рецензентами. А втім, у розділах «Критика і літературний процес», «Питання теорії літератури», «Історія літератури», «Бібліографія» подаються цікаві наукові розвідки. Рішенням редколегії збірника з 25-го випуску введена нова рубрика — «На допомогу вчителю і студенту».

Крім щорічних звітних, на філологічному факультеті проводяться тематичні конференції («О. М. Шолохов», «Ванда Василевська», «О. Є. Корнійчук», «Слово — гостра зброя у боротьбі проти фашизму»), в яких активну участь беруть члени кафедри української літератури. Заплановано також провести республіканську наукову конференцію «Іван Франко — наш сучасник».

Дещо ми відстаємо у підготовці викладацьких кадрів найвищого ступеня. На кафедрі поки що працює один доктор філологічних наук І. І. Дорошенко; захистила докторську дисертацію Л. І. Міщенко; у творчій відпустці для завершення докторської дисертації був В. В. Лесик; закінчує докторську роботу Т. І. Комаринець.

Навіть короткий огляд був би збіднений, якщо не згадати роботу нашого колективу з науковцями-початківцями, якими є студенти. Останнім часом цій ділянці роботи ми присвячуємо максимум уваги і маємо деяку «віддачу»: змістовні виступи студентів на конференціях та у пресі. Практикується керівництво науковою студентською роботою у галузево-тематичних секціях при літературно-критичному гуртку (секції «Марксистсько-ленінська методологія літературознавчих досліджень», «І. Франко», «Образ сучасника — будівника комунізму», «Боротьба проти буржуазної ідеології» та ін.). Це дає змогу залучити до керівництва науковою роботою всіх викладачів кафедри, активізувати студентів у їхніх наукових пошуках.

А. ХАЛИМОНЧУК

Київський університет

У минулій п'ятиріччі (1971—1975) кафедра працювала над колективною темою «Закономірності розвитку української дожовтневої та радянської літератури».

Завідуючий кафедрою — доктор філологічних наук, професор М. С. Грицай досліджував вплив усної народної творчості на розвиток української драматургії XVII—XVIII ст.; професор Г. К. Сидоренко — питання теорії вільного вірша в українській класичній і радянській літературі; професор Н. Й. Жук — прозу Івана Франка; професор М. Й. Сиротюк — твори радянських письменників на історико-революційну тему; доцент Ф. Я. Шолом — російсько-українські літературні взаємини в давній українській літературі; доцент В. М. Поважна — історію української дожовтневої критики; доценти П. П. Кононенко і О. С. Дяченко — твори українських радянських письменників про Велику Вітчизняну війну; доцент П. М. Сіренко — образ нової людини в українській радянській літературі; доцент І. П. Скрипник — українську драматургію XIX ст. Над питанням удосконалення методики викладання історії української літератури у вищій школі працював доцент В. Я. Неділько.

Наслідки наукових досліджень систематично висвітлювалися на сторінках «Вісника КДУ» (серія філології), в монографіях, статтях, навчальних посібниках для студентів.

Члени кафедри підготували і видали п'ять монографій: М. С. Грицай «Давня українська поезія», Г. К. Сидоренко «Українське віршування (Від найдавніших часів до Шевченка)», В. М. Поважна «Українська критика 80—90-х років (До проблеми критеріїв і методу)», О. С. Дяченко «Література правди і боротьби».

У видавництві республіканського Товариства «Знання» вийшло п'ять брошур: П. П. Кононенко «Два світи — дві естетики», Н. Й. Жук «Його новели як найкращі народні пісні (До сторіччя від дня народження В. Стефаника)», П. М. Сіренко «Наш сучасник — герой літератури», «Людина праці в сучасній українській літературі»; О. С. Дяченко «Літопис великого подвигу».

У республіканській пресі — журналах, газетах, наукових збірниках члени кафедри опублікували 106 статей.

Колектив кафедри працював також над створенням програм і навчальних посібників з курсу історії дожовтневої і радянської літератури. Видані програми з історії давньої літератури, з історії української літератури кінця XIX—початку XX ст., з методики викладання історії української літератури в університетах. Підготовлена до видання разом з кафедрою історії української літератури Львівського університету програма з історії української літератури XIX століття.

Видані з грифом МВССО навчальні посібники для студентів філологічних факультетів: М. С. Грицай «Українська драматургія XVII—XVIII ст. і фольклор», П. М. Сіренко «Людина з ім'ям комуніст».

Підготовлені до видання і здані до друку навчальні посібники: Н. Й. Жук «Проза Івана Франка», В. Я. Неділько (керівник авторського колективу) «Учебний посібник з української літератури для підготовчих курсів університетів».

За минуле п'ятиріччя відбувся захист докторської (Поважна В. М.) та шести кандидатських дисертацій.

У десятій п'ятирічці колектив кафедри працюватиме над підготовкою підручників з давньої літератури, з літератури XIX ст. та досліджуватиме проблеми: «Шевченко в інтернаціональних зв'язках», «Характер нової людини в українській радянській літературі».

Для реалізації постанови ЦК КПРС «Про літературно-художню критику» за ініціативою кафедри на факультеті вже третій рік за спеціальним навчальним планом працює група критиків, до якої входять студенти 2—5-х курсів (15 чол.). На заняттях звертається велика увага на вивчення історії дожовтневої та радянської критики, на аналіз найважливіших літературно-критичних праць російських та українських революційно-демократичних критиків, праць радянських літературознавців та критиків. Для читання лекцій із спецкурсів запрошуються провідні вчені Інституту літератури АН УРСР, відомі радянські літературознавці та критики з інших міст Радянського Союзу.

Учасники групи критиків працюють у тісному контакті з літературною студією університету. Вони пишуть критичні огляди про сучасну радянську літературу, рецензії на твори радянських письменників. Кращі студентські статті публікувалися в журналах «Дніпро», «Вітчизна», у газеті «Друг читача». Досвід показує, що навчання у групі критиків дає позитивні наслідки.

М. ГРИЦАЙ

Чернівецький університет

Уже тривалий час працівники кафедри української літератури Чернівецького університету уважно вивчають окремі важливі проблеми радянської літератури, а також розвиток літературного життя й уснопоетичної народної творчості на західноукраїнських землях. При цьому основна увага зосереджується на радянському періоді, на показові розквіту культури під зорею Радянської влади у колись поневоленому краї, а також на міжнаціональних культурних зв'язках.

За минуле п'ятиріччя (1971—1975) захистили докторські дисертації доценти Білецький Д. М. («Шляхи розвитку української радянської літератури для дітей і юнацтва») та Сінченко Г. І. («Ідейно-тематична й жанрова своєрідність української народної пісні Карпат і Прикарпаття»). Завершили і захистили кандидатські дисертації п'ять викладачів. У науковій роботі простежуються східноромансько-українські літературні взаємини. Г. К. Бостан на матеріалі обрядової поезії висвітлив багатовікові українсько-молдавські фольклорні зв'язки. Б. І. Мельничук свою дисертацію присвятив жанрові драматичної поеми в українській радянській літературі. У дисертації М. Г. Івасюка розглядається творчість письменника-демократа Сильвестра Яричевського, а П. М. Никоненка — літературна спадщина Федьковичевого сучасника Сидора Воробкевича. Завершують роботу над кандидатськими дисертаціями А. М. Добрянський («Сонет в українській літературі»), О. Ю. Романенко («Проза Г. Хоткевича»), А. О. Фаріон («Творчість Дмитра Макогона»), Я. Г. Вишиваний («Творчість Володимира Бабляка»).

За участю професора В. М. Лесина і кандидата філологічних наук М. Г. Івасюка написана колективна монографія «Джерела нашої дружби».

яка в 1974 р. вийшла у видавництві «Карпати». У ній розповідається про здійснення ленінської національної політики Комуністичною партією на Радянській Буковині, про форми та методи роботи партійних і громадських організацій по патріотичному й інтернаціональному вихованню трудящих, про відображення дружби радянських народів у літературі. О. С. Романець монографію «Джерела братерства» (Вид-во Львівського ун-ту, 1971) присвятив показу тривалих і міцних українсько-молдавсько-румунських літературних зв'язків. Літературно-критичний нарис В. Т. Косяченка «Українська радянська байка» (К., «Радянський письменник», 1972) розкриває шляхи розвитку популярного жанру та його різновидів після перемоги Великого Жовтня. З нагоди 100-річчя від дня народження письменника-демократа Марка Черемшини опублікована брошура В. М. Лесина «Марко Черемшина» (К., «Знання», 1974).

Працівники кафедри продовжували підготовку до видання фольклорних та літературних творів. Вийшли опрацьовані й прокоментовані М. Г. Івасюком збірки казок «Чарівне горнятко» (Ужгород, «Карпати», 1971) та «Казки Буковини» (Ужгород, «Карпати», 1973). З його ж передмовою вийшла у видавництві «Карпати» в 1973 р. збірка віршів самодіяльного поета Опанаса Шевчукевича «Зоряні потічки». В. М. Лесин упорядкував і прокоментував збірку віршів народної поетеси Домки Ботушанської «Сини весни». З коментарями та передмовами В. М. Лесина опубліковані збірки новел Василя Стефаника російською, українською та молдавською мовами, твори Марка Черемшини російською мовою. У видавництві «Веселка» вийшла в 1971 р. книга Мірзо Турсун-заде «Вибране», котру впорядкував і написав передмову Л. М. Чернець.

У 1975 р. Чернівецький університет відзначив своє 100-річчя. До ювілею було видано окремий 24-й випуск республіканського збірника «Українське літературознавство», до якого ввійшли праці членів кафедри української літератури. За участю членів кафедри написана історія університету.

У 1971 р. побачило світ третє, ґрунтовно перероблене й значно доповнене видання «Словника літературознавчих термінів» В. М. Лесина і О. С. Пулинця.

Перспективний план науково-дослідної роботи на десяту п'ятирічку передбачає підготовку до видання ряду навчальних посібників, монографій та нарисів. У світлі постанови ЦК КПРС «Про літературно-художню критику» доцент С. І. Дігтяр планує створити посібник для студентів «Теорія та методологія сучасної радянської літературної критики». Професор В. М. Лесин розпочав роботу по написанню посібника для студентів-заочників «Вступ до літературознавства». Готується до друку семінарій «Атеїзм української літератури», автори — доцент Р. І. Стецько та доктор філологічних наук Д. М. Білецький. Завдання цієї книги — допомогти майбутнім учителям у підготовці до атеїстичного виховання учнів. Кандидат філологічних наук М. І. Юрійчук готує до видання семінарій «Юрій Федькович». Доцент Л. М. Чернець, старший викладач А. М. Добрянський і викладач О. Ю. Романенко працюватимуть над створенням посібника для студентів-філологів «Література народів СРСР».

Планом передбачено написання ряду монографічних досліджень. Так, доцент В. Т. Косяченко досліджуватиме сучасний віршований гумор і сатиру, їх роль у боротьбі за утвердження комуністичної моралі. Кандидат філоло-

гічних наук Б. І. Мельничук працюватиме над темою «Українська радянська драматична поема», а старший викладач А. М. Добрянський готуватиме антологію українського сонета. Доктор філологічних наук Д. М. Білецький запланував написати нарис «Робітнича тема в українській радянській післявоєнній драматургії», доктор філологічних наук Г. І. Сінченко — нарис «Жанрова специфіка народної пісні», кандидат філологічних наук М. Г. Івасюк — нарис «Жанр поезії в прозі в українській літературі», кандидат філологічних наук М. І. Юрійчук — нарис «Газета «Буковина» (1885—1910) і літературний процес на Україні». Надалі продовжуватиметься систематичний збір та дослідження уснопоетичної творчості на Радянській Буковині.

В. ЛЕСИН

Дніпропетровський університет

Протягом минулої п'ятирічки на кафедрі української літератури провадилася робота в основному у трьох напрямках, об'єднаних для багатьох вузів і кафедр спільною проблемою «Закономірності розвитку світового літературного процесу»:

1) Питання теорії і практики соціалістичного реалізму української літератури (дослідження з питань радянської літератури).

2) Етапи розвитку критичного реалізму XIX—XX ст. (дослідження з питань дожовтневої літератури).

3) Новий напрям на кафедрі — естетичні категорії в українській літературі — комплексний. Він об'єднує дослідження з питань дожовтневої та радянської літератури.

По темі «Етапи розвитку критичного реалізму XIX—XX ст.» кафедрою рекомендовані до захисту дві дисертації на здобуття вченого ступеня доктора філологічних наук: «Розвиток українського соціального роману і проблеми реалізму (70—80-ті роки)» (доцент В. О. Власенко) і «Реалізм сатири XIX—початку XX ст.» (доцент Ф. М. Білецький). Доцент І. Т. Клименко досліджує образну структуру критичного реалізму XIX ст. і відповідно до цього планує також докторську дисертацію.

По темі «Питання теорії і практики соціалістичного реалізму в українській радянській літературі» у статтях доцента Н. І. Заверталюк проаналізований образ героя п'ятирічки, характер і тип його у публіцистиці; захистив кандидатську дисертацію «Проблематика і структура сучасного українського роману» Н. М. Мисливець.

Старші викладачі готують такі кандидатські дисертації: «Кримські сонети А. Міцкевича в перекладі М. Рильського» — С. Г. Миронюк, «Проблеми наукової аргументації в сучасній науковій критиці» — Л. О. Сахно. М. О. Прядко працює над проблемою художнього втілення теми дружби народів у післявоєнній українській прозі.

Професор К. П. Фролова дослідила розвиток естетичних категорій в українській радянській ліриці, підготувала до друку монографію.

Новий напрям, який виник на кафедрі в 1973 р., — вивчення естетичних категорій в українській літературі — реалізуватиметься конкретно в десятій

п'ятиріччі у створенні історії української літератури у світлі естетичних категорій.

Кафедра уже розпочала роботу в цьому напрямі, зокрема комплектуваний збірник статей «Трагічне і героїчне в українській літературі». В майбутньому планується видання першої частини «Історії української літератури в світлі естетичних категорій» (розвиток трагічного і героїчного та форми його художнього втілення в родах, жанрах, стилях від фольклору до сучасної літератури), після чого кафедра приступить до створення наступних частин: «Драматичне», «Гармонійне», «Комічне».

Крім того, К. П. Фролова разом зі студентами філологічного факультету працює над колективною монографією «Міжнаціональні елементи образності в українській літературі», яка буде закінчена на кінець десятої п'ятирічки. Протягом минулої п'ятирічки членами кафедри опубліковано низку статей у збірниках, республіканських журналах, організовано ряд виступів на конференціях, а також опубліковано монографії: «Українська сатира кінця ХІХ—початку ХХ ст.», «Жанрова своєрідність сатиричної прози в українській літературі» (Ф. М. Білецький); «Становлення і розвиток української радянської публіцистики» (Н. І. Заверталюк); «Художня майстерність Панаса Мирного» (В. О. Власенко, І. Т. Клименко).

К. ФРОЛОВА

Вінницький педагогічний інститут

У дев'ятій п'ятиріччі кафедра працювала над комплексною науковою проблемою «Інтернаціональні зв'язки української літератури». Вона включає такі теми: «Слов'янська тема в творчості Максима Рильського» (професор В. М. Борщевський), «Павло Тичина — співець дружби народів» (доцент З. М. Грузман), «Українські письменники Буковини в боротьбі за возз'єднання українського народу і його дружбу з російським народом» (професор А. П. Коржупова), «Марко Вовчок і література народів СРСР» (доцент Б. В. Хоменко), «Тема слов'янського єднання в українській літературі другої половини ХІХ ст.» (доцент М. Ф. Присяжнюк). Професор П. М. Лісовий працює над монографією «Журналістика Закарпатської України та її зв'язки з іншими українськими землями і Росією».

По проблемі інтернаціональних зв'язків української літератури члени кафедри виступили з доповідями на звітних наукових конференціях, надрукували ряд статей у періодичній пресі.

Другий напрям науково-дослідної роботи членів кафедри — це участь у написанні методичних посібників для вчителів, підручників для середньої школи, науково-методичних статей на допомогу вчителеві.

Так, професор В. М. Борщевський є співавтором підручника і хрестоматії з української літератури для 9-го класу середньої школи та підручника з української літератури для середніх спеціальних навчальних закладів, автором методичних посібників «Вивчення творчості Максима Рильського в школі» (К., «Радянська школа», 1970; відзначений на республіканському конкурсі на кращу педагогічну працю) та «Вивчення творчості М. М. Коцюбинського в школі» (К., «Радянська школа», 1975).

Систематично друкуються в журналах «Українська мова і література в школі», «Радянське літературознавство», «Народна творчість та етнографія» професори В. М. Борщевський, А. П. Коржупова, П. М. Лісовий, доценти З. М. Грузман, Б. В. Хоменко.

Так, професор А. П. Коржупова у журналі «Українська мова і література в школі» опублікувала статті «Виховання почуття дружби народів у позакласній роботі з народної творчості», «Шляхи аналізу художнього твору», «Опрацювання статті Максима Горького «М. М. Коцюбинський» у 9-му класі»; доцент Б. В. Хоменко — «Образне слово Марка Вовчка». У видавництві «Маяк» у 1972 р. вийшов збірник «Краса України — Поділля» (Вінниччина в художньому слові), упорядником і редактором якого є професор В. М. Борщевський, у видавництві «Карпати» — брошура професора П. М. Лісового «Через Бескиди» (Іван Франко і Закарпаття), у видавництві «Дніпро» — книга доцента З. М. Грузмана «Павло Тичина — літературознавець і критик» (1975).

Кафедра української літератури спільно з учителями середніх шкіл проводить обласні науково-методичні конференції. Так, у 1974—1975 рр. відбулися такі конференції: «Актуальні проблеми викладання української мови та літератури в школі на сучасному етапі», «Виховання радянського патріотизму і дружби народів при вивченні творів про Велику Вітчизняну війну».

На наступне п'ятиріччя кафедра планує роботу над комплексною темою «Вивчення взаємозв'язків української літератури з літературами народів СРСР в 8—10-х класах». Цю тему виконуватимуть професори В. М. Борщевський, П. М. Лісовий, А. П. Коржупова, доценти З. М. Грузман, М. Ф. Присяжнюк, Б. В. Хоменко.

З метою реалізації постанови ЦК КПРС «Про літературно-художню критику» на кафедрі розроблені спецкурси «Історія української критики і журналістики» (професор П. М. Лісовий), «Вивчення критичних праць у старших класах середньої школи» (професор А. П. Коржупова).

З. ГРУЗМАН

Миколаївський педагогічний інститут

Кафедра української літератури Миколаївського педагогічного інституту — одна з наймолодших у нашій республіці — створена у кінці дев'ятої п'ятирічки. Довгий час її члени не працювали над комплексною темою. Звідси — деяка строкатість і різноплановість аспектів їх творчих пошуків.

Але в міру сил наші філологи брали участь у розробці важливих питань теорії й історії літератури. Скажімо, предметом дослідження протягом п'ятирічки доцента А. Я. Солохи було вивчення радянським літературознавством питання творчого методу класиків української літератури — І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Франка, М. Коцюбинського та ін. Крім цього, вчений виступив з двома роботами про О. Корнійчука.

«Проблема позитивного героя й літературного процесу на сторінках «Молодняка» — тема творчих пошуків доцента О. С. Кухара-Онишка. Йому належать також цікаві спостереження над деякими аспектами формування індивідуального стилю митців слова: «Ставлення стилю письменника», «Жан-

рово-стильові особливості творів П. Загребельного про робітничий клас» тощо.

Заслужують схвалення наукові розробки доцента Я. О. Федоренка про майстерність творення характерів у романах П. Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» і «Повія». Очевидно, наукова громадськість добре знає його розвідки про естетичну функцію пейзажу й художньої деталі при зображенні персонажів у творах П. Мирного. Ми вже не говоримо про те, що вчений є досвідченим методистом. Роботи його на цю тему зараз відбираються до друку.

Члени кафедри приділяють увагу молодим кадрам. У цій п'ятирічці приступили до написання кандидатських дисертацій М. М. Бурдин («Художні пошуки Миколи Бажана і проблема взаємозбагачення радянських національних літератур»), Л. М. Старовойт («Максим Рильський і українсько-білоруські літературні зв'язки післявоєнного періоду»), А. П. Супрун («Олександр Довженко у зв'язках з російською літературою»).

Автор цих рядків основні зусилля зосереджував на висвітленні міжнаціональних літературних зв'язків. Була видана книга «Деякі закономірності взаємин літератур народів СРСР» (1972), опубліковані статті: «Форми взаємин братніх літератур», «Т. Шевченко й осетинська література», «Єднання братніх культур», «У дружбі наша сила», «Тепло братерських рук», «Поетична висота», «Інтернаціональний характер радянської літератури і художнє відображення трудових звершень робітничого класу», у співавторстві планується до видання посібник «Історія грузинської літератури».

Вагомий внесок зробили члени нашої кафедри і тим, що разом з вченими Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР провели у Миколаєві республіканську науково-теоретичну конференцію (1974), на якій були представники університетів і педагогічних інститутів України і почасти братніх республік. З нагоди конференції видавалися тези доповідей та повідомлень «Проблема робітничого класу і соціалістичної праці в радянській літературі».

Нові горизонти відкриваються перед членами нашої кафедри в десятій п'ятирічці. Насамперед свої зусилля вони планують зосередити на різних аспектах комплексної теми «Проблема художнього методу, стилів і жанрів у процесі розвитку взаємозв'язків дожовтневої та радянської літератур». У межах її передбачається розробка двох докторських дисертацій: «Народність української літератури кінця XIX—початку XX ст. До проблеми творчого методу» (доцент А. Я. Солоха) та «Індивідуальний стиль письменника: генезис, структура, типи. До проблеми стильових пошуків в українській прозі післявоєнного періоду» (доцент О. С. Кухар-Онишко). Продовжать роботу над кандидатськими дисертаціями молоді літературознавці М. М. Бурдин, Л. М. Старовойт і А. П. Супрун. Триває робота над темою «Художнє слово про єднання побратимів (до питання про взаємини братніх літератур радянської доби у процесі їх розвитку)», у якій висвітлюються традиції обопільних зв'язків М. Чернишевського, М. Добролюбова, Т. Шевченка, І. Чавчавадзе, А. Церетелі та К. Хетагурова, взаємини П. Тичини, М. Рильського, В. Сосюри, І. Микитенка, О. Довженка, М. Бажана з національними літературами.

Як у минулій, так і у наступній п'ятирічці для членів нашої кафедри важливе методичне значення мала постанова ЦК КПРС «Про літературно-художню критику». Свого часу була розроблена серія заходів по виконанню програми цього важливого партійного документа. Як зазначалося, велика

увага приділялася проблемам міжнаціональних літературних зв'язків. Члени кафедри становлять ядро секції критики при Миколаївській письменницькій організації. Крім цього, вони рецензують книжки місцевих авторів, виступають з роздумами про нові збірки на сторінках журналів і газети «Літературна Україна», читають спецкурс «Історія радянського літературознавства та критики» на випускному курсі. При факультетській студії, якою керують поет К. Курашкевич та критик І. Луценко, створено секцію молодих критиків. Члени секції готують матеріали до рукописного журналу «Вітрила», який виходить двічі на рік. Цікаво, що на останній звітній студентській конференції, присвяченій 30-річчю Перемоги над фашизмом, виступили з доповідями та повідомленнями 15 молодих критиків.

І. ЛУЦЕНКО

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

В. І. Мартусь (Полтава). В. І. Ленін про художність як діалектичну єдність змісту і форми в мистецтві	3
Л. І. Міщенко (Львів). Покликаний Жовтнем (Герой-інтернаціоналіст в українській поезії 1917—1945 рр.)	9
М. С. Пашко (Львів). Тема революції у творчості Олександра Довженка	17
М. С. Лисак (Донецьк). Сатира на ворогів революції (Я. Мамонтов, «Республіка на колесах»)	25
І. І. Бондаренко (Донецьк). Жанрові особливості твору А. Головка «Артем Гармаш»	32
С. Г. Барабаш (Донецьк). Уснопоетична традиція в сонетах А. Малишка	39
Л. П. Бондар (Львів). «Енеїда» І. П. Котляревського в перекладі Л. Куляшова	47
В. І. Грицютенко (Львів). Про українські переклади п'єси Б. Шоу «Професія місіс Уоррен»	55
І. М. Проценко (Херсон). Твори Марка Вовчка для дітей	64

КРИТИКА І ЛІТЕРАТУРНЕ ЖИТТЯ

П. К. Параскевич (Херсон). Прикметні риси українського воєнного роману 60-х років	74
П. П. Кононенко (Київ). З думою про джерела всенародного подвигу	84
І. Л. Чернова (Львів). Тема Великої Вітчизняної війни в «малій прозі» М. Тевельова	91

НА ДОПОМОГУ ВЧИТЕЛЄВІ ТА СТУДЕНТУ

З. П. Гузар (Дрогобич). До характеристики образу Мавки (Деякі аспекти проблемного вивчення твору)	98
М. І. Волошин (Дрогобич). Естетичне виховання школярів (На матеріалах педагогічної практики студентів-філологів)	102

ПУБЛІКАЦІЇ

Н. Я. Жук (Київ). Відсіч націоналістичним наклепникам	107
О. О. Рисак (Луцьк). Григорій Петніков — перекладач Лесі Українки	113
Д. М. Кузик (Дрогобич). Із творчої спадщини М. П. Старицького-перекладача	117
У вузах України	120

Министерство высшего и среднего
специального образования УССР
Львовский государственный университет
им. Ивана Франко

УКРАИНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Выпуск 29

Республиканский межведомственный
научный сборник
(На украинском языке)

Львов, Издательство при Львовском государст-
венном университете издательского объединения
«Вища школа»

Редактор Г. Я. Луцак
Художний редактор Н. М. Чишко
Технічний редактор Т. М. Веселовський
Коректор М. Т. Ломеха

Информ. бланк № 2546.

Здано до набору 8. 02. 1977 р. Підписано до дру-
ку 11. 08. 1977 р. Формат 60×90¹/₁₆. Папір друкар-
ський № 1. 8,25 умовн. друк. арк. 9,47 обл.-вид.
арк. Тираж 1000 прим. Видавн. № 339. БГ 02242.
Зам. № 3182. Ціна 1 крб. 20 коп

Видавництво при Львівському державному уні-
верситеті видавничого об'єднання «Вища школа»,
290000, Львів-центр, вул. Університетська, 1.

Обласна книжкова друкарня Львівського об-
ласного управління у справах видавництва, по-
ліграфії та книжкової торгівлі. 290000, Львів-
центр, вул. Стефаника, 11.

Ціна 1 крб. 20 коп.

НБ ЛНУ ім. Івана Франка

Іф 0063



Українське літературознавство, 1977, вип. 29, 1—132.