



Українське літературознавство

Випуск

41



ЛЬВІВСЬКИЙ
УНІВЕРСИТЕТ

МІНІСТЕРСТВО ВИЩОЇ
І СЕРЕДНЬОЇ СПЕЦІАЛЬНОЇ
ОСВІТИ УРСР

ЛЬВІВСЬКИЙ
ОРДЕНА ЛЕНІНА
ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ім. Ів. ФРАНКА

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

ВИПУСК 41

РЕСПУБЛІКАНСЬКИЙ
МІЖВІДОМЧИЙ
НАУКОВИЙ ЗБІРНИК

Виходить з 1966 року



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

1983

В сборнике освещаются вопросы истории, теории и критики дооктябрьской и советской украинской литературы, художественного мастерства писателей. Помещаются материалы, посвященные 120-летию со дня рождения О. Кобылянской и 150-летию со дня рождения Марко Вовчок.

Для преподавателей, учителей, аспирантов, студентов.

У збірнику висвітлюються питання історії, теорії і критики дожовтневої та радянської української літератури, художньої майстерності письменників. Вміщуються матеріали, присвячені 120-річчю від дня народження О. Кобилянської та 150-річчю від дня народження Марка Вовчка.

Для викладачів, учителів, аспірантів, студентів.

Редакційна колегія: проф., д-р філол. наук І. І. Дорошенко (відп. ред.), доц., канд. філол. наук А. М. Халімончук (заст. відп. ред.), доц., канд. філол. наук Т. І. Комаринець (відп. секр.), доц. канд. філол. наук А. І. Бондаренко, доц., канд. філол. наук О. І. Губар, проф., д-р філол. наук З. С. Голубева, ст. викл., канд. філол. наук Г. С. Домницька, проф., д-р філол. наук Н. Й. Жук, доц., канд. філол. наук О. С. Кухар-Онишко, проф., д-р філол. наук М. П. Лакіза, доц., канд. філол. наук В. В. Лесик, проф., д-р філол. наук П. М. Лісовий, проф., д-р філол. наук І. А. Луценко, проф., д-р філол. наук Г. І. Сінченко, проф., д-р філол. наук М. П. Тараненко, доц. канд., філол. наук М. С. Федорчук, проф., д-р філол. наук К. П. Фролова, проф., д-р філол. наук П. П. Хропко, доц., канд. філол. наук М. Й. Шалата.

Відповідальний за випуск доц., канд. філол. наук
Т. І. Комаринець

Адреса редакційної колегії:
290000, Львів, вул. Університетська, 1, держуніверситет,
кафедра української літератури

Редакція суспільно-політичної літератури
Зав. редакцією Х. Й. Сорохтей

В. Г. ЧУМАК, доц.,
Ужгородський ун-т

Образ позитивного героя в сучасному українському історичному романі

Провідним жанром сімдесятих років, зазначалося на VII з'їзді письменників СРСР і VIII з'їзді письменників України, став роман. Найбільших успіхів досягла проза, зокрема історична. У звітній доповіді першого секретаря правління Спілки письменників СРСР Г. М. Маркова підкреслено, що доля наших народів, доля рідної Вітчизни все більше захоплює творчу увагу митців [9].

Широку популярність здобули історичні твори відомих сучасних українських письменників П. Загребельного, В. Малика, Р. Федоріва та інших. Тільки в 1980 р. вийшли у світ нові історичні романи М. Сиротюка, М. Івасюка, В. Шевчука, Т. Микитина, Б. Загорулька. У 1981 р. опубліковано нові твори на цю тему Р. Іваничука «Вода з каменю», Р. Іванченко «Золоті стремена», Т. Микитина «Данило Нечай», В. Малика «Князь Кий».

За романи «Первоміст» і «Смерть у Києві» П. Загребельний удостоєний Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка. Р. Іваничук — перший лауреат премії ім. А. В. Головка за кращий роман року — «Манускрипт з вулиці Руської». Найвищу одностайну оцінку критики одержав віршований історичний роман Л. Костенко «Маруся Чурай».

У період підготовки до святкування 1500-річчя Києва з'явилися нові твори про історичне минуле нашого народу. У дослідження радянського роману, його теорії і художньої практики чималий внесок зробили М. Храпченко, В. Днепров, Г. Ломідзе, Л. Новиченко, А. Овчаренко, А. Бочаров, Є. Сидоров, Ю. Суровцев, В. Дмитрієв, Б. Панкін, З. Голубева та ін. Цікавими розвідками про історичний роман стали праці Ю. Андреева, С. Петрова, В. Оскоцького, Г. Ленобля, М. Сиротюка, В. Каргалова, Л. Александрової. Цінними є думки дослідників М. Жулинського, М. Ільницького, В. Беяєва, В. Дончика, що торкалися проблем розвитку сучасної української історичної прози.

Однією з центральних проблем у художньому творі є образ позитивного героя. Соціальна активність особистості несе сукупність тих рис та критеріїв, які відповідають історичному досвіду народу, найвищим ідейно-художнім вимогам.

На прикладі кращих творів сучасної історичної романістики зробимо спробу бодай частково з'ясувати, у яких зв'язках із суспільством, епохою показаний образ позитивного героя минулого.

З цією метою розглянемо історичні твори С. Скляренка, П. Загребельного, Р. Федоріва, де, на нашу думку, найбільш яскраво показані ці зв'язки.

Історичні романи С. Скляренка «Святослав» (1959) і «Володимир» (1962) — великі монументальні полотна про життя Київської Русі другої половини X — початку XI ст. [5; 6, с. 114]. Найвище творче досягнення прозаїка — зображення головних героїв Святослава і Володимира. Автор показав Святослава не хоробрим завойовником, що шукає «чужих земель», вождя «бродячої дружини», а видатним полководцем, державним і політичним діячем, особливо під час першого і другого походів у Болгарію. Водночас Святослав — людина великого і щирого серця, котрий передусім любить рідну землю, дбає про її майбутнє. С. Скляренко створив власну художню концепцію політичної, державної, військової діяльності київського князя. Ця концепція підтверджена згодом вченими, наприклад, академіком Б. Рибаківим [6, с. 46] та ін.

По-новому змальований і князь Володимир. Головний герой твору несе у собі протиріччя епохи. Це не «святий», «рівноапостольський» князь, «красне сонечко», яким його показувала церква, а могутній і, коли треба, жорстокий феодал, котрий, захопивши київський стіл, владною рукою засуджує на смерть «неслухняних смердів», захищаючи інтереси свого класу. Князь Володимир зображений С. Скляренком не лише з караючим мечем, а й державним діячем, який дбає про велич, силу, міжнародний авторитет Київської Русі, добре розуміє поступ нових часів. Саме тому зміцнює кордони держави, заводить школи, одягає корону василевса.

Хвилююче і майстерно написані сторінки про стосунки князя з дружиною Рогнідою, дітьми та ін. Як вважав М. Рильський, ці сторінки належать до найбільш переконливих у романі [7, с. 565]. Так, створюючи образи київських князів, автор змальовує складне і розмаїте суспільне, політичне, державне життя Київської Русі, її вихід на міжнародну арену, важливу роль в історії слов'янства. Письменник зумів створити власну вірогідну художню концепцію головних героїв як визначних державних діячів, майстерно вписати їх у епоху, показати у найрізноманітніших зв'язках із суспільством, часом, обставинами.

Уміння С. Скляренка творчо підходити до змалювання важливих, переломних подій у житті народу, розумно і аргументовано ламати традиційні, але суб'єктивні погляди на діяльність Святослава і Володимира, з марксистських позицій підходити до зображення і трактування вузлових проблем вітчизняної історії було і залишається повчальним для письменників, що звертаються до історичної тематики.

Своєрідним продовженням діалогії С. Скляренка про Київську Русь став роман П. Загребельного «Диво» (1968). Але ідейний задум тут інший. Як відзначав сам автор у коротенькому передньому слові до роману «Євпраксія», йому хотілося художньо дослідити народні долі, кожна з яких не втратила свого значення й сьогодні. Це був принципово новий підхід до відтворення історичного минулого.

Вперше в українському історичному романі головним героєм стає вимислена особа — художник і зодчий Сивоок. Разом з письменником читач простежує складний життєвий шлях героя: від дитинства, яке минуло на благодатній Русі, до зрілого віку, коли йому вдається нарешті спорудити найбільше диво — собор Софію Київську. Сивоок багато роздумує над проблемами мистецтва, людського буття, майбутнього. Ця постать набирає філософського змісту. У барвах і оздобленні собору, його архітектурі геніальний живописець і зодчий утверджує народну міфологію як основу духовної культури руського люду.

Отже, в центрі твору П. Загребельного головним героєм, як уже підкреслювалось, виступає людина з трудового народу — художник, талант. Саме такими людьми була багата Руська земля.

Створюючи за законами паралелізму ще один образ головного героя — князя Ярослава — автор виходить з інших творчих засад, ніж, скажімо, С. Скляренко. П. Загребельний більше уваги приділяє Ярославу-людині, а не князю.

Роман «Первоміст» (1972) П. Загребельного відрізняється від попереднього тим, що тут майже усі герої вигадані. Головними дійовими особами здебільшого виступають негативні персонажі — піп-розстрига Стрижак, воевода Мостовик, воеводський підслухувач Шморгайлик. А позитивними — син охоронця мосту Положая Маркерій та дочка Німого — Світляна, які беруть участь у боротьбі з татаро-монголами і героїчно гинуть у цьому поединку. Автор висвітлює сонне царство воеводи Мостовика і його охоронців з допомогою сатири, іронії, бурлеску. У цьому полягає, на наш погляд, новаторство прозаїка, що зближує його якоюсь мірою з автором «Маленьких романів» естонським прозаїком Е. Ветемаа, зокрема зі «Спогадами Калевіпоєга», передусім манерою іронічної оповіді, використанням бурлеску, зображенням окремих трагікомічних ситуацій.

Принципово новаторською є художня концепція головного позитивного героя у романі П. Загребельного «Смерть у Києві» (1972) про князя ростово-суздальської землі Юрія Долгорукого. Автор прагне розкрити ту позитивну діяльність Долгорукого, що мала значення для майбуття землі Руської. Він здружує сусідні племена з руським народом, бореться проти феодальної роздробленості, дбає про мир, справедливість. Князь скромний у побуті, щирий у ставленні до простих людей. Правда, автор у полемічному запалі деколи допускає елементи ідеалізації Долгорукого, забуваючи про класову природу феодального суспільства. Така інтерпретація Юрія Долгорукого розходиться з прийнятою у науці і не позбавлена певних суперечностей.

Як відзначають дослідники сучасного радянського роману, нині відбувається укрупнення масштабів у підході до дійсності, до зображення головного героя. Осмислення життя людини проходить крізь широкі філософські категорії людського буття з його трагізмом, суперечностями. На зміну роману ситуативному, панорамному приходить роман, де в центрі — людська доля, «перепускання» історії через душі героїв [2, с. 28]. Таким є твір П. Загребельного «Євпраксія» (1975). У передньому слові автор відзначає, що

це роман про долю людини, про жінку, про трагедію її розлуки з рідною землею, про трагедію втрати любові. Головна героїня — малолітня дочка київського князя Всеволода, яку відправляють у далеку Німеччину, де вона згодом стає Євпраксією-Адельгейдою, дружиною імператора Генріха IV. Трагічно склалася її доля. У важкій, виснажливій боротьбі їй вдається вирватися з тенет цього володаря-негідника і повернутися на батьківщину. Нещаслива доля і велика мужність цієї жінки у боротьбі за свою людську гідність сколихнула всю Європу. Євпраксія постає перед читачем як непересічна особистість. Вперше в українському історичному романі на чільне місце вийшла нова — морально-етична проблема долі людської особистості, яка переходить у категорію загальнолюдську — трагедію буття. В основі твору — не лише громадські, суспільні, політичні колізії, а передусім моральні, етичні, розкриті через складні внутрішні структури образу.

П. Загребельному вперше вдалося у таких широких масштабах створити привабливий жіночий позитивний образ. Чи не цей успіх заохотив письменника звернутися ще до однієї неординарної жіночої постаті з історії нашого народу — до долі дівчини-полянки Анастасії Лісовської, якій судилося стати дружиною турецького султана Сулеймана Пишного. Незважаючи на століття, що розмежовують у часі Євпраксію-Адельгейду від Анастасії-Роксолани, вони є духовними сестрами, бо однаково потрапили у ворожий їм світ зневаги, насильства, розпусти, принизливого ставлення до людської особистості. І саме відчайдушна боротьба на грані людських зусиль за право бути особистістю, за свою духовну незалежність і єднає ці дві небуденні натури. Правда, Євпраксія перебувала дещо в інших умовах. Вона дочка великого князя київського, а Роксолана — турецька полянка у гаремі султана, де, як і при дворі, нівелювалася, знецінювалася будь-яка людська індивідуальність.

Здавалось би, чи не повторюється тут П. Загребельний? На наш погляд, ні. Письменника хвилює проблема моральної, етичної цінності людини як особистості. І він у новому творі знову повертається до цієї теми, художньо розробляючи її на іншому історичному матеріалі, на вищому мистецькому витку спіралі. Крок за кроком П. Загребельний показує, як вдається Роксолані неймовірними, титанічними зусиллями вирватися, виокремитися із того сірого, рабського загалу, прорватися крізь плетиво липкого павутиння придворних інтриг, крізь мури тупої байдужості, змов, нашіптування і зійти на вершину, стати поруч з султаном, диктувати свою волю. Ця влада їй потрібна була, доводить автор, щоб стати незалежною, нескореною людиною. Прозаїк зумів психологічно переконливо показати драматичну, сповнену величезної надлюдської напруги звиягу за перемогу життя над ницістю рабської покорі, плазуванням. Показ цього висхідного шляху Роксолани до вершин торжества людського духу — найкращі сторінки твору. У людини, стверджує автор, приховані величезні потенційні сили. З далекої сивизни віків, з мороку небуття П. Загребельний з допомогою натхненної творчої фантазії та скупих документів минулого вибудовує своєрідні образи Сивоока, Євпраксії, Роксолани, котрі

у своїй сукупності несуть з давнини повчальні моральні уроки нашому сучаснику. Автор проводить своїх позитивних персонажів не лише через складні перипетії суспільних, політичних, державних конфліктів, а передусім через суворі морально-етичні випробування. Від цього характери головних героїв наповнюються глибоким, вселюдським змістом.

Драматична доля людини у жорстокому світі феодального суспільства показана у романі Р. Федоріва «Отчий світильник» (1976). У центрі оповіді — соціальне і духовне буття галицького люду у другій половині XII ст. Одне з провідних місць у сюжеті посідає образ Чагра-дереводіла. Під пером прозаїка оживають одвічні категорії народної моралі — працелюбства, чесності, справедливості, любові до рідного краю — усе те, що притаманне трудящому люду. Ці риси Р. Федорів не декларує, вони органічно злиті у вчинках, діях, помислах героя: у ставленні до князя, його печатника, до своїх дітей, до людей, під час повстання, яке йому, Чагру, довелося очолити. Він поміркований, розсудливий, справедливий і водночас політично обмежений: вірить, що князя можна переконати, «умовити» повернути давній покон. Автор показує героя у численних і різноманітних зв'язках з трудовим людом, носієм давніх народних традицій, звичаїв. Але коли він оборює волами Галицьку гору і засіває житом, то це не просто звичай, а глибока віра у те, що отчий край житиме тисячу літ.

Усі сюжетні лінії в «Отчому світильнику» зведені з допомогою центральної постаті роману — образу літописця Івана Русина, пророка своєї доби, поета, філософа, людини високої культури. Русин виступає у творі основною дійовою фігурою. До речі, образи літописців, культурних діячів охоче вводяться авторами в історичні романи. У П. Загребельного, наприклад, таким є Дуліб («Смерть у Києві»), Сатенік, дружина спарапета Мхітара у С. Ханзадяна («Мхітар спарапет»), поет Махамбет у А. Алімжанова («Стріла Махамбета»), Отто Мазінг і Яак Петерсон у Я. Кросса («Небесний камінь»). Проте у кожного з цих героїв свій діапазон дій. Так, Сатенік лише пасивно фіксує події у тиші палацу, Махамбет воює не лише словом, а й мечем, велику культурницьку роботу проводить Отто Мазінг.

Іван Русин — вимислена особа. Уже саме ім'я і прізвище типізують цю постать. Герой твору максимально наближений до читача, бо показаний у найрізноманітніших зв'язках з епохою. Батько Івана з Суздаля, мати — з-під Перемишля. Доля закинула хлопця у Константинополь, де він виховується на кращих зразках грецької античної поезії і філософії. Нарешті Іван потрапляє на рідну землю і проймається святим почуттям «отчого світильника», прагне прислужитися своєму народу: перекладає грецькі книги, відкриває училища при монастирях, творить власні пісні, веде хронограф «Сад». Ця людина енциклопедичних знань багато корисного зробила для рідного народу, піднесення його духовного життя, культури. Русин змальований автором у зв'язках з народом, його культурою. Він прагне словом «володаря переінакшити», обдумує нинішнє і майбутнє Русі, розчаровується і знову надіється. Ось так перед читачем постає яскравий позитивний образ

патріота, мислителя Руської землі, який досі у таких масштабах ще не зустрічався в сучасному українському історичному романі. Він з тих, чийм попередником у вітчизняній історії був великий Нестор, а наступником — Сковорода.

Показово, що таким персонажем став не конкретно окреслений образ історичної особи, наприклад, ватажка повсталих мас, як це вже стало традиційним в історичному романі, а представник духовної культури народу, виходець з її низів. У цьому полягає новаторство Р. Федоріва, П. Загребельного. Українські прозаїки, що пишуть на історичну тему, у 60—80-х роках розширюють діапазон вибору позитивних героїв минулого, творчо освоюють духовне життя народу у попередні епохи. В «Отчому світильнику» такими є не лише Русин, а й будівничий Василько, художник Добромир і його син Ігнатій, ізограф Кузьма, учитель Добротвор. Автор не просто ілюструє, фіксує таланти з народу, — він показує, якими складними, нелегкими шляхами йшли вони, несучи простому люду нове мистецтво, культуру.

Через драматизм, трагізм людського буття у феодальному суспільстві Р. Федорів створює свою концепцію позитивного героя. Провідним мотивом діянь такого персонажа є не лише заперечення старого (цього було досить у попередніх історичних полотнах українських прозаїків), а передусім прага творчості у сфері людського духу. Це є також новаторством сучасного історичного роману на Україні.

Багато цікавого, нового у виборі головних позитивних персонажів знаходимо в романі Р. Іваничука «Черлене вино», «Манускрипт з вулиці Руської», В. Шевчука «Велесич» та ін. У цих творах дійовими особами є також представники духовної культури — каліграф Осташко, музикант Арсен, борець проти єзуїтів Юрій Рогатинець, вимислений автор «Слова о полку Ігоревім» Велесич. І хоч ці твори не рівноцінні за своєю ідейно-художньою суттю, та кожен з авторів прагне розкрити атмосферу духовного життя суспільства. Особливо вражають новизною творчі знахідки у композиції творів Р. Іваничука та В. Шевчука, які спільно з П. Загребельним і Р. Федорівом засвідчують новаторські пошуки романістів у сфері форми і змісту.

Ми зупинилися лише на окремих проблемах вибору й інтерпретації головних позитивних героїв у сучасному українському романі (здебільшого про давню Русь). Помітним явищем тут є широке введення у твори людей мистецтва, культури, науки (здаймо також романи К. Басенка «Початок», Л. Костенко «Маруся Чурай», Р. Іваничука «Вода з каменю»). Цей прийом допоміг глибше проникнути в епоху, осмислити життя людини у ширших філософських категоріях, поєднати минуле з сучасним і майбутнім (П. Загребельний, Р. Іваничук, В. Шевчук), порушити і по-новому розкрити такі морально-етичні категорії, як добро і зло, чесність і справедливість, правда і кривда. Нові твори українських прозаїків оригінальні у створенні концепції людини минулого, саме тих її рис, які служать моральним уроком й історичним досвідом сучаснику, допомагають йому краще розпізнавати дороги в майбутнє. Ці романи свідчать про новий, вищий філософський рівень худож-

нього мислення прозаїків, уміння осягати культурно-естетичний, досвід минулого і передавати його сучаснику. Образи позитивних героїв вчать любові до Батьківщини, стійкості у випробуваннях [1, с. 74]. Вони несуть важливе ідейно-політичне, філософське і морально-етичне навантаження і звернені до сучасника. З сучасних ідейних позицій митці судять про минуле, про той огонь в одежі слова, що освічує своїм промінням наше сучасне, наше прийдешнє.

Список літератури: 1. Матеріали XXVI з'їзду КПРС. — К., 1981. 2. Бочаров А. Единица измерения — человеческая судьба. — Вопросы литературы, 1981, № 9. 3. Загребельний П. Неложными устами. — К., 1981. 4. Ленобль Г. Достоверное и приблизительное. — Литературная газета, 1960, 17 нояб. 5. Оскоцкий В. Роман и история. — М., 1980. 6. Рыбаков Б. А. Первые века русской истории. — М., 1964. 7. Рыльский М. Послесловие. Семен Скляренко и его роман «Владимир» — У кн.: Скляренко С. Владимир. — М., 1963. 8. Советская литература в борьбе за коммунизм и ее задачи в свете решений XXVI съезда КПСС. Доклад первого секретаря правления Союза писателей СССР Г. И. Маркова. — Литературная газета, 1981, 1 июля. 9. Сучасний український роман в контексті світової літератури. — Вітчизна, 1981, № 10.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Рассматривается образ положительного героя в украинских исторических романах С. Скляренко, П. Загребельного, Р. Федорива, новизна художественных концепций персонажей, общее и индивидуальное в построении образа; частично эти образы сопоставляются с произведениями на историческую тематику в литературах других народов СССР, подчеркивается ценность опыта исторического романа для современника.

Стаття надійшла до редколегії 5 грудня 1981 року.

В. С. ПРАЦЬОВИТИЙ, зав. кабінетом української літератури,
Львівський ун-т

Створення героїчного характеру у драматургії Миколи Зарудного

Героїчний подвиг народу у боротьбі за встановлення Радянської влади на Україні знайшов широке відображення в українській драматургії. До цієї теми зверталися провідні українські митці О. Корнійчук, Ю. Яновський, М. Куліш, М. Ірчан, Я. Мамонтов, І. Кочерга, І. Микитенко, Л. Первомайський та ін. Свою сторінку у зображення цих подій вписав Микола Зарудний трилогією «Ніч і полум'я» (1958), «Сині роси» (1966) та «Вірність» (1970), присвяченою 50-річчю Великого Жовтня та 100-річчю від дня народження В. І. Леніна. М. Зарудний постав у новій мистецькій якості. Автор гостроконфліктних соціально-психологічних драм, гумористичних і сатиричних комедій, він виявив себе майстром епічних історико-революційних полотен [8, с. 141].

Трилогія М. Зарудного привертала увагу багатьох літературознавців: Й. Кисельова, Д. Вакуленка, М. Пивоварова, О. Дяченка, Ю. Бобошка та ін. Проте питання про своєрідність героїчного характеру у драматургії Зарудного, на нашу думку, висвітлено недостатньо і потребує додаткового аналізу.

Драматург, соціально зумовлюючи та психологічно вмотивовуючи вчинки та дії своїх героїв, завжди враховує історичну атмосферу, в якій діють персонажі, показує, як героїчна доба породжує героїчні характери. Авторська концепція, таким чином, відповідає вимогам відображати події історично, лише в зв'язку з іншими і лише в зв'язку з конкретним досвідом історії [1, с. 315]. Виходячи з конкретно історичної обстановки, Микола Зарудний художньо осмислює суспільні явища, дотримуючись чіткої позиції письменника-реаліста.

У драмі «Ніч і полум'я» на чітко окресленій соціальній основі автор протиставляє носіїв різних моральних принципів, виразно подає їхні характери. Опинившись з протилежних боків «барикади», представники одного роду відстоюють інтереси антагоністичних класів, підпорядковують свої дії різним цілям. Соціальні критерії життєвих позицій героїв стали предметом естетичної оцінки у драмі. Соціально-класовий конфлікт між двома братами розкриває загальну картину громадянської війни на Україні. Саме в характерах цих двох героїв акумулюються системи поглядів, ідейні та моральні платформи старого і нового ладів.

Позитивну ідею драми автор втілює у образі Тараса Крутояра — виходця із заможної сім'ї. Чесний і справедливий, Тарас не міг змиритися з лицемірством, яке панувало в сім'ї. Це і спричинило родинний конфлікт. «Ти вчив нас лицемірству... Проголошував брехливі промови про любов до народу. Писав проповіді попам і роздавав на паску срібні гривеники жебракам... А коли настав час звільнення, ти... зводиш шибениці. Ось вони і стоять між нами, батьку» [5, с. 356], — висловлює своє обурення Тарас.

У середовищі пролетарів Тарас стає активним пропагандистом революційних ідей, переконаним більшовиком, сурмачем нового дня. Він проходить школу робітничого гарту: ні підпілля, ні тюрми, ні каторги не змогли змінити його переконання, зламати сильну волю. Тарас очолює більшовицьку групу, розповсюджує з товаришами листівки, підриває склади, організовує робітничі загони, збирає зброю, готує повстання в місті. Все це драматург не показує в дії, а повідомляє у діалогах, репліках дійових осіб. Однак сам перелік подій, в яких брав участь Тарас Крутояр, не дає повної уяви про характер героя, його риси, симпатії, уподобання. Тому Миколі Зарудному справедливо дорікали дослідники (Й. Кисельов, Д. Вакуленко) в ілюстративності характерів драми «Ніч і полум'я». Щоправда, окремі риси образу Сурмача автору вдалося змалювати дуже майстерно. Для цього драматург створив конфліктні ситуації, які сприяють виявленню характеру героя. Мужньо і героїчно тримається Тарас на допитах. Коли мати просить синів примиритися, Тарас відповідає: «Тепер ми кровні вороги, мамо. Нас примирити не можна як день і ніч, як воду і вогонь» [5, с. 360]. Дещо прямолінійно висловлена ця думка, але фраза, сказана Тарасом, свідчить про нескореність його духу, про велику рішучість до останньої краплі крові боротися за визволення рідного народу.

Драматург овіяв цей образ романтикою боротьби. І це романтичне трактування образу Тараса Крутояра соціально та естетично

виправдане, бо містить в собі могутній заряд вірності і відданості справі революції.

Для більш яскравого висвітлення характеру героя Микола Зарудний використовує засіб антитези, зводячи двох братів, які стали класовими ворогами. Зустріч між ними — це своєрідна конфліктна ситуація, яка, немов лакмусовий папірець, виявляє характери персонажів.

«Григорій. Сідай. Не хочеш. Жаль. А я до тебе з усією щирістю... Бачить бог, що я в цьому не винен.

Тарас. Навіщо ця гра? Нічого у вас не вийде.

Вурст. Ми хочемо, щоб ви тільки назвали членів підпільного комітету. І ви — вільні.

Григорій. Я тобі даю слово честі, що ми помилюємо тебе.

Тарас. Слово честі? Ти свою честь продав і не тільки честь, а й душу.

Григорій. Я тобі не раджу розмовляти зі мною таким тоном. Ми хотіли подарувати тобі життя, а ти не ціниш цього.

Тарас. Мерці живим не дарують життя.

Григорій. Замовчи! Розстріляю, як собаку!» [5, с. 355].

Цей діалог свідчить про соціальні позиції героїв, що впливають з конкретної ситуації. Але в репліках дійових осіб мало почуття, драматург не заглибився в психологію героїв, не показав нагнітання ворожнечі між персонажами. Діалогу не вистачає пристрасності, драматизму.

Відтворюючи образ Тараса Крутояра, драматург основну увагу зосереджує на соціальній характеристиці героя, показує його як зрілого, переконливого борця за новий лад, подає готові вчинки і дії, не заглиблюючись у динаміку думки і почуттів. Тому характер Тараса Крутояра дещо статичний, не позбавлений схематизму. Характер Сурмача типовий для революційної доби, але позбавлений розвитку, еволюції.

Революційні події на селі відтворив Микола Зарудний і у драматичній поемі «Сині роси». Вона більш конкретизована, в дію втягнуто багато персонажів з різних соціальних верств, типових для революційних подій на селі. Засоби типізації у драматурга стали більш продуманими і винахідливими, коефіцієнт естетичного впливу на сучасника збільшився. «...Бажання показати героїв глибше, розкрити їхні душі, повернути увагу до найцікавішого — перелому в свідомості під впливом революції — керує пером драматурга» [3, с. 144], — зазначає Д. Т. Вакуленко. У «Синіх росах» не тільки представлено носіїв ідеології, а й відтворено конкретні образи — характери революційної доби.

Микола Зарудний показує революцію у ретроспекції, завдяки чому відтворює події у тісному зв'язку минулого і сучасного, оцінює героїчний подвиг народу з точки зору прийдешніх поколінь. Зіставлення двох часових планів стало засобом естетичної оцінки зображуваного. Але сучасність драми полягає не лише в цьому прийомі, «а в самій атмосфері п'єси, в принципах зображення дійових осіб, опоетизації героїв Жовтневої революції» [6, с. 98].

Вдало передаючи соціальну атмосферу на селі, Микола Заруд-

ний показує, як під впливом революційних подій перероджується психологія селян, зростає їхня свідомість, пробуджуються соціальні чуття, визріває активна життєва позиція — формуються нові радянські характери. Драматург виводить цілу галерею представників революційної доби, різних за рівнем соціальної активності. Пробуджується душа в суворого і категоричного Мирона Кагарлика. Шлях від несвідомих селян до учасників революційних подій пройшли Македон Чоботар та Опанас Деркач. Тяжкі випробування привели до колективного життя Василю. Через особисте горе прийшла до усвідомлення суспільної сутності людини Любина.

Основна увага драматурга в «Синіх росах» концентрується на образі центрального персонажа Северина Дороша. Крізь призму його характеру показані революційні події на селі, відданість народній справі та героїзм. У діалогах з Любиною, селянами, у сутичках із запальним Мироном Кагарликом розкривається глибоке розуміння Дорошем революційної ситуації: «Ти не за маузера хапайся, а за голову. Думати треба... Революція — це не маузер і червоні штани, а... розум і серце, чисте і гаряче» [5, с. 407]. Свої вчинки і думки він звіряє по Леніну — рішення Северина Дороша завжди правильні і обґрунтовані. Коли Мирон Кагарлик відмовляється відпускати свій загін на фронт, Дорош його перекоонує: «Денікіна зупинити треба, Юденича, Колчака... Вмерти, але зупинити. Уся ж Антанта на нас іде. І думати, Мироне, треба не тільки про село, а про всю Україну, про всю революцію...» [5, с. 396].

Северин — натура цільна, колоритна. Особистого щастя для нього замало. Адже він думає не тільки про себе, а про всіх тих, хто є і хто буде. Громадські обов'язки у нього на першому місці. «Северин — то єст файний ревком... Ваш Ленін може бути спокійним, якщо в його партії такі люди» [5, с. 439], — висловлює своє захоплення Дорошем польський фельдшер Станіслав Мичковський. Все своє єство Северин підпорядковує великій меті — боротьбі за щастя людей. Цю рису характеру розкриває драматург переважно у діалогах з коханою Дороша — Любиною: «Не дивись на мене так тривожно... Я повинен іти. Я мушу... Крім тебе, у мене є ще обов'язок... Зрозумій, що так треба... для тебе, для нашого майбутнього сина... для всіх...» [5, с. 432], — говорить він коханій, яка застерігає його від небезпеки.

У жорсткій боротьбі з ворогами Северин Дорош гине. Сцену загибелі героя драматург наповнює великим життєвим оптимізмом. Такий композиційний прийом вже використовувався Вс. Вишневським в «Оптимістичній трагедії» і О. Корнійчуком у «Загибелі ескадри». Скористався ним і Микола Зарудний, через смерть утверджуючи велич комуніста. Приречений на загибель, Северин Дорош твердо вірить, що революційна справа буде продовжена його послідовниками:

«Северин. Я і мертвий відомщу тобі, Островий! Не буде вам пощади! Канете в безвість, прокляті і забуті людьми!

Островий. Замовкни! Я.. я.. розіпну тебе і чорні круки розірвуть твоє серце...

Северин. Ні... Я оживу, чуєш! Оживу у нашій правді! У синові житиму, в онуках своїх» [5, с. 443—444].

Слова Северина Дороша звучать переконливо. Драматург написав цей діалог на високих регістрах, з великою емоційною напругою, як заключний акорд. Психологічно вмотивувавши загибель головного героя, автор наповнив драматичну поему «Сині роси» життєстверджуючим пафосом. Смерть Дороша стає його моральною перемогою, духовним безсмертям, символом торжества комуністичного ідеалу.

Пишучи п'єсу наприкінці 60-х років, коли в літературі виникає проблема гармонійного розвитку особи, Микола Зарудний, звичайно, не міг обмежити свого героя тільки революційною діяльністю. Його розуміння духовного багатства людини як ознаки повноцінного життя, показано, зокрема, у діалозі з Мироном Кагарликом.

«Мирон. Да-а. А я думав, що любов у революцію більшовикам забороняється.

Северин. (розсміявся). Чудний ти. Революція — це життя, Мироне, і нам треба дуже багато любові, щоб перемогти... і жити.

Мирон. Я про дівчат, Северине.

Северин. І дівчат треба кохати, щоб відчути всю красу життя, як Опанас Кіндратович каже... І поле, і ліс... І дитину на руках» [5, с. 434].

Показуючи героя в громадському і особистому плані, драматург немов об'єднав дві часові площини — героїку громадянської війни з сучасністю. За допомогою цього засобу він досягнув повноти і багатогранності образу.

Соратником по боротьбі Северина Дороша виступає голова сільради Мирон Кагарлик, який всім серцем відданий справі революції.

Образ Мирона Кагарлика сповнений динамічної дієвості. У діях та вчинках розкривається характер героя, виявляються його індивідуальні риси. Кагарлик не хоче виконувати наказу губревкому, який розходить з його розумінням революційної ситуації на селі.

«Мирон. Плювать я хотів на ці накази! А ми з чим залишимося? По три дні з боїв не виходимо, а вони... Виведемо загін — налетить отаман Чорний і передушить нас, безповоротно, як кошенят. Ми цей загін збирали, і він — наш! Жодного бійця не дам! — гарячкує Мирон.

Северин. Віддамо.

Мирон. Ні». [7, с. 395].

У цьому діалозі виразно пробиваються анархічні погляди Мирона Кагарлика. Все у Мирона йде від почуття, яке не завжди контролюється розумом.

Заслуга драматурга в тому, що цей характер показаний у розвитку. Під впливом Северина Дороша та різних життєвих обставин поступово вгамовується молодеча гарячковість Мирона, він стає вдумливішим, розсудливішим. У голосі його поступово зникає різкість, пробивається теплота і щирість. Із запального революціонера Мирона Кагарлика виростає справжній керівник — авторитетний

представник Радянської влади на селі. Він усвідомлює, що революція — це не тільки знищення старого світу, а й відкриття шляху до нового життя, нових почуттів, нових поглядів на життя, щастя, любов.

Нових людей, породжених великими соціальними перетвореннями на селі, показав Микола Зарудний і в драмі «Вірність». У центрі уваги драматурга — формування інтернаціональної бригади і створення комуні на селі. У ставленні до цієї події виявляються характери героїв, розкриваються їхні політичні і життєві позиції.

Інтернаціональні бригади — це знамення нової доби, нового життя. Естетично осмислюючи цю важливу суспільну подію, драматург намагається якомога глибше зазирнути в суть життєвих явищ, прагне до всебічного розкриття соціальних протиріч і конфліктів, робить художні узагальнення: за конкретним, випадковим знаходить типове, закономірне.

Голова сільради Максим Богун — герой революції і громадянської війни — уособлює типового представника Радянської влади. Характер мужній, самовідданий. Нелегко Максиму переборювати забобони і пережитки селян, але світла мета — побудувати нове життя — надає йому сил та енергії. Як чесну, справедливую людину з гордістю характеризує Максима його мати: «Він у мене справедливий, Варко, бідних не зобидить, собі не візьме. Каже: Я, мамо, комуніст, і мені нічого не треба, я комунію, — каже, — засную» [5, с. 449].

Активно й цілеспрямовано Богун веде боротьбу за ідеали нового суспільства. В цій діяльності розкривається процес формування особистості героя. Драматург вдало створив драматичні ситуації, в яких виявляються риси характеру Богуна. Крутий і гарячий, Максим вміє в критичній ситуації виявити спокій і витримку. Революційна боротьба навчила його безпомилково визначати, де ворог, а де друг. Коли куркулі організували підпал комуні, Максим швидко і оперативно знаходить злочинця; у підступних діях Токарського він явно відчуває ворожу позицію.

Максим Богун — неабияка індивідуальність. Це вмілий керівник, який здатний повести за собою маси. Під час організації куркулями бунту він, ризикуючи життям, вгамовує селян, роз'яснює необхідність створення у їхньому селі комуні з червоних бійців. «А хто нам цю землю відвоював? Армія наша і народ. Так? То невже нам з вами шкода землі для наших славних котовців?» [5, с. 476] — запитує він несвідомих, підбурених куркулями селян. Прості, дохідливі слова Максима Богуна знаходять відгук у серцях. Його силу і вплив визнають вороги. «Зібрали бабів, покричали, а прийшов матрос і полетів ваш бунт к чорту?..» [5, с. 479] — обурюється представник контрреволюційного центру.

У кожній конфліктній ситуації Богун розкриває свої найкращі риси: простоту, мудрість, далекоглядність. «Ми виходимо з одвічного мороку до світла, і ми повинні бути чесними, красивими, достойними нашої революції» [5, с. 487], — говорить він. Хоч Максим не зовсім чітко уявляє собі майбутнє суспільство, він твердо переконаний, що це щасливе життя вільних людей. «Кажу вам, що соціалізм — це сонце свободи над кожною хатою... А пра-

цювати так треба буде, щоб аж кістки тріщали, бо свобода на нашій праці тримається» [7, с. 467], — відстоює Максим основний принцип радянської дійсності — працю.

Кожний крок, кожний успіх чи невдачу глибоко переживає Максим Богун, великий оптиміст та життєлюб, сповнений любові до людини. Через оцінку персонажем різних суспільних подій драматург детально розкриває психологію героя, вдало передає його почуття, які зумовлені конкретними життєвими обставинами. Відчуваючи ворожу позицію у діях Токарського, Богун вирішує їхати в ЦК, щоб розібратися у складній ситуації. Але вороги перешкоджають йому зробити це. Підступна куля обриває життя безстрашного героя революції і громадянської війни.

Зображаючи смерть героя, драматург, не загострює уваги на цьому моменті п'єси. Він показує, що справу Максима Богуна продовжують інші. Радянська дійсність дала нових героїв. Активно включилася в будівництво нового життя на селі комсомолка Гаїна, для якої не страшні забобони та пережитки, залякування та помста куркулів. Твердо відстоюють принципи Радянської влади Арсен Гай та його сини. Закладають основи комуни Василь Чорба, Гарібальді, Таня. Поступово приходять до соціальної свідомості Нечипір Хміль та Стратон Журавель. Фінал п'єси сповнений великим оптимізмом і життєстверджуючим пафосом.

У драматичній трилогії «Ніч і полум'я», «Сині роси» та «Вірність» Микола Зарудний створив своєрідні героїчні характери. Своє художнє завдання драматург вирішував різними способами. У драмі «Ніч і полум'я», обравши шлях панорамного зображення подій, автор не заглиблювався в психологію своїх героїв. Дії та вчинки персонажів зумовлені відповідно соціальними обставинами — вони носії певних суспільних ідеалів.

Характери драм «Сині риси» і «Вірність» розкриваються автором в духовній, людській значимості, що виключає схематизм. Як показує драматург, людина не тільки «жертва» обставин, а й активний творець своєї долі.

У образах-характерах Микола Зарудний художньо переконливо відтворив живу правду епохи, виявив глибоке розуміння найхарактерніших явищ дійсності, розкрив її гострі суперечності і показав непереможну силу народу, його тверду віру в перемогу ленінських ідей та побудову нового суспільства.

Список літератури: 1. *Ленін В. І. І. Ф. Арманд.* — Повне зібрання творів, т. 49. 2. *Античные мыслители об искусстве.* — М., 1937. 3. *Вакуленко Д. Т.* Сучасна українська драма. — К., 1976. 4. *Горбунова Е. Н.* Вопросы теории реалистической драмы. — М., 1963. 5. *Зарудний Микола.* П'єси. — К., 1971. 6. *Кисельов И. М.* Герой і час. — К., 1969. 7. *Храпченко М. Б.* Рост литературы и проблемы теории. — В кн.: *Движение жизни и литература.* М., 1978. 8. *Шлапак Д. Я.* З любов'ю до сучасника. — К., 1981.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

На основанні аналізу драм «Ніч і полум'я», «Сині роси», «Вірність» прослідковується створення Миколою Зарудним героїчних характерів в трилогії, зображуючій період боротьби за Советську владу на Україні.

Стаття надійшла до редколегії 10 березня 1982 року.

Естетичні функції фольклоризму в драматичній поемі А. Малишка «Арсенал»

Початок соціалістичної епохи, насичений гострими конфліктами, напруженими ситуаціями, довго ще буде привертати увагу художників. Необхідність нового естетичного осмислення боротьби за перемогу Жовтня зумовлює появу все нових і нових творів про перші дні і перші роки існування Країни Рад.

Прагнення глибоко проаналізувати історичні обставини, образи учасників героїчно-драматичних подій характеризують драматичну поему А. Малишка «Арсенал», яка створювалася як лібретто до опери. Життєвий досвід поета радянської епохи, гостра необхідність наповнити своє слово гарячим почуттям часу привернули його увагу до тієї значної сторінки у боротьбі українських робітників за Радянську владу, яка художньо осмислювалася в драмах І. Микитенка та В. Суходольського.

Драматична поема «Арсенал» дає цікавий матеріал для серйозної розмови про різні художні вирішення однієї теми (хоч би у зіставленні з однотемними творами В. Суходольського та І. Микитенка), про багатство стильових тенденцій, які відкриває перед художником метод соціалістичного реалізму.

Ми зупинимося на своєрідному вирішенні героїко-революційної теми Андрієм Малишком, зумовленому особливістю його глибокого ліричного обдарування.

Безсумнівно, російська радянська героїко-революційна драма (п'єси К. Треньова, Вс. Іванова, Б. Лавреньова) впливала на формування української радянської драматургії і стала для А. Малишка надійним орієнтиром у пошуках нових характерів та конфліктів. В «Арсеналі» яскраво виявилася і своєрідність художнього мислення автора. Принцип узагальнення тут ґрунтується на характерній для української драматургії (М. Куліш, Ю. Яновський) концентрації у певному образі узагальнюючих рис, що й дало змогу художникові створити характери типові й збірні водночас.

Реальна дійсність, життєва правда, позначені конкретним часом і місцем, у А. Малишка стали художньою правдою. Адже допитлива думка і витончене художнє чуття відкрили сутність життєвих фактів, втіливши її у сутність поетичних образів. Автор поеми створив узагальнений образ народу, мужнього і величного у боротьбі за утвердження соціалістичних ідеалів. У художньому фокусі драматичної поеми, у системі поетичних засобів створення героїчної постаті й збірного образу народної маси знайшли свій вираз особливості А. Малишка як драматурга і лірика. Завдяки цьому розкрився багатогранний характер позитивного героя.

Поема «Арсенал» підкорена внутрішнім вимогам драматичного лаконізму, прагненню згустити події, героїку, проте переважає у ній ліризм. Незважаючи на те, що «Арсенал» написано

майже за утвердженою схемою історико-революційної п'єси, в ньому відчутна досить успішна спроба автора глибше розібратися у перипетіях революційного процесу, диференційовано підійти до складних питань. А. Малишко художньо осмислює не лише революційні події, а й долі людей, які перебувають у процесі пошуків свого місця в боротьбі. Тому одна з важливих проблем втілена в образі Мар'яни, сестри петлюрівського сотника: не можна відокремлювати національного питання від соціальної боротьби, в революції не може бути нейтральних сил.

Художня постійність А. Малишка виявилася і в естетичних принципах осмислення дійсності. Автор драматичної поеми постав перед нами переконаним прихильником афористичної мови, поетичної символіки, фольклорної образності. Малишко в засобах створення характерів залишається вірний своїй неповторній образній системі, побудованій на благодотворному ґрунті народної творчості. Характер художнього мислення Малишка зумовлює необхідність звернення до народної пісні, розмовних інтонацій, фольклорних образів. У цьому суть естетичної природи творчості А. Малишка, яка зримо матеріалізувалася в «Арсеналі».

Особливо цікаві шляхи освоєння автором уснопоетичної традиції. Безперечно, закономірності жанрів лібретто та поетичної драми відчутно вплинули на цей процес. Могутня фольклорна стихія перетворена поетом драматургічно. Фольклор у «Арсеналі» не вступає в суперечність з природою героїко-революційної драми, він гостро соціально заряджений. Кожен його елемент виконує важливу ідейно-політичну функцію у соціальному узагальненні основних сил революції. Отже, при розгляді поеми «Арсенал» саме під кутом зору фольклоризму йдеться передусім не про обсяг і навіть не про характер «використаного» фольклорного матеріалу, а про способи його трансформації, про те, наскільки гармонійно зумів письменник злити дві різні художні стихії: фольклору і власне літературну.

На жаль, це питання дещо спрощувалося нашими письменниками. Навіть у Малишка траплялися художні прорахунки у цьому плані. Взяти хоч би його поему «Молода гвардія», написану майже за півтора десятиліття до «Арсеналу». Вже при першому знайомстві з цим твором складається враження, ніби автор усвідомив лише зовнішній бік справи і прагнув домогтися фольклоризму тим, що примушував героїв розмовляти прислів'ями та приказками чи уривками з народних пісень. Не заперечуючи правомірність подібного шляху (згадаймо образ бабусі Віри у О. Фадеева), наголошуємо: традиційний матеріал не був достатньо підпорядкований художній ідеї твору.

Перші прорахунки у «Молодій гвардії» застерегли вимогливого художника від поверхового ставлення до фольклорної поетики. В «Арсеналі» відчувається значно вищий ступінь освоєння народно-поетичної традиції.

Драматична поема «Арсенал» фіксує різноманітні шляхи осмислення і засвоєння зрілим художником уснопоетичної образності: використання малих жанрових форм, доречні ремінісценції народної пісні, творення монологу-арії за принципом народної пісні

чи міського романсу, відгомін пролетарської гімнічної поезії, залучення окремих фольклорних реалій до нового поетичного контексту. Весь цей арсенал підпорядковано основній авторській настанові: «опоетизувати революційну роль народу в історії суспільства, прославити нового героя сучасності, народженого Жовтнем» [1, с. 93].

Діалектична єдність духовної окриленості і міцної прив'язаності до рідної землі визначає героїчний характер центрального образу поеми — Максима. В ньому поет концентрує ідеал правди, краси, самовідданості, безкомпромісності у боротьбі, революційної енергії. Цьому й підпорядкована фольклорна образність, що допомагає увиразнити глибинно народну суть героя.

Максим — орел, сокіл. Такий він в очах селянської дівчини, що його кохає. У сприйнятті оточуючих він часом підсвічений героїзмом попередніх епох, зафіксованих у фольклорній формулі: «Ні на землі, ні на воді не згине». Але подібні традиційні конструкції не архаїзують образ, не роблять його абстрактною схемою. Малишко ставить уснопоетичні образи у локальний — визначений у часі і просторі — контекст. І семантичне поле традиційного образу, взаємодіючи з незвичайним для нього сусідством, породжує нову енергію, тобто нові контакти дають відчутно нові мистецькі результати.

У Малишка головний герой — живе втілення єдності трудового селянства і пролетаріату, символ тієї маси, що прийшла в революцію від плуга і верстата. А звідси й впливає принцип двоплановості в засобах творення характеру: по-перше, в мовній партії Максима переплітаються реалії й мотиви старого селянського фольклору (сцени зустрічі з Матір'ю, Яриною) з настроєм і образами нової революційної пісні; по-друге, оновлена лексика робітничого ватажка свідчить про його пролетарську ідеологію, широкий світогляд, революційний гарт і впевненість в остаточній перемозі над ворогом:

...Ви програли бій.
Історія змітає вас з дороги [2, с. 204].

І якщо його монолог-звертання до коханої твориться за принципом старої народної пісні з характерною для неї символікою:

Ти мені — мов зірка вечорова,
Мов пташина з тихого Дунаю! [2, с. 224]. —

то засторога ворогам в устах Максима несе відгук «Варшав'янки», «Інтернаціонала», робітничих пісень:

Зітре ворога навалу
Робітництво «Арсеналу»
Стяг червоний,
Стяг червоний, бойовий [2, с. 204].

До речі, саме з образом Максима автор уводить в поему образи червоного прапора та революційної народної маси, що конкретизуються в образі хору. Малишко послідовно витримує логіку характеру героя. Фольклорна поетика передсмертного монолога

Максима підкреслює драматизм традиційної ситуації, коли гине молоде життя, і водночас відтіняє оптимізм героя, що, маючи глибоко народні корені, несе на собі відгук нового часу («Знаю: з болями й розлуками підуть інші по сліду...»). В мовній партії Максима стикаються полярно заряджені образи традиційних «чорних воронів на українському лану» з повітніми «червоними прапорами» та «робітничими сподіваннями». Життєво переконливо звучать образи народної словесності в останньому звертанні юнака до ясної зорі над «отецьким краєм», до «любові, друзів і матінки», до всього, що становить смислову суть спогаду, в якому бринять почуті ще в дитинстві рідні мелодії. Туга за життям не вбиває в Максимові дух борця. Від першого переконаного «України різні в нас...» і до останнього нескореного «Що ж, стріляй!» юнак виступає носієм невмирущої революційної ідеї, борцем проти націоналістичних замірів петлюрівців, представником яких виступає сотник Горбенко. Саме протиставленням цих образів-антиподів автор підкреслює чітку класову диференціацію сил. Коли говорити про ясно виражений класовий підхід А. Малишка до відбору фольклорного матеріалу, то в цьому аспекті цікаво простежити за тим, яку функцію виконує традиційна образність при характеристиці негативних персонажів. Петлюрівський сотник Горбенко — лютий, підступний, лицемірний ворог. Малишко, згідно з народною етикою, віднаходить у фольклорному арсеналі точний образ, що визначає суть його характеру: змії, гадина. Увівши його засобом самохарактеристики у мовну партію Горбенка на початку твору («Крутися, вертися мудрим змієм»), автор ним завершує і останню хвилину життя зрадника зі словами: «Зігнивай же, чорна зрадо. Як гадюка люта!» [2, с. 274].

Протягом усієї поеми Малишко не випускає з поля зору образної вісі цього характеру, виявляючи її то вчинками, то словами Горбенка:

Ми поєднаєм хитрощі і силу,
Інакше розметає нас юрба... [2, с. 209];
І якщо кров проллється знову, —
Хай ллється морем... Я готов! [2, с. 233];
Залізом... Кров'ю... Попелом розвіять
Нам арсенальський заколот пора [2, с. 245].

Вкладаючи в уста петлюрівського офіцера лицемірні клятви іменем неньки-України, якими освячуються вбивства і кров, радянський поет розвінчує демагогічну, зрадницьку суть українського буржуазного націоналізму.

Малишко дає змогу простежити процес становлення окремих характерів, які шукають свій шлях у революцію (згадаймо хоча б Мар'яну, Олексу, Матір). Мар'яна долає складний шлях від абстрактного уявлення про якусь позачасово щасливу Україну в рожевому вінку до усвідомлення справжніх ворогів і захисників її. Олекса на наших очах проходить крутими стежками від легковажної молодості до мужньої зрілості. Мати, втрачаючи віру у справедливість святих угодників, проклинає бога, усвідомлює

правоту сина. Кожен з цих образів глибоко індивідуалізований. Вагому роль у цьому відіграє фольклорна поетика.

Аналізований матеріал ще раз переконує, що однією з особливостей індивідуального стилю А. Малишка є широке використання усно-розмовних інтонацій. Це створює атмосферу художньої достовірності, поживляє розповідь: поет тактовно вводить у полілоги, діалоги чи монологи конструкції, характерні для усного мовлення:

- За місяць я забув уже й дорогу [2, с. 211];
- З весняним вітром в голові... [2, с. 214];
- Було й навік сплило [2, с. 226];
- Любов рівняє чабана і пана [2, с. 226];
- Не поєднати жита з будяком... [2, с. 206];
- Посіяв смерть — і смерть тобі відплата [2, с. 274];

Для них ми небо прихилить готові,
По краплі кров свою віддять [2, с. 246];

Казав той рак, що він зимою свисне.

І ніби дурні вже перевелися [2, с. 264].

Ці мовні ситуації підкреслено диференційовані в класовому і соціальному плані.

- Капітан: Хай гине все: геройство і Росія...
Панове! Шкура в кожного одна! [2, с. 199];
- Горбенко: Злидар — не брат багатія [2, с. 233];
- Народ про Горбенка: Виповз кріт на світ [2, с. 273].

Народні фразеологізми, трансформовані в поемі, свідчать про автора як про неабиякого знавця мови.

Як бачимо, фольклорних мотивів у творі чимало. Тут і ustalений образ чорного ворона — провісника загибелі героя, і традиційний діалог-дуєт хлопця-сокола й дівчини-зорі, вишеньки, перепілочки, і класичний Дунай та червона калина. Материнська пісня-туга, саме завдяки традиційному фольклорно-образному ряду (за кожним з образів — білі сніги, материнське серце, тривога, сльози; засіяна серед снігів рута-м'ята — стоїть уснословесна художня ситуація), позбавлена локальності, піднесена узагальнюючою силою уснопоетичних образів до рівня картини-символу.

Забіліли білі сніги на дорозі,
Заболіло моє серце у тривозі,
Серед снігу я посію жмуток м'яти,
Буду тебе, сину, з ночі виглядати.
Як не зійде сива м'ята із-під снігу —
Я сльозами розтоплю холодну кригу.
Якщо син дороги з ночі не помітить,
Вирву серце я для сина — хай посвітить... [2, с. 258].

В цих «синтезованих» фольклорних ремінісценціях, які густо подибуємо у Малишкових творах на історичну тему, зримо постає авторське відчуття пластики фольклорного образу, довір'я до зображальних можливостей народно-поетичного слова, своєрідне функціонування засобу паралелізму. Завершує материну пісню-арію кор, прокладаючи поетичний місток від неньчиної туги до

журливого і водночас величного смутку матері-вітчизни за своїм юним сином:

І встала над ним Україна в дорозі,
Червона калина, дніпровська гроза [2, с. 257].

Істинна структуротворча та ідейна роль ліричного, пісенного начала художньо реалізувалася драматургом саме в образі хору. З подібним прийомом ми зустрічаємося в «Іркутській історії» О. Арбузова. Але якщо у Арбузова хор в основному коментує події, то у Малишка він уособлює драматизм і героїзм епохи. Автор «Арсеналу» вводить хорові партії в тих випадках, коли виникає надзвичайно напружена драматична ситуація. Безперечно, вагомість, значущість хорових партій продиктована жанром оперного лібретто. Хор у А. Малишка виступає резонатором думок героя. Хорові партії, які переважно виростають з монологу-арії, покликані підкреслити єдність героя і народу, ще раз утвердити ідею всенародності героїчних революційних подій. Часто хорова партія є емоційним ключем до картини. Знову ж, у хорову партію робітників-червоногвардійців вплітаються образи народної пісні:

Кружляє навколо лиха хуртовина,
І смерть зловорожа за нами бреде.
За волю, за волю твою, Україно,
Віддав арсеналець життя молоде.
Над ним заgrimіли у полі гармати,
Наснився весною ромашковий цвіт,
І дівчина мила, й заплакана мати,
Заплакана мати одна край воріт... [2, с. 256].

Але основна тональність партій хору мажорна, в ній часто звучать інтонації шевченківського плану.

Ходить вітер грозивий,
Повставайте, хто живий... [2, с. 204];
Иде Україна до щастя і волі
В сонце, в колосі на вольному полі,
Серце її не закуте в полоні,
Стяги над нею — як маки червоні [2, с. 210].

Наскрізний образ червоного прапора, закличні інтонації, що перегукуються з революційними гаслами, визначають цю тональність, надаючи їй характеру історичного оптимізму.

Використовуючи засоби типізації, характерні для революційного гімну, пролетарського фольклору, А. Малишко опoетизував ідею визначальної ролі народу в історії суспільства. Тому хорова пісня у драматичній поемі стала голосом революційної маси.

Героїко-романтичним пафосом, почуттям історичного оптимізму наскрізь пройнята завершальна хорова партія «Арсеналу», де особливо чітко проступають інтонації Т. Шевченка і Лесі Українки, підкреслені ритмом революційного гімну:

Вже ж бо із нею не темної ночі —
Труд велелюдний, і думи робочі.
Згиньте, тирані,
Ламайтеся, грати.
Щастям пишайся, заплакана мати! [2, с. 210].

Безсумнівною здається художня виправданість цих ремінісценцій, які надають великої узагальнюючої сили завершальному акорду твору. Але вплив народнопісенної революційної традиції на автора «Арсеналу» не обмежується лише перекликом мотивів і окремих образів. У поемі — творче освоєння етичних і естетичних ідеалів трудящих, вільнолюбного, героїчного народного світовідчуття, що дало змогу художнику серйозно проаналізувати революційні події. Такий підхід до фольклору, прагнення надати лірико-романтичній стихії конкретно-соціального емоційного характеру збільшує емоційну силу твору.

Список літератури: 1. Бойко В. Г. Поетичне слово народу і літературний процес. — К., 1965. 2. Малишко А. Твори: У 10-ти т. — К., 1974, т. 8.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Характеризується образная система А. Малышко, построенная на основе народного творчества. Рассматриваются приемы создания поэтом образов в поэме «Арсенал».

Стаття надійшла до редколегії 20 грудня 1980 року.

М. Б. ХОРОБ, ст. лаборант,
Івано-Франківський педагогічний ін-т

До питання психологізму в оповіданнях Григора Тютюнника

Художня література покликана будити думку, відобразити тенденції й закономірності розвитку суспільства, активно втручатися в життя. «Людські стосунки на виробництві і в побуті, складний внутрішній світ особи, її місце на нашій неспокійній планеті — все це невичерпна сфера художніх пошуків. Важливо... щоб герої творів... жили турботами своєї країни, життям, сповненим напруженою працею» [1, с. 74], — підкреслювалося на XXVI з'їзді партії. Завдання письменника — піднімати такі проблеми у творах, знаходити образи й характери, які б формували нову людину комуністичної доби.

Багатий матеріал художнього освоєння дійсності дає літературна практика у жанрі малої прози, яка за своєю специфікою покликана відкривати «цілий світ у краплі води» [24, т. 20, с. 564], збирати «всі промені в пучок, щоб був вогонь» [23, с. 248]. На початку 60-х років українська радянська новелістика збагатилася іменами талановитих письменників. Різноманітнішими стали жанрові ознаки, більш місткою художня деталь, набула стрункості композиція новели. Йдеться не про вузьке розуміння цих понять, а про головні особливості ідейно-естетичної композиції письменників — Євгена Гуцала, Володимира Дрозда, Валерія Шевчука, Романа Федоріва, Юрія Щербака, Радія Полонського та ін.

У ті ж роки розквітнув новелістичний талант Григора Тютюнника. Одразу ж після виходу у світ першої збірки оповідань

«Зав'язь» [16] про письменника заговорили як про зрілого майстра слова. Наступні книги — «Деревій» [15], «Батьківські пороги» [13], «Крайнебо» [19], «Климко» [17], «Коріння» [18], «Вогник далеко в степу» [14] — показали, що в літературу прийшов талант із своєрідним сприйняттям і відтворенням навколишнього світу, оригінальним соціально-психологічним розкриттям людської особливості.

Григор Тютюнник починає свою творчість із оповідання, новели, збагачуючи традиції класиків української літератури кінця ХІХ — початку ХХ ст. Пройшовши добру школу навчання на зразках російської і зарубіжної літератур, творах М. Коцюбинського, В. Стефаника, Л. Мартовича, А. Тесленка, С. Васильченка, письменник виробив свою самобутню художню манеру. Власне, від класиків бере свій початок тютюнниківське тяжіння до конкретного, предметного відтворення дійсності, тонке розуміння художньої деталі в зображенні характерів і обставин, лаконізм розповіді, майстерність діалога, психологізація образу. Вагомість фрази Григора Тютюнника, загостреність драматичних ситуацій особливо наближають його до Василя Стефаника і якоюсь мірою до Архипа Тесленка. Крім того, їх єднає глибокий психологічний аналіз, розкриття внутрішнього світу людини.

Саме цей аспект творчої манери Григора Тютюнника найменше досліджений, хоч наявні рецензії [5; 6; 7; 9; 11; 12; 25; 26], згадки у щорічних літературно-критичних оглядах, роздуми над його творчістю [2; 4; 8; 27], матеріали дискусій свідчать про неабиякий інтерес до творчості письменника критиків, читачів не тільки в нашій країні [20; 21; 22], а й за кордоном [28].

Лариса Мороз, рецензуючи книги «Коріння» та «Вогник далеко в степу», відзначає характерну для автора цих творів «тонкість психологічного аналізу, глибоку достовірність й переконливість» [9, с. 255]. У іншій рецензії на книгу «Батьківські пороги» вона підкреслює, що «Григор Тютюнник ретельно досліджує найтонші, найприхованіші мотиви поведінки своїх героїв і робить це з такою великою, всепоглинаючою любов'ю до людини, що йому розкриваються найпотаємніші секрети душ» [9, с. 212]. До письменників-психологів відносить Г. Тютюнника літературознавець Леонід Новиченко [10, с. 16—17]. Олесь Гончар підкреслює неповторність психологічного проникнення у суть зображеного, правдивість у кожному жесті, у кожній психологічній деталі [3]. Інна Кобцева у рецензії на книгу оповідань «Коріння» говорить про «тонкий психологічний візерунок», «тонкий психологізм» кращих новел Тютюнника та повісті «Климко» [7, с. 143]. «Стан душі, психологічна характеристика моменту домінують в образах митця» [4, с. 153], — зазначає Г. Гримич.

Здебільшого у творах Г. Тютюнника за основу береться якийсь факт, подія, які дають змогу письменникові розкрити внутрішнє життя персонажа, його болі, переживання, приховані від інших страждання. При цьому акцентації на внутрішньому немає, вона вловлюється в спокійній манері розповіді про звичайне, навіть буденне. До таких творів можна віднести оповідання «Дикий», «На згарищі», «Вуточка». На перший погляд у сюжеті нема ні-

чого незвичайного: поволі снується розповідь про головного героя Санька Бреуса, прозваного за мовчазність диким («Дикий»), про осліплу Вутаньку («Вуточка»). Тут особливу роль відіграє композиція твору, тональність оповіді, що сприяє посиленню психологізму. Автор без будь-якого вступу, без послідовного розгортання сюжету, без пейзажної експозиції знайомить читача з головними героями, подаючи на перший план напружену зав'язку («Дикий», «На згарищі»).

Драматизм оповіді глибинний, внутрішній. Повідомлення про смерть матері, про теперішню самотність Санька («Дикий»), про болючу пам'ять війни Федора Несторовича («На згарищі») чи про одноманітне існування забутої синами матері («Вуточка») описано просто, без тіні найменшого пафосу, афектацій. Однак за цим зовнішнім зображенням подій і характерів, начебто безстороннім спогляданням навколишньої дійсності, вловлюється вкрай напружене, нерідко трагічне звучання оповідань.

За композиційною побудовою й розгортанням сюжетної мотивації оповідання «На згарищі» близьке до твору «Дикий». Його початок вводить нас у суть головного, знайомить із центральним героєм. Сюжетним стержнем, на якому конструється твір, є перша фраза, запитання учителя до учениці: «Коли ж почалася Велика Вітчизняна війна...?». Дівчина не пам'ятає, плутає роки.

Перед нами — весь біль людини, якій війна принесла стільки страждань, круто перевернула все її життя. Власне, це й становить основу твору. Правда, аргументацію того, чому так боляче сприймає непам'ять дітей Федір Несторович, читач повною мірою розуміє не зразу, — автор поступово розкриває причини переживання героя. Лише згодом ми дізнаємося — війна не тільки зробила його інвалідом, а й назавжди забрала від нього дружину, дитину... Біль учителя прочитується між рядками у підтексті, виявляючись також у конкретних деталях, штрихах, жестах. Авторіві вистачає одного речення, одного слова, щоб передати любов учителя до учнів («Сідай, Оксанко...» — не Оксано) і водночас тонко відтворює внутрішній стан Федора Несторовича, який у незнаннях учнів відчуває й свою вину: давно не був на згарищі колишньої оселі, важкої пам'яті війни.

Письменник уміє влучно й ненав'язливо провести аналогію, що підсилює відчуття психологічного стану героя, його хвилювань, зокрема зіставляє покалічене життя вчителя із дикою грушею, розчахнутою вітром. Або ж глибока й зворушлива паралель між життям Вутоньки і її хатою, яка «присіла й почорніла за зиму ще дужче, стояла посеред того весняного руху й оновлення одинока і теж ніби сліпа» [18, с. 61]. Бо залишилася Ганна на старості літ сама: мала двох синів, які стали сержантами надстрокової служби, дуже рідко писали, ще рідше приїжджали, а згодом і зовсім забули про неї.

З великою симпатією, невимовним жалем та болючим щемом змальовує Г. Тютюнник матір, її всепрощаючу материнську любов до дітей. Вона й допомоги їхньої не хотіла, лише просила кожного разу синів у листах, щоб приїхали, «хоч на днину, якщо вже не можна вирватись надовше, бо страх, як кортить побачити ону-

ків — так кортить, що неначе б знялася й полетіла...» [18, с. 58—59]. Бо йдеться не про матеріальну скруту, а про духовну. Тому це не той трагізм, що зумовлений соціальними обставинами життя, суспільним укладом, як у М. Коцюбинського («Що записано в книгу життя») чи у В. Стефаника («Сама-саміська», «Святий вечір»), де проблема «зайвих ротів», проблема батьків і дітей мотивувалася жахливими умовами життя селянства. Здавалося б, у оповіданні «Вуточка» та ж центральна проблема взаємин батьків і дітей — проблема вічна, надзвичайно болюча і складна у найрізноманітніших її аспектах. Та зумовлена вона не соціальними чинниками, а причинами морально-етичного плану, характерологічними особливостями — егоїзмом, душевною черствістю, синівською байдужістю. Як вони вкоренилися в душах її синів, де їх першооснови, першопричини зародження й остаточного утвердження — це вже інше питання, що вимагає скрупульозного дослідження всього їхнього життєвого шляху, але це не входило в творчий задум письменника. Своїм ідейно-виховним спрямуванням твір примушує читача ще і ще раз осмислити своє життя, принципи, духовні й суспільні орієнтири.

Образ матері виписаний скульптурними мазками, вона постає перед читачем, мов жива, хоч автор уникає надмірного «препарування» її думок, почуттів, надій. Адже, як справедливо зауважує С. Кондратюк, «герої творів Григора Тютюнника менше всього схильні до рефлексії чи тривалого самозаглиблення...» [8, с. 141].

Григор Тютюнник — майстер художньої деталі. Тому ставлення автора до синів в аналізованому творі відчутне зразу ж при першому знайомстві з ними через використання такого художнього тропу, як метонімія. Коли приїхали сини, викликані телеграмами, мати «...лише всміхалася на radoщах тихою самовідреченою усмішкою та простягала до синів невидючі руки, натикаючись ними то на тверді *портупей*, то на *холодні значки*, то на *гострі козирки офіцерських картузів*» [18, с. 57] (виділення наше. — М. Х.).

В оповіданні «Вуточка» письменник нерідко використовує деталь для того, щоб вказати на вади героя твору, його негативні вчинки, засудити людську самозаспокоєність, духовну порожнечу.

Здається, наче нічого страшного в тому немає, що сини (після перших вражень від зустрічі з осліплюю матір'ю) ввечері йдуть у клуб і показують дівчатам, як танцювати солдатської польки — з отаким собі вихиласом та з приклацуванням начищеними підборами» [18, с. 57]. Та в контексті цілого твору, коли читач знає, що сини вже більше не приїдуть (хіба вряди-годи старший син Мусій черкне кілька слів про те, що і цього літа не змогли прибути), ця деталь сприймається як вагомий штрих до негативної характеристики дітей Вутаньки, до посилення відчуття глибокої прірви, невідповідності між материнськими і синівськими почуттями. Не випадково критик С. Шаховський говорить про схильність письменника до «деталізованого психологізму» [25, с. 146].

Дещо іншою видається нам деталь-порівняння в оповіданні «На згарищі». Після неправильної відповіді «вчитель ворухнувся ногою під столом і звалив ціпок. Він гримнув об підлогу, мов ка-

рабін» [18, с. 12]. Це порівняння несе велике смислове навантаження і не потребує жодних коментарів.

Перші деталі про Бреуса («Дикий») — дивакуватий, «шня туго сидить у комірці, тверда і засмагла, як червоний хром, та плечі розпинають сорочку так, що й шви розходяться, і нитку видно» [18, с. 149—150] — вказують на людину, звичну до фізичної роботи. Згодом автор наголошує на його здатності розумітися в людях, умінні дати їм влучну характеристику, забарвлену гумористичними інтонаціями. «Здоров, дівко, чи пак молодице!» [18, с. 151] — вітається до Софійки Мелашкової, в якій дитина без чоловіка... «А не гукає «тату» х-га, га?» [18, с. 152] — торкає за найболючіше, але не злобливо, не щоб досадити, а злегка, з гумористично-народною лукавинкою. Та особливо промовиста деталь — «дві великі, немов колиска, стулені до купи долоні» [18, с. 155] — говорить про непомітний зовні, приглушений ліризм природи героя, про душевну ніжність. Це відчутно у діалогах із Софійкою. Скільки ніжності й любові приховано в епізоді, коли Санько тримає на руках Софійчину дитину — «шовково ніжне тільце», «чепурний білий снопик, оперезаний червоною стрічкою». І хоч з давніх-давен народ строгий суддя у питаннях моралі, тут устами Сенька Бреуса (погордливого, лихого на слово і на руку) проголошується цілком життєвий висновок щодо Софії Мелашкової: «Нічого... Виросте — бігатиме на корівник матері помагати. Так що радій» [18, с. 155].

Письменник часто використовує елементи штрихової портретної характеристики. Це дає змогу зрозуміти складність людської індивідуальності. У тексті спостерігаються деталі портретного опису: «зіниці... як дві краплі гарячої смоли», яка при певній ситуації «одразу так і закипить», «відчайдушні смоляні» чи «дикувато чорні» очі та ін. Вони не тільки характеризують зовнішність центрального героя, а й говорять про його силу, сміливість, нетерпимість до нелюдяності, зла.

Тютюнник уміє тонко передати драматизм усього життя героя, якоїсь окремої події, випадку, ситуації.

Внутрішнім драматизмом наповнена розмова Санька Бреуса із старим односельчанином Хвилем, який зрізав грушу, ту грушу, що її в селі знали всі хлопчакі.

«— Пиляєте?»

— Пиляю, — зітхнув Хвиль і сидів нерухомо, обхопивши тремтячими пальцями гострі коліна.

— А не шкода?

— Шкода, — мирно одказав Хвиль, — та що поробиш, як треба.

— Навіщо — треба?

— На хрест бабі, сину. Вмерла моя баба. Ти її знав? Ага, так нема вже баби Мотрі. То оце думка, їй з окоренка зроблю, а собі з верхняка, щоб як одбуду на цьому світі, не завдавати людям мороки... — Син то каже: давайте, тату, я в сільгосптехніці залізний мамі зроблю, а я не хочу. Куди ж воно — з труби? Труба тільки гуде, порожня...» [18, с. 157].

Та ж простота, зовнішня спокійність, начебто безболісність переживань, і тільки дві сльози у «старих водяних очах», «два повнісіньких наперстки» та тремтячі пальці видають весь драматизм,

біль розлуки за тією людиною, з якою пройшов все життя. Ці деталі нагадують «Кленові листки» В. Стефаніка, де сила трагізму більша (та й мотивована вона іншими умовами). Однак у контексті твору Г. Тютюнника такі порівняння дуже виразні, вдалі і створюють потрібний настрій, сягають великої емоційної напруги.

Змальовуючи різні людські долі, письменник доводить драматизм до трагедійного звучання, але не шляхом нагнітання певних деталей, штрихів чи їх посилення у заключних акордах творів. Так, у «Вуточці» автор щиро вболіває за долю головної героїні твору, жаліє її, тому й спеціально не підсилює відчуття безвиході — воно й так очевидне. Йдеться про материнське прозріння наприкінці твору: не робота і не постійна відсутність вільного часу, а самі її сини, їх духовне убозтво є причиною безрадісного існування матері, яке письменник наче хоче дещо пригасити, ввівши картину пейзажу. Якщо не рідні діти, то нехай хоч сонце «зазирне в бабині вікна, ласкавенько полоскоче старій щоку, зогріє темні прожилки на руках...» [18, с. 62].

Письменницьке втручання майже не відчувається у творах, навіть тих, де переважає авторська розповідь («Вуточка»). Але автор незримо присутній — то в плавній, зовні безсторонній оповіді, то в лаконічних і точних порівняннях, то в улюблених внутрішніх драматичних картинах, що викликають глибину смутку, жалю або нищівного осуду. Саме такою манерою Г. Тютюнник домагається відображення складної гами найрізноманітніших почуттів: засудження війни з усіма її трагедійними наслідками, висока міра вимогливості до людської пам'яті; глибокий осуд внутрішньої пустоти й бездуховності, крайнього егоцентризму; прагнення утверджувати доброту, найвищі прояви людяності і справедливості.

Аналіз тільки кількох творів Тютюнника переконує в тому, що збагнути людину, осягнути складність її духовного ества можна різноманітними засобами. Порівняно з іншими письменниками, яких називають психологами, для Г. Тютюнника, автора малих прозових форм, психологічних мікроаналізів, переважання у творах внутрішніх монологів, відтворення «потoku свідомості» та надмірне анатомування найскладніших нюансів «діалектики душі» не властиве. Тютюнниківський психологізм, взагалі майстерність письменника є результатом вироблення власної індивідуально-стильової художньої манери, що поєднує передусім творче засвоєння й продовження кращих традицій класичної новели. У творах письменника є та своєрідність емоційно-психологічного зображення, яке відчувається в особливій, тільки йому притаманній тональності оповідань, насиченості їх конкретно-предметними малюнками життя, що сприймається читачем через надзвичайну простоту й правдивість, виразність психологічних деталей, внутрішній драматизм, через відсутність надмірних яскравостей й ефектів.

Майстерність психологічного аналізу у Григора Тютюнника дозволяє йому відкрити людське в людині, боротися за чистий світ її помислів, устремлінь.

Список літератури: 1. Матеріали XXVI з'їзду КПРС. — К., 1981. 2. Біленко В. З любові й доброти народжене. — У кн.: Література. Діти. Час. К., 1980, вип. 5. 3. Гончар О. Живописець правди. Про творчий шлях Григора Тютюнника. — Літературна Україна, 1981, 17 берез. 4. Гримич Г. Портрет зовнішній і психологічний. — Дніпро, 1968, № 9. 5. Гуторов О. Люди серед людей. — Прапор, 1969, № 8. 6. Книжник В. Дари тепло душі. — В мире книг, 1972, № 10. 7. Кобцева І. Коріння людяності та добра. — Жовтень, 1979, № 5. 8. Кондратюк А. Можливості й межі новели. — Дніпро, 1973, № 12. 9. Мороз Л. Вічна загадка любові. — Вітчизна, 1973, № 4. 10. Новиченко Л. Вчора. Сьогодні. Завтра. — У кн.: Проблеми. Жанри. Майстерність. К., 1976, вип. 1. 11. Остроушко Л. За рідним порогом. — Прапор, 1973, № 3. 12. Слабошпицький М. Вічна загадка любові. — Літературна Україна, 1980, 15 січ. 13. Тютюнник Г. Батьківські пороги. — К., 1972. 14. Тютюнник Г. Вогник далеко в степу. — Дніпро, 1979, № 3. 15. Тютюнник Г. Деревій. Повість і оповідання. — К., 1969. 16. Тютюнник Г. Зав'язь. Оповідання. — К., 1966. 17. Тютюнник Г. Климко. — К., 1978. 18. Тютюнник Г. Коріння. Повість й оповідання. — К., 1978. 19. Тютюнник Г. Крайнебо. Оповідання. — К., 1975. 20. Тютюнник Г. Отчие пороги. Повесть и рассказы. М., 1975. 21. Тютюнник Г. Тысячелистник. Рассказы. — М., 1972. 22. Тютюнник Г. Холодная мята. Повесть и рассказы. — М., 1981. 23. Фащенко В. В. Новела і новелісти. — К., 1968. 24. Франко І. Твори: У 20-ти т. — К., 1956, т. 20. 25. Шаховський С. Межі й можливості критики. — Дніпро, 1973, № 12. 26. Шевченко А. Запахи життя. — Дніпро, 1966, № 9. 27. Шевченко Г. Вічна загадка любові... — Радянське літературознавство, 1981, № 7. 28. Современни украински раскази. — София, 1971.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В статье раскрывается мастерство психологического анализа в творчестве Григора Тютюнника, показаны основные средства, используемые писателем для достижения этой цели.

Стаття надійшла до редколегії 2 лютого 1982 року.

О. І. ВЕРТІЙ, викл.,
Сумський педагогічний ін-т

Фольклорні джерела прекрасного у романі М. Стельмаха «Правда і кривда»

Народнопоетична творчість є невичерпним джерелом не лише ідейно-тематичного, а й естетичного збагачення літератури. Яскравий приклад цього — твори видатного українського письменника М. Стельмаха, зокрема його роман «Правда і кривда».

Ввібравши в себе всю повноту соціальної, психологічної мотивації прекрасного у народній поезії, М. Стельмах творчо продовжує і розвиває їх, надаючи нових якостей образам сучасників. Освоюючи, наприклад, фольклорний мотив боротьби Правди з Кривдою, письменник створює у романі народнопоетичну основу втілення прекрасного в образах своїх героїв. Ідучи від узагальненого образу Правди, що часто зустрічається у казках та піснях, як найвищого втілення прекрасного, М. Стельмах підкреслює благородність ідеалів, гармонійність фізичної і духовної краси, вчинків та взаємин своїх героїв. Марко Безсмертний, Григорій Задніпровський, Данило Броварник та інші стають до рішучого бою із

різного роду «киселями», «безбородьками», які виступають у творі уособленням зла і неправди.

Уже з перших сторінок роману фольклорні образи відіграють важливу роль в ідейному звучанні твору, загострюють сюжет. Так, тяжко поранений Марко вступає в суперечку зі Смертю. Його перемога над страховищем знаменує торжество добра над злом, прекрасного над потворним. «Топчу фашизм!... Топчу кривду!» — хоче сказати, стікаючи кров'ю, Безсмертний [3, т. 4, с. 12]. У романі неодноразово зустрічається фольклорний мотив боротьби Правди з Кривдою. Така ж одержимість властива й іншим героям, що зближує їх із захисниками правди у народній творчості. Наприклад, хлопець із казки «Про бідного парубка і Марка багатого» також перемагає труднощі і навіть загрозу смерті, щоб заволодіти багатством купця і роздати бідним [4, с. 258—261]. Не боїться смерті Котигорошко з однойменної казки [4, с. 179—187].

Головні персонажі роману М. Стельмаха наділені всіма кращими якостями фольклорних героїв, виступають не лише носіями і захисниками краси. Вони — її творці, здатні позитивно впливати на інших. «Тепер, — думає, повертаючись додому, Марко Безсмертний, — коли не підкоротили голову, нема чого ремствувати, що твоє щастя десь завалалось, шукай і твори його в своєму ж спаленому селі...» [3, т. 4, с. 21]. Марко відроджує у колгоспників бажання творчої праці на рідній землі, праці, яка переростає у красу. Так виростають нові чепурні хатини, стає на ноги господарство. Люди творять легенди нового життя, пам'ятаючи, якою ціною воно було здобуте. Тут автор роману знову звертається до фольклору: це і пісня про сина діда Євмена, і казка про колобок, і історія, яку чує Марко Безсмертний у селянській хаті.

Майстерно використовує М. Стельмах народну творчість для розкриття прекрасного в рисах характерів героїв. У «Заспіві» письменник вкладає в уста діда пісню «Ой не знав козак, та й не знав Супрун», що є засобом зв'язку двох часових форм — теперішнього і минулого, ґрунтом, на якому яскравіше вимальовується одержимість Марка Безсмертного. Пісня ще раз повторюється наприкінці роману, ніби нагадуючи про безсмертя народного подвигу. Розкриваючи психологічні основи прекрасного, М. Стельмах знову звертається до народної творчості.

З любов'ю створює письменник образ матері Марка — Ганни Безсмертної. Глибина і ніжність, драматизм її почуттів передаються засобами фольклору. Коли Марко повертається додому, мати спалює похоронку, примовляючи: «Іди, смерте, на болото і в безвість, де люди не ходять, де звірі не бродять, де півні не піють...» [3, т. 4, с. 37].

Звертається М. Стельмах до народної творчості тоді, коли треба увиразнити звучання того чи іншого епізоду, доповнити зміст окремої картини, ситуації, підсумувати раніше сказане. Так, колгоспники у землянці Марка Безсмертного згадують про Івана, сина діда Євмена, який загинув у Татрах. При цьому долітає мелодія пісні про відважного воїна. Така сцена є і в п'єсі М. Стельмаха «Правда і Кривда». Пісня, як зазначає І. Баташан, «вплітаючись у трагедійність сцени, стає символом — звучить як

реквієм всім тим, хто загинув за свободу і незалежність Радянської Батьківщини» [2, с. 36].

Підсилює динамізм дії, утверджуючи красу нового життя, і казковий мотив про гусей-лебедів, і сатирична пісенька Данила Броварника, і казка про колобок [3, т. 4, с. 48, 219, 416]. Важливу функцію відіграє фольклор і в передачі ставлення людини до природи. Людина в романі одухотворює дерева, землю, явища природи і речі. Вона відчуває себе дитям природи, довіряє їй свою душу. Так, краса і драматизм хвилювань діда Євмена передаються у його звертаннях до сорочки і піджака загиблого на війні сина, каменя, яблунь. А ось Марко читає Шевченка, і «дерева здивовано слухають чоловіка, кивають йому своїми вінками й осипають на воду синю росу» [3, т. 4, с. 414].

Така єдність людини, природи і речей досить часто зустрічається у народнопоетичній творчості. Та коли «в народній поезії естетичний і суто практичний підхід до природи щільно взаємодіють, поглиблюючи людське відчуття краси, величі, трагізму» [1, с. 160], то у М. Стельмаха фольклор — один із естетичних критеріїв духовного багатства і краси героїв. Ця краса повністю відповідає народному її розумінню і показується за допомогою народнопоетичних засобів, наприклад, у змалюванні портретів «русочубого красеня». Григорія Задніпровського або Катерини, розкривається у розмові Марка Безсмертного із Степанидою Іванівною («дитячі сердечка мають бриніти любов'ю, нача деревця весняним соком» [3, т. 4, с. 29]).

Прекрасне в романі розкривається в тісному зв'язку з іншими естетичними категоріями, де фольклор відіграє також важливу роль. Уже сам мотив боротьби Правди з Кривдою, який ліг в основу твору, несе в собі ідею боротьби прекрасного з потворним. Іноді, завдяки введенню в канву твору пісні чи якогось фольклорного мотиву, письменник створює своєрідну естетичну ситуацію, в якій прекрасне є результатом взаємодії інших естетичних категорій. Скажімо, у спогадах Катерини Павлівни про дитинство, навіяних піснею «Про матір і дочку», звучить і її особиста материнська трагедія. У ці спогади вплітається легенда про цимбали. Так на ґрунті трагічного і оптимістичного очевиднішою стає краса трудної любові Катерини Павлівни до своїх дітей.

Список літератури: 1. *Баленок В. С.* Естетичне і природа. Питання естетичного відношення людини до дійсності. — К., 1973. 2. *Баташан І. Г.* Використання народної творчості в драматургії М. Стельмаха. — Українське літературознавство, 1973, вип. 19. 3. *Стельмах М.* Твори: У 6-ти т. — К., 1973. 4. Українські народні казки, легенди, анекдоти. — К., 1953.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Исследуется вопрос об использовании фольклора в романе М. Стельмаха «Правда и кривда». Выясняется, как с помощью народнопоэтических средств писатель достигает яркого всестороннего раскрытия характеров героев.

Стаття надійшла до редколегії 5 березня 1982 року.

Типологічна характеристика двох комедій («Витівки Скапена» Ж.-Б. Мольєра та «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка)

Через школу комедійного мистецтва видатного французького драматурга Ж.-Б. Мольєра (1622—1673), творча спадщина якого й досьогодні не втратила своєї актуальності, пройшли відомі представники світової комедії XVIII—XIX ст. К. Гольдоні, П.-О. Бомарше, О. Грибоедов, М. Гоголь та ін. Відданість Мольєра гуманістичним ідеалам, його передові погляди, в яких чітко визначені драматичні і матеріалістичні тенденції, привертала увагу відомих українських драматургів, зокрема Г. Ф. Квітки-Основ'яненка (1778—1843). Подібно до знаменитого французького попередника, Г. Квітка реалістично показав соціально-побутові аспекти навколишньої дійсності і створив правдиві, переважно сатиричні образи.

Мольєр жив у той період, коли централізована монархія, в якій помітно проступали риси розкладу та занепаду, підтримувала свій авторитет ціною пригнічення і експлуатації народних мас. Подорожуючи зі своєю трупкою по провінції, Мольєр був свідком широких народних заворушень під час Фронди (1648—1653) [1, с. 115].

Літературна діяльність Г. Квітки припадає на першу половину XIX ст. — епоху, що характеризувалася бурхливими соціально-економічними подіями. Широкі верстви населення виступали на організовану боротьбу проти експлуататорів, що піднімало соціальну й національну самосвідомість українського народу [20, с. 4]. Отже, хоч обидва драматурги жили і творили в різні історичні епохи, суспільно-економічні умови, а також літературні традиції були дуже подібними, що є однією з головних передумов для виникнення типологічних відповідностей [7, с. 164].

І французький, і український письменники розпочали свій шлях у літературі з незначних спроб: Мольєр — з фарсів, які відзначалися реальним змалюванням характерів, Г. Квітка — з гумористичних віршів, жартівливих епітафій, байок, що висміювали убогість провінційного життя [8, с. 16]. Однак незабаром обидва драматурги зрозуміли необхідність наближення мистецтва до народу і реальності, вбачаючи завдання комедії в служінні суспільному благу, у викритті паразитизму дворянства та пороків буржуазії. Синтезуючи у своїх творах народність, гуманізм із реалістичною спрямованістю, драматурги вказували ті цілі, що в розгортанні тривалої класової боротьби визначаються як революційні.

Мольєр отримав перемогу над претенціозним дворянським мистецтвом тому, що, вступивши з ним у бій, твердо стояв на національних народних традиціях [1, с. 543]. Г. Квітка, кинувши виклик пустим водевілям і безідейній переказній мелодрамі, які панували на російській сцені початку 30-х років XIX ст., своїми першими ж комедіями «Приезжий из столицы...», «Дворянские

выборы» ступив на шлях боротьби російської і української літератури за реалізм та народність [8, с. 48].

Подібно до Мольєра, який здійснював велику театральну реформу в умовах ворожнечі з боку дворянського суспільства (згадаймо багатолітню боротьбу драматурга за долю «Тартюфа»), Г. Квітка зазнав переслідувань, принижень з боку цензури і критиків, які виступили з нападками на його викривальну комедію «Дворянские выборы». Варто в зв'язку з цим звернутися до статті критика того часу В. Ушакова. Намагаючись врятувати п'єсу від цензурної заборони, він провів паралель між творчістю Квітки і творчістю «знаменитого Мольєра, який за життя випив до останньої краплі фіал гіркоти» [8, с. 50].

Хоч у Г. Ф. Квітки-Основ'яненка немає спеціальних статей про французького драматурга, проте український письменник поділяв оцінку Мольєра передовою російською критикою. Будучи одним із редакторів-видавців журналу «Украинский вестник», який вмщував статті про класицизм, він сприяв пропаганді основних положень класицистичної естетики на Україні [9, с. 77]. Г. Квітка був, безперечно, знайомий і з п'єсами французького комедіографа, які проникли на Україну в російських перекладах [11]. Зрозумівши важливість розвитку національного театального мистецтва, він сам очолив харківський міський театр, на сцені якого ставилися також комедії Мольєра. Зокрема, тут з успіхом йшов мольєрівський «Дон Жуан» у постановці трупі І. Штейна [15, т. 1, с. 94].

Ці факти визначають закономірність пошуків типологічних відповідностей між творчістю Ж.-Б. Мольєра і Г. Ф. Квітки-Основ'яненка, на необхідність вивчення яких вказує сучасна літературознавча наука [6, с. 176]. В цьому плані особливо піддаються порівнянню комедії «Витівки Скапена» та «Шельменко-денщик». Про наявність в українській п'єсі мотивів, споріднених з комедією французького драматурга, говорив ще І. Карпенко-Карий [14, с. 130]. У творі Г. Квітки поряд із гоголівською манерою викриття паразитизму, неробства і невігластва поміщиків [5, с. 232] відчувається звернення автора при створенні образу Шельменка до давньої драматургічної традиції зображення слуг (Лопе де Вега, Ж.-Б. Мольєр, К. Гольдоні) [19, с. 58]. І. Франко у статті «Русько-український театр», досліджуючи джерело комедії «Шельменко-денщик», дещо категорично підкреслив, що вона є, можливо, найменш оригінальним твором Г. Квітки. При цьому він стверджував, що його основа і побудова запозичені автором із італійської комедії К. Гольдоні «Цікавий випадок» [18, с. 86]. «Шельменко-денщик» нагадує за сюжетом та композицією п'єсу К. Гольдоні, особливо її восьму сцену другої дії [4, т. 2, с. 118—121]. Однак головні персонажі різні і по-іншому впливають на розвиток подій. В центрі твору італійського драматурга винахідливий, спритний герой — представник вищого світу пан Філіберт, багатий голландський купець, який робив усе можливе для прискорення шлюбу лейтенанта де Лакорті з Констанцією. У Г. Квітки всі проблеми вирішуються, головним чином, завдяки ініціативності та заповзятливості Шельменка — слуги Скворцова. Цим комедія

«Шельменко-денщик» наближається до Мольєрових «Витівок Скапена», де автор, на відміну від Скаррона і П. Корнеля-комедіографа, створив образ слуги, що рухає події [13, с. 252]. Ще за життя Г. Ф. Квітки-Основ'яненка деякі критики, зокрема рецензент «Журнала Министерства народного просвещения», порівнюють його творчу манеру з манерою Ж.-Б. Мольєра [22, с. 187].

Отже, розглядаючи обидві п'єси, простежимо шляхи, які приводять драматургів до майже подібних творчих результатів. Виявивши схожість сюжету, сценічного плану, окремих драматичних ситуацій, а також композиції двох комедій, зупинимось докладніше на характеристиці головних персонажів. Показово, що п'єси насичені фарсовими елементами, призначеними, передусім, для висміювання панства. У «Витівках Скапена» Мольєр викриває скупість батьків-купців, готових заради наживи занепасти долю своїх дітей. Паралельно Г. Квітка спрямовує вістря сатири проти поміщицького побуту, який уособлюють Шпак, Опецьковський, Лопуцьковський. Вони тільки про те й дбають, аби зберегти нечесно здобуте майно. Однак у Мольєра скупість купців підкреслена більш рельєфно: Скапен мусить вдаватися до неймовірних вигадок та хитрощів, щоб виманити у Арганта та Жеронта необхідну суму грошей.

У Квітки Шпак не має можливості виявити скупість та пристрасть до грошей, якими автор наділяє більшою мірою його дружину Фенну Степанівну. Характерною з цього погляду є п'ята сцена першої дії, де йдеться про минулорічні ліки, які Фенна Степанівна пропонує випити своєму цілком здоровому чоловікові, щоб «не марнувалося добро». Коли Шпак рекомендує їй віддати ці ліки служниці Мотрі, то вона заявляє: «Ее ли холопскому горлу глотать по рублю двадцати копеек. Где ваш рассудок?» [10, т. 2, с. 396]. У Г. Квітки поміщики не менш пихаті, чванливі, ніж мольєрівські купці. Крім того, представники дворянсько-експлуататорського класу наділені іншими типовими для свого середовища рисами. Це і духовне убожество (Лопуцьковський), обмеженість уподобань, зацікавлень, розваг, зведення їжі до своєрідного культу, паразитична бездіяльність (Шпак та ін.). Завдяки індивідуалізації характерів та поєднанню особливого із типовим, персонажі п'єси несуть відбиток своєї епохи; вони виступають як носії більш глибокого, узагальненого соціального змісту.

Серед дійових осіб двох комедій головні персонажі Скапен та Шельменко найбільш подібні: нестримна енергія, живий розум, винахідливість, життєвий досвід.

Спрямовуючи соціальну сатиру проти духовенства, аристократії та багатого міщанства, Мольєр створив тип слуги — вихідця з народу. У «Витівках Скапена» драматург не зраджує свою традицію, змальовуючи особливо рельєфний образ слуги, який засуджує та висміює пороки сучасного йому міщанства з небувалою досі сміливістю, іронією та презирством. Мольєрівський слуга вдається до впертої боротьби з двома багатіями — батьками Леандра та Октава. Скапен виявляє тонку винахідливість, коли починає здійснювати план виманювання грошей, необхідних Октаву і Леандру для «викупу» наречених. А в іншому місці для того,

щоб виманити у Жеронта гроші, Скапен хитромудро видумує неймовірну історію викрадення Леандра турецькою галерою [26, т. 6, с. 67—73].

Так, завдяки неймовірним вигадкам, переодяганням, холодно-кровності в непередбачених критичних ситуаціях Скапен виходить переможцем. При цьому «у нього відсутній егоїзм, він діє не для себе, а для інших, для їх щастя і благополуччя» [13, с. 253].

Шельменко теж відзначається енергією в поведінці з батьками Прісі — нареченої капітана Скворцова. Хитрий, вправний, він вдається до підступу та обману. Шельменко змушує Шпака дати згоду на одруження Скворцова із його дочкою, переодягнутою за дочку сусіда-ворога Тпрунькевича. Спритний слуга зберігає самовладання в будь-яких ситуаціях. Особливо характерна з цієї точки зору четверта сцена першої дії, де автор майстерно розкриває дотепність Шельменка, який, бажаючи увійти в довір'я Шпака, зводить наклепи на свого хазяїна Скворцова та висміює його бідність.

Характерно, що обом слугам притаманне приховане презирство до панів. Воно помітне, наприклад, у репліках Шельменка, адресованих Скворцову і Шпакові. Намагаючись здобути прихильність Шпака, він удає, що начебто теж не схвалює нерівні шлюби, а в дійсності висміює пана: «Так куди ж нам до вас рівнятися! Як не б'д від землі, як я сього, будучи, не знав, якого ви великого роду, то так собі здуру й думаю, що ви шпак та й годі, аж ось воно, будучи що!» [10, т. 2, с. 406]. В усій п'єсі помітна демократична тенденція Квітки показати перевагу Шельменка над панами, його розум, кмітливість, вміння вийти переможцем з будь-якої ситуації, витримку, дотепність. Все це робить його близьким до народного героя. Тому не дивно, що Шельменко розмовляє українською мовою, багатою на ідіоматичні звороти, прислів'я, приказки («попався, жучку, панові в ручку» і т. д.) [10, т. 2, с. 391]. Мова Шельменка відразу ж викликала у критиків асоціації з мовою персонажів комедії Мольєра. М. Полевой писав: «...Нічого, що Шельменко розмовляє як малоросіянин-грамотій... У Мольєра, у французьких водевілістів, у німецьких коміків особи розмовляють провансальським, пікардійським, швабським наріччям: тим краще, тим природніше» [23, с. 85—86].

Солідарність Шельменка з народом виявляється в його негативному ставленні до чиновників та до суду: «По писанію, як об стіну горохом. А підете по судам, то хиба, будучи, не знаєте, як почнуть справки та повідомлення писати» [10, т. 2, с. 394]. Однак цей слуга двох панів, прикриваючись маскою істинної відданості, розраховує на місце управителя поміщицьких садіб. Сам Шельменко ненавидить і Шпака, і Скворцова за паразитизм, але волею-неволею проймається їх мораллю, прагне до наживи, достатку. В цьому полягає двоїстість його характеру: з одного боку — це типовий народний герой, з другого — чітко індивідуалізована особа з певними негативними рисами, зумовленими обставинами життя. Тим самим в образі Шельменка Г. Квітка зробив значний крок вперед на шляху до реалізму та народності [21, с. 132], досягнувши вершин майстерності, як зазначив М. Некрасов [12, т. 9, с. 492].

Плебей Скапен також відзначається вродженим інтелектом, виступаючи в комедії як слуга, витівник і розпорядник [25, с. 140]. Зазнаючи принизливого переслідування з боку панів, він відчуває свою вищість над ними і мстить їм при першій-ліпшій можливості їдкими репліками, гострим висміюванням, а іноді й фізичною розправою. Наприклад, у третій сцені першої дії Скапен влаштовує репетицію, під час якої, граючи роль батька, називає Октава образливими словами (*pendard, vaugien, infâme, fils indigne* — *нероба, гультяй, підлий, негідний син*) [26, т. 6, с. 21]. При цьому у нього пробуджується щось на зразок «плебейської гордості, почуття особистої гідності» [2, с. 503]. Майстер миттєвої витівки, веселої наступальної сили, він відлупцює захovanого в мішок багатого Жеронта, помстившись йому за всі образи [26, т. 6, с. 85].

Однак, порівнюючи образи Скапена і Шельменка, не слід забувати про різницю між ними, про кінцевий результат їхніх витівок. Ускладнюючи внутрішній світ персонажів, Мольєр у своїй творчості наблизився до класицизму, основаному на категорії трагічного [13, с. 229]. Тому подібний відтінок відчувається в образі Скапена, нестримна енергія і спритність якого виявляються в кінці п'єси зовсім марними, адже справи влаштовуються незалежно від нього. Доклавши неймовірних зусиль для налагодження всіх, без винятку, конфліктів у комедії, Скапен виявився наприкінці непотрібною людиною і залишився самотній.

Фінал комедії Г. Квітки дещо інший. Хоч нюанс трагічного відчувається в образі Шельменка (будучи запротореним у солдати, він зазнав збиткувань з боку капітана Скворцова), проте п'єса закінчується обіцянкою Шпака призначити хитрого і спритного денщика «управляющим над отчинами». Порівняно з Мольєром Квітка подолав деякий схематизм у зображенні головного героя, який виступає в нього як реальний, живий людський характер [15, т. 1, с. 104]. Французький драматург, поряд із порушенням канонів класицизму, що виявилось, передусім, у психологічному багатстві персонажів його п'єс, не зумів повністю подолати надмірну типізацію героїв.

Г. Ф. Квітка-Основ'яненко пішов далі свого попередника ще в одному важливому питанні. Відтворюючи в комедії, подібно до Мольєра, навколишню дійсність, він намагається показати ще й причини, які викликали ті чи інші явища в житті суспільства, ті чи інші риси характеру персонажів. Український драматург виявляє роль обставин, які створюють і розкривають соціальну зумовленість того чи іншого характеру [16, с. 140]. Проте це зовсім не означає, що в комедії Г. Квітки повністю відсутні елементи класицизму. Вони, зокрема, відчутні в збереженні трьох єдностей, у зміщенні акцентів на моральні, «повчальні» аспекти, у відображенні в прізвищах героїв рис їхніх характерів [9, с. 93].

Завдяки стрункій композиції, прекрасним сценічним даним, її «Витівки Скапена», і «Шельменко-денщик» користуються незмінною популярністю серед глядачів. Так, «Шельменко-денщик» має до цього часу величезний успіх і за кількістю вистав входить до десяти найпопулярніших українських драматичних творів [8, с. 236]. Подібна сценічна доля супроводжувала і комедію Мольє-

ра, яку відомий режисер Л. Жуве назвав «фугою Баха», маючи на увазі досконалість її побудови [17, с. 200]. Вона, подібно до української п'єси, відомої своєю кінематографічною історією, була недавно екранізована французьким постановником Р. Кожіо, робота якого одержала схвальний відгук критики [24].

Список літератури: 1. Бояджиев Г. Мольер. — М., 1967. 2. Виннер Ю., Самарин Р. Курс лекцій по истории зарубежных литератур XVII века. — М., 1954. 3. Гликман И. Мольер. — М.; Л., 1966. 4. Гольдони К. Комедии. — М.; Л., 1959. 5. Гончар О. Г. Квітка-Основ'яненко. Життя і творчість. — К., 1969. 6. Гончар О. Г. Квітка-Основ'яненко. Семінарій. — К., 1974. 7. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения. — М., 1977. 8. Зубков С. Григорій Квітка-Основ'яненко. Життя і творчість. — К., 1978. 9. Калениченко Н. Українська література XIX ст.: Напрями, течії. — К., 1977. 10. Квітка-Основ'яненко Г. Твори: У 2-х т. — К., 1978. 11. Лозинський І. Мольєрова муза на Україні. — Друг читача, 1972, № 2. 12. Некрасов Н. Полное собрание сочинений и писем: В 12-ти т. — М., 1948—1953. 13. Обломиевский Д. Французский классицизм. — М., 1968. 14. Пільгук І. І. Карпенко-Карий (Тобілевич). — К., 1976. 15. Український драматичний театр. Нариси історії: У 2-х т. / За ред. М. Рильського. — К., 1967. 16. Федоров В. Литературные направления в русской литературе XVIII в. — М., 1979. 17. Финкельштейн Е. Картель четырех. — Л., 1974. 18. Франко І. Про театр і драматургію. — К., 1957. 19. Хропко П. Творчість Г. Квітки-Основ'яненка. — Українська мова і література в школі, 1976, № 10. 20. Чалий Д. Г. Ф. Квітка-Основ'яненко: Творчість. — К., 1962. 21. Шубравський В. Від Котляревського до Шевченка. — К., 1976. 22. Журнал Министерства народного просвещения, 1839, ч. XXIV. 23. Московский телеграф, 1830; 1831, ч. 36. 24. L'Humanite, 1981, le 9 janvier, N 11313. 25. Simon A. Molière. — Paris, 1974. 26. Théâtre, de Molière: En 6t. — Paris, 1929—1930.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Рассматривается история создания Г. Ф. Квиткой-Основьяненко комедии «Шельменко-денщик». Исследуются типологические соотношения между комедией «Шельменко-денщик» и пьесой Ж.-Б. Мольера «Проделки Скапена». Концентрируется внимание на характеристике главных героев Скапена и Шельменко.

Стаття надійшла до редколегії 15 грудня 1981 року.

Е. К. НАХЛІК, асп.,
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР

«Діалогічний конфлікт» в українській романтичній прозі (30—60-ті роки XIX ст.)

Упродовж 30—60 років XIX ст. українські письменники-романтики поєднували в своїх ідейно-естетичних засадах тенденції романтичного світогляду із просвітительським розумінням суспільного життя, завдань літератури. Оскільки їхня естетична позиція була неоднорідною, у творах поряд з романтичним нерідко зображувався просвітительський персонаж. Найчастіше це породжувало в одній художній структурі так званий діалогічний конфлікт — зіставлення, зіткнення двох персонажів — романтичного і просвітительського (раціоналістичного чи реалістично-сентиментального); у нашій статті підтримуємо думку Д. С. Наливайка на сенти-

менталізм як течію преромантизму в ідейно-художній системі просвітництва [7, с. 221—223]. Романтичний і просвітительський персонажі репрезентували два естетичні комплекси, протилежні людські характери, різні способи мислення. Романтична проза розробляла новий тип міжособистісних взаємин; у конкретних творах виникали різні модифікації «діалогічного конфлікту».

Питання про «діалогічну колізію» в українській прозі ще не досліджувалося. Щодо російського романтизму найбільшу увагу на «діалогічне зіткнення» характерів звернув Ю. В. Манн. Учений розглянув у цьому аспекті «Цигани» Пушкіна, романтичні драми «Дмитрій Калінін» Белінського і «Дивна людина» Лермонтова [6, с. 271—283].

«Діалогічне зіткнення» в українській романтичній прозі відображає пошуки позитивного героя в тогочасній літературі. Український просвітительський реалізм одним із зразків героя мав «тип Дедала» — уособлення раціоналіста, і «тип Сізіфа» — стоїка [про етичні начала стоїцизму в українському просвітительстві див.: — 13, с. 45—51; 14, с. 47]. Поява сентименталізму в українському письменстві зумовлена новою морально-етичною і психологічною концепцією особистості, як це показали радянські дослідники [4, с. 92—93; 13, с. 65—84]. Сентименталістський персонаж в ідеалі виявляв тенденцію до «типу Нарциса» — самозаглибленого, закоханого у свої почуття персонажа, який повністю проходить процес аморфного самовідчуження (Маруся з однойменної повісті Квітки, Марійка з «Люби-згуби» Федьковича). Щоб уникнути абсолютизації раціонального чи емоціонального, збалансувати ці два рівні, письменники створюють своєрідний сентиментально-реалістичний «гібрид» — персонаж, у якого розсудливість «розбавлена» чутливістю. Позитивний сентиментально-реалістичний герой, репрезентований прозою Квітки-Основ'яненка, мав засвідчити моральну вищість простолюду над панством [2, т. 2, с. 158], викликати у читачів співчуття до розважливої і чутливої душі селянина. У 30—60-х роках ХІХ ст., коли в українській белетристиці вирізьбився позитивний герой просвітительського реалізму, еталон сентиментально-реалістичного персонажа з усталеними психологічними та морально-етичними алгоритмами, появився паралельно, а то й раніше герой романтичний (в українській поезії, творах російських та зарубіжних письменників), який не вкладався в рамки просвітительської розсудливості взагалі і сентименталістської інфантильності зокрема; зародилась і розвивалась романтична свідомість. Романтизм представив свої зразки: «Прометея» як символ жертвенного служіння людям та «Ікара» — втілення абсолютних духовних поривань індивіда, прагнень безмежного особистого щастя. У низці прозових творів спостерігається рух ідейно-естетичної думки до однозначного визначення — який герой потрібен у житті, в літературі. «Діалогічний конфлікт» був наче своєрідним літературно-художнім випробуванням просвітительського і романтичного персонажів.

Перший помітний вияв «діалогічної колізії», підпорядкованої основному конфліктові, знаходиться у преромантичному оповіданні «Перекотиполе» (1839) Г. Квітки-Основ'яненка, де зображено

«сентименталістського» Трохима і його антагоніста, романтизованого Дениса. Обидва персонажі зіставляються у різних моментах їхнього життя і в різних морально-етичних вимірах, у їхніх бінарних і міжлюдських взаєминах, у ставленні до праці. Персонажі вступають у діалог-конфлікт; при цьому кожен виявляє притаманну йому психологічну (зумовлену соціально й темпераментом) модель поведінки. Трохим несміливо пробує навернути розбійника Дениса на праведний шлях, марно нав'язує власний кодекс поміркованої поведінки, за яким стоїть просвітительська концепція Квітки. Моральна вищість на боці розважливого, чутливого Трохима, а не пристрасного, неврівноваженого Дениса. У Квітки-просвітителя перемагає сентиментально-реалістичний персонаж, натомість романтизований повністю розвінчаний.

Здавалося б, авторські негації щодо романтизованого Дениса спричинені змістом ціннісної орієнтації персонажа, оскільки письменник виявляє певну симпатію до стилізованого в дусі романтизму благодійника Гаркуші, мета й засоби боротьби якого типологічно близькі до Кармалюкових, але позбавлені класового змісту («Предання о Гаркуше», 1842). Проте загалом це не так. В «Преданнях о Гаркуше» кульмінація ґрунтується саме на «діалогічному конфлікті». Під час дискусії молодому ентузіасту вдається переконати Гаркушу, що обрана ним месіаністична роль — силоміць утвердити справедливі норми людських взаємин — хибна. Юнак натомість висуває суто просвітительські методи викорінення зла — переконування, роз'яснення, покарання законом («зверху»). Квітка взагалі не приймає романтичного персонажа як ірраціональну індивідуальну психологію, як шкідливий стереотип суспільної поведінки.

Свідоме зіставлення героїв характерне для Квітки: воно диктувалося естетикою просвітництва, згідно з якою персонажеві, який «збочив», мав бути протиставлений зразковий образ. Чутливий до «духу часу», письменник у ранній «Марусі» (1832) зіставив персонажів за схемою «стоїчний — сентиментальний», або «Сізіф — Нарцис» (Наум Дрот — Маруся, Василь), а наприкінці 30-х — на початку 40-х років, коли романтичний герой був особливо популярний, вивів нові альтернативи персонажів: «сентиментально-реалістичний — романтизований» («Перекотиполе») і «раціоналістичний — романтичний», або «Дедал — Прометей» («Предання о Гаркуше»). В усіх випадках Квітка залишився вірним просвітительській концепції особистості, частково еволюціонувавши у межах просвітництва від раціоналістичного ідеалу до раціоналістично-сентиментального компромісу (Івга, Трохим) [13, с. 73—74].

«Діалогічне зіткнення» двох різних персонажів зустрічається в романтичному белетристичному нарисі «Старий Єфрем» (1849) М. Устияновича. Розповідь у цьому творі ведеться від першої особи. Образ автора конкретизується у спокійному, в усьому помірному, рефлексивному, схильному до «русоїтської» чутливості, ліричному оповідачеві-персонажі (спостерігачеві). Через його сприймання показаний протагоніст — величний Єфрем, поважний віком, бувалий у бувальцях. Монументальний образ-харак-

тер, втілення історичної екзотики, створений відповідно до романтичної концепції особистості. Це безстрашний і мужній носій «народного духу» (у властивому романтикам ідеалістичному трактуванні). На романтичному образі позначилися «сізифівські мотиви» — Єфрем виростає до символу народу-стоїка. Важливо, що «старушок» постає мальовничим не лише в об'єктивному, з логіки розвитку художньої дії, а й у суб'єктивному сприйманні сентиментально-реалістичного оповідача.

Єфрем — об'єкт захоплення молодої людини. Перед нами — платонівський діалог: досвідчена людина виступає в ролі своєрідного дидакала, перед яким німіє з подиву учень. Конфлікт думок ледве започатковується і властиво зникає. Устиянович прагне гармонійно поєднати образи всезнаючого Єфрема і привабливого своєю допитливістю слухача. Аналізуючи цей нарис, краще говорити не про «діалогічний конфлікт», а про «діалогічний симбіоз» персонажів, змальованих з позицій різних художніх систем.

«Діалогічний конфлікт» найяскравіше репрезентований у романтичній белетристиці Ю. Федьковича. Модифікації діалогічного зіткнення використовуються у «Любі-згубі», де персонажі зіставляються за схемою «Сізіф—Нарцис — Ікар», а також «Таліянці», «Побратимі», «Опришку». Письменник подає й найбільш виразну романтичну інтерпретацію проблеми людських пристрастей.

Федькович-прозаїк часто користувався поширеною викладовою формою *ich Erzählung* («я — оповідання») із введенням оповідача-персонажа. Для усіх названих творів характерна бінарна модель: два характери-антиподи — сентиментально-реалістичний оповідач-резонер і романтичний протагоніст. «Діалогічна» пара представлена уже в ранній «повістці» «Люба-згуба» (1863) — чутливий Юрій і пристрасний Василь. Оповідач виконує усталену функцію спостерігача, коментатора подій і ситуацій оцінювача характеру й поведінки романтичного персонажа, виступає посередником між розвитком дії та читачем. Сам оповідач більш чи менш інтенсивно переживає події, однак загалом не бере в них активної участі. Якщо б усунути його споглядальну «посаду», розвиток фабули не змінився б. У структурі художнього твору образ Юрія наділений ознаками конфідента — традиційного літературного персонажа, який мав незначний вплив на дію, наперсника — довірливого друга протагоніста, якому останній звіряє свої почуття і задуми.

Оповідач поміркований, рефлексивний, ліричний, чулий, щирий, він обачно поступає холеричному Василеві у конфліктних ситуаціях. Образ Юрія створений згідно з сентименталістськими настановами. Ставлення сентименталістів до пристрасті визначалося просвітительською ідеологією, моральними принципами, що ґрунтувалися на позиціях «здорового глузду». Сентименталісти вважали, що сильні почуття, зокрема кохання, слід погамовувати розумом, тверезим розмислом, зрештою — релігією. «Люби, но будь во всем умерен», — пригадується класична сентенція Карамзіна, висловлена у вірші «Опытная Соломонова мудрость»*.

* Про трактування проблеми людських пристрастей у російському класицизмі, сентименталізмі та романтизмі див.: — [11 с. 22—25, 124—127].

Василь, на противагу Юрієві, — найкращий парубок на цілу Буковину — уже в першому епізоді постає нестримним, палким. Кохання до красуні Калини зароджується в нього раптово, з неймовірною силою, як емоційна буря; хлопець одразу ж підпадає під владу непоборної пристрасті. Переживати виняткові почуття, недоступні звичайній людині (за висловом Байрона, «зривати саме життя з цього життя») [3, с. 153] — прикметна ознака романтичного персонажа.

Зосереджений на своїх пристрастях, Василь стає мовчазним і замкнутим, його щирих зізнань годі шукати. Показано, що романтичний персонаж не відкриває своєму конфідентові найінтимніших почуттів, найпотаємніших задумів. Тільки красномовні зовнішні прояви видають закоханого.

Федькович по-різному підходить до творення романтичного образу й образу, змальованого переважно сентименталістськими барвами. Перший — таємничий, другий — ясний, зрозумілий. Неоднакові манери зображення, продиктовані естетичною і психологічною природою персонажів. У цьому плані цікаві слова англійського письменника Г. К. Честертона: «Істинна сентиментальність сприймає життєві емоції не особисто, як пристрасть, а безособово, щиро звіряючи читачеві почуття, що й йому властиві. Пристрасть, навпаки, — таємниця, у ній не можна зізнатися; це завжди відкриття; пристрастю не поділишся з читачем... Для людини пристрасті любов і світ — загадка; для людини чутливої — стара, як світ, істина» [12, с. 203]. Сентименталістам притаманне однозначне, просте змалювання почуттів, без підтексту. Романтики зображали персонажа з подивом, з акцентацією на інтенсивності гіпертрофованих почувань. Сентименталістський життєпис послідовно культивує внутрішню психологічну позицію автора щодо героя, письменницьке знання про персонажа — необмежене всезнання. У романтиків «байронівської течії» [7, с. 269—273] внутрішня і зовнішня психологічна позиція здебільшого чергуються, романтичний герой на якийсь момент немовби відкриває свій внутрішній світ й одразу ж закриває. Романтичний автор хитається між частковим знанням і незнанням персонажа, що зумовлено постійною незавершеністю останнього. Сприймання «байронівського героя» читачем — це завше своєрідне розгадування ребуса.

Внутрішній світ Василя «заребусований» згідно з романтичною поетикою. У розмові з Юрієм на базарі Василь езотеричний. Про що він мислить, що переживає — можна тільки здогадуватися. Відчувається хаос імпульсивних думок, спонук, бажань, клекіт внутрішнього драматизму. Нервові, лапідарні Василеві репліки пройняті прихованим сенсом. Він то вагається щось сказати, то розмовляє пристрасно, різко, поки, нарешті, не замовкає зовсім. Охоплений бурхливим почуттям, сповнений внутрішнього напруження, Василь неспроможний продовжувати розмову. Про якийсь потаємний задум парубка туманно сигналізують його подальші репліки, а погрози на адресу найкращого друга Юрія засвідчують Василеву готовність на активні жорстокі вчинки.

Федьковичева інтерпретація пристрасті загалом вписується у типологічний ряд «східні поеми» Байрона — «південні поеми» Пуш-

кіна. Основний конфлікт «повістки» — це конфлікт між прагненням до абсолюту (вічної єдиної любові як найвищої цінності буття) і неможливістю його досягти (через нерозділене кохання — «внутрішня» інтимна колізія любовного трикутника). Інтимний конфлікт набуває романтичної «комічної» масштабності. Василь сповна віддається глибокій пристрасті, ніщо не може похитнути його почуття, хлопець до кінця переживає романтичний процес відчуження. З цього боку конфлікт має безкомпромісний характер. За вільним розвитком бурхливих пристрастей романтизм Федьковича близький пушкінському «вольнолюбивому романтизму страстей» [11, с. 25].

Але цим концепція пристрасті у Федьковича, як і в Пушкіна, не вичерпується. Суттєве значення для з'ясування поставленої нами проблеми має розгляд субординативної (підпорядкованої основному конфліктові) «діалогічної колізії». Федьковичеві типологічно близький наступний антиномічний підхід до проблеми «розум — пристрасть» Ж. де Сталь: «...для людини можливі тільки два стани: або вона впевнена, що сама собі господар, і тоді вона безстрашна, або вона відчуває, що над нею панує сила, вища од неї, і тоді вона повністю залежить від неї. Усі ці компроміси з пристрастю — чиста вигадка; пристрасть, як справжній тиран, або на троні, або в кайданах» [9, с. 366]. У Федьковича подібний біполярний поділ — протагоністом керує пристрасть, а конфідент дуже далекий від неї. Оповідач, щоправда, захоплюється могутніми натурами романтичних персонажів, вдається навіть до зниження власного образу для їх звеличення, проте не бачить у Василевій спроможності на глибоку пристрасть неодмінного взірця для наслідування. Автор зіставляє двох різних героїв впродовж усього твору. Відмінність характерів веде й до безпосереднього «діалогічного зіткнення», але персонажами вона детально не обговорюється. Розуміння різниці натур, діалогічний вияв конфлікту прострмує у свідомості Юрія, який «фудульним» і несамовитим Іванові, Глашу й Василеві протиставить свою вразливість.

У жодному з романтичних прозових творів Федькович не веде оповіді від імені центрального романтичного персонажа. Виступають у нього два сентименталістські посередники: або невласне оповідач, або (як у творах з «діалогічним конфліктом») оповідач-персонаж. В обох модифікаціях оповідач виражає більш-менш авторські засади. Суголосність позиції письменника й сентименталістського оповідача, саме використання конфідента-оповідача виявлені через поетику художніх творів. Синкретизм ідейно-естетичної позиції Федьковича поряд з романтизмом — потужний просвітительський (і зокрема сентименталістський) струмінь у ній.

Байрон у «східних поемах», а Пушкін у «південних» послугували ліричною манерою розповіді, що зумовлювало суб'єктивну емоціональну участь автора в долі романтичних героїв, а відтак і певне емоціональне ототожнення поета й романтичного персонажа [3, с. 29—30, 85, 108, 367]. У Федьковича маємо насамперед емоціональне ототожнення автора й сентименталістського оповідача. Інтонаціями оповіді виявляється й певне авторське ліричне співчуття до переживань романтичного персонажа, що веде до

часткового емоціонального ототожнення з ним. Але «автобіографічний паралелізм» митця й романтичного героя — конструктивний принцип романтичних поем Байрона, Пушкіна, російської масової романтичної поеми [6, с. 154—164] і деяких творів цього ж жанру Шевченка [8, с. 136—138] — відсутній у Федьковича. Натомість останній наділяє автобіографічними атрибутами сентименталістського оповідача.

«Люба-згуба, шепче душечка» [10, т. 2, с. 13], — до віщувань душі приєднується оповідач, а через нього й автор, та водночас стверджується, що «серце годі навчити» [10, т. 2, с. 13], вільний вияв приємних, але згубних почуттів не стримати. Попри сентенцію «люба-згуба», Федькович опоетизовує феномен кохання. Це прикметна романтична антиномія.

М. В. Фрідман вважає, що Пушкін у поемі «Цигани» саме в романтичному дусі розв'язав проблему пристрастей. «...Пушкіна в «Циганах», — зазначає дослідник, — лякає хаос пристрастей, але він усе ж тягнеться до нього, до його поетичного боку» [11, с. 123]. У «повістці» Федьковича в трактуванні інтимної пристрасті виявлено подібну романтичну амбівалентність: Федькович боїться «люби-згуби» і водночас зачарований нею. Федьковичева романтична амбівалентність збігається з таким же ставленням романтика Тютчева до ночі й хаосу, які лякають поета й водночас викликають у нього захоплення [11, с. 123].

Суперечливе авторське ставлення до одержимих пристрастю героїв знаходимо й у таких романтичних оповідках Федьковича, як «Серце не навчити», «Таліянка», «Побратим», «Опришок».

У новелі «Таліянка» (1864) зберігається орієнтація на поміркованого оповідача-персонажа (спостерігача) з його націленістю на послух, стоїцизм. Романтичний пафос сконцентрований у рішучій екзотичній таліянці, котра виступає як антитеза покірного оповідача.

Дружба «чутливого» і «пристрасного» — як взаємне доповнення, традиційний літературний прийом окреслення, «діалогічного зіткнення» — представлена у «Побратимі» (1865). Тут справді-таки кумедний і вельми показовий епізод, до якого закономірно привели Федьковича принципи його поетики, парне розташування персонажів. Вразливий оповідач-резонер з ножем кидається на свого «фальшивого товариша», щоб скарати «на голову» за зганьблену честь рідної сестри. Та вироблений диктат жанру забороняв поміркованому персонажу виявляти надмірну активність. І пристрасний побратим благородно «виручає» його: міцно хапає за руку і, поки той даремно борсається у такому жалюгідному становищі, вириває у нього пістоля з-за череса й пускає собі кулю в серце. — «Гуцульська славо, яка ж ти кривава!..» [10, т. 2, с. 91] — ще один романтичний контраст.

Претендентом на звання романтичного героя був оповідач з «Опришка» (1867), який у власній ретроспективній оповіді хвалиться: «...подуфалий, палкий — і бога знати не хочу, не то що!.. Не спостигне хто слово неухажне до мене заговорити, я вже і скочу, як іскра, і вхоплюсь до ножа, і таке заведу, що ради ніхто не може дати» [10, т. с. 112]. Але весь пафос спрямований на те, щоб

показати, як з нього «фудулію вигнали», як неконтрольовані почуття підкоряються резонерським міркуванням, тобто представлено охоче саморозвінчування оповідача як романтичної особистості. В оповіді репрезентовано суперечність між позірністю і сутністю. Прихований сентименталістський персонаж виявляє свою сутність, виразно стає на сентименталістські позиції. Натомість справжнім романтичним образом вимальовується протагоніст-опришок.

Якщо в «Любі-згубі», «Таліянці» і «Побратимі» «діалогічний конфлікт» лежав на периферії дії, то в «Опришку» він стає центральним у творі (не набуває антагоністичного характеру). Представники «діалогічного зіткнення» є тут водночас основною конфліктною парою.

Перша ж погроза опришка, до якого батько послав Івана нібито в найми, а насправді — на перевиховання, викликає переполох у цього «кандидата в романтики». Небавом, цілком у дусі сентименталістських «страдників», він хоче втопитися з «жалів да туги великої» за рідними. Маємо цікаве і свого роду унікальне явище — утвердження романтичного пафосу в одного персонажа супроводжується розвінчуванням у другого. Розвиток дії йде до встановлення традиційної для Федьковича психологічної біполярності, корелятивної пари героїв — поміркованого й шаленого.

Показано амбівалентне зображення несамовитого опришка. Устиянович, скажімо, лише зачарований своїм Єфремом, тоді як Федькович старого Донду сприймає подвійно: опришок жахливий («такий лютий, як гадина», «черлений, як кат» [10, т. 2, с. 114] і водночас його химерні вчинки викликають симпатію й повагу.

Суть «діалогічного конфлікту» в тому, що в українську літературу входить новий герой — романтичний, за логікою розвитку художньої дії він перемагав. Справді, романтичний персонаж був протагоністом, рушієм дії, об'єктивно поставав більш привабливо, аніж сентименталістськи. Але це переважання романтичного героя у позначеному синкретизмом українському історико-літературному процесі не було однозначним, повним.

За винятком «Преданий о Гаркуше» і «Опришка», «діалогічний конфлікт» не лежав у центрі творів, він був субординативний щодо основної колізії. Це було побічне, більш або менш усвідомлене, а то й підсвідоме виявлення складності, синкретичності літературного процесу, ідейно-естетичних позицій українських письменників.

Чим витлумачити, що тогочасні українські письменники — Квітка, Устиянович, Федькович, та й не тільки вони, — підносили до ідеалу переважно просвітительський тип «природної» людини, яка керується «розумною» настановою на досягнення своєї гармонії із суспільним цілим, із своїм становим оточенням? Їхня позиція відбивала специфіку соціально-економічного статусу, стан розвитку суспільної думки на Україні. Згідно з ленінським положенням, просвітительство в Росії досягло найбільшого піднесення у 40—60-х роках ХІХ ст., коли історичне становище в країні у суттєвих рисах нагадувало, зокрема, період у Франції перед буржуазною революцією 1789 р. [1, с. 496—497; 5, с. 52].

Численні пережитки феодалізму після половинчастої буржуазної революції 1849 р. на окупованих Австро-Угорщиною західно-українських землях, де творили Устиянович і Федькович, «живили» упродовж наступних десятиліть антифеодальну просвітительську ідеологію (подібно як реформа «зверху» 1861 р. у Росії не «зняла» проблеми розвитку просвітительських ідей [5, с. 77—78]). Умови патріархального укладу на Україні, класова нерозшарованість, відносна світоглядна спільність селянства, чії інтереси, головним чином, представляли українські просвітителі, невиділеність особистості з маси гальмували розвиток романтичної концепції людини. В українській романтичній прозі й драматургії позитивний герой здебільшого виступав як виразник волі загалу («Прометей»). Тим часом романтичний персонаж-індивідуаліст, що виломлювався із свого однорідного середовища («Ікар»), бачився ще переважно деструктивним елементом, який ні до чого корисного з точки зору просвітительського «унормування» суспільного цілого не вів.

Список літератури: 1. *Ленін В. І.* Від якої спадщини ми відмовляємось? — Повне зібрання творів, т. 2. 2. *Білецький О. І.* Зібрання праць: У 5-ти т. — К., 1965. 3. *Журмунський В. М.* Байрон і Пушкін. Пушкін і западні літератури. — Л., 1978. 4. *Калениченко Н. Л.* Українська література XIX ст. Напрями, течії. — К., 1977. 5. *Конкин С. С.* В. И. Ленин и проблемы русского просветительства. — В кн.: Вопросы методологии историко-литературных исследований. Л., 1981. 6. *Манн Ю. В.* Поэтика русского романтизма. — М., 1976. 7. *Наливайко Д. С.* Искусство: направления, течения, стили. — К., 1981. 8. *Смілянська В. Л.* Стиль поезії Шевченка. — К., 1981. 9. *Сталь А.-Л.-Ж. де.* О влиянии страстей на счастье людей и народов. — В кн.: Литературные манифесты западно-европейских романтиков. — М., 1980. 10. *Федькович Юрій.* Твори. У 2-х т. — К., 1960. 11. *Фридман Н. В.* Романтизм в творчестве Пушкина. — М., 1980. 12. Честертон о литературе. Сентиментальная литература (1901). — Вопросы литературы, 1981, № 9. 13. *Яценко М. Т.* Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини XIX ст. — К., 1979. 14. *Яценко М. Т.* Творчість Д. Гурамішвілі в ідейно-естетичному контексті просвітництва. — Радянське літературознавство, 1981, № 4. 15.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

На материале украинской романтической прозы рассматривается проблема взаимоотношений в одном художественном произведении просветительского и романтического начал. Сделана попытка раскрыть сквозь призму поэтики диалектику идейно-эстетического мышления украинских писателей 30—60-х годов XIX в.

Стаття надійшла до редколегії 12 січня 1982 року.

Проблема точності й адекватності перекладацького почерку

Проблема відповідності художнього перекладу оригіналові знаходила різноманітні теоретичні обґрунтування залежно від жанрових особливостей першотексту, місця, часу, мети перекладу.

Так, класицизм і романтизм у Росії залишили глибокий відбиток на стилістичних засадах художнього перекладу тих епох, зумовивши виникнення аналогічних критеріїв відповідності. Ця теза, хоч дуже цікава й науково продуктивна, вимагає певних застережень. Було б не цілком правомірно безпосередньо переносити або проектувати на теорію художнього перекладу історико-літературні й стильові категорії класицизму, романтизму, реалізму, тому що це призвело б до надто спрощених схем. Адже не завжди і не кожен перекладач творив так, як йому підказували принципи літературного напрямку, до якого він належав. Такі романтики, як П. Катенін, В. Кюхельбекер мали нахил до вельми точних раціональних перекладів, що якоюсь мірою зближували їх стиль з класицистичним. Отже, критерій оцінки не вписувався в рамки адекватності оригіналу з точки зору творчих засад романтизму.

Що ж до «уподібнення» реалізму як творчого методу оригінальної літератури реалістичному методові перекладу і вироблення принципів адекватності на цьому етапі, то тут справа ще складніша. Взяти хоча б таке питання, як існування реалізму критичного та реалізму соціалістичного. Як один, так і другий метод є історичними категоріями, що виникли на певному етапі розвитку естетичної думки (до речі, ця типологічна проблема ще майже не вивчена). А введення поняття «реалізм» в переклади ХІХ ст. було й явно штучним. Зрештою, реалістичний переклад не обов'язково означає вдалий. Це можна віднести також і до класицистичного або романтичного перекладів.

Багато цікавих теоретичних міркувань з цього приводу висловили О. О. Смирнов (переклад повинен бути адекватним), А. В. Федоров (повноцінним), М. Т. Рильський (вірним), Л. А. Озеров (точним), І. А. Кашкін та Г. Р. Гачачелідзе (реалістичним).

Більшість сучасних перекладачів знаходять ідеал відповідності не в наданні виключної переваги будь-якому з двох протилежних методів — точності чи вільності, не в механічному їх змішуванні, а, мабуть, в розумному, гармонійному поєднанні, що ґрунтується передусім на глибокому й об'єктивному науковому аналізі оригіналу. При цьому було б помилково не згадати індивідуальність самого перекладача, його «оптику», його манеру, яка по-своєму впливає на формування критерію відповідності загалом: при єдності об'єктивного існуючого поняття ідеалу відповідності ми зважаємо на те, наскільки тому чи іншому митцеві вдалося наблизитися до нього, в чому секрет його успіхів або невдач. На основі цього доходимо висновку про точність (у розумінні відповідності) або ж неточність перекладача.

Коли розглядати в цьому плані творчість М. Рильського, то стає зрозумілим, чому він відстоював «принципи вірності» [7, с. 30] оригіналу, а не точності. На його думку, за терміном «точність» міг ховатись звичайнісінький буквалізм, боротьба проти якого особливо гостро точилася у 50-ті роки. Ми не ставимо за мету детально розглядати теоретичні погляди М. Рильського на цю проблему. Аналіз його практичного доробку дає підстави висловити думку: в його розумінні поняття «відповідності» включало і поняття «точності», але не сліпої, не копіїстичної. Безперечно, М. Рильський як перекладач був і вірний і точний в найоб'ємнішому сучасному розумінні цих термінів.

Ось чому деякі критики 30—40-х років з об'єктивних і суб'єктивних причин доходили діаметрально протилежних висновків. М. Рильський — «точний» [3, 10; 12; т. 8, с. 66] і, зокрема, М. Рильський — майже «переспівувач» [8, с. 138]. Звичайно, були й такі, хто по-справжньому зумів досягнути його високу перекладацьку культуру [2; 4; 5, с. 186].

Ідеал вірності для М. Рильського, як і для всіх справжніх майстрів, був основою, хоч і не єдиною прямолінійною ціллю. Він належав до тих перекладачів, для яких поетичне натхнення і вимоги теорії сучасного перекладу були невіддільними. Ось чому під його вмілою рукою точність поєднувалася з розкутістю, природністю звучання.

Кожен видатний перекладач насамперед творець. Тому природність викладу — один із шляхів невимушеного виявлення власного світовідчуття й світорозуміння. Навіть будучи у перекладі точним, до чого його зобов'язували самодисципліна й свідомість, М. Рильський виявляв нахил до певної поетизації, до свободи.

Для прикладу візьмемо його переклад [6, с. 69] п'яти перших рядків елегії А. де Реньє «На узбережжі» в зіставленні з перекладами таких відомих митців, як В. Брюсов [11, с. 511], М. Волошин [11, с. 511], І. Тхоржевський [1, с. 161], М. Терещенко [9, с. 309]. З метою унаочнення нашої думки застосуємо схему відповідності перекладів оригіналові: цифри вказують на рядки, перший рядок — оригінал, другий — переклад. Літери зафіксують точки стичності оригіналу й перекладу, тобто ті місця, де образи та загальний ритмоінтонаційний малюнок накладаються на оригінал.

Sur la grève

Couche-toi sur la grève et prends entre tes deux mains,
Pour le laisser couler ensuite grain par grain,
De ce beau sable blond que le soleil fait d'or.
Puis, avant de fermer les yeux, contemple encore
La mer harmonieuse et le ciel transparent.

М. Рильський. На узбережжі

Лягай край мілизи — і піскової рині
У руки набери. Нехай поволі плине
Пісок між пальцями, од сонця золотий...
Ти очі в радості замисленій закрій
Під тихий плескіт хвиль, під небом неозорим.
(рядки: 1, 2, 3, 4, 5;
оригінал: а, б, в, г, д;
переклад: ав, аб, в, г, д)

М. Терещенко. Біля моря

Ти ляж на березі й піщинок набери,
Мов сонце золоте південної пори, —
Нехай з твоїх долонь стікають по зерну;
Глянь у морську глибіню і в далечінь ясну,
Допоки не зімкнув очей від жаготи...
(рядки: 1, 2, 3, 4, 5; оригінал: а, б, в, г, д;
переклад: аб, в, г, д, г)

И. Тхоржевский. У моря

Ложись на берегу и в руки набери
Чудесного песку — как солнце золотого!
Дай вытекать ему из пальцев и смотри
В простор шумящих волн и неба голубого.
Потом закрой глаза. Отдавшись тишине...
(рядки: 1, 2, 3, 4, 5; оригінал: а, б, в, г, д;
переклад: а, в, б, г, д)

М. Волошин

Приляг на отмели. Обенми руками
Горсть русого песку, зажженного лучами,
Возьми и дай ему меж пальцев тихо течь.
А сам закрой глаза и долго слухай речь
Журчащих волн морских, да ветра трепет пленный...
(рядки: 1, 2, 3, 4, 5; оригінал: а, б, в, г, д;
переклад: а, в, б, г, д)

В. Брюсов. На отмели

Прилечь на отмели, двумя руками взять
(Чтоб за песчинкою песчинку высыпать)
Горсть белого песка, что золотой закат,
И раньше, чем глаза закроешь, бросить взгляд
На море стройное и в глубину небес...
(рядки: 1, 2, 3, 4, 5; оригінал: а, б, в, г, д;
переклад: а, б, в, г, д)

Отже, І. Тхоржевський, М. Волошин, М. Терещенко трактують мову, ритмо-метричні засади першовірша досить вільно. Навколо основи оригіналу тією чи іншою мірою міняють образи, атмосферу, настроєність. Тут йдеться не про вимушені втрати чи заміни, що завжди мають місце в перекладі, а про їх пропорції.

При перекладі мікропоетичних структур необдумане або ж надто довільне розташування вагомих елементів у сукупності з допущенням чи доданням окремих деталей призводить до зниження чи до підвищення загальної тональності, тобто до диспропорцій. Бо й справді, проблема «вірного слова», що стоїть на «вірному місці» взагалі, а в малих поетичних формах зокрема, завжди була однією з найважливіших. А в перекладі вона набуває особливого значення.

На перший погляд натуральність звучання варіанту І. Тхоржевського в'яжеться з великою увагою до думки, образу, а не до слів. Проте, поетична вразливість, пієтет, що межують навіть з певною баналізацією («как солнце золотого», «простор шумящих волн», «отдавшись тишине» й т. ін.) відводять перекладача від першотексту. Надто велика свобода у моделюванні компонентами всередині заданої структури разом з іншими причинами зробили пе-

реклад піднесено красивим. Приблизно такий же варіант і М. Волошина. Структурно-типологічна основа його перекладу не накладається (за винятком першого рядка, де а-а) на оригінал. Як бачимо, переклад гарний, але не точний.

Щодо словесного матеріалу, то основні «опорні» лексичні одиниці збережені: «отмель», «песок», «руки» й т. ін. Ясно, що не можна вимагати від художнього перекладу точних словникових адекватів кожній лексемі першотексту. Вступивши у взаємодію з іншими, вони утворили зв'язки, які деформували поетичну картину. В свою чергу характер цих зв'язків потягнув за собою значні перегрупування компонентів. А це призвело до «орнаментальності», тому що в автора появились мовні вимушені прикраси на зразок: «ветра трепет пленный», «горсть русого песку», «журчащих волн морских», «долго слушай речь» і т. ін. Романсова тональність варіанту М. Волошина спричинена не лише добром словесної фактури, взаємозв'язками, а й її взаємоукладом, адже перекладач обрав шлях інтерпретації, яка змусила його переспівати задану автором тему. Було б неправильно закидати перекладачеві, що в нього рядок формально не збігся з рядком оригіналу. Річ у тому, що М. Волошин не зумів підібрати мовно-стильові ключі до знаходження оптимального варіанту, де взаємозумовленість усіх мовних структур тексту дала б можливість зберегти точність, а водночас домогтися адекватності.

В. Брюсов у перекладі надав своїй версії дещо більшої, ніж в оригіналі, строгості, логіки, раціоналізму. Звертають увагу текстова сумлінність перекладу, збереження аналогічних конструкцій, де майже кожен складник на тому місці, що й в оригіналі. Доведена до ригоризму точність дещо зашкодила В. Брюсову відтворити всю глибину філософської елегійності автора. Цікаво, що на рівень художньої якості, а водночас вірності перекладу впливають не лише індивідуальність майстра, його приналежність до тієї чи іншої літературної течії, а й соціально-політична та культурна атмосфера.

Аналіз перекладу В. Брюсова наводить на думку, що його майже зумисна деталізація у відтворенні вірша, збереження усіх компонентів першотвору не затушували художньої манери поета, а, навпаки, посилили деякі образи (не кажучи вже про ритмо-статичні риси безособово-тужливого образу, привнесені дієсловами «прилечь», «взять», «закроешь», «бросить» в різних відтінкових формах інфінітиву). Проте в цьому перекладі є також деякі невдачі. Наприклад, порівняння «горсть белого песка, что золотой закат» звучить досить неприродно (щоправда, й інші перекладачі не зуміли як слід відтворити цей рядок). У вислові «море стройное» епітет не на своєму місці. Він швидше надається до характеристики дерева чи людини, а не моря.

Варіант М. Терещенка можна віднести до майстерних, якщо мати на увазі ритмічність відповідності схеми олександрійського вірша А. де Реньє. Проте загалом його переклад не позбавлений недоліків, зокрема через трохи деформований образ «допоки не зімкнув очей від жаготи». Адже ні про яку спрагу в першотворі немає мови.

М. Рильський у перекладі цього вірша не такий «вразливий» на словесний матеріал, як І. Тхоржевський та М. Волошин. Він домагається правдивості звучання без зайвих емоцій, досить помірковано, не відступаючи від тексту і не йдучи услід за автором. Його інтерпретація накладається на основи авторської майже на всіх рівнях (ритмо-мелодійному, лексичному, образному тощо), що свідчить про точність перекладу. Створюється враження гармонії і легкості, а це вже одна з головних ознак адекватності. Було б неправомірним говорити про те, що переклад М. Рильського позбавлений недоліків, зокрема при транспортуванні ритмо-мелодики оригіналу, де мають місце рвучкі цезури в перших двох рядках та місцями дещо завищена елегійність, посилена чергуванням жіночих і чоловічих рим. Щодо цього, як вже підкреслювалося, варіант М. Терещенка певною мірою вигідніше відрізняється від варіанту М. Рильського.

Отже, переклад повинен бути творчим як жива система рівноваги, співвідносна до оригіналу. Тому поняття точності й адекватності доповнюють один одного глибинним природним змістом, завжди йдуть разом, визначаючи критерій ідейно-естетичної оцінки роботи перекладача.

Точність не самодостатній елемент. Одностороннє розуміння її ролі неодмінно веде до буквалізму, а це загрожує елементам творчості у художньому перекладі. Можна бути точним у деталях та загубити точність загальної відповідності і, навпаки, в гонитві за відтворенням лише «духу» оригіналу нівелюються «суттєві несуттєвості», що теж призводить до втрат.

У мікропоетичних текстах можливості для моделювання, для перегруповання формантів відносно обмежені, отже, проблема точності, а звідси й адекватності, набуває вагомішого, можна сказати, якіснішого, ніж у великих текстових тканинах, значення. У цьому випадку йдеться про ще точнішу реалізацію стильових засад оригіналу, адже малим поетичним формам притаманна здебільшого складніша природа взаємозв'язків всіх компонентів.

Принадібно виникає потреба згадати про так званий метод компенсації, до якого часто звертаються перекладачі. Необхідно вміло й доречно користуватися його багатограними можливостями. Безпідставна, необдумана компенсація дає протилежні наслідки.

Вище йшлося про ті випадки, де найменший невдалий штрих при компенсуванні призводив до зниження або підвищення тональності звучання, словом, до тих чи інших перекручень змісту. Повний збіг усіх конструктивних елементів при перекладі — граничне поняття, ідеал, який практично не здійснений. Проте від того, наскільки і як наближаються до нього перекладачі, залежить рівень перекладу, його цінність. Адже переклад — не тільки формально лінгво-стилістична інтерпретація першотвору, це також його соціальне тлумачення. У роботі кожного митця над оригіналом перетинаються, власне, дві площини — стиль автора та метод перекладача, ось чому питання точності й адекватності набуває в кожному конкретному випадку особливої ваги.

Список літератури: 1. Антологія сучасної поезії. — Київ, 1912. 2. Булаховський Л. Гордість української літератури. — Літературна Україна, 1946, 24 січ. 3. Ільїн В. Українські переклади поезії О. С. Пушкіна. — Наукові записки АН УРСР, 1949, т. 8. 4. Егорова Е. М. Рильський — перекладач Мицкевича. — Дружба народів, 1950, № 5. 5. Коваленко Б. Пушкін в українських перекладах. — Літературна газета, 1936, 23 жовт. 6. Рильський М. Гомін і відгомін. — К., 1929. 7. Рильський М. Художній переклад з однієї слов'янської мови на іншу. — К., 1958. 8. Степняк М. Сучасні українські поети-перекладачі. — Життя і революція, 1937, № 1—2. 9. Сузір'я французької поезії. — К., 1971, т. 2. 10. Ушаков М. Рильський — перекладач. — Літературна газета, 1940, 4 квіт. 11. Французькі стихові твори в перекладі російських поетів XIX—XX вв. — М., 1969. 12. Якимів Г. В. За високохудожність перекладу. — Літературна газета, 1936, 5 жовт.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Рассматривается проблема точности и переводческой адекватности большого мастера советского художественного перевода Максима Рыльского. Его оригинальный метод иллюстрируется анализом перевода стихотворения Анри де Ренья «На отмели» в сопоставлении с переводами В. Брюсова, И. Тхоржевского, М. Волошина, Н. Терещенко.

Стаття надійшла до редколегії 4 березня 1981 року.

О. В. БУРАКОВА, викл.,
Львівське культурно-освітнє училище

Відтворення ритміки українського вірша у поетичному перекладі

(На матеріалі лірики Т. Г. Шевченка та її
англомовних перекладів)

Ритм, рівномірне чергування елементів поетичної мови на різних її рівнях — одна із основних структурних властивостей поезії. Метрична структура повинна «відділити поезію від не поезії і служити сигналом особливого, естетичного переживання текстової інформації» [4, с. 54].

Цьому визначальному структурному значенню ритмічної будови поетичного тексту пропорційне його значення у віршовому перекладі. Для того, щоб знайти ритмічні відповідності між сучасним українським і англійським віршем, необхідно простежити історію їх розвитку.

«Генетично поезія виникає із пісні», — підкреслював відомий радянський віршознавець Б. В. Томашевський [8, с. 29]. Вірш народної пісні — як російської, української, так і англійської — переважно тонічний [1, с. 173—174, 185]. Його ритмічною основою є кількість наголосів у віршовому рядку. Кількість ненаголошених складів між ними може мінятися. При появі літературного вірша довжина рядка впорядковується, у народній пісні вона ще подекуди довільна.

Українське віршування історично нерозривно пов'язане із життям і функціонуванням російського вірша. У своєму розвитку

вони пройшли спільні етапи: від віршів XVII ст., ритм яких опирався на відносну синтаксичну урегульованість рядків [7, с. 203], через силабіку, що панувала аж до середини XVIII ст., та силаботоніку XIX ст. до органічно притаманної обом мовам тоніки. Основою ритму в тоніці є не складочислення, а ізохронність, тобто рівночасовість ритмічних одиниць. «Тенденцію до ізохронності тактів, — підкреслив І. Левий, — виявляє... вірш на... мовах із дуже зазначеним наголосом і редукацією ненаголошених складів, головним чином вірш російський і німецький» [3, с. 270].

Характерною рисою українського віршування протягом усієї його тривікової історії залишалася вірність народнопісенній традиції, безпосередній зв'язок із фольклорними джерелами «...В українському віршуванні ритми народної пісні в усі часи в практично різному виявленні живуть і в силабічних, і в силабо-тонічних, і в тонічних ритмах» [6, с. 95].

У чомусь подібна й історична доля розвитку англійського вірша. Давньоанглійський вірш відрізнявся підкреслено акцентною просодією: «Крім дводольної будови довгого рядка, кількості наголосів і алітерації, англосаксонський вірш відзначається ще й звичайним збігом першорядних наголосів з довгими складами. Ненаголошені частини рядка відрізняються як кількістю, так і довжиною складів [12, с. 151]. В середньоанглійському вірші впорядковується довжина рядка, появляється рима. XVI—XVII ст. приносить розквіт силаботоніки. В XIX ст. у творчості Лонгфелло, По, Суїнберна встановлюється акцентний, тонічний вірш. Після тонічного експериментування в англійському віршуванні початку XX ст. кращі поети Великобританії та Америки «відвернулися від метричного радикалізму 20-х років... і тяжіють до системи силабо-тоніки, яка протягом більш як чотирьох століть утвердилася як основна поетична система у сучасній англійській мові» [18, с. 89].

Тоніка народної пісні, тоніка як віршова форма, органічна для української та англійської мов, має стати тим спільним знаменником, на який може опиратися перекладач при відтворенні ритмічних особливостей оригіналу. В основу ритмічних кореляцій повинні бути покладені ознаки спільності.

Для оцінки адекватності віршів Т. Г. Шевченка у англомовних перекладах ми обрали три аспекти: довжина віршового рядка (еквілінеарність), ритмічний взір — кількість іктів у рядку та величина міжіктових проміжків, а також наявність синтаксичних стоп (або колін) у рядку.

Середня довжина слів у англійській мові значно менша, ніж в українській, більшість англійських слів односкладові. Це означає, що в англійському віршовому рядку міститиметься більше слів, а значить, понять і образів. Для передачі ж рівної кількості образів у поетичному рядку перекладачеві «Кобзаря» англійською мовою потрібна буде менша кількість слів, а отже, складів.

Розтягування віршового рядка, навіть при семантичній необхідності, в українсько-англійському перекладі можна уникнути. У розглянутих нами перекладах [13; 14; 15; 16; 17] випадки розтягування поетичного рядка, хай нечасто, але трапляються. На-

приклад, в оригіналі маємо народнописаний розмір 4+4, так звану шумку:

У неділю не гуляла
Та на шовки заробляла,
Та хустину вишивала,
Вишиваючи співала... [10, с. 224].

У перекладі кожний рядок обтяжений двома додатковими складами:

Even on sundays she would bake and milk 10*
To earn some money for a cloth of silk; 10
The kerchief with embroidery she wrought, 10
And, as she worked, she sang aloud her thought [17, с. 178]. 10

Часто розтягування поетичних рядків, що особливо псує ритмічне враження від перекладу, супроводжується їх вирівнюванням, нівелюванням. Так, улюблений Т. Г. Шевченком народнопоетичний 14-складник ((4+4)+6 складів) пересічно передається нівельованими 5-стопними ямбами:

Ой внострію товариша, 8
Засуну в халяву, 6
Та піду шукати правди 8
І тієї слави [10, с. 432]. 6
My comrade dagger I shall sharpen well 10
And skick it in my bootleg for a spell. 10
In search of justice then I'll wonder out 10
And seek the glory that men talk about [7, с. 394]. 10

Зв'язок еквілінеарності із художнім враженням безсумнівний. Адже навіть наближення довжини віршового рядка перекладу до оригіналу різко підвищує адекватність поетичного враження:

Зоре моя вечірняя, 8
Зійди над горою! 6
Поговорим тихесенько 8
В неволі з тобою [10, с. 334]. 6
Only friend, dear evening twilight 8
Come and talk to me! 5
Cross the hills to share my prison 8
Very secretly [13, с. 27] 5

Досягнення ж однакової довжини (в складах) в перекладній поезії значно зближує її за звучанням з оригіналом:

Тече вода в синє море 8
Та не витікає. 6
Шука козак свою долю, 8
А долі немає [10, с. 32]. 6
The river empties to the sea 8
But out it never flows. 6
The Cossac lad his fortune seeks 8
But never fortune knows [15, с. 26]. 6

Особливо багаті на еквілінеарні рядки переклади Дж. Віра.

Проте сама лише еквілінеарність ще не вирішує проблеми віршової адекватності у поетичному перекладі. Так, «Canto

* Арабською цифрою за рядком позначено кількість складів у ньому.

the First» Байронівського «Child Harold's Pilgrimage» написана рядками, що дуже нагадують шевченківський 14-складник:

Adieu, adieu! my native store	8(4+4)
Fades o'er the waters blue,	6
The night-winds sigh, the breakers roar,	8(4+4)
And shrieks the wild sea-mew,	6
Yon sun that sets upon the sea	8
We follow in his flight.	6

Але звучать вони, наповнені іншим мовним матеріалом, і інакше від українських 8- та 6-складових віршів.

У випадку українсько-англійського поетичного перекладу порівняння художнього враження віршів наводить на думку, що скорочення, «полегшення» англійського рядка на декілька складів не шкодить поетичній цінності перекладу. Це особливо відчутно при відтворенні народнописаних ритмів у англійських перекладах. Часто вони за ритмо-мелодійним малюнком виявляються ближчі до оригіналу, ніж сумірні переклади:

Сонце заходить, гори чорніють,	10(5+5)
Пташечка тихне, поле німіє,	10(5+5)
Радіють люди, що одпочинуть.	10(5+5)
А я дивлюся... І серцем лину... [10, с. 354].	10(5+5)
The sun goes down beyond the hill,	8(4+4)
The shadows darken, birds are still.	8(5+3)
From fields no more come toiler's voices,	9(4+5)
In blissful rest the world rejoices [14, с. 126].	9(4+5)

Особливо творчо, художньо адекватно використовуються вкорочені поетичні рядки в перекладах А. Дж. Хантера [14].

Щоб зрозуміти, в чому ще криється адекватність віршів перекладу, розглянемо іктову схему віршового рядка, його тонічну будову.

Ось кілька прикладів, де при еквілінеарності кількість іктових позицій у віршових рядках оригіналу та перекладу різні*:

Доле, де ти? Доле, де ти?	8 IV —1—1 —1—1
Нема ніякої!	6 II 1—2—1
Коли доброї жаль, боже,	8 II 2—3—1
То дай злої, злої! [10, с. 310].	6 II 2—1 —1
Where art thou, Fate? Where art thou, Fate?	8 IV 1—1— 1—1—
No fate have I at all!	6 II 1—3—
If you grudge me good fortune, Lord,	8 III 2—1—2 —
Let evil fortune fall! [16, с. 181].	6 II 1—3—
Нащо мені чорні брови,	8 III —3—1—1
Нащо карі очі?	6 II —3—1
Нащо літа молодії	8 III —1—3—1
Веселі, дівочи? [10, с. 63].	6 II 2—1—1
What use are coal-black brows to me?	8 III 1—1—1—2
What use are hazel eyes?	6 III 1—1—1—
Those years of happy maidenhood,	8 III 1—1—1—2
What joys from them arise? [17, с. 39].	6 III 1—1—1—

* Римською цифрою за рядком позначаємо кількість іктів у ньому. У тонічній схемі: риска — наголошений склад, арабська цифра — кількість ненаголошених складів.

Отже, ритмічна схема перекладів найчастіше збивається у бік регулярності, підпадаючи під ямбічну скансію, властиву англійській віршованій мові. Як відомо, ямбічні ритми взагалі найбільш характерні для англійської просодії [1, с. 75]. Збільшення кількості іктових позицій у віршовому рядку перекладів сприяє створенню ритмічного враження частоти, монотонності. Навіть у тих віршах, де в англійському варіанті рядок коротший, часто кількість іктів буває більша, що викликає негативне ритмічне враження:

І ти, моя єдина	8 II 1—3—2
Встаєш із-за моря,	6 II 1—2—1
З-за туману, слухняна	8 II 2—2—2
Рожева зоре! [10, с. 410]	6 II 1—2—1
And thou, my only love	6 III 1—1—1
Risest o'er the sea so far	7 III —3—1—
In the mist thy face appears	5 II 2—1—
Like the evening star! [14, с. 120].	5 II 2—1—

Дотримання кількості іктів у віршовому рядку перекладу збільшує ритмо-мелодійну адекватність, наближує його звучання до оригіналу. При цьому довжина рядка вирішального значення для ритмічної адекватності не має. Релевантним відхиленням від оригіналу може стати лише розтягування віршового рядка у перекладі, бо воно, завдяки короткості слів англійської поетичної мови, майже неухильно призводить до розбавлення ритму, збільшення іктів у рядку. Еквілінеарність, або ж скорочення віршового рядка у поетичному перекладі англійською мовою з української, — явище позитивне, оскільки дає змогу зберегти рівноакцентність віршового рядка перекладу.

Вітре буйний! Вітре буйний!	8 IV —1—1 —1—1
Ти з морем говориш, —	6 II 1—2—1
Збуди його, заграй ти з ним,	8 II 1—2 1—2
Спитай синє море... [10, с. 28].	6 II 1—2—1
Mighty wind, mighty wind!	6 IV —1— 1—
With the sea thy speakest;	6 II 2—1—1
Waken it, play witr it,	6 II 2 —2
Question the blue sea... [14, с. 136].	5 II —3—
Полюбилася я,	6 II
Одружилася я	6 II
З безталанним сиротою —	8 II
Така доля моя! [10, с. 430].	6 II
Love was all my whim	5 II
And I married him,	5 II
Wed a handsome luckless orphan	8 II
And my fate grew dim! [17, с. 392].	5 II

Останній переклад видається нам показовим прикладом того, що називаємо «ритмічною адекватністю», яким би неповним і неточним не був цей термін.

Слід зазначити, що ми не зменшуємо заслуги перекладачів, яким вдається в українсько-англійському перекладі (а це зовсім нелегко!) зберегти довжину поетичного рядка. Особливої ж майстерності вимагає дотримання сумірності відразу за двома пара-

метрами — довжиною рядка та кількістю наголосів у ній, як, наприклад, у цьому перекладі Дж. Віра:

Думи мої, думи мої,	8 IV
Лихо мені з вами!	6 II
Нащо стали на папері	8 III
Сумними рядами? [10, с. 34].	6 II
Oh, thoughts of mine, oh thoughts of mine,	8 IV
Grief we bear together,	6 II
Why stand you in such sad black lines	6 III
To the paperte thered? [16, с. 30].	6 II

Щоб підкреслити важливість дотримання рівноакцентності віршового рядка у перекладі, проведемо наступний експеримент: уривок із збільшеною у перекладі кількістю іктів на рядок (довжину рядка можемо до уваги не брати)

Коло гаю в чистім полі	8 II
На самій могилі	6 II
Дві тополі високіі —	8 II
Одна одну хилить.	6 II
І без вітру хитаються,	8 III
Мов борються в полі.	6 II
Ото сестри-чарівниці —	8 II
Отії тополі [10, с. 428].	6 II
Beside a grove, out in the open field	8 IV
And by the very mound, two lofty poplars	12 IV
Bow to each other, even without a wind.	10 IV
They sway, as if they wrestled on the plain	10 III
Those poplars are two sisters sorceresses [17, с. 390].	11 III

позбавимо надлишку іктових позицій:

Beside a grove, out in the field,	8 II
On the very mound	6 II
Two high poplars, slim'n slender	8 II
Each bows to another,	6 III
Without a wind they sway and bend	8 II
As if they were wrestling.	6 II
They are wicked sister-witches	8 III
Both those silver poplars.	6 II

Після порівняння неминуче доходимо висновку, що точне копіювання у поетичному перекладі ритму віршової мови, у якій відбиті національні особливості, адекватного ритмічного враження не створює. «Говорити про реально точну передачу на іншу мову певної ритмічної структури, віршової побудови... не доводиться — в силу відмінності самих цих факторів та співвідношення їх у різних мовах. Віршовим побудовам певної мови у іншій мові може не бути чого-небудь реально відповідного, реально адекватного у звуковому відношенні — в силу відмінностей, що коріняться у самому матеріалі» [9, с. 45].

Виходячи із особливостей реального мовного матеріалу та особливостей просодії обох мов (передусім акцентної природи ритму як українського, так і англійського вірша), ритмічна адекватність

поетичних рядків в українсько-англійському поетичному перекладі досягається за допомогою рівноакцентності. Оскільки ритмічною мірою в обох мовах є одиниця часу, а не кількість складів, то величина міжктових проміжків — фактор не релевантний, тобто порядок розташування іктів у перекладному рядку значення не має, визначальна лише їх кількість. Довжина віршового рядка перекладу — фактор вторинний у відношенні до рівноакцентності, і важливий тільки у зв'язку з нею. Із трьох можливих варіантів — подовження віршового рядка перекладу, еквілінеарність, скорочення рядка, — абсолютно небажаний перший, останні два — явище позитивне в українсько-англійському поетичному перекладі постільки, поскільки дають змогу зберегти рівноакцентність рядка поетичного тексту у перекладі.

Назвемо цей принцип віршового перекладу «тонічним» за назвою системи віршування, що підказала його.

Як підкреслюють дослідники ритміки Т. Г. Шевченка, «два типи версифікації — народнопісенний і літературний, силаботонічний... — міцно взаємодіють у його творах» [15, с. 62]. Тонічний принцип перекладу задовільняє вимоги ритмічної адекватності при перекладі віршів Т. Г. Шевченка як одного, так й іншого типу. Проте, в процесі перекладу віршів, написаних безпосередньо на народнопісенному матеріалі, слід брати до уваги ще одну їх особливість, — синтаксичну будову віршового рядка.

Синтаксис народнопісенної поезії більш наближений до розмовного, не конфліктує з поетичним ритмом, а навпаки, сам бере участь у його створенні. За основу синтаксичної будови віршового рядка у народнопісенній поезії править так звана синтаксична стопа [2, с. 80], чи пісенне коліно. Це ж стосується і англійського вірша. Проблему ритмічності у англійській мові вирішує, звичайно, наголос, якому підпорядкований часовий елемент, але межі фраз також мають важливу ритмічну функцію.

Дотримання стопної, чи «колінної» будови рядка у перекладі (при наявності рівноакцентності, звичайно) різко підвищує його ритмічну і художню відповідність оригіналові.

Порівняємо три переклади одного й того ж уривка із «Кобзаря», зроблені А. Дж. Хантером [14], Г. Маршаллом [16] та К. Андрушишиним і У. Кірконнеллом [17]. В оригіналі — народнопісенний 10-складник, що виразно розпадається на два піввірші по 5 складів:

Сонце заходить, гори чорніють,	5+5 II+II
Пташечка тихне, поле німіє [10, с. 34].	5+5 II+II
The sun goes down beynd the hill,	8 IV
The shadows darken, birds are still [14. с.126]	5+3 II+II
The sun sets, darken the mountain crests,	3+7 II+II
The birds quieten, the fields grow still [16, с. 205]	4+4 II+II
The sun is setting, and the hills grow dim,	5+5 II+II
All bird-song ceases, and the fields are quiet [17, с. 319]	5+6 II+II

У перекладі А. Хантера збережена рівноакцентність, що наближує його до оригіналу, але лише другий рядок розпадається на піввірші, перший же — суцільний. У перекладі Г. Маршалла —

навпаки, присутні синтаксичні стопи в обох рядках, проте перший рядок розтягнутий і на один наголос перевищує рядок оригіналу. У ній видається зайвим одне слово:

The sun sets, darken the crests,
The birds quieten, the field dreams. —

у ритмічному відношенні звучало б стрункіше. Зазначимо, що кількість складів всередині коліна не створює ритмічного враження і не відіграє вирішальної ролі в організації рядка перекладу.

У перекладі К. Андрусишина та У. Кірконелла коліна також не скрізь рівноскладові, але рівноакцентні і чітко відокремлюються у рядку; цезура посередині рядка явно зазначена. Саме цей переклад і здається нам відповідником оригіналу — не тільки ритмічним, а й більш тісним, ритмо-синтаксичним.

Єдність ритмо-синтаксичної стопи вимагає її компактності, щільності. Тому, подібно як у масштабах віршового рядка загалом, при відтворенні ритмо-синтаксичної стопи бажаним буває її скорочення, у всякому випадку дотримання рівної кількості складів у ній при перекладі, і обов'язковим — збереження її рівноакцентності:

Повий мою головоньку,	4+4 II+I
Росою умий	6 II
І вітами широкими	4+4 I+I
Од сонця закрий [10, с. 335].	6 II
Let my poor head be done	4+2 II+I
Wash it with dew,	4 II
and with your boughs	4 I
Protect me from the sun, [16, с. 306].	3+3 I+I

Неабияке значення має збереження ритмо-синтаксичних стоп і в перекладі силабо-тонічних Шевченкових рядків, таких споріднених у його творчості із народнопісними, зближеними за характером із народною піснею. Ось два переклади одного уривка, виконані Е. Л. Войніч [13] та Дж. Віром [16], написані в оригіналі 4-стопним ямбом, зближеним із народнопісним 8-складовим розміром.

Минають дні, минають ночі,	4+5 II+II
Минає літо, шелестить	5+3 II+ I
Пожовкле листя, гаснуть очі	5+4 II+II
Заснули думи, серце спить... [10, с. 309].	5+3 II+II

В обох прикладах збереження колінної будови рядка зближує його за звучанням із оригіналом, дає змогу досягти ритмічної адекватності:

From day to day, from night to night	4+4 II+II
My summer passes, autumn creeps	5+3 II+II
Nearer; before mine eyes the light	3+6 I+III
Fades out; my soul is blind and sleeps. [13, с. 25].	2+4+2 I+I+II
The days go by, the nights go by,	4+4 II+II
The summer's passing; yellow leaves	5+3 II+II
Are rustling; light deserts the eyes,	3+5 I+II
Thoughts fade away, emotions sleep... [16, с. 181].	4+4 II+II

Отже, основою ритмічної адекватності поетичного тексту у перекладі є три фактори: рівноакцентність поетичного рядка, рівна чи менша кількість складів у ньому та наявність поділу на ритмо-синтаксичні стопи.

Практичний процес віршового перекладу, як особливого виду мистецтва, повинен ґрунтуватися на попередньому науковому аналізі перекладного поетичного тексту. В даній статті ми намагалися визначити основні напрями такого аналізу, що, на нашу думку, може прислужитися справі вдосконалення перекладацької стратегії та практики поетичного перекладу.

Список літератури: 1. *Жирмунский В.* Теория стиха. — Л., 1972. 2. *Колеса Ф. М.* Ритміка українських народних пісень. — ЗНТШ, 1906, т. 72. 3. *Левый Иржи.* Искусство перевода. — М., 1974. 4. *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. — Л., 1972. 5. *Сидоренко Г. К.* Ритміка Шевченка. — К., 1967. 6. *Сидоренко Г. К.* Від класичних норматів до верлібру. — К., 1980. 7. *Тимофеев Л. И.* Очерки теории и истории русского стиха. — М., 1958. 8. *Томашевский Б. В.* Стих и язык. — М.; Л., 1959. 9. *Федоров Андрей.* Звуковая форма стихотворного перевода. Поэтика. Вып. IV. — Л., 1928. 10. *Шевченко Тарас.* Повна збірка творів: У 3-х т. — К., 1949, т. 1. 11. *Швейцер А.* Перевод и лингвистика. — М., 1973. 12. *Alden R. M.* English Verse. — N. Y., 1964. 13. Six Lyrics from the Ruthenian of Taras Shevchenko, also the Song of Merchant Kalyashnikov, from the Russian by M. Lermontov. Rendered into English verse with a biographical sketch by E. L. Voynitch. — L., 1911. 14. The Kobzar of the Ukraine, being selected poems of Taras Shevchenko. Done into English verse with biographical fragments by Alexander Jardine Hunter. — Winnipeg, 1922. 15. Taras Shevchenko. Selected Works. Translated by John Weir. — Toronto, 1961. 16. Taras Shevchenko. Selected Works. Poetry and Prose. — Moscow, 1964. 17. Taras Shevchenko. Translated by C. H. Andrusyshen and Watson Kirkconnell. — Toronto, 1964. 18. Fussel Y. Poetic Meter and Poetic Form. — N. Y., 1965.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

На материале народнопесенной версификации, характерной для творчества Т. Г. Шевченко, автор выделяет основные ритмизирующие факторы украинского стиха и прослеживает способы их воссоздания в англоязычных переводах.

Точное копирование ритмического узора не обеспечивает адекватного поэтического перевода. Основой воспроизведения ритмического строения стиха в поэтическом переводе должны, по мысли автора, стать равноударность поэтической строки перевода, равное или меньшее количество слогов в ней, а также наличие ее деления на синтаксические стопы в соответствии с оригиналом.

Эти же выводы касаются в основном и воспроизведения силлаботонки в поэтическом переводе.

Стаття надійшла до редколегії 20 листопада 1981 року.

А. І. СКОЦЬ, доц.,
Львівський ун-т

Герой-інтернаціоналіст в українській радянській прозі

(20-ті — перша половина 40-х років).

Образ позитивного героя в українській радянській літературі має свою тривалу і складну історію, яка тісно пов'язана з історією всієї країни. Людина і революція — ця соціально-політична проблема стала головною темою української радянської літератури і значною мірою визначила характер позитивного героя.

З повстанських загонів, з революційних барикад, з фронтових траншей громадянської війни приходить у прозу новий герой. Щоправда, він спочатку зливається з масою, його особистість ледь-ледь окреслена, йому не вистачає рельєфно виписаних типових ознак. Але згодом українська радянська проза помітно розширює сферу дії позитивного героя. У цьому відношенні цікава збірка новел Мирослава Ірчана «Фільми революції» (1923). Участь у «великій забастовці» — героїчній битві за перемогу Жовтня — бере китайський робітник Лі Юнк-шан. Навіть полонений, він карає смертю свого брата-негідника, який опинився по той бік барикад, у таборі ворогів революції («Лі Юнк-шан і Лі Юнк-по»). У лавах Червоної Армії захищає революцію і гине за неї єврейський пролетар Василь-Фроїм. Класове прозріння привело юнака-сироту до червоних, бо він чув: їх армія «бореться за рівність усіх і бажає добра бідним» («Він не поліг»). Крізь дроти і окопи фронтів, під градом куль у вечірніх сутінках, задиханий, мокрий і окривавлений прокрадається болгарський робітник комуніст Марко Войнович до червоноармійців. Він, делегат III Інтернаціоналу, несе резолюції комуністичних партій Америки, Франції, Болгарії, Сербії («На конгрес»).

Так спроектована в національне русло проблема героїчного образу у Мирослава Ірчана стає політично загостреною, набирає чітких інтернаціональних обрисів.

Рядових борців за владу Рад, селянських наймитів, більшовиків, представників «зоряної комсомолії» виводить І. Макитенко в першій збірці своїх оповідань «На сонячних гонах» (1926). Пошуками відданого справі революції героя позначені ранні оповідання Ю. Яновського (збірки «Мамутові бивні», 1925; «Кров землі», 1927). Але надумана романтика, імпресіоністсько-символічні манівці не дали змоги письменникові-початківцю створити образи справжніх героїв громадянської війни. Вони здебільшого

вийшли абстрактними, нежиттєвими, відірваними від реального ґрунту.

Отже, в українській прозі перших післяреволюційних років переважають малі епічні жанри—етюди, невеликі оповідання, нариси. Обмежений художній простір не дав можливості змалювати позитивного героя всебічно. У його зображенні відчувався схематизм, умовність. Він показаний більш ззовні, в дії, без заглибленої психологічної мотивації вчинків. До того ж епічний зміст образу-персонажа був звужений до одного-двох епізодів. Тому мала українська проза 20-х років лише накреслила схему позитивного героя. Вирішення проблеми художнього типу, характеру випало на долю українського радянського роману.

Проблема позитивного героя полонила тогочасні літературні організації, жваво обговорювалася літературною критикою в періодиці. Адже йшлося про найголовніше: пошуки творчих орієнтирів, критеріїв, естетичних засад, які б визначили шляхи розвитку молодій радянській літературі.

Новий герой прийшов в українську радянську літературу в образі комуніста Давида Мотузки (роман А. Головка «Бур'ян», 1927). Давид Мотузка — повнокровний характер, новий тип людини, народженої Жовтнем, носій високої суспільної моралі, цільна і вольова натура. Змальований глибоко і всебічно, він полонить читача своєю духовною вродою, моральною чистотою.

Ще до появи роману А. Головка «Бур'ян» і водночас з ним в українській радянській прозі були спроби створити образ нової людини (П. Панч, Іван Ле, Ю. Яновський, О. Копиленко, І. Микитенко та ін.). Але вони залишилися рядовими фактами історико-літературного процесу. Створений на естетичних засадах соціалізму, образ Давида Мотузки — не лише творча знахідка письменника. Це класичний зразок позитивного героя в усій українській радянській літературі.

Проблема позитивного героя-інтернаціоналіста тісно пов'язана з образом комуніста, людини високих морально-політичних якостей, що увібрала в себе типові риси передових людей епохи.

У створенні образу комуніста українська радянська проза використовувала досвід братньої російської літератури, яка вже в 20-х роках мала чималі здобутки у цьому напрямі. Федір Кличков («Чапаєв» Д. Фурманова), Федір Кожух («Залізний потік» О. Се-рафимовича), Йосиф Левінсон («Розгром» О. Фадеева), Гліб Чумалов («Цемент» Ф. Гладкова) та інші герої-комуністи — це чітко окреслені індивідуальності, типологічно споріднені образи-персонажі, духовні побратими Давида Мотузки. Вони утверджували новий, комуністичний тип суспільної людини в радянській літературі.

Пошуками позитивного героя позначена також повістєва тетралогія П. Панча «Голубі ешелони» («З моря», 1927, «Без козиря», 1929, «Голубі ешелони», 1928, «Повість наших днів», 1928). Об'єднаний спільною назвою, цикл повістей не має наскрізного головного образу — персонажа. Нема його і в межах окремих творів. Письменника цікавить доля народу, його героїко-революційна і трудова історія протягом чверті сторіччя, і він її схоплює в най-

вищих проявах: революція 1905 р., імперіалістична війна, громадянська війна, відбудова народного господарства. Людські долі письменник зливає з історією і на авансцену історичних подій виводить образ колективу, маси.

Позитивні герої повістей П. Панча «З моря», «Без козиря» — революційні матроси, робітники, досвідчені підпільники, революційно настроєні солдати. Їм властиве почуття класової, інтернаціональної солідарності. Солдат царської армії Цацоха на полі битви натрапив на пораненого німця. Не ворога свого бачить у ньому, а брата по класу, такого ж, як він, киненого імперіалістами у вир кривавих баталій («Без козиря»). Письменник показує духовний злам рядового солдата, його політичне прозріння. Завтра він буде боротися за іншу, пролетарську Росію, стане бійцем революції.

На передньому краї комуністи виступають і в мирні дні. Вчорашній борець за владу Рад входить у робітничий колектив, бере участь у відбудові, індустріалізації країни. Таким є директор заводу комуніст Свир у «Повісті наших днів» П. Панча — останній частині тетралогії «Голубі ешелони». Щоправда, його образ дещо схематичний. Зате образи рядових робітників вийшли життєвими. Авторіві вдалося показати труд робітників, що виростає до рівня подвигу. Хоч не завжди П. Панч міг подолати «опір матеріалу», його «Повість наших днів» заслуговує на увагу як одна з перших спроб в українській радянській прозі розширити сферу діяльності позитивного героя.

Один з соціально-виробничих романів в українській прозі — двотомник Івана Ле «Роман міжгір'я» (1929—1933). Український письменник сміливо береться за інонаціональну тему — соціалістичне будівництво в Радянському Узбекистані.

Сам факт художнього освоєння «узбецької» теми в українській літературі — явище вищою мірою новаторське. «Роман міжгір'я» Івана Ле — інтернаціональний не тільки за творчим задумом, а й за його художнім втіленням, системою образів. У ньому діють представники різних національностей. Серед позитивних героїв — узбеки (Саїд-Алі Мухтаров, Карімбеков), росіяни (Синявський, Щапов, Мацієвський), українці (Ладиженко, Борисюк) та ін. Позитивні герої у романі наскрізь пройняті «чуттям єдиної родини». Письменник стверджує ідею інтернаціональної дружби радянських народів-братів.

Проблему позитивного героя Іван Ле вирішує на широкому образному матеріалі, в міжнаціональному плані. У «Романі міжгір'я» є центральна постать — начальник будівництва, інженер-комуніст Саїд-Алі Мухтаров. Бурлацьке життя на Волзі і Каспію поруч з російськими робітниками, колишніми політичними в'язнями, участь у революції, громадянській війні, навчання в радянському вузі — ось така передісторія першого інженера в Узбекистані.

Позитивність образу Мухтарова найповніше розкривається в його боротьбі за соціалістичну індустріалізацію рідного краю, в тих епізодах, де герой непримиренний до ворогів Радянської влади — буржуазних націоналістів, диверсантів, провокаторів.

У статті «Як я працюю над «Романом міжгір'я» Іван Ле так говорив про образ Саїда-Алі Мухтарова: «Це збірне ім'я. Синтезований образ багатьох молодих, незагартованих у класових боях переджовтневої доби комунарів. Потенціально такий партієць має багато цінного з революційного погляду. У нього є майже все: розум, знання, здоров'я, добре соціальне минуле й сучасне, класова ненависть до ворожих класів, енергія. Ніби все, що треба. Але бракує одного — досвіду класової боротьби, більшовицької школи» [2, т. 2, с. 245].

Більш цільною, зібраною, вольовою натурою є Семен Лодиженко, який на будівництві працює техніком і секретарем парторганізації. Він також має червоноармійську «прописку» — в громадянську війну боровся в лавах Червоної Армії. Тоді ж потрапив в Узбекистан. Тепер серед братнього узбецького народу українець Лодиженко почуває себе як рідний серед рідних. Письменник утверджує ідею побратимства радянських народів, художньо збагачує образ позитивного героя в українській літературі, робить його носієм високих інтернаціональних ідеалів.

Іван Ле у «Романі міжгір'я» показав також складний психологічний процес становлення позитивного героя, формування соціалістичної особистості. Аполітичний в минулому інженер Синявін (у ранніх редакціях Синявський), поступово усвідомивши правду життя, активно включається в його будівництво, стає комуністом.

«Роман міжгір'я» пережив кілька редакцій. Шліфування твору було спрямоване на чіткіше розв'язання проблеми дружби радянських народів.

30-ті роки ознаменувалися перемогою соціалізму в Радянському Союзі. Відбувся Перший всесоюзний з'їзд радянських письменників (1934), який чітко визначив марксистсько-ленінські методологічні засади художньої творчості, сприяв консолідації письменницьких сил, започаткував новий період у літературі. У мистецтві міцно утверджується та інтенсивно розвивається метод соціалістичного реалізму. Ці знаменні події в соціально-економічному та літературному житті країни мали великий вплив на подальше створення образу позитивного героя у радянській, зокрема українській, прозі. Появляється новий герой — «борець за перемогу соціалізму, чия особистість розкривається дедалі повніше в процесі становлення, розвитку, складного історичного самоутвердження» [3, с. 42]. Помітно розширюються його інтернаціональні масштаби.

На широкий всесоюзний простір виходить Іван Ле у своїй новелістиці 30-х років. Його художню уяву все більше хвилюють міжнародні теми, зокрема революційно-визвольна боротьба трудящих у країнах капіталу. У галерею позитивних героїв української радянської літератури вписуються борці проти колоніального гніту на Близькому Сході — робітник-комуніст Долл і шукач правди Абу-Разем («Кільце порятунку», 1933), німецькі антифашисти-підпільники — робітник Карл Таубер і комуніст Кюнц («Радіобільшовики», 1934), іспанський художник Хозе Бланко («Кувача», 1937) та ін.

У новелах Івана Ле 30-х років є ще одна важлива тема — утвердження міжнародного значення Радянського Союзу. Ця тема тісно пов'язана з образом позитивного героя — інтернаціоналіста. Політична правда про країну соціалізму всесильна, вона долає державні кордони, надихає борців за свободу в капіталістичних країнах, множить їхні сили, вселяє віру в перемогу. Така свідома настанова письменника на інтернаціоналізацію позитивного героя посилювала міжнародний резонанс української радянської літератури, зміцнювала її авторитет.

Позитивний герой радянської літератури 30-х років — не тільки трудолоб, будівничий, а й воїн — червоний солдат революції та громадянської війни. Його художній літопис як своєрідну естафету, перейняту з літератури 20-х років, продовжує українська проза передвоєнного десятиліття.

Тему громадянської війни на вершини народної героїки підносить у своїх «Вершниках» (1935) Ю. Яновський. Це героїчна поема про іменних і безіменних, історичних і неісторичних, рядових і нерядових, партійних і безпартійних героїв революції, людей різних станів і професій. Громадянську війну письменник трактує як героїчну епопею. За індивідуальними постатями червоних вершників, лицарів революції, контурно і зримо постає возвеличений письменником образ народу.

У творі, де тему громадянської війни автор вирішує на українському матеріалі, виразно виступають ідеї пролетарського інтернаціоналізму, якими пройняті образи-персонажі, образи-картини, художні мотиви, штрихи, деталі і т. д. «Торжество пролетарського інтернаціоналізму виявляється і в тому, що більшовик Іван Половець перемагає монархізм Андрія, буржуазний націоналізм Оверка, анархізм Панаса, і в тому, що він очолює інтернаціональний полк» [4, с. 53]. Сам Іван про себе говорить: «Я служу революції, Інтернаціоналу».

Героїчно борючись проти ворогів революції, коваль Максим із своїми бойовими побратимами співають «Інтернаціонал». Коли Максим кував залізну троянду — символ революції і краси життя, йому вдалось: усі ковалі світу йому допомагають. «Пролетарія всіх стран, соединяйся», — з такими словами комуніст-підпільник, а згодом командир червоного полку Чубенко вітається із старим Мусієм Половцем. Вершники пролетарської революції на Україні не тільки українці, а й «кизелевські гірники, уральські робітники, сибірські партизани — переможці Колчака».

«Вершники» Ю. Яновського — твір, безперечно, глибоко національний. Але українську тему, як уже підкреслювалося, письменник виразно спроектував у інтернаціональне русло. Його прапорносці Жовтня на Україні — Фрунзе і Артем, донецький шахтар Чубенко і комісар Данило Чабан, Іван і Мусій Половці, коваль Максим і безіменний листоноша, командир повстанців Швед і герой партизанської боротьби Адаменко — інтернаціоналісти.

Роман «Вершники» — твір новаторський. Новаторськими в ньому є образи позитивних героїв як в ідейному, так і в художньому їх вирішенні. Ю. Яновський — поет у прозі, передусім романтик. Він змальовує героїв на високих регістрах емоційної,

лірико-романтичної патетики, підносячи інколи подвиг на висоту символу, легенди. Але його герої завжди діють на реальному ґрунті.

В одному тематичному ряду з «Вершниками» Ю. Яновського (зрозуміло, різні за стилем і рівнем художнього виконання) стоять повісті та романи П. Панча «Облога ночі (1935), «Олександр Пархоменко» (1938), трилогія С. Скляренка «Шлях на Київ» (романи «Шлях на Київ», 1937, «Микола Щорс», 1939, «Польський фронт», 1940), А. Шияна «Гроза» (1936), О. Десняка «Десну перейшли батальйони» (1937), «Танк Тимофія Черняка» (1938), «Тургайський сокіл» (1940), Ю. Смолича «Вісімнадцятилітні» (1938), Н. Рибак «Дніпро» (1938) та ін. Позитивний герой цих творів — передусім революційний народ. Якщо в прозі 20-х років образ народу виступав у вигляді колективу, маси (часто розрізненої), то тепер — це могутня бойова одиниця, здатна на масовий героїзм. Читач відчуває не тільки рух, динаміку, пульс історії, він має можливість стежити, як вона твориться, він бачить її звитяжну ходу. В українській історико-революційній прозі 30-х років посилюється історична достовірність позитивного героя, масштабнішим стає його зміст. Партія і народ, народ і революція, людина і революція, герой і маси, клас і нація — такі проблеми розв'язуються з позицій комуністичної партійності. Це, безперечно, сприяло інтернаціоналізації позитивного героя.

Українська історико-революційна проза 30-х років — політична. Вона виконувала свій партійно-політичний, інтернаціональний обов'язок не тільки утвердженням позитивного ідеалу, а й розвінчуванням контрреволюції у всіх її формах, зокрема української буржуазно-націоналістичної ідеології.

В українській прозі 30-х років виділяються образи легендарних пролетарських полководців громадянської війни Миколи Щорса, Василя Боженка (трилогія С. Скляренка «Шлях на Київ», кіноповість О. Довженка «Щорс»), Олександра Пархоменка (однойменна повість П. Панча) та ін. Богатирська сила народу, полководський геній і людська простота злились воедино в їхніх характерах і дали «чисте золото правди» (О. Довженко) — художньо переконливий тип революціонера більшовицького гарту.

Довженківський герой — боєць (кіноповість «Щорс») пройнятий інтернаціональною ідеєю братолюбства. «Історія заворожила нас, хлопці, — мрійно і сердечно продовжував Щорс, дивлячись у далечінь, в майбутнє. — От я теж часто думаю — прошумлять роки, завершиться революція, і заживуть люди — брати на землі [1, т. 1, с. 187].

Окремим кадром у кіноповісті показано, як богунці на чолі з Щорсом поздоровляють німецьких солдатів з революцією на їх батьківщині. Політично прозирає рядовий воїн німецької армії Ганс у романі П. Панча «Облога ночі». Він проймається ідеями більшовизму, спілкується з шахтарем Гордієм Байдою, щиро йому симпатизує. У боротьбі проти куркульства, петлюрівщини і денікінщини дружбою здружені український селянин Сила Жердяга і робітник-росіянин Іван Рибак (трилогія С. Скляренка «Шлях на Київ»). Під впливом російського робітника-комуніста

Артема Черкашина політично формується, стає свідомим солдатом революції сільський парубок, українець Яків Македон у романі А. Шияна «Гроза».

Таким же звитяжним, героїчним, пройнятим ідеалами радянського патріотизму, дружби народів позитивний герой входить в українську прозу періоду Великої Вітчизняної війни. Передвоєнна проза чимало уваги приділяла формуванню соціалістичного характеру радянської людини. У період війни позитивний герой виступає переважно як сформована особистість.

Українська проза періоду Великої Вітчизняної війни була сильніша в малих епічних жанрах. У цьому плані активно працювали Ю. Яновський, О. Довженко, Л. Первомайський, Іван Ле, О. Копиленко, А. Головка, М. Стельмах та інші прозаїки. Особливо актуальною в цей час була тема морально-політичної єдності, інтернаціональної дружби радянських народів. Чуття єдиної родини, бойове побратимство єднає бійців різних національностей: українця Тараса Книша і росіянина Івана Суслова (оповідання О. Копиленка «Брати», 1943), українця Гончаренка і грузина Мосашвілі (оповідання А. Головка «Дружба», 1942). Цій темі присвятили свої оповідання й нариси Іван Ле («Українці», 1943), В. Василевська («Братерство народів», 1943), О. Довженко («Мати», 1943) та ін.

Українська повістева та романічна проза воєнного періоду дещо відставала. Звичайно, тут були певні здобутки (романи В. Собка «Кров України» і «Кавказ», Ю. Смолича «Вони не пройшли», Н. Рибак «Зброя з нами», повісті Я. Баша «Професор Буйко», О. Довженка «Серце беркута»). Але чогось своєрідного в історію образу позитивного героя-інтернаціоналіста вона не внесла. Безперечно, за своїм антифашистським спрямуванням вся українська воєнна проза мала глибоко виражений інтернаціональний зміст. Потрібен був час, щоб Воронцов, Хаецький, Брянський, брати Блаженки штурмували Альпи, форсували «голубий Дунай», подали братню руку допомоги «Златій Празі». Ширшим стане їхнє видноколо, вони політично змушнюють, по-справжньому відчують себе інтернаціоналістами, глибоко збагнуть визвольну місію... Образи «Прапороносців» О. Гончара виношувались в останній період Великої Вітчизняної війни. Трилогія появилася в повоєнний час.

Створений на принципах соціалістичного реалізму, позитивний герой-інтернаціоналіст в українській радянській прозі 20-х — першої половини 40-х років сприяв інтернаціональному вихованню трудящих, духовно зріднював українську літературу з іншими братніми літературами народів СРСР, утверджував її міжнародний авторитет і значення.

Список літератури: 1. Довженко О. М. Твори: У 3-х т. — К., 1960. 2. Ле Іван. Твори: У 3-х т. — К., 1955. 3. Новиченко А. М. Український радянський роман (Стислий нарис історії жанру). — К., 1976. 4. Пугач В. П. Юрій Яновський. Літературний портрет. — К., 1972.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В статье методом типологического анализа раскрыто интернациональное содержание положительного героя в сборнике новелл М. Ирчана «Фильмы революции», «Романе межгорья» и новеллах Ивана Ле, романе Ю. Яновского «Всадники», киноповести А. Довженко «Щорс» и других произведениях.

Стаття надійшла до редколегії 15 січня 1982 року.

П. М. ЛІСОВИЙ, проф.,
Вінницький педагогічний ін-т

Степан Руданський і Закарпаття

У другій половині ХІХ ст. Закарпаття було внутрішньою колонією Австро-Угорської монархії. Місцеве українське населення терпіло подвійний соціальний і національний гніт. Проте, незважаючи на розгул урядової реакції, тут під впливом Східної України та Росії посилювався національно-визвольний рух. Активізувався також культурно-літературний процес. На Закарпатську Україну потрапляли твори Т. Г. Шевченка, Марка Вовчка, Л. І. Глібова та інших прогресивних українських письменників. Поширення передової демократичної літератури стало особливо помітне наприкінці ХІХ—початку ХХ ст. Саме в цей період трудящі Закарпаття знайомляться з творчістю видатного українського гумориста і лірика Степана Руданського. Важливу роль у популяризації його творів відіграла насамперед закарпатська періодика. Щоправда, вперше співомовки С. В. Руданського появились на сторінках закарпатської періодики лише через чверть віку після його смерті.

З 1898 до 1916 р. у Будапешті виходила газета «Неділя», яка видавалася міністерством сільського господарства для селян тодішньої Австро-Угорської імперії угорською, німецькою, українською, сербською, словацькою і румунською мовами. Їх закарпатський варіант редагував відомий український фольклорист, педагог і журналіст М. Врабель.

Як редактор М. Врабель на сторінках цього часопису багато уваги приділяв питанням літератури. Так, у газеті за роки редагування її М. Врабелем було опубліковано понад тисячу закарпатських співанок, твори українських, російських, угорських письменників, зокрема Т. Г. Шевченка, Л. М. Толстого, Шандора Петефі, Степана Руданського та ін.

До 25-річчя з дня смерті Степана Руданського у 33-му номері за 1898 р. опубліковано співомовку «Глухий і губатий», у 35-му — «Поміч святих», у 36-му — «Циганську науку». Ці твори були дещо стилізовані під закарпатський діалект і підписані псевдонімом «Ядор». Як виявилось, публікатором був Гіядор Стрипський — відомий український та угорський літературознавець ліберально-просвітянського напрямку, який саме в цей час починав активно співробітничати у закарпатських і будапештських періодичних виданнях, перекладав твори Т. Г. Шевченка, І. Я. Франка, М. М. Ко-

цюбинського, С. В. Руданського та інших українських класиків угорською мовою. Ним, до речі, вперше перекладено угорською мовою «Слово о полку Ігоревім».

Г. Стрипський, очевидно, не випадково підписував твори С. В. Руданського псевдонімом «Ядор». Гадаємо, що робив він це насамперед з конспіративних міркувань. Адже угорські власті жорстоко переслідували закарпатських літераторів і культурних діячів за зв'язки зі Сходом. Симпатії до Східної України і Росії розцінювалися як зрада інтересів «святостефанівської корони». Тому, як уже підкреслювалося, твори східноукраїнських та російських авторів друкувалися на сторінках місцевих видань або зовсім без підписів, або під вигаданими іменами та псевдонімами.

Треба пам'ятати, що це був перший рік видання газети. Мабуть, і її редактор М. Врабель, і співробітник Г. Стрипський боялися, щоб не накликати на себе гніву офіційних властей, тому не вказували справжнього імені Степана Руданського, автора співомовок.

У стилізації Г. Стрипського співомовка «Глухий і губатий», наприклад, звучала так (відхилення Ядором від оригіналу нами виділено курсивом. — П. Л.):

Довелося десь-колись
Глухому с губатим
Раз у церкві на біду
У парі стояти.
Та убогий, як начне
Отченаш читати,
Та так губи і складе,
Габи хтіл свистати.
Долго глухий позирал,
Із злості мінился,
Потом — руку приладил,
Близше приступился
Та по шеї его луск!
«На тобі свистати».
Бог з тобою — каже той:
Бачиш: я губатий?!
А глухий луск еще раз:
«Дармо ож богатий,
У нас церква не на то,
Аби в ней свистати!» [8, с. 519].

Вірші С. Руданського (але вже з вказівкою на їхнього справжнього автора) зустрічаються в газеті пізніше. Зокрема, часто передруковувалися співомовки С. В. Руданського у 1912—1914 рр. Так, у 42-му номері за 1913 р. «Неділя» вмістила співомовку «Циган з конем», а в 47—52-му номерах — велику поему «Початок світу». Тепер газета менше допускала різних діалектних відхилень щодо творів східноукраїнських авторів, ніж у попередні роки. Вона більше дотримувалася оригіналу, хоча деякі мовно-стилістичні відмінності були ще помітними, як у поемі «Початок світу».

Опублікування поеми «Початок світу» було незвичайним явищем для тих часів. Адже це твір загалом антирелігійного характе-

ру, який вперше зустрічається на сторінках закарпатської періодики другої половини XIX ст.

У 23-му номері за 1914 р. публікується «Циган з хроном» та інші співомовки С. Руданського.

Починаючи з 1908 р., редакція «Неділі» випускала щорічно додатки до газети — «Образкові (ілюстровані. — П. Л.) календарі». Серед інших літературних матеріалів тут також друкувалися твори С. В. Руданського. Так, у календарі-додатку до «Неділі» за 1911 р. вміщено гумореску «Свиня свинею». [4, с. 40].

Певну роль у популяризації на Закарпатті творів С. Руданського відіграли так звані календарі та місяцеслови. Це були напівальманашні і напівкалендарні видання. Вони появились тут ще на початку 50-х років минулого століття. Першим складачем й упорядником цих видань був О. В. Духнович — відомий закарпатський літератор, педагог і культурно-просвітительський діяч.

Як правило, кожен календар і місяцеслов складалися з двох частин: перша була календарною, друга — літературною. Літературна частина закарпатського місяцеслова за 1908 р., наприклад, починалася співомовками С. В. Руданського «Вовки» та «Чи високо до неба?» [3, с. 36—37].

У 1896 р. ім'я С. В. Руданського і його твори появляются також на сторінках ужгородського часопису «Наука» (заборонений австро-угорськими властями на початку першої світової війни). Хоч «Наука» стояла переважно на консервативно-клерикальних позиціях, але виявляла неабиякий інтерес до питань літератури.

У «Науці» співробітничав також Г. Стрипський. Так, у 10-му номері за 1913 р. «Наука» опублікувала рецензію, Г. Стрипського на 17-томне видання «Руської письменності», випущене львівською «Просвітою». Характеризуючи кращі зразки української літератури, що були тут вміщені, Г. Стрипський цитує повний текст відомої поезії С. В. Руданського «Повій, вітре, на Вкраїну», яка стала популярною народною піснею і була добре відома на Закарпатській Україні. «Аби́сьте самі виділя́ли,— підкреслював рецензент,— як они (східноукраїнські письменники. — П. Л.) пишуть, як приклад, наведу ось яку пісню дуже славного стихотворця Стефана Руданського» [7, с. 26].

У цьому ж номері видруковано ще дві співомовки Степана Руданського — «Рак» і «На Іордані» [5, с. 27—28].

Отже, творчість С. В. Руданського стала відомою на Закарпатській Україні наприкінці XIX—початку XX ст. Близькість його творів до дум і почуттів простого народу, вміле використання автором багатого українського гумору і народної творчості забезпечили його творам неабияку популярність.

Водночас творчість С. В. Руданського, як і творчість Л. І. Глібова, Марка Вовчка, мала помітний вплив на активізацію літературного життя Закарпаття. Цей вплив насамперед позначився на гумористичних віршах С. Пасічинського, І. Алексійовича, Г. Гануляка (Солодковича) та інших авторів.

Так, під впливом С. В. Руданського С. Пасічинський написав гумористичну поезію «Біда»:

Веду, веду
Свою біду
Цілий вік,
Чи знайдеться,
Чи озветься
Чоловік,
Чтоби од мене
Біду мою
Прочь одсік? [2, с. 331]

Вірш закарпатського автора І. Алексійовича «Наука» [1, с. 356] перегукується з однойменною поезією С. В. Руданського. І східноукраїнський, і закарпатський автори висловлюють свій гнівний протест проти соціального зла і несправедливості.

У 20—30-х роках ХХ ст. на Закарпатській Україні виходять перші збірки творів С. В. Руданського. Та справжнім духовним надбанням для трудящих Закарпаття стала творчість талановитого подолянина-гумориста і лірика лише після визволення і возз'єднання краю з Радянською Батьківщиною.

Список літератури: 1. Алексійович І. Наука. — Неділя, 1905, 28 трав. 2. Пасічинський С. Біда. — Неділя, 1905, 21 трав. 3. Руданський С. Вовки. Чи високо до неба? — У кн.: Місяцеслов за 1908 год. Ужгород, 1907. 4. Руданський С. Свиня свинєю. — У кн.: Образковий календар на простий 1911 рік / Склад М. Врабель. Будапешт, 1910. 5. Руданський С. Рак. На Іордані. — Наука, 1913, № 10. 6. Руданський С. Початок світу. — Неділя, 1913, 23 листоп. 7. Стрипський Г. Руська письменність. — Наука, 1913, № 10. 8. Ядор. Глухий і губатий. — Неділя, 1898, 14 серп.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Показано знаомство закарпатского читателя с творчеством С. В. Руданского, в частности роль газет «Неділя», «Наука» и др. изданий периодики в популяризации произведений поэта.

Стаття надійшла до редколегії 20 травня 1981 року.

П. П. ОХРИМЕНКО, проф.,
Сумський педагогічний ін-т

Про типи українсько-білоруських літературних зв'язків

Літературні зв'язки народів нашої країни, зокрема українського і білоруського, розквітли лише за Радянської влади і продовжують невпинно зростати. Не випадково літературному єднанню народів СРСР велику увагу приділяють такі відомі критики і літературознавці, як Г. Ломідзе, В. Огнев, Л. Новиченко, М. Пригодій. Про значення міжнаціональних літературних зв'язків за останні роки появилось немало фундаментальних праць: колективна монографія «Взаємозбагачення і зближення літератур народів СРСР» (1977), монографія Т. М. Різниченко «Взаємодія літератур народів СРСР та ідейно-художнє збагачення радянської поезії» (1980) та ін. У них знаходять певне місце ті чи інші проблеми ук-

раїнсько-білоруського літературного єднання. Міжнаціональні літературні зв'язки настійно вимагають теоретичного осмислення. Зокрема, вкрай необхідне наукове визначення об'єктивно існуючих типів цих зв'язків, повністю не висвітлених літературознавством.

Літературні зв'язки, зокрема українського і білоруського народів, різноманітні за своїм характером. Це залежить від їх форм, функцій і наслідків. Вони бувають і односторонніми, коли тільки одна з сторін виявляє більш чи менш активну дію в сенсі впливу, і двосторонніми (бінарними), коли вступають у взаємодію дві літератури, і багатосторонніми — при наявності певних зв'язків трьох і більше словесно-художніх культур. Ці зв'язки можуть бути і прямими, безпосередніми, і опосередкованими (непрямими), якщо роль посередниці виконує інша форма культури (наприклад, театр), чи інша література (скажімо, у відношенні до української і білоруської — російська). Крім того, такі зв'язки бувають як однорідними, так і змішаними: не тільки літературними, а й літературно-фольклорними, літературно-театральними і т. д. Такі ж різноманітні літературні зв'язки і за своїми функціями та наслідками.

Складність літературних зв'язків утруднює встановлення їх типів на непохитній науковій основі. У радянському і зарубіжному літературознавстві було чимало спроб розв'язати цю проблему, але в різних дослідників типи міжнаціональних літературних зв'язків не збігаються як за своєю сутністю, так і за кількістю. Наприклад, Г. Неупокоева налічує шість основних типів і форм літературних взаємозв'язків і взаємодій: вплив, переклад, запозичення, наслідування, стилізація, образні аналогії [2, с. 29]. «Певним видом зв'язку між літературами різних народів» вона вважає також типологічні явища [2, с. 25—26], до яких фактично відносяться і «образні аналогії». Інші радянські літературознавці, ідучи в основному за В. Жирмунським, виділяють найчастіше три типи літературних зв'язків: зовнішньо-контрактні, генетичні та історико-типологічні [1, с. 48]. Словацький літературознавець Д. Дюрішин називає понад десять видів і форм літературного спілкування [8].

В існуючих схемах класифікації літературних зв'язків наявне очевидне змішування їхніх типів і видів. Так, вплив як більш загальне явище включає в себе запозичення, наслідування, стилізацію та інші подібні прояви генетичного порядку. Отже, тип та його види не можна ставити в один ряд. З міжнаціонального літературного спілкування по суті випадають типологічні явища, які майже у всіх дослідників подаються (із застереженнями або без них) в якості літературних зв'язків, хоч за своєю природою не відносяться до них. Таким чином, в установленні типів літературного спілкування поки що нема «спільного знаменника».

Передусім слід рішуче заперечити зарахування до літературних зв'язків літературно-типологічних явищ. Термін-поняття «типологічні літературні зв'язки» неправомірний, бо такі зв'язки взагалі не існують. Література, як і культура загалом, коли розглядати її в світовому масштабі, виявляє у ряді випадків типологічну спільність, спорідненість, близькість, подібність чи типологічні сходження й аналогії, що зумовлено єдністю і спільністю духовних процесів у народів, які проходять водночас чи в різні часи

через певні — однакові, близькі чи подібні — історичні періоди й етапи розвитку. Відзначене споріднює дуже багато літератур, які в той чи інший час не мали ніяких контактів.

Так, японські рицарські епопеї XIII—XV ст. дуже близькі до західноєвропейських рицарських романів, хоча в середньовіччі літературних зв'язків між Японією і Західною Європою не було ніяких [4, с. 317]. Подібних прикладів є чимало.

Типологічні літературні явища зовнішньо дуже нагадують зв'язки, хоч генетично не мають з ними нічого спільного. Справа в тому, що ці явища часто збігаються з наслідками літературного спілкування. Така обставина нерідко заводить в оману дослідників, які типологічну видимість оголошують результатом літературних зв'язків, а літературну типологію — їх належністю.

Складність питання пояснюється ще й тим, що літературна типологія досить часто сприяла і сприяє розвитку міжнаціональних літературних зв'язків, особливо близьких народів. Наприклад, типологічна спорідненість східнослов'янських літератур протягом століть стимулювала і полегшувала їх тісні взаємозв'язки. А це підсилювало й примножувало спільні і подібні риси цих літератур, що ще більше підкреслювало їхню близькість, у чому типологічні явища злилися з явищами літературних зв'язків, які, часто будучи тотожними або близькими за наслідками, мають різне походження.

До літературних зв'язків відноситься все те, що так чи інакше виявляється в сфері міжнаціонального літературного спілкування. Функції й результати цього спілкування визначають типи літературних зв'язків, а також розчленування цих типів на види. Це стосується не тільки українсько-білоруських культурних взаємин, а й всіх інших.

До речі, різноманітність і складність характеру літературних зв'язків породила для їх визначення відповідну термінологію, яка не завжди вживається за призначенням. Навіть усталене і загалом вдале термінологічне означення «взаємозв'язки і взаємодія літератур» [2] не цілком охоплює різноманітні явища літературних зв'язків, по суті виключаючи з них деякі односторонні, а також змішані форми. Взагалі поняття «взаємозв'язки» означає, як правило, бінарність чи багатобічність літературних стосунків. Крім того, взаємозв'язки включають у себе і взаємодію, що з термінологічної точки зору є не тільки уточненням, а й певною тавтологією. Тому найзагальнішим, широким у цьому випадку терміном-означенням слід вважати «літературні зв'язки» (з синонімами «стосунки», «спілкування», «єднання» і т. д.).

Літературні зв'язки не мислимі поза контактами. Саме контактні зв'язки є початковими у міжнаціональному літературному спілкуванні. Це стосується й українсько-білоруських літературних взаємин. Літератури українського й білоруського народів завжди підтримували ті чи інші контакти, функція яких зводиться насамперед до ознайомлення з сусідньою словесно-художньою культурою.

Українсько-білоруські літературні зв'язки мають порівняно небагато видів. Це поширення серед іншого народу творів у оригіналах (наприклад, поезії Тараса Шевченка українською мовою — в

Білорусії, а Янки Купали білоруською мовою — на Україні), а також відомостей про такі твори та їх авторів, причому в оригіналі, мовою братнього народу. Цей процес у таких близьких народів, як українці і білоруси, завжди мав досить широкий розмах, бо мовний бар'єр між ними незначний.

Літературні зв'язки українців та білорусів можуть здійснюватися не тільки завдяки спорідненості мовній, а й за допомогою іншої мови, зрозумілої читачам (чи слухачам, глядачам), насамперед російської, а також польської (але тільки не мови сприймаючого народу, бо при цій умові виникне уже новий тип зв'язків — контактено-генетичних або генетичних). Для сприймаючого народу такі опосередковані зв'язки йдуть від контактено-генетичних і генетичних зв'язків народів-посередників.

Слід зазначити, що контактні літературні зв'язки можуть бути опосередкованими не лише завдяки допоміжній мові, а й за формою передачі. Так, знайомство українців з деякими білоруськими творами і навпаки часто здійснювалося і здійснюється за допомогою театру, радіо, кіно, телебачення і т. д. Це розширює літературні контакти, сприяє інтенсифікації єднання братніх народів.

Контактні літературні зв'язки приводять до різнорідних наслідків: від певного естетичного впливу, від набуття чи збагачення відомостей про інонаціональну словесно-художню культуру аж до намагання тією чи іншою мірою освоїти певні її досягнення і факти, зробити їх здобутком рідної літератури. У таких випадках літературні контакти приводять до контактено-генетичних і генетичних зв'язків.

Контактено-генетичні і генетичні літературні зв'язки мають близькі наслідки, але функції засвоєння досягнень інонаціональної словесно-художньої культури виконують по-різному. Отже, різний і ступінь їх наслідків у процесі національного освоєння за-позичуваного. Саме цим різняться літературні зв'язки, що покладено в основу пропонованих нами їхніх термінах-означеннях, до певної міри умовних.

Як свідчить сама назва, контактено-генетичні літературні зв'язки за функціями й наслідками займають проміжне місце між контактними і генетичними. Їх сутність переважно зводиться, крім ознайомлення з іншомовною літературою, причому вже за допомогою рідної мови, до освоєння певних її творів, здебільшого через художні переклади. Саме переклади і є основним видом контактено-генетичних зв'язків.

Переклади відносяться до найпоширеніших видів українсько-білоруських літературних зв'язків нашого часу. Вони властиві й попереднім епохам, але не в такій кількості.

Художні переклади містять у собі майже рівною мірою і контактні, і генетичні властивості. Так, переклади творів Янки Купали українською мовою є фактами української літератури, водночас не гублячи своєї належності до літератури білоруської. Не випадково у перекладах, як правило, вказуються (особливо починаючи з нового етапу світового літературного розвитку) їхні виконавці і автори оригіналів. Цим ніби урівноважуються контактні і генетичні ознаки перекладів.

У наш час художні переклади — найголовніший вид літературного єднання в світовому масштабі. Вони, не зважаючи на всю свою різноманітність, складають основу контактної-генетичної літературної зв'язки. Якщо ж художні переклади одного народу використовуються іншим (у зв'язку зі знанням, найчастіше споріднених або міжнародних мов) з метою ознайомлення з іншомовною літературою, в таких випадках вони виконують роль опосередкованих контактних зв'язків, що свідчить про близькість і навіть взаємопроникнення типів літературного єднання. Пригадаймо свідчення Якуба Коласа про те, як частина шевченківських творів у дожовтневій Білорусії розповсюджувалась у російських перекладах. Такі переклади росіян були контактними-генетичними, а для білорусів — контактними зв'язками з українською літературою.

Контактні-генетичні літературні зв'язки, крім перекладів художніх творів, охоплюють й інші види літературного спілкування, зокрема переклади праць критиків та літературознавців тієї чи іншої літератури. Так, до сфери контактної-генетичної українсько-білоруської літературної зв'язки належать твори українських авторів про рідну словесно-художню культуру та її діячів, подані в перекладах білоруською мовою, і навпаки — твори білоруських авторів про свою літературу та її творців, перекладені українською мовою. Такі явища аналогічні художнім перекладам: вони є певним внеском у відповідні національні культури, хоч її творці мають інонаціональну належність. Взагалі в цій галузі взаємини спостерігається велика складність, зокрема в тих випадках, коли виступають українсько-білоруські (за видом діяльності) літератори (при цій умові сполучаються контактні-генетичні і генетичні явища) або літератори російські, польські, чеські та ін. В такому разі контактні-генетичні зв'язки набувають опосередковану форму, походять від генетичних зв'язків народів-посередників. Якщо ж про білоруську літературу написано українськими авторами рідною мовою і навпаки, то такі явища слід віднести до генетичних зв'язків, що є похідними, або від контактних, або від контактних-генетичних стосунків.

До контактних-генетичних зв'язків відносяться й інші види літературного єднання, подібні за наслідками до зазначених. Це стосується, наприклад, творів представників певної національної літератури, написаних іншими мовами. Зразком може бути незакінчена стаття українською мовою білоруського письменника Максим Богдановича «Забутий шлях».

Найскладнішим типом міжнаціональних літературних взаємин взагалі, в тому числі українсько-білоруських, є генетичні зв'язки, внаслідок яких виникають нові явища певної національної культури, причому вже повністю належні їй. Вони також у кінцевому рахунку залежать від контактних зв'язків, хоч можуть походити як від них, так і від контактних-генетичних явищ, а іноді й безпосередньо від життєвих контактів. Наприклад, Янка Купала, за його визнанням, почав писати рідною мовою під значним впливом «Кобзаря» Тараса Шевченка, в чому генетичне явище залежить безпосередньо від контактного. Якщо ж у творчості деяких сучасних молодих українських поетів помітні мотиви й прийоми поезії

Максима Богдановича саме після появи його вибраних творів українською мовою (1967), то такі генетичні зв'язки походять від контактено-генетичних.

До генетичних зв'язків відноситься і відображення в певній національній літературі життя інших народів, що зумовлене, як правило, безпосереднім знайомством з відповідним народом чи контактними або контактено-генетичними зв'язками з його літературою. Прикладом цього можуть бути вірші Максима Рильського циклу «Щедрість», присвяченого Радянській Білорусії, який виник у зв'язку з поїздкою українського поета у братню республіку.

Види генетичних літературних зв'язків різноманітні й численні [про деякі з них детальніше див.: 3, с. 34—44], що стосується й українсько-білоруських. Ці зв'язки становлять цілий ряд, починаючи від перекладів-переробок (які ще з часів антично-римської культури відносяться до оригінальної літератури), запозичень епіграфів, цитат (в оригіналі чи перекладі), а також сюжетних схем, тем, мотивів, образів, художніх прийомів, систем римування і ритміки, від простих наслідувань і ремінісценцій аж до оригінально-творчого осмислення і використання тих чи інших досягнень інонаціональної літератури — тобто творчих впливів. Всі разом вони відносяться до генетичних літературних зв'язків.

Отже, українсько-білоруські літературні зв'язки поділяються на три типи: контактні, контактено-генетичні і генетичні. Вони охоплюють всю різноманітність фактів і явищ літературного єднання двох братніх народів, як і інших народів світу, з перевагою певних типів і видів у кожному конкретному випадку [5; 6; 7].

Всі типи літературного спілкування знаходяться в тісному взаємозв'язку і взаємозумовленості. Контактено-генетичні та генетичні зв'язки є похідними від контактних, причому вони можуть розвиватись і послідовно, і без збереження такої послідовності, адже генетичні зв'язки часто породжуються безпосередньо контактними. Крім того, типи літературних зв'язків у ряді випадків взаємопроникають і переплітаються між собою.

Чим важливіший літературний факт чи явище, тим більше у нього шансів на всі типи вияву і побутування в інонаціональному середовищі (поширення творчості Шевченка, Котляревського, Рильського в Білорусії, а Купали, Колоса, Богдановича — на Україні). Однак є й немало винятків. Так, творчість популярного українського письменника-класика Панаса Мирного майже невідома в білоруському національно-літературному освоєнні. Таке становище пояснюється конкретними умовами і причинами, а також закономірностями міжнаціонального літературного спілкування, які ще не вивчені всебічно.

Теоретичне осмислення українсько-білоруських літературних зв'язків, зокрема науково-об'єктивне визначення їх типів, дасть змогу глибше розібратися в конкретних випадках виявів цих зв'язків, а також ґрунтовніше вяснити їх особливості і закони. Це буде сприяти глибшому проникненню в сутність міжнаціонального літературного єднання як у регіональних, так і всесвітньому масштабах, що має дуже важливе наукове і громадсько-політичне значення.

Список літератури: 1. *Вервес Г. Д.* Про єдність національного і інтернаціонального (До теорії літературних взаємин). — Радянське літературознавство, 1970, № 4. 2. Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Материалы дискуссии 11—15 января 1960 г. — М., 1961. 3. *Волков А. Р.* Форми літературних взаємозв'язів та взаємодій. — Радянське літературознавство, 1962, № 4. 4. *Конрад Н. И.* Запад и Восток. — М., 1972. 5. *Охрименко П. П., Охрименко О. Г.* Типы и главнейшие особенности межнациональных литературных и фольклорных связей. — Сумы, 1980. 6. Тези доповідей четвертої наукової конференції по вивченню українсько-білоруських літературних і фольклорних зв'язків у світлі рішень XXVI з'їзду КПРС. — Суми, 1981. 7. Шістдесятиріччя Великого Жовтня і закономірності літературного процесу періоду розвинутого соціалізму. — Дніпропетровськ, 1977. 8. *Durišin D.* Problemy literarnej komparatistiki. — Bratislava, 1967.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Рассматриваются контактные, контактно-генетические и генетические украинско-белорусские литературные связи. Теоретическое осмысление украинско-белорусских литературных связей, научное определение их типов помогают глубже проникнуть в конкретные проявления этих связей, а также более основательно разобраться в их особенностях и закономерностях.

Стаття надійшла до редколегії 15 грудня 1981 року.

М. Д. РОДЬКО, редактор-консультант
видавництва «Наукова думка»

Перші кроки радянського літературознавства на Україні

Літературознавча думка на Радянській Україні першої половини 20-х років мала особливі завдання. Вона не тільки і не стільки узагальнювала досвід ще зовсім молодій радянській літератури, скільки спрямовувала її розвиток, враховуючи і конкретні соціально-економічні та політичні умови, і взаємовідносини між різними літературними течіями та напрямками, і використання чи заперечення ними літературного досвіду попередніх епох, і новаторські шукання. Всі ці питання підпорядковувалися найбільш важливому: зв'язку літератури з актуальними проблемами доби, активній ролі її в суспільно-політичному житті країни.

Питання про зв'язок літератури з дійсністю, із світоглядом та ідеологією того чи іншого класу розглядалося у статтях тодішніх літературознавців, починаючи від «плужан» і «гартівців», які клали в основу своєї праці «марксистську ідеологію й програмові постулати Комуністичної партії в культурній роботі» [17, с. 172] і кінчаючи футуристами та динамістами, а також літераторами, що організаційно не були пов'язані з будь-якими угрупованнями. Залежність літератури від соціального ладу й класового характеру суспільства — факт настільки ясний, що з ним рахувалися всі тодішні дослідники, як би далеко від марксизму вони не стояли. Було очевидно, що всякий літературний твір тією чи іншою мірою відбиває і економічний стан конкретного суспільного осередку, і

класову та національну психологію, і релігійні упередження, і політичні тенденції доби. Дорогоговказом для тих критиків, які обстоювали найтісніші зв'язки мистецтва слова із завданнями соціалістичного будівництва в країні, були настанови партії. Ще в 1920 р. із сторінок газети «Правда» пролунав заклик до письменників брати «творчий матеріал для своєї праці в нашому соціалістичному будівництві» [19, 16 квіт.]. Таке ж завдання перед мистецтвом ставилося і в «Тезах про художню політику» (1921 р.) Головополітосвіти УРСР та Агітпропу ЦК КП(б)У, а також інших партійних документах. Партія завжди дбала про те, щоб література містила в собі «широке охоплення явищ в усій їх складності», «використовуючи при цьому величезний матеріал сучасності», як відзначалося в резолюції ЦК РКП(б) від 18 червня 1925 р. «Про політику партії в галузі художньої літератури».

Літературний процес загалом, як і окремі його явища, в статтях В. Блакитного, М. Доленга, О. Білецького та інших розглядалися на основі принципів марксистсько-ленінської методології, в тісному зв'язку з економічними, суспільно-політичними та культурними умовами. Особливо багато уваги цьому питанню приділяв В. Коряк, ставлячи розвиток літератури в пряму залежність від революційних перетворень у суспільному житті. «Вплив нових умов, — зазначалося в одній із його статей, — не міг, зрештою, не відбитися і на літературі. Хоча й ростуть сили революції, проте реакція непівщини і таємний вплив її на творчість лишається фактом» [18, 7 листоп.]. В. Блакитний не мислив буйного розквіту молодій радянській літературі без зв'язку із «прикорінням життя, із широкими масами» [4, с. 160]. Він не раз підкреслював, що «кожна група митців відбиває настрої й світогляди якоїсь частки суспільства» [4, с. 154]. Пролетарські критики літератури протиставляли футуристам, виразникам «настроїв і світогляду декласованої української буржуазної інтелігенції» [4, с. 154], «неокласикам», пов'язаним ідеологічно з дрібнобуржуазним середовищем, та іншим угрупованням спілку пролетарських письменників «Гарт» і революційно-селянських — «Плуг». Проте в цьому протиставленні не було й сліду того нездорового комчванства, що пізніше охопило деяку групу літературознавців раппівського напрямку. У світлі тогочасних партійних настанов В. Блакитний акцентував потребу використати попутницькі сили «для революції і не дати їм вирости в якусь силу, революції ворожу» [4, с. 156]. Переважна більшість критиків розглядала залежність художньої літератури від явищ дійсності в ідейно-тематичному плані. Та були спроби вплив цього зв'язку обмежувати художніми засобами, формою твору.

Підкреслювання зв'язку літератури із сучасною дійсністю підводило до думки про дійову роль мистецтва слова в суспільному житті. Правда, ще на початку 20-х років траплялися спроби обминути питання про роль зовнішніх обставин у літературному процесі. У цьому виявився вплив прихильників теорії «мистецтва для мистецтва». М. Могилянський, наприклад, хоч і не заперечував соціальної чинності літератури, але вважав, що нема потреби пов'язувати це питання із питанням про соціальну зумовленість

літературних явищ [12, с. 130]. Щодо ролі літератури, то він її розумів дещо звужено, лише як організатора психіки, як засіб для розвитку розумових здібностей і удосконалення моральності [16, с. 46].

Значно ширший зміст вкладали в це поняття В. Коряк, В. Блакитний та інші, розуміючи літературу як зброю в суспільній боротьбі. Ще в 1921 р. В. Коряк називав поетів організаторами свого класу, а їхню творчість — «суцільним процесом організації класової ідеології» [8]. В. Коряк наголошував саме на суспільній ролі літератури, вбачав обов'язок письменника в тому, щоб писати твори, сповнені прогресивних ідей, творити таку літературу, яка б сприяла «об'єднанню трудящих у боротьбі проти експлуататорів» [11, с. 46]. Він був одним із тих перших літературознавців, що активно впроваджували в життя соціологічний метод дослідження літератури. Та водночас у своїх працях В. Коряк нерідко ставав на позиції вульгарного соціологізму. Це трапилося з ним і в питанні про завдання літератури, якій він іноді надавав ілюстративної чи прикладної ролі. «Поети, — вважав він, — повинні писати гасла, тексти для плакатів... прокламативні вірші для заохочення мас, заклику їх до безпосередньої акції» [9, с. 42]. Все це, на думку В. Коряка, «матеріалізувало» мистецтво, надавало йому революційної цілеспрямованості, а насправді відсувало на другий план його пряме призначення — відтворювати життя в художніх образах. Замість написання художньо-образних творів, які б допомагали пізнавати і змінювати світ, роль мистецтва зводилася до ролі одноденок, естетична вартість літератури не бралася до уваги.

Більш реально до цього питання підходив В. Блакитний. У полеміці з В. Поліщуком, який вимогу партійності літератури тлумачив як заборону писати на облюбовані письменником теми, він зазначав: «Не «заборонені теми», а «непотрібні зараз твори». Причому до «непотрібних творів» В. Блакитний відносив не лише ті, що наповнені «настроями підупаду, пасивізму, розхлябаності, дохлятини» [1], а й ті, що не вдалися «щодо художності форми, точності передачі настроїв автора» [18, 7 жовт.], хоч у них і наявні суспільно важливі ідеї. Творчість письменника В. Блакитний підносив до рівня громадянської діяльності, вважаючи його «свідомим організатором думок і почувань читача», «організатором суспільства», а його твори — знаряддям для поширення комуністичної ідеології та боротьби проти буржуазно-міщанських поглядів. Свідомість письменника, на його думку, виявлялася якраз у тому, що саме й коли він вважає потрібним публікувати [18, 7 жовт.]. Всі ці думки згодом В. Блакитний розвинув у статті «Без маніфесту», де знову-таки наголошував на потребі доносити до читача такі твори, які служили б поліпшенню суспільства і викликали в масах оптимістичні настрої та організовували їх до «активності, до боротьби і роботи». «Доцільним, корисним є поширення, скажемо, — писав він, — творів з витриманою комуністичною ідеологією. Некорисним, шкідливим є продукування речей, заплутаних щодо ідеології або просто реакційних» [2, с. 164].

В. Блакитний закликав письменників до вміння відшукувати в непривабливих явищах дійсності, в «найчорніших фактах» про-

відні тенденції розвитку і, отже, малювати їх «без усякого підсолоджування й прикрашування» [2, с. 164]. Це його положення застерігало від спроб лакувати, підфарбовувати дійсність, видавати бажане за дійсне замість того, щоб художньо утверджувати паростки комуністичного майбутнього.

Розуміння суспільно перетворюючої ролі літератури було висловлене і в статтях інших учасників літературного процесу тодішньої доби. Так, І. Сенченко, один із найактивніших критиків журналу «Плужанин», завдання літератури пов'язував із найактуальнішими потребами періоду відбудови народного господарства [13]. Про пролетарську літературу як конструктора і організатора «суспільної думки пролетарства й взагалі революційного радянського суспільства» йшлося і в «Платформі ідеологічній і художній спілки селянських письменників «Плуг» [20, с. 43], і в «Статуті спілки пролетарських письменників «Гарт» [1, с. 172—174].

Прихильники формалістичних напрямів у літературі (футуризму та конструктивізму), які новаторські пошуки у ділянці форми кваліфікували як найголовніше мірило літературної вартості твору, були далекі від глибокого наукового розуміння специфіки і ролі мистецтва. М. Семенко висував перед мистецтвом тільки суто утилітарні завдання. Він заперечував право письменників відтворювати психологію людей, їхні переживання, настрої, взагалі вилучав з літератури все, що стосувалося лірики. Мистецтво, на його думку, — це тільки засіб «впливу й класової диференціації мас» [14]. Програмою-максимум він вважав «наукову організацію праці й побуту» [15], тобто те, чим покликані були займатися спеціальні науково-соціологічні інституції і що могло бути предметом зображення в мистецтві, але не його метою. Недалеко від футуристів у поглядах на мистецтво відійшли й конструктивісти. У панегіричній статті «Конструктивізм як мистецтво передової доби» М. Йогансен твердив, що завдання мистецтва не в образному відтворенні дійсності («цілого життя» чи «окремих шматків життя»), а у виявленні авторського погляду на життя. Таке звужене поняття про роль літератури звільняло письменника від глибокого вивчення провідних тенденцій у суспільних процесах, від художнього зображення психології людських відносин, адже у центрі мистецького твору ставився суб'єктивний світ ідей і почуттів самого автора. М. Йогансен обстоював потребу не стільки відображати життя, скільки давати «живу конструкцію мистецтва» [6, с. 36]. Всі ці згадані вище теоретичні вивихи зумовлювалися недостатньою методологічною озброєністю репрезентантів оригінальних наукових теорій, хоч вони помилково і вважали свої теоретизування відповідними духу марксизму.

На інших позиціях стояв Д. Загул, колишній теоретик символізму, який ще на той час не позбувся до кінця естетства. Мистецтво він розглядав як «окрему галузь людської діяльності», спрямовану на задоволення естетичної потреби людини [5, с. 10]. У своїй «Поетиці» Д. Загул применшував значення тенденції в творі, висуваючи на перший план художню форму. Справедливо критикуючи ті твори, які нагадували агітаційні відозви, прокла-

мації і реклами, він, однак, позитивно відгукувався про твори, позбавлені будь-якого ідейного навантаження.

У статтях, присвячених питанням про ставлення письменників до дійсності та про завдання і роль мистецтва в суспільно-політичному житті, йшлося, як бачимо, про одне з кардинальних питань літературознавства: партійність літератури. Цей термін, хоч і не набув тоді широкого наукового вжитку, вже іноді зустрічався. Так, у статті «Ленінізм у будівництві культури» (1925) І.В. Блакитний, говорячи про роль статті В. І. Леніна «Партійна організація і партійна література», зазначав, що висунуті в ній гасла про творення партійної літератури живуть гостро й чітко і нині [4, с. 196]. Розуміння цієї вимоги як стимулу в розвитку літературного процесу, як високої громадянськості мистецтва знаходимо в багатьох статтях молодих критиків, хоч іноді деякі автори й потрапляли на шлях вульгарного соціологізму, як це траплялося з В. Коряком, І. Сенченком, М. Семенком та ін.

У тісному зв'язку із поглядами на завдання художнього слова відбувалася еволюція поняття «пролетарська література». Ще на початку 20-х років деякі літературознавці цей термін пов'язували тільки з творчістю тих письменників, які писали про індустріальний пролетаріат. Крім пролетарських письменників, були ще, як тоді вважалось, революційні, тобто ті вихідці з інтелігенції, в творчості яких знайшли відгук ідеї Жовтня; революційно-селянські (члени «Плугу») і буржуазні та дрібнобуржуазні. В основу цього поділу, а він найвиразніше відображений у статтях В. Коряка, формально покладено класово-ідеологічні принципи. Однак єдності в розумінні цих принципів не було, тому В. Коряк, наприклад, зараховував футуристів до революційних письменників [7], а в «Платформі» спілки селянських письменників «Плуг» вони трактувалися як представники буржуазної літератури. Тільки згодом до пролетарських письменників почали зараховувати вже без огляду на їхнє міське чи сільське походження та на тематику творів всіх, хто «твердо стоїть на ґрунті революційного марксизму» і хто пише «від пролетаріату, на основі пролетарської ідеології» [4, с. 152]. Терміни «революційна література» і «пролетарська література» стали вживатися як синоніми. Уже в статті «Жовтнева лірика» М. Доленго вів мову тільки про два напрями: революційний і неревольюційний. Революційна лірика, вказував він, почала набирати соціально-класового і навіть професійного змісту. Цей новий зміст, на його думку, визначав її дальший розвиток.

Диференціація класової поезії за професійно-виробничими ознаками є необхідною, підкреслював він, «коли тільки поезія не відмовиться від своєї сучасної, конкретної мови й неореалістичного малюнка» [3, с. 65]. Йшлося, таким чином, про поглиблення реалістичного зображення радянської дійсності та тісний зв'язок літератури з сучасністю.

Наукове осмислення ідейно-естетичних позицій тих чи інших письменників створювало конкретні орієнтири для розвитку радянської літератури. Теоретична думка радянських літературознавців спрямовувала літературний процес у русло утвердження

соціалістичної дійсності та найактивнішої участі митців слова в будівництві нового світу.

Проблема найміцнішого зв'язку художньої літератури з сучасністю стояла і стоїть в центрі уваги критиків і теоретиків радянської літератури. Активне втручання в усі сфери суспільного життя, виразність громадянських позицій, партійність, служіння народові — ці риси, що найбільш характерні для літератури соціалістичного реалізму, відстоювалися ще в період становлення радянської літератури.

Список літератури: 1. *Блакитний В.* Не про «заборонені теми», а про елементарні засади. — Література, наука, мистецтво, 1923, 14 жовт. 2. *Блакитний В.* Без маніфесту. — Гарт, 1924. 3. *Доленго М.* Критичні етюди. — Харків, 1925. 4. *Еллан (Блакитний) Василь.* Твори. У 2-х т. — К., 1958, т. 2. 5. *Загул Д.* Поетика. Підручник по теорії поезії. — К., 1923. 6. *Йоганс М.* Конструктивізм як мистецтво передової доби. — Шляхи мистецтва, 1922, ч. 2. 7. *Коряк В.* Українська література за п'ять років пролетарської революції. — Вісті, 1922, 7 листоп. 8. *Коряк В.* Право на творчість. — Вісті, 1921, 2 листоп. 9. *Коряк В.* Матеріалізація мистецтва. — Шляхи мистецтва, 1922, ч. 1. 10. *Коряк В.* Життя й мистецтво. — Червоний шлях, 1923, № 9. 11. *Коряк В.* Наукова критика. — Шляхи мистецтва, 1923, ч. 5. 12. *Могилянський Мих.* І. Тобілевич. Вибрані твори. — Життя і революція, 1925, № 6—7. 13. *Сенченко Ів.* Про наші теми. — Плужанин, 1925, № 1. 14. *Семенко Михайль.* — Умови творення, завдання й наслідки Жовтневого блоку (пропозиція представ. соц. панфутуристів). — Література, наука, мистецтво, 1923, 16 груд. 15. *Семенко Мих.* Мистецтво як культ. — Червоний шлях, 1924, № 3. 16. Шляхи розвитку сучасної літератури. — К., 1925. 17. Гарт. Альманах перший, 1924. 18. Література, наука, мистецтво, 1923. 19. Правда, 1920. 20. Червоний шлях, 1923, № 2.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Рассматривается вопрос о связи художественной литературы с действительностью, ее активная роль в общественно-политической жизни начала 20-х годов — в период становления украинской советской литературы.

Стаття надійшла до редколегії 17 листопада 1981 року

Ф. М. БІЛЕЦЬКИЙ, доц.,
Дніпропетровський ун-т

Особенности жанра сатирической сказки в украинской прозе конца XIX — началу XX ст.

В украинской прозе конца XIX — началу XX ст. разом з новелою набув поширення також жанр політичної сатиричної казки, який справив помітний вплив на успішну розробку письменниками різновидів малої форми. Характерно, що деякі до-революційні вчені вважали гумор і сатиру суттєвою ознакою казки [3, с. 134]. Літературна традиція жанру реалістичної казки, як відомо, своїми початками сягає до «Казок» О. Пушкін і знаходить продовження у творчості М. Салтикова-Щедріна, Марка Вовчка, А. Свидницького, в сатиричній журналістиці 60-70 років XIX ст.

Революційна епоха кінця ХІХ—початку ХХ ст. обновила цей бойовий сатиричний жанр, який одержує дальший розвиток у творах російських письменників Басова-Верхоянцева («Дідусь Тарас», «Коник-скакунок»), В. Трофімова («Як Іван Дурник врятував село Голодне»), в сатиричній періодиці. У формування жанру сатиричної казки чималий внесок зробив Максим Горький, якому належить цикл «Російських казок», написаний протягом 1912—1917 рр. Глибокою типізацією соціального зла й агітаційною злободенністю казки М. Горького привернули увагу В. І. Леніна. Позитивно відгукуючись в 1912 р. на появу творів цього жанру, він підкреслював: «Добре б мати революційну прокламацію типу «Казок» «Звезды» [1, т. 48, с. 44]. Важливу роль у боротьбі з політичними ворогами робітничого класу відіграли казки Дем'яна Бедного («Казка», «Чортівщина», «Вуса й борода», «Колобок» та ін.), написані протягом 1913—1916 рр.

В українській літературі цей специфічний жанр сатири активно розробляли І. Франко, О. Маковей, Л. Мартович, С. Васильченко й інші митці. Переважно з настановою на побутовий гумор створювали казки ліберально-народницькі письменники Олена Пчілка, В. Леонтович, Г. Коваленко. Виразним політичним звучанням і високими художніми якостями відзначалася «казкова» творчість саме демократичних літераторів, які правдиво відображали життя різних соціальних верств населення в дореволюційну епоху, змальовували картини класової боротьби трудящих. Ось чому ідейно-художня специфіка відтворення цієї боротьби в сатиричних казкових образах насамперед простежується на аналізі найбільш характерних прикладів, які дає художня література.

Літературна казка має певні точки «дотику» з народною казкою, кращі зразки якої завжди відзначалися розмаїтим гумором, дотепною іронією, сарказмом. Адже в творах цього жанру втілювалися народні спостереження над смішним і комічним у класовому суспільстві, сподівання трудящих на краще майбутнє. Саме ця особливість народної казки сприймається як певна літературна традиція, розвиток якої спостерігаємо зокрема в творах І. Франка «Як пан собі біди шукав» (1887), «Опозиція» (1897), «Звірячий бюджет» (1897), Панаса Мирного «Кумедія в голуб'ячому царстві Кука» (1903—1904), О. Маковея «Два ставки» (1898), «Цариця світу» (1912), Л. Мартовича «Стрибожий дарунок» (1906), «Жирафа і Ладо» (1914) та ін. На аналізі переважно цих творів ми й зосредили головну увагу у статті.

Характерно, що казку як популярний сатиричний жанр письменники орієнтували на демократичного читача, насамперед з середовища трудового селянства.

Закономірністю є той факт, що написані в жанрі сатиричної казки, твори давали письменникам можливість показувати класові суперечності, гостро розвінчували «свинцеві мерзоти», породжані паразитичним державним ладом царської і цісарської імперій, виражали і стверджували ідеали борців за народну справу. Не випадково більшість літературних казок було створено саме в період назрівання революційних ідей у пролетарську епоху та

період буржуазно-демократичної революції, в якій селянство становило одну з визначальних рушійних сил.

Хоч сюжетною структурою сатирична казка наближається до реалістичної новели, проте вона є самостійним літературним жанром, що виник на ґрунті розвитку традицій літературних і фольклорних жанрів. Не розглядаючи це питання спеціально, оскільки воно становить об'єкт окремого дослідження, відзначимо лише, що розвиток традицій ніяк не можна зводити до використання уснопоетичних мотивів чи до трансформації сюжетів народних казок. Ймовірніше буде розглядати традиції уснопоетичних жанрів у літературній казці як своєрідний поштовх, імпульс до створення у кожному конкретному випадку оригінальної літературної форми або наповнення її новим, своєрідним змістом за допомогою художніх засобів.

Серцевиною сатиричної казки є, звичайно, алегорія. Естетичну роль алегорії деякі дослідники зводять до функції зацікавлення читача особливою формою розповіді. Інші ж розглядають алегорію як засіб приховання прогресивних ідей, проголошених казкою. На нашу думку, таке трактування алегорії є правильним. Це, до речі, підтверджується творчістю письменників критичного реалізму. М. Салтиков-Щедрін признавався: «Звичці писати алегорично я зобов'язаний дореформеному цензурному відомству» [9, т. 15, с. 340]. «Ідейне кріпацтво», гніт цензури, яких зазнавали прогресивні українські письменники наприкінці ХІХ — початку ХХ ст., змушували їх дуже часто звертатися до езопівської мови. Це давало змогу розвінчувати антинародний характер експлуататорського ладу і ті реакційні сили, на які він спирався.

Така особливість алегоричної прози простежується на прикладі сатиричної реалістичної казки Панаса Мирного «Кумедія в голуб'ячому царстві Кука» (1903—1904), що зберігається в архіві письменника і написана з певним політичним прицілом [10, ф. 5, № 22]. Реалізуючи свій ідейний задум, автор художньо інтерпретує історію Росії, починаючи від найдавніших часів, і на цьому фоні показує, що царизм був гнобителем братніх східнослов'янських та інших народів, які входили до складу колишньої російської імперії.

«Кумедія в голуб'ячому царстві Кука» ґрунтується на подіях, які викликають реальні асоціації, пов'язані з самодержавно-бюрократичною системою царської Росії. У центрі твору зображено голуб'яче царство, де панує «здобушник» Орел (алегоричний образ царя), який за допомогою Соколів, Кібців чинить жорстоку розправу над непокірними Голубами («полоненими голуб'ячими радниками») і вимагає від них за це вдячності. Серед автографів Панаса Мирного збереглося дві редакції незавершеної казкової «кумедії». Знайомий Панаса Мирного В. П. Горленко у листі до письменника від 17 травня 1904 р. вказував на «антицарський, протицензурний характер його сатири» [10, ф. 5, № 541, арк. 2]. Очевидно, побоюючись цензурного переслідування, Панас Мирний полишив намір завершити роботу над цим твором.

Цей факт свідчить про впливову силу художньої казки, про її гостру, реалістичну спрямованість. Деякі дослідники такий реа-

лізм називають навіть «умовним», «казковим» [6, с. 101]. Проте, на нашу думку, умовність реалізму сатиричної казки слід насамперед пов'язувати не з жанровими ознаками, а з певною специфічною умовністю сатиричного відтворення дійсності взагалі, оскільки відображення має умовний характер не тільки в сатиричній казці, а й у літературній реалістичній сатирі. Подібно до казок, в реалістичних художніх творах зустрічаються елементи фантастики, або й фантастичні сюжети: ніс асесора Ковальова в повісті «Ніс» М. Гоголя, портрет Угрюм-Бурчєєва в «Історії одного міста» М. Салтикова-Щедрина, образ Гайхан-бея в однойменній комедії В. Самійленка. Хоч у цих образах наявний гротеск як певна сатирична умовність, проте вони не перестають бути реалістичними і типовими для тогочасної дійсності. Принцип умовності давав сатирикам можливість досягати не тільки окреслення політичних ситуацій і побутових стосунків, а й комічної інтерпретації, сатиричного звучання. Внаслідок цього негативні явища піддавалися гострому висміюванню і дошкульному викриттю.

На умовності, точніше на принципі гротескного зображення, ґрунтуються казкові і напівказкові сюжети сатиричних творів І. Франка («Історія кожуха», «Як Русин товкся по тім світі», «Як то Згода дім будувала»), Лесі Українки («Казка про Оха-чудотвора»), М. Коцюбинського («Хо»), Л. Мартовича («Стрибожий дарунок», «Жирафа і Лад», «Пророцтво грішника»), О. Маковея («Два ставки», «Кроваве поле», «Раби»). Такі твори побудовані на принципі використання народно-фольклорних казкових мотивів чи своєрідного сюжету, в основі якого покладений навмисний, гротескний вимисел, що сприймається саме як вимисел. Причому зв'язок з усною народною творчістю сатиричних казок має опосередкований характер. Не можна заперечити, скажімо, те, що своєрідність сатиричних казок І. Франка «Довбанюк», «Як то Згода дім будувала» й інших виявляється як у самій їхній проблематиці (тут ідейна платформа різних реакційних партій і напрямів висувається на перший план, становлячи головний об'єкт сатиричного висміювання), так і в характері її висвітлення. У процесі типізації сатирик свідомо порушує зовнішні відповідності між образом і реальністю. Це дає змогу наочніше розкрити внутрішню суть негативного типу. Так, у сатиричній казці «Опозиція» за допомогою гротескних образів розкриваються такі риси в політиці реакційних галицьких партій як продажність і лицемірство заради власної наживи, здатність до зради народних інтересів. Гротескний образ Опозиції втілює риси жалюгідної, боягузливої буржуазної інтелігенції.

Є підстава стверджувати внутрішню близькість художньої композиції сатиричної казки І. Франка «Опозиція» і сатири М. Салтикова-Щедрина «Ліберал». У кожному з цих творів своєрідно використовується гротеск як принцип типізації негативного образу. Це зумовлено передусім тим, що і український і російський письменники з революційно-демократичних позицій підходили до художнього осмислення життєвих явищ і на основі спорідненого об'єкту зображення опрацьовували близькі теми.

Своєрідність сатиричного викриття у жанрі казки І. Франка

виявляється у тенденції ставити об'єкт сатири у найнесподіванішу ситуацію за допомогою гротеска. А це уможлиблювало використання розмаїтих форм умовності, зміщення різних «планів» зображуваних явищ. Розвиток цієї традиції класичної сатири можна спостерігати зокрема в творах О. Маковея («Два ставки»), Л. Мартовича («Стрибожий дарунок», «Жирафа і Лад»), В. Самійленка («Казка про смутного чоловіка») та інших письменників. Дійові особи названих казок наділені такими рисами характеру, зовнішністю, вчинками, які дали змогу типізувати явища суспільного життя і класової боротьби, узагальнити поведінку соціальних груп і політичних партій. Так, за умовним казковим сюжетом твору Леся Мартовича «Стрибожий дарунок» відчувається немало прозових натяків на суспільно-політичні відносини австро-угорської дійсності початку ХХ ст. Яскраво виражений сатиричний характер мають і казки Осипа Маковея. Причому з погляду жанру вони не становлять якоїсь однієї структури. Коли зіставити Маковееві твори «Раби», «Два ставки», «Цариця світу», то виявляється, що кожна з цих сатир на представників буржуазної інтелігенції, різних політиканів має своєрідну композицію, в якій вміло використані казкові елементи.

По-різному виявляються не тільки казкові елементи, а також сюжет і композиційна структура Маковеевих казок. Скажімо, твір «Два ставки» має новелістичну будову, а твір «Як Шевченко шукав роботи» сконструйований на памфлетичному сюжеті. Якщо, наприклад, у творах «Казка про Невдоволеного Русина», «Як Шевченко шукав роботи» наявні лише окремі казкові елементи, які майстерно вплетені у стиль новелістичного сюжету, то твори «Два ставки» і «Цариця світу» цілком побудовані на алегорії.

Основа сюжету «Казки про Невдоволеного Русина» цілком реальна: в центрі твору змальовано типовий образ деруна і грабіжника, прототип якого письменник бачив у житті. Однак манера розповіді тут казково-епічна. У творі «Як Шевченко шукав роботи» казковий елемент «присутній» у сцені перетворення скульптури поета в живу людину; проте сюжет викінчено в памфлетному плані з широким застосуванням іронічних діалогів, за допомогою яких вдається розвінчати представників буржуазно-націоналістичного табору.

На основі вражень автора від подій першої імперіалістичної війни написані і цілком алегоричні твори «Мертве місто», «Цариця світу». У цих творах казкові мотиви та алегоричні прийоми використані не лише для сатиричного викриття негативних явищ, а й з метою типізації цих явищ, для більшого загострення образів. Так, у творі «Цариця світу» чорні сили імперіалістичної війни уособлені в образі брехні, а в казці «Мертве місто» алегоричний образ Ексселенції уособлює розбійника, організатора міжнародного розбою.

Водночас в усіх творах, написаних у жанрі казки, виразно виявляється реалістичне начало. Крізь призму фантастичного зображення просвічується найбільш ймовірне і правдиве. Такою реалістичною тенденцією й визначається вагомість сатиричного викриття у кращих казках українських письменників.

Характерно, що казкові елементи нерідко вводилися в сюжетну тканину звичайних новел і оповідань. В оповіданнях «Смертельна справа» Л. Мартовича, «Під мінаретами» М. Коцюбинського вставні казкові епізоди поглиблюють соціальне звучання творів. Так, у першому з них розповідь про безправність галицької бідноти в умовах гнобительського суспільного ладу цісарської Австрії посилюється введенням у тканину твору «ніби казки» про вічно голодного віслиюка. Так само позитивний герой оповідання «Під мінаретами» М. Коцюбинського, з метою розвінчання ества церковників, розповідає «ніби казку» про те, як дєрвіш брєхнею досяг нечуваного багатства, видавши свого здохлого осла за «святого мусульманина». Вставні гумористичні сцени й легенди виконували також естетичну функцію: вони збільшували читабельність твору, урізноманітнювали розповідь, створювали необхідний комічний контраст, що відтіняє основну лінію розвитку дії, і т. д.

Наявність у сатиричній прозі тих чи інших різновидів сюжетних структур казки є, очевидно, результатом використання варіацій різних сполучень реальних і умовних форм зображення. Це характерна особливість сатири як письменників революційно-демократичного, так і ліберально-народницького напрямку, естетичні шукання яких знаходилися переважно в руслі так званого побутового реалізму. Наприклад, письменники Тєтяна Сулима («Народні оповідання») та Грицько Коваленко («Жарти життя») нерідко виходили за канони соціально-побутового оповідання, урізноманітнювали форму викладу матеріалу, вводили у тканину творів гротескні сцени і елементи фантастики. Так, оповідання «Трудівниця Горпина», «Хавромантій» Т. Сулими, «Море», «Вічний календар» Г. Коваленка виявляють намагання авторів зберегти реалістичну основу розповіді, пов'язати реалістичні й фантастичні елементи в органічну цілість. А саме це становить прикметну особливість народних казок.

У сатиричному оповіданні Т. Сулими «Трудівниця Горпина», де наявні казкові елементи, гротескність позбавлена інакомовного смислу. Вона виражається у своєрідній грі асоціацій, у такому поєднанні понять, які в житті неможливі. Показовий епізод переказу Горпиною враження від поведінки «рогатих» у пеклі: «хвостаті, витрішкуваті, страшні такі, що й господи. Зуби в нечистих, як шаблі у ралові так поперед губ і висять. А кігті на ногах і на руках — мов гаки залізнi позакручувались. З очей іскри, ніби присок, скачуть. Залізними вилами вогнища розгортають, а полум'я так і б'є вгору!» [7, с. 39].

У цьому випадку комізм ґрунтується на алогізмі розповіді, зміст якої суперечить природному уявленню людини про дійсне і можливе в житті. Водночас у казковому сатиричному гротескові втілюється живий народний розум, що характеризується влучністю і соковитістю висловів.

Спостереження над особливостями розвитку сатиричної казки, зокрема казок Панаса Мирного, І. Франка, Леся Мартовича, О. Маковея, свідчать, що до узагальнення явищ життя ці митці йшли шляхом глибокого вивчення конкретного життєвого матеріалу, що алегорична форма творів не перешкоджала їм створювати прав-

диві картини антагоністичних відносин у класовому суспільстві і сатирично розвінчувати реакційні сили. У цьому власне сутність діалектики: вигадка і водночас правда відображення дійсності. Підкреслюючи цю особливість фольклорного жанру, В. І. Ленін писав: «У всякій казці є елементи дійсності...» [1, т. 36, с. 18].

Елементи дійсності і становлять прикметну ознаку жанру як літературної, так і народно-побутової казки. В обох цих жанрах звабливість, захопленість сюжетів підтримуються комічністю ситуацій. За допомогою алегоричних образів тварин у критично загостреній формі реалістично розвінчуються негативні суспільні явища і людські недоліки, відображаються типові соціальні якості представників різних суспільних класів і груп, «негативно утверджуються народні ідеали» [8, с. 25].

Водночас у способі викриття негативних явищ фольклорною і літературною сатирою є свої відмінності. Літературні казки лише віддалено нагадують жанрові особливості народної казки. Вони зберігають певною мірою зачин, повтори, а нерідко і казкових персонажів. Під позитивним дійовим впливом життєвого матеріалу і сучасного політичного моменту казки видозмінюються, а тому традиційні жанрові компоненти в них постають у трансформованому вигляді.

Таку особливість жанру можна простежити на прикладі сатиричних казок Л. Мартовича «Стрибожий дарунок» і «Пророцтво грішника». У цих сповнених гострого соціального звучання і злободенної проблематики казках сатиричному висміюванню піддається антинародна система виборів, реакційна суть «хрунівства» та церковний дурман. Причому висміювання здійснюється насамперед за рахунок образного знижуючо-комічного опобутовлення представників поміщництва і церкви. Звичайно, тут наявні й елементи психологічного вмотивування дій і прагнення виписати бодай штрихами типові характери. Проте структура творів не вкладається у рамки зовнішнього подвійного плану, вона проймає, так би мовити, внутрішню тканину розповіді.

Подібне можна сказати і про казки О. Маковея «Два ставки», «Раби», «Мертве місто», алегоричні образи яких автор наповнює соціальним змістом і через них викриває політичні основи цісарського ладу. Так, за алегорією казки «Два ставки» проглядає влучна сатира на націоналістичне чванство польської і української буржуазної інтелігенції, представники якої виявляли байдужість до трудящих у непотрібних між собою суперечках. Саме це й стало основою комічного викриття. Інше смислове навантаження несе алегорична форма у казці «Раби», де сатира поступається місцем доброзичливому іронічному докору, тобто засобу гумористичному: під алегоричними образами коней, які розмовляють про своє нестерпне життя, виступають придушені милітаризмом, цісарською воячиною західноукраїнські трудящі, котрі вже усвідомлюють безправність свого соціального становища.

Салтиков-Щедрін писав, що перебільшення негативних рис у сатиричному образі «тільки здається нам перебільшенням, що ми без належної уваги ставимося до того, що робиться навколо нас, бо небувальщина значно частіше зустрічається в дійсності, ніж в

літературі» [9, т. 9, с. 204]. Таке перебільшення було властиве алегоричним творам Л. Мартовича та О. Маковея, в яких збережена внутрішня правда, але підкреслена, загострена гіперболічними рисами. Казки цих письменників характеризуються гостротою та незвичайністю ситуацій, дотепністю і глибокою сатиричною окресленістю образів.

У сатиричній і гумористичній прозі кінця ХІХ — початку ХХ ст. засіб алегорії перестає бути лише жанровою ознакою казки. Такі письменники, як М. Коцюбинський, Л. Мартович, О. Маковей, Б. Хоткевич, використовують алегорію за межами казкового жанру, вводять її у тканину новелістичного сюжету. Наприклад, у сатиричній новелі «*Persona grata*», маючи на увазі конкретну особу царя, Коцюбинський створює алегоричний образ жорстокої істоти: «Немов павук гладкий, окатий, сидить в павутинні і стежить, чи не літає муха, У темній, тісній голові ката, де думки перше були такими, як спутані нитки, тепер вони звивались в тугий клубок. Йому здавалось, що зло сидить в одному місці, простягає звідти руки на всі боки і все ворушить» [4, т. 2, с. 255]. Цей алегоричний образ ідейно-смысловим звучанням нагадує сатиричний портрет царя, виписаний М. Горьким у памфлеті «Російський цар».

Звичайно, у кожному окремому випадку у справді реалістичному творі казковий елемент чи образ має підпорядковуватися вираженню тієї або іншої ідейно-естетичної мети. Так, термін «казка», який застосовуємо до сатиричного твору М. Коцюбинського «*Хо*», певною мірою умовний, оскільки цей твір становить своєрідний цикл реалістичних новел, що лише об'єднані казковим образом діда «*Хо*» як уособленням людського страху. Подібне можна сказати і про реалізм сатиричних творів «*Стрибожий дарунок*» Л. Мартовича, «*Цариця світу*». О. Маковея, які були написані на конкретному життєвому матеріалі.

Загалом же у письменників-реалістів звернення до жанру сатиричної казки зумовлювалося метою оновити не лише зміст, а й форму художньої мови української прози. Цю слушну думку, висловлену академіком О. Білецьким щодо специфіки казок І. Франка [2, с. 8], можна поширити й на сатиричні казки інших письменників, що підпорядковували специфіку казково-сатиричного жанру естетичним проблемам. Зокрема такий важливий компонент сатиричної казки, як алегорія в тогочасній сатирі, був своєрідною жанровою формою показу прогресивних ідей і водночас принципом вияву письменниками свого негативного ставлення до соціальних явищ як об'єктів сатиричного викриття.

Виразною тенденцією жанру сатиричної казки в творчості українських письменників є, по-перше, вагомість соціального конфлікту, зосередження уваги авторів на тих проблемах, що постають з творів як факти ідеологічного життя. По-друге, сатирична казка — жанр яскраво виражених рис реалістичної літератури, помистецьки довершена форма типізації життя. Своєрідність цього жанру виявляється в органічній єдності алегоричності образів, умовних форм зображення (гротеск, гіпербола) й правдивого реалістичного малюнка, здійсненого засобами розмаїтої мовної палітри. Усе це в комплексі забезпечувало творам казкового

жанру чітко визначену ідейну спрямованість та емоціональну впливову силу. Власне в цьому й виявляється специфіка сатиричної казки І. Франка, О. Маковея, Л. Мартовича та інших митців, які стверджували свій естетичний ідеал через заперечення негативного, приреченого на небуття в соціальній дійсності.

Список літератури: 1. *Ленін В. І.* Повне зібрання творів. 2. *Белецкий А. И.* Иван Франко—сатирик. — У кн.: Иван Франко. Сатиры и сказки. М., 1956. 3. История русской литературы / Под ред. Е. В. Аничкова, А. К. Бороздина и Д. Н. Овсяниково-Куликовского. — М., 1908, т. 1. 4. *Коцюбинський М. М.* Твори: У 6-и т., — К., 1961. 5. *Пивоваров М.* Сатира Панаса Мирного. — Вітчизна, 1959. 6. *Померанцева Э. В.* Судьба русской сказки. — М., 1965. 7. *Сулима Тетяна.* Народні оповідання. — К., 1911. 8. *Федосик А. С.* Белорусская народная сатира: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра филол. наук. — К., 1972. 9. *Щедрин Н.* (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений. — М.; Л., 1940. 10. Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, архів Панаса Мирного.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Рассматриваются некоторые специфические особенности жанра сатирической сказки в украинской прозе конца XIX — начала XX в. В органической связи с политическим и социальным содержанием произведений Панаса Мирного, Ивана Франко, Леся Мартовича, Осипа Маковея, Михаила Коцюбинського и др. показаны жанрообразующие приемы сказки (аллегория, гротеск, эзоповский язык и др.), раскрывается отличие жанровых признаков литературной сатирической сказки в прозе конца XIX — начала XX в. от устнопоэтических фольклорных жанров. Исследуется такая особенность сатирической сказки, как ярко выраженный ее реалистический характер.

Стаття надійшла до редколегії 25 січня 1982 року.

В. Я. КУЗИК, асп.,
Київський ун-т

Тематична типологія слов'янських балад про народних месників

Порівняльне вивчення українських народних балад з баладами інших слов'янських народів здавна цікавило слов'янських фольклористів. У працях, присвячених цьому питанню, помітне місце займає вивчення пісень про народних месників (опришків, гайдуків, збойників) — борців за справедливість проти соціального та національного гноблення (праці І. Франка, Ф. Колесси). В. Гнатюк у розвідці «Словацький опришок Яношік у народній поезії» розглянув і порівняв українські та словацькі пісні про Яношіка, Довбуша, Кармелюка. Вчений торкається цієї теми і в інших працях.

Порівняльне вивчення балад слов'янських народів про народних месників досліджують радянські вчені П. Богатирьов, П. Лінтур, М. Гайдай, румунський вчений І. Рябошапка, словацький фольклорист А. Меліхерчик.

Мета нашої статті — виділити спільні риси у сюжетах і темах слов'янських балад про народних месників, пояснити причини їх виникнення.

Балади слов'янських народів, як і взагалі слов'янський фольклор, мають багато спільного внаслідок різних причин. Передусім це історико-генетичні фактори — спільність походження, розвиток від єдиного кореня — праслов'янського народу. Постійному обміну культурними цінностями сприяла і відсутність чітких кордонів.

«Близькість слов'янських мов, подібність метричної структури, а також подібні тропи, зображальні засоби в поезії слов'янських народів, — зазначав П. Богатирьов, — безперечно сприяли тому, що одним слов'янським народом легко запозичувалися пісенні сюжети і навіть цілі пісні іншого слов'янського народу» [3, с. 10]. На це вказує Ф. Колесса у своїй праці «Балада про дочку-пташку в слов'янській народній поезії». При цьому він виділяє так званий карпатський цикл народних пісень, спільних в українців, словаків, чехів і поляків, серед яких були й опришківські балади.

Пісні опришківського, збойницького циклу виникли в XVII—XVIII ст. Саме на цей період припадає піднесення опришківського руху серед народів, які жили в гірських районах (Карпати, Балкани, Татри). Гірські кручі і непрохідні ліси ставали фортецями для народних месників у боротьбі проти місцевих та іноземних феодалів, з'являється чимало видатних керівників, які очолюють антифеодальну боротьбу: Олекса Довбуш — в українців, Яношік — у словаків, Ондраш — у поляків, Пінтя Хоробрий — у румунів. Вони діяли на сусідніх територіях, а іноді на одній, лише в різні часи. Дослідники наводять численні приклади, коли опришки допомагали один одному, здійснювали спільні акції у боротьбі проти експлуататорів. Так В. В. Грабовецький у своєму ґрунтовному дослідженні підкреслює, що румунські опришки, зокрема сам Пінтя, брали участь у походах українських опришківських загонів і навпаки [8]. Зрозуміло, ці фактори впливали на культурний обмін, сприяли співтворчості народів. Спільна боротьба сусідніх народів знайшла своє відображення і в народних баладах. Як зазначав Г. Нудьга, характерною рисою опришківських балад є те, що «в баладу приходять новий герой — активний борець проти соціальної нерівності і несправедливості» [11, с. 29].

І. Рябошапка, досліджуючи українські та румунські балади, де прославляються народні герої — Олекса Довбуш і Пінтя, звернув увагу, що балади про Пінтю відомі на Україні, а балади про Довбуша зустрічаються у Румунії та Молдавії. Цей факт «є чудовим прикладом румунсько-українських фольклорних зв'язків, оснований на тривалих щиросердечних братерських відносинах між румунським та українським народами» [13, с. 24].

На Закарпатті поширена балада «Сидить Пінтя у темниці», герой якої відважний румунський опришок Пінтя. Балада належить до групи пісень на тему «викуп милого з неволі», популярних на Україні й у інших слов'янських народів. Сюжет балади

такий: Пінтя у темниці пише листа до своїх рідних з проханням викупити його з неволі, але одержує відмову. Лише мила згідна віддати все, щоб викупити свого коханого з неволі. Порівняно з іншими українськими баладами на цю тему, текст трансформувався відповідно до місця й часу. Героєм українських балад переважно виступає козак, або просто юнак, який потрапив у полон до турків.

У румунських баладах «Сидить Пінтя у темниці» відсутній мотив викупу. Немає й мотиву листовного звертання опришка до рідних за допомогою. Певно, текст румунської балади контамінувався з українською баладою про викуп милого з неволі. Отже, на цьому прикладі спостерігається яскравий зразок творчого запозичення і співтворчості народів.

Діяльність опришків на сусідніх територіях приблизно водночас зумовила те, що у поетичних образах народних героїв багато спільного. В. Гнатюк, розглядаючи словацькі та українські пісні про Яношіка, визначив їхні спільні мотиви: родина й походження героя; причина розбійництва; чудесна сила героя; дванадцять товаришів; помста за людську кривду; двобій з ворогом; зрада дружини чи коханої; попереднє повідомлення; заховані скарби; страта героя та ін. Деякі з цих мотивів спільні для пісень про інших народних героїв. Наприклад, мотив чудесної сили героя притаманний для багатьох балад опришківського циклу. Так, Олексу Довбуша можна вбити тільки свяченою срібною кулею:

Треба взяти срібну кулю,
Єрі колосочки,
Та й срібного волосочка
з мої головочки.
Та й дванадцять службів божих
На тім відслужити,
Тоді можна мене вбиті,
Жите скоротаті [4, с. 26].

Пінтю та молдавського народного героя Кодряна також вбивають срібними кулями.

Прославляючи богатырську силу своїх героїв, народ дуже часто вплітає у пісні елементи фантастики, містики: Олекса Довбуш сильний тому, що вбив чорта. За це надзвичайну силу одержують Семен Палій, Яношік.

Перед смертю і Довбуш, і Пінтя дають останні вказівки своїм товаришам. У багатьох баладах опришківського циклу відчувається зневажливе ставлення героїв до смерті. «Герою смерть не страшна» — ось спільний мотив для багатьох слов'янських балад про народних месників. Популярним є мотив порівняння смерті з весіллям, а шибениці або могили з нареченою. Він зустрічається у піснях багатьох слов'янських народів і, певно, перейшов до опришківських балад з історичних пісень часів боротьби проти татарсько-турецького поневолення. Ось як цей мотив оспівується у словацькій опришківській та українській історичних піснях:

Ждет меня, ждет меня
невеста суровая,
ждет меня, ждет меня
виселица новая [14, с. 131].
Не плач, мамо, не журися,
Бо вже твій син оженився,
Та взяв собі паняночку —
В чистім полі земляночку» [1, с. 214].

Зневажливе ставлення до смерті виявляється і у мотиві «золочення шибениці». Опришок йде на страту й шкодує, що не знав задалегідь, де буде його шибениця, а то би він прикрасив її золотом і сріблом. Автори статті «Історико-типологічні та генетичні зв'язки в епічній пісенній творчості слов'ян (XVII—XIX ст.)» відзначили: такий мотив зустрічається лише у слов'янській пісенній епіці [6, с. 109].

Мужність і відвага героїв, природний оптимізм викликають повагу і захоплення. Адже тортури, які очікували на них, були страшніші за смерть. У багатьох слов'янських баладах зустрічаються мотиви про катування опришків. Вони взяті безпосередньо з життя. Балади з історичною правдивістю розповідали про страждання опришків. Так, Олекса Довбуш перед смертю просить товаришів:

...беріть мене на топорі
та несіть у сині гори.
Та там мене положіте,
на дрібний мак посічіте,
най ся ляхи не збиткують,
мое тіло не чвертують [10, с. 105].

У баладі лише згадка про справжню страшну долю Довбуша. Його тіло було четвертовано і виставлено на показ у різних місцях. Страшна смерть і Яношіка. Королівські кати хотіли, щоб він видав своїх товаришів, тому засудили його «на тортури, вперед легші, а коли б не помогло, то тяжчі. Остаточо вирішено: обжалуваний Яношік має бути повішений» [6, с. 97]. Ось як згадується про тортури опришка у словацькій баладі:

Гей, жгите, колесуйте, —
вы на это прятки!
Я друзей не выдам,
Выдержу все пытки [14, с. 114].

Народні месники гинуть внаслідок зради. У багатьох випадках це збігалось з історичною дійсністю.

Слов'янські балади про опришків, гайдуків, збойників мають дуже багато спільних рис, які пояснюються не тільки історико-генетичними та історико-культурними зв'язками й співтворчістю народів, а передусім історико-типологічним розвитком, що сприяло появі подібних тем, образів, сюжетів. Подібні екстремальні умови (війна, поневолення, національний та соціальний гніт) викликали до життя подібні форми протесту, які знаходили своє відображення у народній творчості. Причини, які примушували людей підніматися на боротьбу, — це передусім гніт, якого за-

знав простий народ з боку панів, кривди, які приходилися йому терпіти, цілковита залежність від панів, що мали над селянством право життя і смерті, зневага і погорда, з якою ставився до селянства кожний, хоч трошки підшитий «паном»... [6, с. 97].

Прагнення до боротьби за волю, за краще майбутнє здавна існувало у кожного народу. Г. В. Плеханов у статті «Про Белінського» писав: «Зміст народної поезії визначається змістом народного життя» [12, с. 180]. Доказом цього твердження може бути той факт, що спільність і подібність тем у баладах про народних месників спостерігається не лише у слов'янських, а й у неспоріднених і не сусідніх народів. Наприклад, образи героя шотландських народних балад Робіна Гуда та грузинського народного героя Арсена багато в чому подібні до образів слов'янських народних героїв. Якщо ж образ народного героя не завжди збігався з реальною історичною особою, то це пояснюється тим, що народ мріяв саме про такого героя, якого оспівував у піснях.

У передмові до збірки «Баллади о Робин Гуде» М. Горький писав: «Ставлення народу до розбійника складається з... непереможного прагнення людей втілити в життя найкращі свої мрії, образи поезії й зразки для своєї поведінки в житті... Народні балади малюють Робін Гуда невтомним ворогом поневолювачів норманнів, улюбленцем селян, захисником бідняків, людиною, близькою кожному, хто потребує його допомоги. І як дяку за це поетичне чуття народу зробило з простого, може бути, розбійника, героя, майже рівного святому» [7, с. 10]. Народ наділяє своїх героїв надприродними рисами: надлюдською силою, невловимістю, безсмертністю, писаною красою і т. д.

Ось як відображено кредо боротьби народних месників у різних народів. В одній з балад про Робін Гуда народний герой говорить королю Річарду Львине Серце:

Я никогда не обижал человека праведного
и честного, я нападал на тех, кто живет
за чужой счет. Я никогда не пролил крови
пахаря... [2, с. 6].

Свого героя Арсена грузинський народ оспівує так:

У багатых отбирает,
Неимущих наделяет...
Как такого бог обидит?
Всяк его благословляет! [9, с. 15].

Улюблені герої українського та словацького народів Устим Кармелюк та Яношік про себе говорять:

Кажуть люди ще й говорять,
Що я єсть розбійник. —
Я людей не розбиваю,
Бо сам душу маю.
Я людей не убиваю,
Я багатих оббираю,
Бідних насищаю [4, с. 114].
Не грабил, не мучил
простых мужиков,
грабил я и мучил

панов-кулаков.
Я вовек не трогал
людей небагатых,
грабил понемногу
Богачей проклятых [14, с. 107].

Отже, для народних героїв спільною рисою є принцип — у багатих брати — бідним роздавати; захищати скривджених; карати винних. Такого ж принципу дотримуються герої словацьких, молдавських, польських, румунських балад. Хоч ці балади виникли у різних народів і в різні часи, вони точно передають зміст народних прагнень, є втіленням народних бажань та ідеалів. На прикладі опришківських балад показано, з одного боку, як генетична спорідненість та сусідство між карпатськими народами сприяли постійному культурному обміну і співтворчості народів. З другого боку, історична подібність долі та життєвих умов породила чимало спільних мотивів у баладах різних народів.

Список літератури: 1. Баладні пісні. — К., 1969. 2. Баллади о Робин Гуде. — Петербург, 1919. 3. *Богатырев П. Г.* Некоторые задачи сравнительного изучения эпоса славянских народов. — М., 1959. 4. Відгомін віків. Збірка народних балад, історичних пісень та пісень-хронік. — Бухарест, 1974. 5. *Гайдай М. М., Скрипка В. Н., Шумада Н. С., Юзвенко В. А.* Історико-типологічні та генетичні зв'язки в епічній пісенній творчості слов'ян (XVII—XIX ст.) — К., 1968, с. 19. 6. *Гнатюк В.* Вибрані статті про народну творчість. — К., 1966. 7. *Горький М.* Передмова до збірки «Баллади о Робин Гуде». — Петербург, 1919. 8. *Грабовецький В. В.* Карпатське опришківство. Антифеодальна боротьба карпатського опришківства XVI—XIX ст. — Львів, 1966. 9. *Каландадзе Г.* Грузинская народная баллада. — Тбилиси, 1965. 10. Народні балади Закарпаття. — Ужгород, 1959. 11. *Нудьга Г.* Народні балади України. Передмова до збірки «Баладні пісні». — К., 1969, с. 29. 12. *Плеханов Г. В.* Сочинения. — М., 1926, т. 23. 13. *Рябошапка І.* Передмова до збірки балад «Відгомін віків». — Бухарест, 1969. 14. Словацкие народные разбойничьи песни и баллады. — М., 1966.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В статье показаны общие черты в сюжетах и темах песен и баллад о народных мстителях славянских народов. Исследуются причины возникновения этого явления в фольклорном наследии славян.

Стаття надійшла до редколегії 2 лютого 1982 року.

О. П. КУЦА, викл.
Тернопільський педагогічний ін-т

Російські письменники-класики в оцінці Миколи Бажана

У літературно-критичних виступах М. Бажана важливе місце займає проблема класичної спадщини, розвитку традицій у сучасній літературі.

В. І. Ленін, надаючи великого значення революційним традиціям, зазначав: «Обов'язок оберігати революційні традиції вимагає в той же час аналізу умов їх застосування, а не просто повто-

рювати революційні лозунги, які мали значення при особливих умовах» [1, с. 446]. Процес складної трансформації літературно-мистецьких традицій став предметом постійного і вдумливого дослідження М. Бажана. У його статтях, нарисах, виступах чітко визначена актуальність названої проблеми, її ідейно-виховна роль у житті молодого покоління будівників комунізму, загальнотеоретичне і практичне значення для розвитку літератури соціалістичного реалізму.

З позицій письменника-комуніста аналізує М. Бажан традиції дружби двох братніх народів — українського і російського, що розвивалися протягом сторіч і вилилися у братерство народів і літератур. Високу оцінку літературі російського народу М. Бажан дав у статтях «Дружба народів», «Народне спасибі», «Вічні зв'язки братерства і дружби», «Чуття сім'ї єдиної» [5, 1936, 15 черв., 6, 1951, 15 черв., 5, 1954, 17 груд., 5, 1972, 30 груд.], у виступах на II Всесоюзному з'їзді радянських письменників, на VII з'їзді письменників Радянської України. Окремі нариси М. Бажан присвячує російським класикам О. Пушкіну, М. Некрасову, Л. Толстому, Максиму Горькому, В. Маяковському.

Поет-критик осмислив, головним чином, ті аспекти російської художньої класики, які формують ідейний світогляд, інтернаціоналістську свідомість, комуністичну мораль радянських людей. Нариси про російських майстрів слова пов'язані не тільки з ювілейними датами. Їх породжують глибокі духовні імпульси. Роздумуючи над спадщиною О. Пушкіна, М. Некрасова, Л. Толстого, М. Бажан висвітлює ті грані їхньої творчості, які наближають класиків до нашого сучасника.

Свої статті М. Бажан адресує найширшому колу читачів. Тому так активно виступає поет-академік на сторінках газет і журналів. Вже перші публіцистичні статті М. Бажана пройняті почуттям глибокої любові до російської літератури, прагненням до всебічного зближення братніх народів та літератур. У 1936 р. у статті «Дружба народів» М. Бажан писав: «Українська радянська література, вічно розвиваючись, буде цвісти в братерській єдності, в глибокій співтворчості, в спільному соціалістичному стремлінні з великою російською літературою, з літературою народу, який кров'ю своєю допоміг народу України завоювати свободу і рівність» [5, 1936, 15 лип.].

У порівняно невеликій статті-розвідці «Дружба народів — дружба літератур», в основу якої покладена доповідь на ювілейній сесії Академії наук УРСР (1954), автор зумів показати взаємозв'язки двох братніх народів та їхніх культур від «Слова о полку Ігоревім» до наших днів. Критик простежує благородний вплив прогресивних традицій російського народу на життя, історію, мову, культуру, мистецтво народу українського.

Автор виступає як політик, історик, вчений. Стаття пройнята ленінською ідеєю дружби народів нашої Батьківщини.

М. Бажан акцентує увагу на значенні утворення Союзу Радянських Соціалістичних Республік. Водночас він показує, яку роль відіграла передова література у зміцненні братерської всеосяжної дружби: «Дружба радянських народів ґартувалась в боях, надиди-

жалася партією. Вихованню священного почуття інтернаціональної солідарності, братерства і дружби народів з перших же часів Великого Жовтня почало слугувати і слово тоді ще молодої, тільки-но зароджуваної радянської літератури, що в ній тема дружби народів стала однією з головних тем. Яким щедрим багатством і неповторністю типів, образів, сюжетів, якою різноманітністю матеріалу, способів вираження, стилістичних прийомів розкривалася і розкриватиметься ця тема в багатонаціональній радянській літературі і в усій прогресивній літературі світу!» [2, с. 32]. У статті М. Бажан дав гостру відсіч нашим ідейним заокеанським противникам, які намагалися посіяти недовір'я і ворожнечу між братніми народами. Дружба між українцями і росіянами вічна, бо «немає в світі сил, що змогли б приглушити в українському народі свідомість цієї великої, засвідченої історією істини, що змогла б похитнути або послабити його життєдайну прадавню дружбу з російським народом» [2, с. 9].

Дружба російського і українського народів, підкреслює автор статті, не може бути відірваною від дружніх культурних взаємин усіх народів Радянського Союзу. «Російська культура, наука, література — сила величного всесоюзного значення. Особливо велику роль відіграє вона в житті народів, тісно об'єднаних з російським народом політичними, економічними і культурними зв'язками» [2, с. 42].

У статті «Вічні зв'язки братерства і дружби», присвяченій 300-річчю возз'єднання України з Росією, М. Бажан підкреслює неоціненну роль К. Рилєєва, М. Добролюбова, М. Чернишевського, В. Белінського у розвитку передової української літератури і культури. «Вже перше покоління російських революціонерів-борців дало українській літературі приклади служіння народу, правдивості і реалізму, на якому вчилися і українські письменники ХІХ століття», — підкреслюється в статті [5, 1954, 17 груд.]. Єднання народів та їх культур уособлює дружба Т. Шевченка з М. Чернишевським. Свою чисту дружбу і палку любов засвідчували М. Добролюбов Т. Шевченку, О. Герцен — Марку Вовчку, В. Короленко — Панасу Мирному. «Захоплено вітали вони все прогресивне, що з'явилося в тогочасному українському слові», — пише М. Бажан у статті «Народне спасибі» [6, 1951, 15 черв.]. Критик наголошує, що розвиток української культури і мистецтва завжди йшов під благодієвим впливом мистецтва російського: «Небагато, я думав, є в світі українців, які б з дитинства не зазнали радощів від світлих строф Пушкіна, Лермонтова і Крилова, живописної краси Гоголя, складної простоти Толстого...

Тієї духовної єдності, цього почуття близької рідності, що заходить коренями в далеке східнослов'янське минуле, ніхто і ніколи не міг порушити» [5, 1969, 17 трав.].

Статті та нариси М. Бажана пройняті активною партійністю, публіцистичним пафосом, напруженою роботою думки. Глибоким психологізмом пройнятий нарис «Схилюся перед рукописом». Дослідник не вдається до визначення характерних рис творчості О. Пушкіна, не заглиблюється в таємниці генія, — М. Бажан підкреслює велике значення творчості О. Пушкіна для сучасного лі-

тературного процесу. Рукописи Пушкіна для митця — це святиня. Ще багато поколінь радянських і світових митців будуть звертатися до них, захоплюючись красою і величністю його поетичного рядка. Хвилювання поета перед рукописами Пушкіна породжують чіткі літературні асоціації: Бажан проникає у робочий кабінет Пушкіна і бачить сувору вимогливість генія до себе, до своєї праці, коли перо не встигає за думкою і почуттями, коли поет безжально креслить слова і рядки, бо вони, на його думку, недосконалі. Дослідник уявляє похмуру болдінську осінь, оглядає невеличку кімнату Пушкіна, де народжується поема про Євгенія Онегіна. «...Я схиляюся перед внутрішнім життям людського генія, що його ніякими мільйонами одиниць не обчислити. Я схиляюся перед лініями, спалахами, пунктирами цього життя, зафіксованими (як на пластинці камери Вільсона фіксуються перебіги і зіткнення частинок атома) на жовтих, рожевих і блакитних сторінках пушкінського альбома. Ні, я не схиляюся над його сторінками, я схиляюся перед ними. Святиня генія є і буде священна для людства, яке відкинуло всі фальшиві святині надлюдськості і (що те саме) нелюдськості, утверджує працею і дерзанням свою творчу вільну силу. Я схиляюся перед святинею, ім'я якій — Пушкін» [2, с. 171—172].

Микола Бажан звертається до тих явищ класичної літератури, які близькі йому чітко вираженою громадськістю, суспільною значимістю, гуманістичною спрямованістю.

У статті «На славу Вітчизни», присвяченій 150-річчю від дня народження М. Некрасова, дослідник зосереджує свою увагу на тому спільному некрасовському і шевченківському, що надихало і живило мільйони людських душ. Критик вказує на роль творчого досвіду великого російського поета для українських митців слова — П. Грабовського, М. Старицького, М. Рильського, В. Сосюри, для всієї сучасної радянської поезії. «Радянські поети високо оцінюють поезію Некрасова за її полум'яну, прекрасну громадянськість, правдивість, людяність і за її майстерність, багатство мови і поетичних засобів, за її проникливість і новаторство». Для багатонаціональної радянської поезії творчість Некрасова — «вічне джерело почуття любові, відданості народу» [5, 1971, 10 груд.].

Характерною особливістю нарисів М. Бажана є активний живий елемент, відвертість з читачем. Автор вводить читача у сферу власних роздумів і висновків. «Над могилою Шевченка скорботно стояв Некрасов... Сторінки своїх журналів завжди охоче віддавав для друкування шевченківських віршів... Для мене ці факти дорогі не тільки самі по собі, вони дорогі і тим узагальнюючим значенням, яке в них закладено. В боротьбі проти самодержавства, кріпацтва, пригноблення передові люди Росії і України завжди стояли разом», — зазначає автор у статті «На славу Вітчизни» [5, 1954, 9 груд.].

Великим у колі великих називає дослідник Льва Толстого і ставить його поруч з Есхілом, Мікеланджело і Бетховеном.

«Великий у колі великих» — це нарис-роздум з глибоким філософським узагальненням. Критик посилається на оцінку Леніна,

який визначив основні прикмети генія Толстого: життєствердна сутність, пристрасність, переконливість, сміливість, щирість. М. Бажан наголошує на тій особливості творчої індивідуальності, яку не підмітили до цього часу критики — це різке «проникнення у стани вмирання і смерті», які насмілювався відобразити Лев Толстой. Світова література не знає подібного генія, хоч, пише дослідник, він так часто бував обманутий своїми ілюзіями, що нерідко помилявся в судженнях і уявленнях про людину.

Радянського поета приваблює в творчості Толстого «...вогонь, принесений людям титаном-людинолюбцем, і світлоносцем, і богоборцем. Цей же вогонь розпікав і творче ество Мікеланджело. Коли я дивлюсь на міцну руку Адама, простерту на фресці Сікстинського склепіння до вищої правди, я думаю про мускулясту і вимогливу руку Толстого. Коли я вдивляюсь в спромінене вічною любов'ю обличчя матері, що голубить своїм поглядом бездиханне синове тіло, я думаю не про плач... про світлу любов, яка розкрилася в своєму безсмерті перед конаючим Болконським», — пише критик [7].

Всеосяжність охоплення життя, високохудожня форма, глибокий зміст творів першого геніального представника пролетарської літератури не могли не захопити М. Бажана. Український поет зосереджує увагу на суспільній значимості творчості Максима Горького. Коли йдеться про роль митця в суспільстві, то М. Бажан звертається до імені Максима Горького, чії книги, життя і діла мали величезне значення «для всієї інтелігенції нашої країни у всіх її поколіннях» [3].

Високо оцінив поет ініціативу Горького щодо видання «Всесвітньої літератури». Він відчув великий вплив цього видання на своїй власній творчості. Завдяки перекладам М. Бажана радянський читач ознайомився з кращими творами світового мистецтва. «Я стараюсь, як можу, служити тому, щоб сучасний радянський читач міг плідотворно засвоїти кращі традиції російської, української, всієї нашої багатонаціональної, як і всієї прогресивної світової літератури», — пише М. Бажан у статті «Живий вогонь культури» [3].

Про значення творчості Горького для всесвітньої літератури зазначав поет на столітньому горьківському ювілеї: «Горький — гордість не тільки радянських людей, не тільки наша він сила і опора. Горький належить всьому передовому людству, але він передусім великий син Росії ... нашої Батьківщини, він передусім близький і дорогий нам, дочкам і синам радянських народів» [4].

Багато статей присвятив М. Бажан Володимирі Маяковському: «Поет народів», «Маяковський з нами», «Великий поет нашої епохи» та ін. Великий інтерес у читача викликає розвідка «Живий з живими», написана М. Бажаном у 1953 р. як вступна стаття до тритомного видання творів Маяковського українською мовою. Чому вже протягом півстоліття увагу М. Бажана так часто повертає творчість Володимира Маяковського? Що насамперед цікавить українського поета у його творчості? Єдність із справою партії і народу, віра в комунізм, у братерство радянських народів, зав-

жди точна і ясна класова позиція, вірність ідеям соціалізму, пролетарського інтернаціоналізму — ці визначальні риси світогляду й творчості В. Маяковського підкреслює М. Бажан у своїх статтях про Маяковського. М. Бажан у розвідці «Живий з живими» охарактеризував і складний дожовтневий період творчості Маяковського. Серед творів цього періоду критик високо оцінив поему «Хмарина в штанах»: «Революційна пристрасть пломеніє в рядках поеми «Хмарина в штанах» і робить її знаменним явищем в історії дореволюційної російської літератури» [2, с. 187].

Одним з кращих творів соціалістичного реалізму радянське літературознавство визнає поему В. Маяковського «Володимир Ілліч Ленін». М. Бажан-критик не лише аналізує та оцінює цей визначний твір, а показує зворотний процес: як поема вплинула на загартування В. Маяковського: «Велич теми, для якої поет знайшов у глибинах свого могутнього таланту достойне і цінне слово, поширила його свідомість, загострила зір, скерований на світле майбутнє, укріпила його зв'язок з народом і його безоглядну рішучість всього себе віддати на служіння великій справі «комунізму» [2, с. 202].

Високу оцінку дав М. Бажан творам В. Маяковського, написаним під впливом кордонних подорожей. «Поглядом революціонера-комуніста охоплює він цілий світ, — писав критик у статті «Великий поет нашої епохи». Вірші та нариси про Сполучені Штати Америки — це вогненні твори радянського патріота, пролетарського інтернаціоналіста. М. Бажан наголошує на людяності віршів російського поета, бо йому не чуже життя «знедолених пролетарів, пригноблених негрів, приречених на вмирання індіанців, доведених до самогубства безробітних» [2, с. 210].

Завдяки наполегливій боротьбі за мир, любові до народу багатонаціональної соціалістичної Вітчизни і народів планети, протесту проти всякого гноблення, завдяки служінню великій справі комунізму В. Маяковський «поетом великої ленінської людяності ввійшов в історію світової літератури» [6, 1973, 19 лип.].

Микола Бажан зазначав велику поетичну майстерність В. Маяковського: «Всі сто томів партійних книжок поета-революціонера, поета-інтернаціоналіста, поета-радянського патріота — це непохитна опора поезій всіх вільних радянських народів. Сучасна поезія Радянської України багато чим зобов'язана творчості Маяковського. Не тільки молодше покоління українських радянських поетів, яке зростало під безпосереднім впливом його віршів, але й найвидатніші поети Радянської України, які почали свій шлях ще до революції, чуйно прислухалися до голосу Маяковського, як до голосу рідного їм і близького» [5, 1940, 14 квіт.].

У статтях про класиків російської літератури М. Бажан пов'язує проблему класичної спадщини із сьогоденням. Він вважає, що глибоке і різнобічне вчення творчості класиків є важливою справою для нашого сучасника, служить взаєморозумінню, добру, прогресу. Творчий розвиток кращих традицій минулого український поет вбачає в тому, чи вміє сучасний поет активно і вчасно служити своїм художнім словом справі Комуністичної партії і радянського народу» [2, с. 228].

Список літератури: 1. *Ленін В. І.* Матеріали до третьої конференції РСДРП («другої загальноросійської»). 21—23 липня (3—5 серпня) 1907 р. — Повне зібрання творів, т. 16, 2. *Бажан Микола.* Твори: У 4-х т. — К., 1975, т. 4. 3. *Вопросы литературы*, 1977, № 7. 4. *Литературная газета*, 1968, 3 апр. 5. *Правда*. 6. *Радянська Україна*. 7. *Українська мова і література в школі*, 1978, № 9.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Анализируются литературно-критические статьи Микола Бажана, посвященные творчеству выдающихся русских писателей, дружбе деятелей братских русской и украинской культур.

Стаття надійшла до редколегії 3 березня 1981 року.

О. Д. ГНІДАН, доц.,
Київський педагогічний ін-т

До питання «Марко Черемшина і німецький модернізм»

У 4-му томі Літературно-наукового вісника (ЛНВ) за 1899 р. Осип Маковей надрукував оглядову статтю «З життя і письменства (про фейлетони українсько-руських політичних часописів в р. 1898)», де висловив критичні міркування про цикл поезій у прозі Марка Черемшини «Листки». «У тих поезіях, — писав критик, — намагався Черемшина підійти під лад теперішніх модерністів: він фантазує, символізує, старається словами описати такі ніжні речі, як ледові квітки, і часом попадає у надмірну, майже нездорову чутливість... Може бути, що в мене загрубі нерви, щоб я міг зрозуміти красу сего гердана (жіноча прикраса в гуцульському народному вбранні. — *О. Г.*) і подібних поезій, але коли б мене хто спитався: «Чи тобі таке подобається?», — я сказав би просто: «Ні!». І самому авторові, що знає життя в Карпатах, я радив би заправляти свій талан на живих подіях, а не на заморожених фіалках та ледових квітах. Для молодого таланта це небезпечна дорога в початках письменського доробку. Легко пасти в манеру» [3, с. 48—49].

Після цієї суб'єктивно-категоричної критики більшість дослідників творчості Черемшини досить довго і вперто повторювали думку Маковея, твердили про захоплення і вплив більшою чи меншою мірою австрійсько-німецьких модерністів на українського письменника, цикл «Листки» називали стилізацією під модерн тощо.

Набагато стриманіше про шкідливий вплив німецького модернізму на Марка Черемшину висловились літературознавці на ювілейній науковій конференції, що відбулася в Івано-Франківську в 1974 р. Тут йшлося вже лише про «короткочасне», «тимчасове» захоплення модерністською літературою і «деякий», «певний» вплив модернізму на Черемшину, зумовлені перебуванням Черемшини у Відні, його знайомством і контактам з П. Альтенбергом. Ця думка підкріплювалася цитатами «Автобіографії», «зачитував-

ся в краснім письменстві німецьким і російським», «симпатизував школі, що зосереджувалась навколо монахівської «Ді Югенд»; перекладами Черемшиною поезій у прозі; циклом «Листки».

Ці аргументи мало переконливі. Перебування за кордоном письменника і спілкування з людьми певного кола та поглядів самі по собі не дають підстав, а, отже, й права стверджувати про вплив, захоплення. Про ці «вплив» і «захоплення» письменник мав би точніше згадувати, скажімо, в автобіографії, листах, творах. Проте Марко Черемшина, що з таким піететом висловлювався про І. Франка і його твори, про українських, російських, західноєвропейських письменників, народну уснопоетичну творчість, ніде жодним словом не обмовився про захоплення німецькими модерністами. Не конкретизує Черемшина, якою саме німецькою літературою зачитувався він (чому це мусіли бути модерністи?!), як не називає німецьких повістей, прочитаних в оригіналі ще під час навчання в Кобацькій школі.

Тут доречно навести фрагмент спогадів професора Рудницького про розмову на цю тему з Черемшиною: «Всі ми читаємо, коли молоді, багато, що попаде в руки. А як вивчиш різні мови, то так і тягне до нових книжок, нових імен. От хоч би такий Петер Альтенберг, на якого ми часто дивились у Відні, як він писав свої мініатюри, наче телеграми до любок. Сказав і записав, щоб не забути гарну гру слів або якийсь дотеп. Я сам починав з мініатюр, але вже тоді мав нахил до лірики, а не до іронії. Але такі, як Альтенберг, — це не були великі імена, що світили на моєму небі» [4, с. 161].

Можна сперечатися чи сумніватися в докладності передачі слів Черемшини про П. Альтенберга (все-таки спогади не завжди точний документ), але, очевидно, щодо суті цієї розмови професор Рудницький має рацію.

Зважаючи на здорові засади і вишукані естетичні смаки, закладені ще в батьківському домі народною уснопоетичною творчістю, творами велетнів світової літератури, російських, українських класиків, важко повірити, що навіть найталановитіші модерністи мали силу хоч на короткий час витіснити чи перекреслити те рідкісно духовне й інтелектуальне багатство, яким так вміло користувався і яке так щедро віддавав народові Черемшина.

Симпатії тижневику «Ді Югенд» теж не підтверджують ще ні захоплення, ні впливу німецьких модерністів на українського новеліста. Адже в нього друкувалися твори революційно-демократичних письменників, вміщувалися переклади оповідань Максима Горького, а окремі номери повністю присвячувалися ювілейним датам геніальних німецьких письменників, наприклад, Гете. Епізодично тут появлялися і твори німецьких модерністів, але, знову ж таки, жодних згадок чи відгуків Черемшини саме про них немає.

Якщо переглянути відомі переклади, зроблені Черемшиною до 1901 р. — року виходу в світ реалістичної збірки новел «Карби», (Еміль Золя, «Банкрот»; Жюль Ренар, «Лебідь»; Роберт Шай, «Молодість», «Наперекір долі», «Добрий ранок», «Богдан Єленік,

«Дідусь» та ін.), то вони не вказують на жодне захоплення чи вплив німецьких модерністів на автора «Листків».

Звернення Черемшини до жанру поезій в прозі теж не було результатом «впливу». Молодість, сильний ліричний струмінь таланту, мода (хто з українських новелістів не звертався до цього жанру? Згадаймо М. Коцюбинського, В. Стефаника, Г. Хоткевича, О. Кобилянську, Лесю Українку!), нарешті захоплення Франковим «Зів'ялим листям» (на нашу думку, назва циклу поезій у прозі Черемшини має прямий зв'язок із назвою збірки І. Франка) нашоствхнули письменника звернутися до цього жанру.

Має рацію І. Денисюк, що «критики... надто перебільшують вплив модернізму на ранні поезії в прозі Черемшини. За концепцією життя (а саме вона є вододілом між реалізмом і модернізмом) ці учнівські мініатюри не були занепадницькими, якщо оцінювати їх в цілому» [1, с. 80].

Коли вести мову про справжні впливи, які визнавав сам новеліст, то насамперед треба сказати про вплив дідової казки і співанок, тужливих методів флюяри і народних голосів; про вплив баби, що легко вміла «діточий плач загасити, туск у серці потанувити, дитину від злого захистити»; вплив деді, що навчив любити все гарне і добре; вплив нениного серця і «її руку робітних, що три срібних леви в гарник на дно молока впустили та й переперізували, червоне яблучко в писану торбу поклали, та й плакали», виряджаючи дитину в світ далекий; могутній вплив Т. Шевченка.

Вагомим аргументом, що свідчить про безпідставність твердження про «вплив» модерністів, є той факт, що разом з поезіями в прозі, які Черемшина опублікував у «Буковині», разом з малими ескізами, надрукованими в «Дзвінку» (байки для дітей «Муха» і «Сльоза»), з'явилися критичні статті в «Зорі», зокрема рецензія на оповідання Будзиновського «Стрімголов». Читаючи її, переконуємося, що автор «Листків» був далекий від естетичних кличів декадентів-модерністів, міцно стояв на ґрунті реалізму і вимагав від інших дотримуватись реалістичних принципів.

На відміну від декадентів, які проголошували «чисте мистецтво», «мистецтво для мистецтва», а митця трактували як людину-пророка, Черемшина з позицій революційного демократизму дає своє розуміння змісту мистецтва і його ролі в поезії «Гердан». «Скільки ж то алмазних кристальців у ньому (гердані. — О. Г.) іскриться! Той зорею зоріє — цвітом надії процвіта, той огнем жаріє — прискає жаром чуття-життя, той чорним оксамитом блищить мляво на основі рожевого тла — могильним жалем-розпукою він зір ятрить, а той гарячим полум'ям аж кипить — він долі-волі добува, — а той... той останній там на краю проміння ідеї розлива...» [5, т. 2, с. 50].

Мистецтво, в розумінні Черемшини, багатогранне, всеохоплююче — цвітом надії цвіте, розсіває життя, ятрить жалем-розпукою і смертю; мистецтво активне, дійове — долі-волі добува; мистецтво ідейне, тенденційне — проміння ідеї розлива. (Хто із австро-німецьких модерністів міг «позичити» Черемшині такі реалістичні засади?).

Символіка твору — гранично ясна і прозора. Абстрактність, суб'єктивність, самозабуття, втеча за куліси смерті, надуманість тропів, ускладнена символіка, характерні для модерністів, у Черемшини зовсім відсутні.

На жаль, суб'єктивна критика цієї поезії О. Маковеем стала причиною того, що аж через сімдесят п'ять років «Гердан» дістав об'єктивно-вірну оцінку. Її дав львівський вчений-літературознавець І. О. Денисюк, який назвав «метафоричний образ «живучого гердана» алегорією барвистої, життєнаповненої поезії» [1, с. 81].

На відміну від модерністів, улюбленими мотивами яких були туга, пасивне споглядання, розпач, зітхання, у Черемшини переважають соціально насичені поезії в прозі, що видно вже в першому творі цього жанру під назвою «Весна».

Як переважна більшість поезій у прозі, «Весна» написана у формі художньої паралелі. В першій частині дано опис прекрасної квітучої левади, що пеститься в проміннях сонця, тішиться поцілунками вітру. По леваді походжає її власник, пан. Він має намір збудувати тут літню альтанку. Та якраз на вибраному для альтанки місці плаче стара, немічна, голодна бабуся. Тут похована її єдина, збещена паном, дочка, яка повісилася на калині. Пан почув голосіння бабусі і віддалився. «Він не будував на цім місці альтанки» [5, т. 2, с. 43].

Крім жанрових ознак, «Весна» не має нічого спільного з модерністами. Натомість в сюжеті проступає соціальна забарвленість, чітка авторська позиція, засіб контрасту, який ще більше підкреслює трагедію самотньої немічної бабусі, зближують цей твір з народною піснею та поезією Шевченка.

Чарівна природа не для бабусі. Крізь сльози, що капають на могилу, вона не бачить цієї краси. Горе її таке велике, що сонце перестало своїми проміннями цілувати леваду-красуню, «Чудова весняна краса не сміється до неї, тільки плаче. Зелена левада тяженько стогне враз з нею, а сонце не ясніє, тільки червоніє» [5, т. 2, с. 43].

Дві наступні поезії «Заморожені фіалки» та «Ледові цвіти» позбавлені соціального змісту, але й вони відрізняються від модерністських. Тут немає заклику до самозабуття, заспокоєння смертю. Фабула цих поезій проста і прозора. Від раннього морозу померзли розквітлі фіалки. Сонячне проміння не приверне їх більше до життя. Вони загинули («Заморожені фіалки»).

Мороз мережить на вікнах різні квіти. Здається, весна цвіте. Але сонячний промінь скошує ці квіти. («Ледові цвіти»).

В обох поезіях Черемшина пояснює символіку, обидві закінчуються мораллю.

Шум могутніх морських хвиль, то сердитих, смертоносних, то добрих, привітно-ласкавих, створюють пісню-жалібницю, нагадують письменнику країну, покриту морем горя й сліз, «із широкими степами, високими могилами, глибокими ярами-байраками, зеленими лугами...» Поезія цікава, передусім, безпосереднім відгомонам Шевченкової поеми «Сон» («У всякого своя доля»).

Черемшина говорить не про якусь абстрактну країну, а про Україну. Про це свідчать і «многострадальні лицарі в могилах»,

і «тужна пісня кобзаря». Серце стискається на вид знедаланої України. Але відважні моряки співають нову, огненну, бойову, живу, а не мертву пісню. Такий фінал надає оптимістичного звучання всій поезії, чого немає в модерністів.

Незважаючи на те, що в цих коротких зарисовках Черемшина ще не заглиблюється в економічні обставини, що ніби ненароком дає малесенькі малюнки великої людської біди, що, відчуваючи горе народу на кожному кроці, не може викрити причин його, що тужливо, дещо в абстрактних тонах оспівує Україну («Верба»), в «Листках» є проблиск надії на краще майбутнє, є бажання допомогти народу обновити свій край, є прагнення почути «веселу пісню «свободи-волі», зустріти весну. «Ой весно, весно! Коли просвітаєш ти безталанну Русь-Україну своїм благодатним привітом «добридень»?

Коли розкуєш її кайдани, обновиш волю?» [5, т. 2, с. 48], — звертається поет до весни-щастя, весни-волі, весни-зміни.

Хвилюючий малюнок безпросвітнього сирітського життя зображує письменник в поезії «Симфонія» у формі художньої паралелі. Голодні діти-ластівчата чекають повернення своєї матері, що полетіла за поживою і більше не повернулася. Голодний собака пожер її враз з пір'ям. Сирітки-ластів'ята з останніх сил голосять: «Нене, ми голодні!».

На призьбі тієї самої хати сидять голодні сироти-діти. Вони також не дочекаються матері, що померла від тифу. «Їх сухі личка умились сльозами, і тому виразніше видно їх жовту, напівмертвецьку краску, вистаючі кісточки.

Своїми вимоклими оченятами дивляться вони одним тягом на вулицю й — начеб вторували ластівчатам — кричать в'янучим, слабим голосом: «Нене, ми голодні!» [5, т. 2, с. 49].

«Симфонія» багата на пестливі слова, що підкреслюють біль і співчуття автора до знедолених дітей-сиріт, і кількаразове повторення епітета «голодний» створює загальний мінорний тон всього твору з точним соціальним мотивом.

Не обминув Черемшина і однієї із найактуальніших, найболючіших тем того часу — тему еміграції. Погано живеться людям, які не можуть знайти виходу зі скрутного становища. Вони не в силах збутися нестатків, голоду, безправ'я, помирають з голоду, або йдуть шукати щастя-волі за океан. У поезії «Осінь» Черемшина висловлює думку, що тільки ті, хто «віддалились крайній розпуці і не вірять у перемогу», йдуть шукати долі-волі на чужину, в Америку. «Непривітно й лячно тепер у нашому краю.

Рудіють поля, скидають свою одіж дерева й, неприодіті, розмовляють тихесенько, начеб змовлялись на кого» [5, т. 2, с. 51].

Зимовий цар готується піти війною на осіннього і заморозити, знищити його. Бідні підданці осіннього царя, бажаючи зберегти волю, готові вступити в кривавий бій. І хоч сонце почуває себе слабим, непридатним до боротьби, неспроможним подати хоч якусь допомогу, підданці-борці не бояться труднощів. «Ім ніяково людоморові піддаваться, волі й рідного краю зрікатися; вони підуть до бою, переможуть, а тоді й сонце повеселішає й дужче їм пособлятиме» [5, т. 2, с. 52].

Віра в силу народу, його майбутнє, його перемогу — такі мотиви «Осені».

Виразне соціальне звучання має поезія «Щоб не тії гори!», де змальовується безпросвітне, темне, злиденне життя гуцульської «сіроми». Високі, гордовиті гори велетнями обступили долини. Користуючись всіма благами, вони не живуть, а раюють. «Смертоносні громи, градовиті, чорні хмари, непрозоримі мряки, все вони додолу відсилають. Благодатному сонцю по правді світить не зволяють» [5, т. 2, с. 55].

Долішня сірома працює понад свої сили, але користі не має. «Тьмою-мряками оповита коротає у неволі свій короткий вік, і сонцю неспроможно розігнати ті мряки, розкувати кайдани, нагріти студену країну» [5, т. 2, с. 55]. У цих алегоричних рядках, сповнених великої ненависті поета до безжурних багатіїв, що вигрівають свої пикаті набресклі лиця, висипляються досхочу, живучи чужою працею, і глибокої, щирої любові до нещасних спрацьованих темних людей виразно проступають почуття осуду письменника з приводу такого несправедливого поділу суспільства на верхи і низи: Черемшина висловлює натяк на знищення верхів. «Ех, щоб не тії гори, не тії верхи, не мозолили б ріки, віками їх підмиваючи, не мутилися б їхніми трупами, а чистенькі, веселі у море плили б і сонячні проміння мали б у себе на купелях від рана до вечера!...» [5, т. 2, с. 55].

Засіб контрасту в змалюванні пейзажів, рефрен («Осінь», «Щоб не тії гори!», «Сумно одинокому»), художня недомовленість («Заморожені фіалки», «Весна», «Море», «Обнова», «Щоб не тії гори!», «Сумно одинокому»), ритмічність мови (в усіх поезіях), метафори, порівняння, символіка, асонанси, алітерації, слова-тавтології (ярами-байраками, рада-нарада, кривда-горе), слова-паралелі (царівна-русалка, зоря-веселиця, пісня-жалібниця, підданці-борці, сирітки-безбатченки) вказують на багатий поетичний арсенал письменника, взятий з народної поетики. «Черемшина ніби умисне тренував свій поетичний талант, пробуючи сили на всіх струнах образного мислення. І яку б струну він не торкав, з-під його пальців виривалися знайомі звуки народної поезії», — зазначає О. Засенко [2, с. 117].

Ритміка народних дум, яка відчувається в поезіях у прозі, характерна і для пізніших творів письменника. Народнопоетичний паралелізм, фольклорна образність, символіка, що здебільшого орнаментують поезії в прозі, були домінуючими в творчості новеліста, невід'ємними складовими компонентами, органічною частиною її.

Виняткове вміння Черемшини спостерігати природу, відчувати найтихіший її подих-шум, «єднати ритм природи і голос життя на землі», олюднювати природу, переносячи на неї суто людські переживання, враження і відчуття, що створювало своєрідний малюнок поезій у прозі, пізніше дасть змогу змалювати такими ж своєрідними мазками дивовижно красиві і напрочуд живі і реальні картини дійсності.

У поезіях в прозі оспівується переважно квітуча природа, яка викликає прагнення до нового вільного життя. З болем у серці

поет говорить про жахливу дійсність, що пригноблює бідних, не дає змоги милуватися красою природи. У більшості поезій звучить соціальний мотив, тому декадентські кличі втечі від життя, від суспільних питань у літературі були чужими, неприйнятними для Марка Черемшини.

Категоричну критику О. Маковея, на нашу думку, викликали обмежені можливості жанру поезії в прозі. Письменник такого непересічного таланту, як Марко Черемшина, мусив спрямувати його на службу суспільства. Поезії в прозі такої можливості не давали. Саме з цього погляду виступ Маковея був справедливий і своєчасний.

Вивчаючи зараз шляхи формування літературно-естетичних принципів Черемшини, ми можемо стверджувати, що основою цього формування, як і головною темою творчості письменника, було саме життя з його радощами і турботами, надією і боротьбою.

Список літератури: 1. *Денисюк Іван*. Жанрово-стильова специфіка прози Марка Черемшини. — У кн.: Живий у пам'яті народній. — К., 1975. 2. *Засенко Олекса*. Марко Черемшина. — К., 1974. 3. *Маковей Осип*. З життя і письменства (про фейлетони українсько-руських політичних часописів в р. 1898). — Літературно-науковий вісник, 1899, річник II. 4. *Рудницький Михайло*. Письменники зблизька (спогади). — Львів, 1958. 5. *Черемшина Марко*. Твори: У 2-х т., 1974, т. 2.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Дается идейно-художественный анализ цикла поэзий в прозе «Листики» Марка Черемшины, утверждается их реалистическая основа. Содержание поэзий в прозе и другие веские факты творческой биографии писателя опровергают утверждение литературоведов о влиянии на него западноевропейских модернистов.

Стаття надійшла до редколегії 20 лютого 1981 року.

З. П. ТАРАХАН-БЕРЕЗА, наук. працівник,
Канівський державний музей-заповідник
«Могила Т. Г. Шевченка» Академії наук Української РСР

Поетичний та живописний (графічний) образ у Шевченка

Творчість Шевченка як живописця-графіка доповнює його поетичну спадщину. Поет-художник не переносив особливостей одного виду мистецтва на інший, що сприяло оригінальності та неповторності його творчості.

Витоки обох мистецтв спільні. Це — навколишній світ, людське життя, природа. Порівняймо акварельний малюнок Шевченка «Низький берег острова Ніколая» (1848—1849) з поезією «І небо невмите» (друга половина 1848, Кос-Арал), які близькі між собою як темою, так і настроєм. Акварель передає застигле зображення, схоплене художником у певний момент. Похмуре небо, пустельність берега та непривітність моря створюють гнітючий на-

стрій. У поезії цей настрій, породжений уже першими словами вірша, з кожним рядком оволодіває читачем дедалі більше й більше, досягаючи вершини у риторичному запитанні-звертанні:

Чи довго буде ще мені
В оцій незамкнутій тюрмі,
Понад оцим нікчемним морем
Нудити світом? [3, т. 2, с. 130].

У відповідь безжалісне мовчання пустельної природи:

Не говорить,
Мовчить і гнеться, мов жива,
В степу пожовкла трава;
Не хоче правдоньки сказати,
А більше ні в кого спитати [3, т. 2, с. 130].

Поети, починаючи від Гомера, вносили рух, життя у той чи інший словесний малюнок. Поезії Шевченка також позначені багатством рухових образів:

Весна зиму проганяє
І зелений по землі
Весна килим розстилає,
Із ірію журавлі
Летять високо ключами,
А степами та шляхами
Чумаки на Дін пішли [3, т. 1, с. 374].

Картина приходу весни в поемі «Осика», як бачимо, надзвичайно динамічна.

Чимало дослідників, починаючи з Лессінга, вказували на те, що твори малярства існують в категорії місця, а поезії в категорії часу. Справді, в поетичних творах події подаються в розвитку, в дії, в часі. Так, в поемах «Катерина», «Наймичка», «Слепая», «Княжна», «Сова» тощо поет зображує життя героїнь протягом тривалого періоду. Більшість дослідників вважають, що художнику не підвладний час. Однак цю думку спростовує творчість Шевченка-художника. Так, в серії малюнків «Притча про блудного сина», він відтворює події в розвитку, часі. Купецький син, який покинув батьків, проходить сувору школу життя, морально опускається, втрачає людську подобу, потрапляє до розбійників, а потім до лінійного батальйону, зазнає жорстокого покарання шпіцрутенами. В останніх сценах цей трагічний образ зазнає такої еволюції, що в ньому тяжко вже впізнати купецького сина.

В офортах альбому «Живописна Україна» художник об'єднує події різних часів, а в серії малюнків «Телемак-Діоген» навіть різних епох.

На думку І. Франка, найсуттєвішою різницею між малярством та поезією є не те, що «теми одного лежать виключно в категорії місця, а другого в категорії часу, а те, що техніка одної штуки пов'язана нерозривно тільки з одним зміслом зору, коли тимчасом друга дає можливість апелювати до всіх зміслів» [2, с. 286].

Творчість геніального представника двох видів мистецтва — літератури та малярства — Тараса Шевченка вносить корективи

і до Франкового визначення. Навколишню дійсність поет-художник не лише не сприймає всіма відчуттями (серед яких, безперечно, домінуючі зорові), а й переживає те, що зображає. Тому кожен твір мистецтва є вираженням глибокого прихованого внутрішнього світу автора, його світогляду. Класичним прикладом у цьому відношенні є однойменні поема та картина Шевченка «Катерина». Обидва твори — результат глибокого всебічного пізнання поетом-художником тогочасної дійсності, яка була багата на подібні драматичні колізії. І поему, і картину могла створити лише людина, яка добре знала народне життя.

Завершений твір мистецтва насамперед сприймається зорово (у поезії — за допомогою другої сигнальної системи-слова, у живопису — через образи). Однак це сприйняття чисто зовнішнє. Справжній твір мистецтва апелює до всіх наших почуттів, до нашої свідомості, внутрішнього світу. Тому, наприклад, кінцевий результат сприйняття читачем і глядачем шевченківської «Катерини» однаковий — обидва твори викликають глибоке співчуття до героїні, до її трагічної долі.

Шевченко-художник мав незвичайну зорову пам'ять. Ця пам'ять допомагала постійно і Шевченкові-поету. Так, поема і картина «Катерина» створені ним далеко від батьківщини, а поезія «Садок вишневий коло хати» — у стінах каземату. Майже всі твори років заслання побудовані на зорових образах минулого.

Шевченківські зорові образи сприяють зримості передачі зображеного в поетичних творах:

Аж ось з хлопцем старий кобзар
В село шкандибає.
В руках чоботи, на плечах
Латана торбина
У старого; а дитина!
Сердешна дитина!
Обідране... [З, т. 1, с. 146].

Шевченко глибоко відчував кольори, що позначилося і на його поетичній творчості, де багато колористичних образів: синє море, біле личко, карі очі, чорні брови, біле тіло, чорні хмари, червона калина, сизий орел, темний гай, сад зелений, орел чорний тощо. Більшість з них — епітети, що часто зустрічаються в усній народній творчості. Проте поет створив ряд оригінальних, неповторних колористичних зорових образів: рожеві гори, сіре небо, ясні риси, кровавий піт, червоний місяць, блакитні гори тощо.

Крім колористичних, прикметникових епітетів, у поетичних творах Шевченка зустрічаються епітети прикметниково-іменникового походження: чорнобривий, чорнобрива, сизокрила, червонолиця, золотополі. Широко впроваджує Шевченко у поетичну канву слова на означення кольору і дії: червоніє за горою, чорніє гай, засиніли могили, скрізь біліє, зеленіє, синіє, кров чорніє. Поет виступає майстром кольорових відтінків: блідий місяць, головонька червонорожева. А у поезії «Г. З.» («Немає гірше, як в неволі») так описані очі коханої:

І тими очима,
Аж чорними-голубими,
І досі чаруєш
Людські душі? [3, т. 2, с. 111].

Серед характерних особливостей художньої мови Шевченка є символіка барв, на яку звернув увагу І. Франко: «Дуже часто поет послуговується грою кольорів у природі, щоб характеризувати зміну людського чуття. Є се звісна поява, що в добрім настрою чоловікові вся природа видається ясною, всміхнутою, свіжою і веселою, а в пригнобленню понурою, темною, хворою. Характеризуючи настрої українського народу по битві під Берестечком, Шевченко співає:

Ой чого ти почорніло,
Зеленеє поле, —

де зелений колір, очевидно, є символом здоров'я, сили, краси і надії, які були перед битвою, а чорний — символом пригноблення по битві» [2, с. 280—281].

Подібних прикладів у «Кобзарі» немало. Ця символіка барв характерна і для Шевченка-художника. Пригадаймо картину «Катерина»: в цьому творі образ скривдженої героїні поданий в теплих, яскравих барвах, а образ пана-спокусника в темних, тривожних тонах.

Шевченко-художник майстер кольорового контрасту і світлотіні. Особливо відчутна контрастність в його однотонних малюнках та офортах. Тут контрастує білий колір з чорним. Це споріднює Шевченка насамперед з Рембрандтом. Не випадково в Академії мистецтв його прозвали «російським Рембрандтом» [1, с. 112]. Майстром кольорового контрасту виступає і Шевченко-поет:

В таку добу під горою,
Біля того гаю,
Що чорніє над водою,
Щось біле блукає [3, т. 1, с. 3].

Найчастіше контрастують чорно-білі кольори:

Попрощалось ясне сонце
З чорною землею [3, т. 2, с. 44].
Заступила чорна хмара
Та білу хмару [3, т. 2, с. 46].
Хоч всередині обілить
Горілу хату [3, т. 1, с. 25].

Інколи білий та чорний кольори контрастують не лише між собою, а й іншими кольорами, що також допомагає яскравіше показати малюнок:

Над річкою, в чистім полі,
Могила чорніє;
Де кров текла козацькая,
Трава зеленіє [3, т. 1, с. 45].
І червону добру хустку
З білою габою [3, т. 1, с. 321].
Отак, буває, в темну яму

Святее сонечко загляне,
І в темній ямі, як на те,
Зелена травка поросте [3, т. 2, с. 223].

Часто Шевченко-художник відтворює природу (серія малюнків «Мангишлацький сад», пейзажі з Сулієвського альбому), користуючись лише контрастними мазками, чорним олівцем або однотонною сепією. Він був переважно художником-графіком. Це позначилося на його поетичній творчості, де зустрічається найбільше епітетів на означення чорного та білого кольорів з їхніми відтінками. Та поет, який був чудовим колористом, звертався також до червоного, синього, зеленого, карого, рожевого, жовтого та інших кольорів.

Характерно, що у Шевченка образи часто створювалися не за допомогою кольорових означень: «тії ночі кривавої»; лілеєю снігоцвітом» [3, т. 1, с. 45, 337]. «І небо невмите, і заспані хвилі» [3, т. 2, с. 130].

Образ весни з усіма її барвами зумів відтворити Шевченко в поемі «Сліпий», використавши лише один кольоровий епітет:

І барвінком, і рутою,
І рястом квічає
Весна землю; мов дівчину
В зеленому гаї.
І сонечко серед неба
Опинилось, стало,
Мов жених той молодую,
Землю оглядало [3, т. 1, с. 280].

Поетичні твори Шевченка багаті і на мальовничі порівняння, що несуть у собі колористичне навантаження:

Як сніг, три пташечки летіли [3, т. 1, с. 291].
Як калина при долині
Вранці під росою,
Так Ганнуся червоніла,
Милася сльозою [3, т. 1, с. 160].
Кругом хлопці та дівчата —
Як мак процвітає [3, т. 1, с. 41].
А весною процвіла я
Цвітом при долині,
Цвітом білим, як сніг білим! [3, т. 1, с. 356].

Подібно до того, як маляр, користуючись фарбами, надає їм різних відтінків змішуванням, так Шевченко-поет згущує фарби за допомогою специфічних поетичних засобів, особливо тавтології: темній темниці [3, т. 1, с. 248]; чорніше чорної землі; сірих сіромах [3, т. 2, с. 14, 250].

Завдяки алітерації білий колір у Шевченка стає ще виразнішим, а світло місяця ще яснішим:

Знову забіліла
Зима біла [3, т. 1, с. 281]
Місяць ясніше сія [3, т. 1, с. 19].

Алітерація та асонанс, підсилені контрастом, дають змогу поетові досягти більшої виразності зображення у поезії «У бога за дверима лежала сокира»:

На восьме літо у неділю,
Непаче ляля в льолі білій,
Святеє сонечко зійшло.
Пустиня циганом чорніла [3, т. 2, с. 87].

Шевченко-поет пішов значно далі своїх попередників в українській літературі в умінні передати колір в зображуваній картині. У цьому, насамперед, допоміг йому талант художника.

Шевченко-художник чудово володіє вмінням передати перспективу в малюнку чи картині. І це вміння допомагало йому і як поетові. Характерним з цього погляду є уривок з поеми «Сліпий».

Мов тая ялина
При долині, похилилась,
Замовкла Ярина;
Тільки сльози утирає,
На шлях поглядає;
Із куряви щось вигляне
І знов пропадає.
Ніби шапка через поле
Котиться, чорніє...
Ховається... мошечкою
Тільки... тільки... мріє [3, т. 1, с. 279—280].

Образи, що хвилювали Шевченка, втілювалися в поетичні рядки чи малюнки залежно від того, як вони виникли в творчій уяві митця. Він завжди знав, що краще передати словом, а що олівцем чи аквареллю.

Привертає увагу і характерне для Шевченка-поета і художника прагнення об'єднувати поетичні твори у збірки, а малярські — в серії. Він — творець серії «Живописна Україна», «Притча про блудного сина», «Телемак-Діоген», «Мангишлацький сад» і автор збірки поезій «Кобзар» (1840), рукописної збірки «Три літа», циклу поезій «В казематі», «Малої книжки» та «Більшої книжки».

Характерно, що Шевченко часто ілюстрував на полях рукописів поетичні твори, а вірші писав на сторінках своїх альбомів з малюнками. Остання поезія написана смертельно хворим Шевченком на його офортному автопортреті у 1860 р.

Наявність однойменних живописних (графічних) і словесних художніх творів Шевченка свідчить, що інколи тема настільки хвилювала його творчу уяву, що знаходила відгук і в поетичних творах, і в малярських («Катерина», «Слепая», «Сліпий», «Відьма», «Мар'яна-черниця», «Утоплена», «Русалка»...).

У доробку поета і художника є твори, присвячені тій самій темі, але настільки своєрідні та оригінальні, що доповнюють один одного. Наприклад, поетичні рядки, в яких відбиті окремі радісні хвилини в житті народу («Садок вишневий коло хати», «І досі сниться» тощо) і картини «Селянська родина», «На пасіці».

Якщо в поетичних творах Шевченко дуже часто звертається до образу зганьбленої, покинутої дівчини, то в малярській спадщині

ця тема знаходить втілення лише в картині «Катерина» та в деяких малюнках і шкіцах («Слепая», «Відьма»).

Миколаївська солдатчина, яка непосильним тягарем лягала на плечі селянина, викривається у багатьох поетичних творах Шевченка, а також в офорті «Казка» («Солдат і смерть»), малюнках із серії «Притча про блудного сина».

Історичне минуле України у поезіях Шевченка то ідеалізується (в ранній період), то змальовується критично. У малюнках митець розповідає про важливі історичні події в житті рідного народу («Смерть Богдана Хмельницького», «Дари в Чигирині 1649 року»). Часто звертається поет і художник до біблійних та міфологічних сюжетів. Яскраве відбиття знайшла у його поетичній та мистецькій спадщині природа України.

У поетичних і малярських творах Шевченка є теми, глибше втілені в одному з двох видів творчості. Так, у поезіях з великою силою викрито самодержавно-кріпосницький лад, ненависну поетові панщину, майстерно змальовано образи жорстоких панів-кріпосників, «батюшки-царя» та цариці. В образотворчій спадщині Шевченка, хоч і зустрічаються портрети панів, але вони являють собою інтерес як зразки високої портретної майстерності великого художника.

Так само не знайдемо в малярських творах Шевченка і страшних картин, породжених кріпосницькою дійсністю, що зустрічаються на кожній сторінці «Кобзаря». Лише зрідка появляються вони під його олівцем (малюнок «Хата батьків в с. Кирилівці», «Вдова хата на Україні»).

Є теми, що висвітлені в малюнках Шевченка і менше, або й зовсім не відображені в його поетичних творах. Це трагедія людини середнього стану в царській Росії («Притча про блудного сина») та казахська тематика.

Отже, зіставлення мотивів та тематики поетичних і малярських творів Шевченка показує, що два різні види творчості митця позитивно позначилися на його спадщині.

Список літератури: 1. Сумцов Н. Ф. Рисунки и картины Т. Г. Шевченко. — У кн.: Сумцов Н. Ф. Из украинской старины. Харьков, 1905. 2. Франко І. Твори: У 20-ти т. — К., 1955, т. 16. 3. Шевченко Тарас. Повне зібрання творів: У 6-ти т. — К., 1963.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В статье анализируется использование цветных образов в поэзии Т. Г. Шевченко, подчеркивается общность использования цвета в литературных произведениях поэта и в его живописи, графике.

Стаття надійшла до редколегії 5 січня 1982 року.

Питання скандинавістики у літературно-критичній спадщині Лесі Українки

Всебічний талант Лесі Українки був орієнтований на перспективи художнього розвитку українського народу в контексті прогресивної світової культури. В основі життєдайності творчих досягнень письменниці лежав інтернаціональний пафос, притаманний як її суспільно-громадським і світоглядним позиціям, так і літературній та критичній діяльності.

Вклад Лесі Українки як теоретика і практика процесу інтернаціоналізації українського мистецтва пролетарського періоду виразно проступає в її скандинавському доробку — органічній частці зацікавленості культурою північних народів, що посилюлася в Росії в кінці XIX ст.

«За останні 20 років, — писав Ф. Енгельс, — Норвегія пережила таке піднесення в галузі літератури, яким не може похвалитися за цей період жодна країна, крім Росії... Ці люди створюють далеко більше, ніж інші, і накладають свою печать також і на літературу інших народів...» [1, т. 37, с. 332]. Друге місце, після російської, відведене літературі північного народу, природно збуджувало інтерес до її надбань. Цим пояснюється значна поширеність скандинавських книг, виданих німецькою, російською, українською мовами в Росії 900-х років, а також спроби літературознавчо осмислити здобутки північних сусідів.

Відповідаючи на питання, чому виник широкий інтерес до північних культур, Леся Українка пояснює це, по-перше, процесом інтернаціоналізації, по-друге, проблемністю і загальнолюдською значимістю творів Ібсена і Б'єрнсона. Третя причина — те, що «с тех пор, как Брандес «открыл» этих писателей для остальной Европы, слава их распространилась повсюду и, наконец, дошла до Франции, где к тому времени был уже «открыт» русский роман Тургенева, Достоевского и Толстого, благодаря группе ученых и критиков, а главным образом работе М. де Воюэ («Le roman russe») [9, т. 8, с. 83]. Опираючись на оцінки Брандеса, Леся Українка відкриває північних письменників по-своєму, прагнучи об'єктивно представити їх творчість.

Про шляхи українсько-скандинавських зв'язків, прокладених Лесею Українкою, говорять численні факти з її життєвої і творчої біографії, які наводяться дослідниками принагідно і розрізнено, без належної уваги до їх спеціального, системного вивчення — з метою дослідження її неоцінного внеску у скандинавістику, впливу на вітчизняне і європейське мистецтво XX ст., а також місця і ролі в українській філологічній історико-порівняльній школі, основи якої були закладені Л. Українкою та І. Франком.

Літературознавчі критерії Лесі Українки в її оціночних згадках, висловлюваннях, розборах, оглядових статтях, присвячених

європейським культурам, ґрунтувалися на діалектиці пізнавального і ціннісного підходів. Письменниця однією з перших піднялася на боротьбу проти поширеної на початку віку порочної філософії прагматизму, головну тезу якого — протиставлення аксіологічних категорій пізнавальним — розвінчала в драмі «Кассандра».

Об'єктом критичної мислі Лесі Українки, спрямованої на роз'яснення передових тенденцій світового мистецтва через фокус скандинавських літератур, були, насамперед, Генріх Ібсен і Б'єрнст'єрне Б'єрнсон. В її статтях фігурують імена А. Стріндберга, Й. П. Якобсона, норвезької письменниці Амалії Скрам, норвезької новелістки Магдалени Терезен та ін. Навколо імен видатних скандинавських митців розгорталися цілі критичні баталії, щоразу по-іншому проставлялися акценти на особливостях їх доробку: у відповідності з тенденціями часу і рівнем ідеологічної озброєності інтерпретаторів, їх бажанням чи умінням пояснити соціально-політичні корені життя через систему взаємодій інституцій культурного ряду. На ґрунті критичного освоєння скандинавських літератур Леся Українка зустрічалася з І. Франком, Г. Плехановим, А. Луначарським, Ф. Мерінгом та ін.

Скандинавські студії Лесі Українки вилились в декілька форм. Перша з них — принагідні, але продумані висловлювання в епістоляріях. Мініатюрна й глибока рецензія на постановку драми Ібсена «Лялькова хатка, або Нора» подана в листі до О. Кобилянської від 30.1.1900 р: «Бачила я недавно Ібсенову «Нору» тут на сцені, і — страх подумати — вона мені не сподобалась. Ся Нора таке наївне звірятко, що я надивуватись не можу, як могла вона в кінці обернутися у Frau Ibsen. Але ж таки обернулась при божій та авторовій помочі, бо остатню сцену була такою проповідницею, що аж злість на неї брала...» [9, т. 11, с. 162]. Зразками скандинавських зацікавлень Лесі Українки є її листи до матері з викладом критики ефремівської «В поисках новой красоты», полемікою навколо поняття «символізм» і роздумами щодо причетності Ібсена та Б'єрнсона до «символістів чи декадентів». Цікаві міркування висловлені у розвідках про специфіку інтернаціональної природи творчості О. Кобилянської. На думку Лесі Українки, потрібно провести виразну антитезу німецького і французького новоромантизму, посередині між Францією і Німеччиною поставити польську літературу модерну, «виразно відрізнивши од них Кобилянську і вказавши на вплив на неї Якобсона і данців» [9, т. 12, с. 39—40].

На гіпотетичному рівні можна твердити ще про один вид «присутності» скандинавів у літературному обігу Лесі Українки — наявності в її працях своєрідних ремінісценцій, крізь призму котрих оцінюються нововведення О. Кобилянської і критикується д'Аннунціо. Так, в епілозі огляду «Два напрямлення в новейшей итальянской литературе» йдеться про нову поему поета-аристократа («Хвалебная песнь земле, морю, небу и героям»), опубліковану вже після завершення літературознавчої праці української письменниці. В заключному акорді, написаному іронічно і тонко, засуджується ідея д'Аннунціо відволікти увагу моряків і трудівників Італії від насущних проблем оголошенням нечуваної вісті, яка по-

винна втішити і захопити всіх. «Весть эта заключается в том, что природа прекрасна и теперь, как в первый день творения, и что «великий Пан еще не умер» [9, т. 8, с. 61]. Тут безперечно аналогія, зрозуміла сучасникам Лесі Українки, які в той час зачитувалися повістю горезвісного Кнута Гамсуна «Пан». Іронія Лесі Українки спрямована, думається, проти обох митців, що мали нахил до відриву від життя простих людей: «Такая весть, — пише поетеса, — представляет интересный контраст двум экономическим статьям, помещенным в той же книге журнала, в которых «труженикам Италии» сообщаются далеко не радостные вести: едва ли эти труженики утешатся в своих новых бедствиях тем, что «великий Пан еще не умер...» [9, т. 8, с. 61].

Аналогія іншого порядку чітко простежується з характеристики ліризму і музичності обдарування О. Кобилянської в статті «Малорусские писатели на Буковине». За своєю тональністю й акцентацією на симфонічності творів, «где впечатления пейзажа и движения души сливаются в одну нераздельную гармонию», вона близька до брандесового портрету Й. Якобсона, що входив до шеститомної праці «Головні течії європейської літератури ХІХ ст.», яку добре знала Леся Українка.

Глибокому проникненню письменниці у доробок північних літератур відповідала ще одна форма її досліджень — системний виклад аналізу північного способу мислення, художнього трактування загальнолюдських проблем і їхніх естетичних досягнень. Цей виклад здійснено у статтях «Новые перспективы и старые тени («Новая женщина» западноевропейской беллетристики)», «Новейшая общественная драма» та варіанти цієї ж праці «Європейська соціальна драма в кінці ХІХ ст., а також у новознайденій розвідці «Міхаель Крамер» (Остання драма Гергарта Гауптмана»).

У висвітленні скандинавської специфіки у статті «Новые перспективы и старые тени» Лесі Українці допомагає типологічний підхід у зіставленні норвезької, французької, німецької, англійської і російської літератур на феміністичну тему. Проблема становища жінки в класовому антагоністичному суспільстві характерна для літератур всіх європейських країн ХІХ ст. Обґрунтувавши наявність ідей скандинавського месіанізму в етико-естетичних пошуках представників культури, Леся Українка аналізує характер драми «Рукавичка» і роману «Нові віяння» Б'єрнсона, п'єси «Лялькова хатка, або Нора» Г. Ібсена, творів «Констанца Ринг» Амалії Скрам і «Повз прірву» М. Торезен. На основі попереднього глибокого вивчення текстового матеріалу творів Г. Брандеса, Сент-Бева, І. Тена, Ф. Брюнет'єра, М. Гюйо, Вогює та ін. Леся Українка шляхом порівняння доходить висновків: «Не только герои, но и сами авторы французских романов никогда не проявляют такой фанатической убежденности в непреложности и спасительности своих идей, на какую способны скандинавские писатели, которым совершенно не знаком страх показаться смешным, так часто парализующий энергию французов. Скандинавский писатель не всегда остановится даже перед видимым абсурдом, если только он твердо убежден в своей идее. С к а н

Динавський ум склонен верить в панацею... У скандинавських писателів вообщє фанатизм уживається с талантом, тогда как французам очень редко удається безнаказанно отрешиться от скептицизма» [9, т. 8, с. 90].

Брандес у своєму літературному портреті Б'єрнсона також вказує на фанатизм своїх земляків як характерну рису, але ціннісні орієнтації його спрямовані не проти, а на підкріплення цієї властивості: «В норвежских умах, — з пафосом писав Г. Брандес, — всегда найдется струна, дающая отзвук на идеальное в требованиях пуританства» [3, т. 1, с. 291]. Цю домінанту північного національного характеру Брандес виводив з генетичного джерела пристрасті вікінгів і пропагував його як своєрідний європейський еталон. З цією ціннісною установкою і суб'єктивізмом критика, з методологічними основами його праці не погоджувалася Леся Українка і полемізувала у статті «Європейська соціальна драма в к. XIX ст.» Хоч адресат цієї полеміки прямо не названий, але він був відомий сучасникам, що зачитувалися літературознавчими розробками Брандеса. Треба віддати належне талантові української авторки, яка з позицій революціонера-демократа витлумачила й особливості психології, й соціальні рухи націй, і суперечності життя скандинавів. «Слідом за Ібсеном, — писала вона, — кинулись у широке море до нових світів Б'єрнст'єрн, Гарборг, Стрінберг і ціла плеяда північних письменників, що так часто були порівнювані до вікінгів; порівняння се досить доладне, тільки ж неповне, бо то вікінги, в убраннях протестантських пасторів, почувавши себе недавно «наверненими» християнами, з дивним поєднанням прозелітства та авантюризму, — те поєднання даремне силкувалися перейняти інші люди, що не вдалися вікінгами й не були навернені у протестантство. Єсть переказ, ніби вікінги перші відкрили колись Америку, ще задовго перед Колумбом, але — Колумб таки вдруге відкрив її, немов цілком невідому країну, бо всі відкриття та славетні вчинки вікінгів фатально зоставались якимсь невжитком для решти людей. Так і тепер, незалежно від блискучих відкриттів нових вікінгів, Гауптман і Метерлінк подались шукати «найкоротшого шляху до Індії», один через неозорий океан психології та соціальних проблем, а другий через туманом вкрите море містики та легенди, і Гауптман відкрив у своїх «Ткачах» драму юрби, а Метерлінк у своїх «Сліпцях» драму настрою. Хоч обидва драматурги не вміли самі до кінця скористати з свого відкриття (і в сьому подібні вони до Колумба!), хоч їх наслідувачі здебільшого не талановитіші й не оригінальніші від даремно-славного Америго Веспуччі, та все-таки нова країна відкрита, а з нею вкупі й нове широке поле для праці» [9, т. 8, с. 282—283]. Як бачимо, у Лесі Українки не вузько національний погляд на психологію народів, на художні школи, а широко інтернаціональний підхід, органічно притаманний її критичній думці.

Особливий інтерес викликає поєднання гносеологічного й аксіологічного підходів в оцінках Лесею Українкою твору Б'єрнсона «Вище наших сил». Наскільки сучасні ці судження, можна переконатися, скориставшись порадою академіка О. Білецького завдати

«собі праці перечитати авторів, яких вона торкається перевірити її судження про них» [2, с. 487]. Дилогія норвежця викликала жорстокі суперечки в західноєвропейській критиці; в багатьох країнах цензура забороняла її постановку на сцені. Новаторський характер твору по-різному тлумачився в залежності від методологічної установки інтерпретаторів. Зі спеціальною статтею, присвяченою дилогії, виступив Мерінг, який писав: «Мы не знаем даже, что можно сравнить с драмой Бьернсона в современной драматургической литературе; она является крупным прогрессом даже в сравнении с «Ткачами», которые показывают нам только первые начатки того, что Бьернсон сумел изобразить уже в значительно более высокой исторической фазе развития» [6, т. 2, с. 285—286].

Критичне чуття Лесі Українки, як і Ф. Мерінга, було бездоганне, коли вона обрала як об'єкт пізнання й оцінки головних тенденцій розвитку європейської культури саме дилогію Б'єрнсона. Споріднює її з марксистською критикою, зокрема з роботою В. Плеханова про І. Ібсена, постановка твору у контекст світової соціальної драми віку. Показово, що Леся Українка як професійний критик і драматург органічно поєднує соціологічний, психологічний і естетичний аналізи, що мають прямий вихід в гносеологію й аксіологію. Лаконічно, але зримо виразно простеживши драматургічну ситуацію першого і другого твору, авторка статті «Новейшая общественная драма» зупиняється на новаторському змісті дилогії: «Ново прежде всего то, что она показывает борьбу рабочих с предпринимателями в полной обстановке, показывает отношение к этим двум классам остальных общественных групп, главным же образом отношение церкви» [9, т. 8, с. 249]. Далі Леся Українка характеризує всі аспекти новизни (їх вона виділяє вісім), в єдності змісту і форми, аналізуючи твір. Передусім вона, підкреслила значимість діалектики художньої і життєвої правди, яка виявилася в умінні драматурга втілити поворотний момент в боротьбі двох антагоністичних класів капіталістичного суспільства, коли робітники від оборонних боїв перейшли до «наступательной борьбы людей, отчаявшихся в мирных средствах» [9, т. 8, с. 250]. Під цим кутом зору розглянуто соціальний типаж дилогії Б'єрнсона. Тут і нові типи підприємців (з виділенням домінуючого — ідеаліста, «мечтающего о всемирной международной капиталистической монархии, независимой от всех местных государственных органов власти»), і характер серйозної філантропії, що кидається у вир суспільної боротьби, і силует свідомої фанатичної мучениці з робітничого середовища, яка «уморила себя и детей, чтобы избавить комитет стачечников от лишних забот и чтобы смертью своей подать товарищам сигнал к более деятельной борьбе» [9, т. 8, с. 250]. Соціальні цінності, пропаговані художньою практикою Б'єрнсона, Леся Українка докладно розглядає в морально-етичному аспекті. Естетичні здобутки, і зокрема в сфері форми, трактуються нею як логічний наслідок новизни змістового ряду. На думку критика, по-новому застосована саме в соціально загостреному творі форма драми настрою вдала і життєва внаслідок поєднання реалізму з символікою.

Як бачимо, висока оцінка твору «Вище наших сил» зумовлена

пізнавальним значенням зображених у творах Б'єрнсона таких сфер життя, як страйк робітників, антагонізм класів, амбівалентна роль церкви, природа анархізму як релігії відчаю, специфіка міжнародної капіталістичної монархії. Так, пильно аналізуючи їх в художньому розкритті скандинавського письменника, Леся Українка пропагувала прогресивні ідеї, поширення яких було характерним для її рідної країни. Помилки суспільної боротьби вона особливо виразно підкреслювала, зупинялася і на обмеженості виведених північними майстрами слова характерів їхніх героїв. Леся Українка уміло підкорила динаміку скандинавської ситуації, простежену нею з революційно-демократичних методологічних засад, завданням життя і розвитку літератури в Росії поч. ХХ в., сприяла активізації процесу інтернаціоналізації мистецтва.

У міркуваннях Лесі Українки наявні як узагальнюючі оцінки північних літератур, а в зв'язку з цим з'ясовуються проблеми методу, стилю, традицій і новаторства, так і конкретні, як, наприклад, в аналізі драматичної діалогії Б'єрнсона «Вище наших сил». Подаючи оцінки першого і другого плану, Леся Українка як критик керувалася двома факторами: 1) прагненням проникнути в історичну і художню правду мистецтва, яке досліджувала (тобто гносеологічним підходом); 2) поставити все краще, що було у північних авторів прогресивного напрямку, на службу сучасності, підкорити естетичним завданням національного розвитку рідного народу. У зв'язку з аксіологічними питаннями, ціннісними орієнтаціями виявилися симпатії критика, пов'язані з тенденціями часу. Пізнавальний аспект оглядових статей Лесі Українки, присвячених скандинавським літературам, спрямований на розкриття їхнього національного характеру і феномену їхньої культури. Майстерність і значимість творчих надбань Лесі Українки — дослідника скандинавських літератур — актуальні для сучасної науки. Успіхи радянської скандинавістики, інтерес до якої особливо зріс в 70—80-ті роки і в 80-х роках, базуються на класичних традиціях вивчення загальних закономірностей і особливих рис культурного процесу європейської Півночі, в тому числі і на високих зразках літературознавчої школи Лесі Українки.

Список літератури: 1. *Енгельс Ф.* Лист Паулю Ернсту. — *Маркс К., Енгельс Ф.* Твори, т. 37. 2. *Білецький О.* Письменник і епоха. — К., 1963. 3. *Брандес Г.* Собранные сочинения; В 6-ти т. — СПб, 1902. 4. *Неупокоева И. Г.* История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. — М., 1976. 5. *Неустроев В. П.* Литература скандинавских стран (1870—1970). — М., 1980. 6. *Меринг Франц.* Литературно-критические статьи. — М., 1959. 7. Проблемы гуманизма в марксистско-ленинской философии / Под ред. А. Г. Мысливченко и Л. Н. Суворова — М., 1975. 8. *Тудор Степан.* Вихід слова. — У кн.: *Тудор Степан.* Твори: У 2-х т. К., 1962. 9. *Українка Леся.* Зібрання творів: У 12-ти т. — К., 1978.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Исследуется значение и актуальность вклада Леси Украинки в изучение культуры европейского Севера. Раскрываются пути украинско-скандинавских литературных связей, проложенные писательницей.

Стаття надійшла до редколегії 20 лютого 1981 року.

Г. Л. ВОЗНЮК, ст. викл.,
Львівський політехнічний ін-т

Творчість Ольги Кобилянської у критичній оцінці Осипа Маковея

Прогресивний письменник, критик, публіцист і редактор, активний учасник літературного життя кінця ХІХ — початку ХХ ст. Осип Маковей приділяв велику увагу творчості Ольги Кобилянської. Але автори ряду статей про письменницю упереджено ставали на шлях необ'єктивного і спрощеного висвітлення ролі Маковея у житті і творчій еволюції Кобилянської, що вело до применшення або замовчування його заслуг у розвитку української літератури і критики. Подібні погляди заперечили Ф. Погребенник і О. Засенко, які дослідили питання взаємозв'язків двох товаришів по перу. Вони підкреслили значний позитивний вплив Маковея на творчість Ольги Кобилянської, особливо в ранній період її літературної діяльності [3, с. 181].

Варто нагадати, що навіть великий Каменяр, не поділяючи літературних уподобань Кобилянської, не зумів повністю зрозуміти ранніх творів письменниці. Вимогливий критик уважав їх лірико-романтичний стиль недостатньо реалістичним. Тому Кобилянська у 1898 р. доводила до відома Маковея, що Франко «не годиться з моїми письмами», «хотів би, щоб я в іншому напрямку писала» [2, с. 376]. Відносини Франка з Кобилянською формувалися, на наш погляд, також складніше, ніж вважають деякі дослідники. Кобилянська була болісно вражена ставленням Франка до своїх перших творів: відомо, що він як упорядник альманаху «Перший вінок» не схвалив її оповідання, прийнятого Кобринською. Маковей писав про це у статтях про Кобилянську, об'єктивно погоджуючись тут в оцінці твору зі своїм учителем і духовним наставником: «Я маю тепер се оповідання в руках і бачу, що воно й не заслуговувало на друк, але авторка його у свій час поклала на нього великі надії — ну і розчарувалася дуже гірко» [4, с. 46].

Розчарування пройшло не швидко, бо ще у лютому 1898 р. вона повідомляла Маковею: «Щодо Франка, то він для мене не авторитет» [4, т. 5, с. 321]. Ці слова не відбивали справжнього стану речей, крізь них просочилась гіркота таланту, якого не зрозумів інший великий талант. Пошана і захоплення генієм Каменяра відобразилися в іншому листі до Маковея, надісланому з Чернівців до Львова 17 грудня 1898 р., Кобилянська писала про Франка: «Я його Вам завидую, де вже мені тут таких людей найти? Його одного завидую Вам» [2, с. 381]. Думаємо, супереч-

ності у ставленні Франка до Кобилянської були зумовлені певною мірою тим, що вона була письменницею нової, молодшої генерації. До покоління Кобилянської та Стефаніка суворий критик підійшов із загостреними вимогами, оригінальність і художню індивідуальність їхніх творів спочатку сприйняв як відхід від традицій реалізму. Та незабаром Франко усвідомив перспективність шляхів, на які молоді письменники виводили українську літературу, звернувшись по-новаторськи до психологічного аналізу.

Вимогливість Франка-критика спричинилася до створення письменницею «Землі» (найвидатнішого, як у 1905 р. Франко писав Ягичеві, з її творів) та інших соціальнонаснажених художніх полотен. Франко поступово переглянув і змінив своє ставлення до Кобилянської. Уже в 1901 р. у статтях «Українська (руська) література», «З останніх десятиліть ХІХ в.» Франко відзначав «надзвичайний талант» авторки повісті «Царівна» і «тонку, філігранову роботу» у зразках нової белетристики — її новелах. Він переклав з німецької мови фантазію «Поети» і рекомендував до друку в «Літературно-науковому віснику», підтримав інші твори; у редакційному комітеті ЛНВ виступив на захист письменниці проти наклепницьких звинувачень критика «Киевской старины» С. Єфремова.

Високоталановита, новаторська творчість Кобилянської, як і інших прогресивних митців, давала імпульс для інтенсивного розвитку української дожовтневої критики, ставала приводом до різних, часом діаметрально протилежних оцінок, а звідси до гарячих дискусій. Процес її сприймання був довготривалий і тернистий. Високо оцінили праці Кобилянської Леся Українка, М. Коцюбинський, М. Павлик, В. Стефанік, А. Кримський, Г. Хоткевич, Н. Кобринська, Є. Ярошинська, Х. Алчевська, Л. Турбацький, М. Мочульський. У одній когорті зі згаданими майстрами та цінителями художнього слова стояв і О. Маковей. Своїми думками про письменницю, популяризацією її доробку він випередив Франка та інших представників української літератури і критики в об'єктивній оцінці творчості Кобилянської. Ще у 1894 р. молодий, але вже авторитетний редакційний працівник О. Маковей рішуче підтримав намір редактора «Зорі» Василя Лукича випустити у світ повість Кобилянської «Людина». Він серйозно зацікавився талантом авторки, зумів належно оцінити його, побачити і зрозуміти оригінальність стилю, новизну ідей, пізнавальну й естетичну наснаженість образів. Маковей знав Кобилянську краще, ніж інші критики, був особисто знайомий із нею; вони інтенсивно листувалися з 1895 до 1903 р. Сама письменниця у листі 17 лютого 1898 р. признавалася: «...тільки і чую голосу публіки, що від Вас» [2, с. 321]. В особі Маковея вона шукала резонатора своєї душі. Перші зразки критичної оцінки Маковеем творчості письменниці у вигляді, так би мовити, функціональної критики появились у 1896 р. Публікації в чернівецькій газеті «Буковина» повісті «Царівна» передували біографічно-критичний нарис про Кобилянську, написаний редактором газети О. Маковеем. Ця ж стаття стала передмовою («Переднім словом») до окремого видання повісті у Чернівцях. Давши ключ до розуміння художнього

кредо авторки, стаття започаткувала вивчення її творчості взагалі, — перед цим знаходимо лише епізодичні оцінки окремих творів і рис письменниці в епістолярній спадщині Лесі Українки, М. Павлика, Василя Лукича, віденського редактора Мамрота, самого Маковея, Н. Кобринської та Є. Ярошинської.

Перегляд творів критик побудував на досить обширному суспільно-історичному та біографічному фоні, вдало зауваживши, що талант буковинської письменниці розвивався у боротьбі з несприятливими обставинами життя, всупереч їм. «Молода, вразлива, високолетна душа» письменниці, долаючи зачароване коло суспільних обставин реакційної Австро-Угорської монархії і мистецькі розчарування, переросла у «силу першорядну, освідчену всесторонньо і вправну» [3, с. 12]. Маковей зумів передбачити те загальне визнання, яке здобудуть твори «буковинської орлиці», те першорядне місце, яке письменниця займе в українській літературі.

Аналізуючи художню тканину творів Кобилянської, критик відзначав поетичність і тонкість її письменницького світобачення і сприймання. А «велике очитане і багатство незвичайно глибоко продуманих рефлексій при великій масі ніжного чуття, — на його думку, — надає її творам, як н. пр. «Людина» і «Царівна», характер студій психологічних» [3, с. 11]. Вони характеризувалися, за Маковеем, й усіма ознаками життєвої правди, адже «препишні ліричні, романтикою закрашені сцени ідуть в єї творах всуміш із сценами, писаними реалістично, зовсім так, як се дієся і в життю» [3, с. 11]. Отже, лірико-романтичний струмінь, як правильно підкреслив критик, базувався на міцному фундаменті реалістичного методу, що відстоювався в літературі Франком і його соратниками. Маковей засвідчив прихід до лав демократичного фронту української культури нового бійця, який на захист своїх прогресивних ідеалів та «поневірених невинно істот... добуває із арсеналу серця саму найвлучнішу зброю і побиває нею насмішливого противника» [3, с. 11].

Цікаво, що в оцінці, даній Маковеем, простежується багато спільного з Лесею Українкою у висловлюваннях про Кобилянську. Наприклад, ще у 1891 р. Леся Українка, ознайомившись з надісланою для друкування в журналі «Народ» повістю «Лореляй», писала Павликові: «В сій повісті я бачу правдивий літературний талант, а не дилетантизм літерацький» [5, с. 58]. У цьому ж листі до Павлика письменниця, що в майбутньому стала одним із найкращих цінителів творчості О. Кобилянської, відзначила (як пізніше і Маковей) психологізм і типовість у зображенні образів, ідейну спрямованість повісті на підтримку суспільного розкріпачення жінки. Стиль Кобилянської Леся Українка класифікувала як «дуже романтичний і чисто натуралістичний» (у розумінні «реалістичний»). Вона назвала його терміном «неоромантичний». Як бачимо, і тут Маковей, висловлюючись в унісон із авторитетною думкою Л. Українки, виявив глибоке розуміння органічної єдності реалістичного начала з романтикою у творах буковинської письменниці.

Перегук думок Лесі Українки та Маковея знаходимо й у висловлюваннях про літературні впливи і школу Кобилянської.

В уже згаданому «Передньому слові» та статті, опублікованій в «Буковині», у пізнішому літературному портреті на сторінках ЛНВ Маковей підкреслював начитанність письменниці, сильне враження, яке справили на неї твори Гейне, Якобсена, а також українських авторів Панаса Мирного, Марка Вовчка, Ю. Федьковича, які виробили у неї широту світогляду, звернули угагу на стиль. Леся Українка конкретизувала своє розуміння широти поглядів письменниці: «Кобилянська вже не кинеться в вузький шовінізм, бо звикла до широкого лету думки, — гадаю, що й збочення клерикальства для неї неможливі» [5, с. 361]. О. Кобилянську європейська література «навчила ідей, навчила стилю..., а розвинувши їй розум, тим самим виховала для свідомої і розумної служби рідному краю» [5, с. 361].

Осип Маковей і Леся Українка у критичних працях та листах, а також Агатангел Кримський у рецензії на повість «Царівна», бажаючи допомогти молодій письменниці закріпитися на засадах демократизму й реалізму, звернули увагу на ставлення Кобилянської до Ніцше, висловили своє негативне відношення до реакційної суті ніцшеанства (у полемічному запалі, можливо, й перебільшивши його вплив на письменницю). Нечіткою була думка Маковея про те, що Ніцше начебто навчав Кобилянську «дивитися на світ і людей з вищого, більш ідеального становища» [4, с. 45]. Від подібних помилок в оцінці Кобилянської застерігала і Н. Кобринська у статті «Ніцшеанські мотиви». Водночас Маковей і Леся Українка погоджувалися з тим, що філософ звернув увагу письменниці на стиль, виробив сміливість думки та уяви. А Маковей побачив, як авторка повісті «Царівна» і гуморески «Він і вона» (саме тут він знаходив сліди впливу Ніцше), всупереч поглядам реакційного філософа «настроїлась сильно та відважно» в оборону жіночого питання, за визволення жіночої особистості з-під духовного гніту експлуататорського суспільства.

Маковееві оцінки творчості Ольги Кобилянської знаходили підтримку літераторів. Так, Є. Ярошинська 24 травня 1896 р. писала до Кобилянської: «Не увірите... як мене утішив нарис редактора «Буковини» про Вас. Я так тішусь, що ваші праці, повні краси, поезії і чувства, найшли справедливую оцінку... Най буде Вам честь за Ваші праці, а ему за те, що віддав Вам справедливість...» [4, с. 35]. З основними думками критика беззаперечно погодився А. Кримський, цитуючи великий витяг із «Переднього слова» у своїй рецензії на повість «Царівна». Сама Кобилянська уважно ставилася до суджень Маковея, вважаючи його першим, (за її словами він дав їй «літературний паспорт», щоб «ішла в мир» [2, с. 376]) і найоб'єктивнішим своїм критиком («Ви мене знаєте добре, а при розбиранні праць знання самого автора є велика річ... По Вашій критиці, чи там студії, нехай би вже писав хто хотів і що би хотів» [2, с. 337]), постійно прислухаючись до його порад і побажань («Я ніколи не буду без вас писати» [2, с. 376]).

Переїхавши наприкінці 1897 р. з Чернівців до Львова і ставши співробітником редакції «Літературно-наукового вісника», Маковей і надалі був наставником Кобилянської, радником у її твор-

чих задумах «Тільки і чую голосу публіки, що від Вас» [2, с. 321], — констатувала в одному з листів письменниці.

На початку 1899 р. у «Літературно-науковому віснику» появилася літературно-критична студія Маковей «Ольга Кобилянська». Історія її створення — це історія знову ж таки ідеологічної боротьби за Кобилянську, за правильне розуміння її художніх ідей, оригінального стилю.

У 1898 р. була надрукована рецензія М. Грушевського на чернівецьке видання «Царівни» 1886 р., сповнена іронії з приводу тих серйозних проблем, які ставила письменниці. Повість Кобилянської Грушевський вважав казкою про Попелюшку, не бажаючи бачити новизни й інтелектуальної наснаженості образу Наталки. Письменниці відверто попросила Маковей відповісти на безпідставне критиканство Грушевського: «Ви були перші, що писали про мене і витягнули мене перед публіку, а тепер мали би другі писати!.. Мені було би миліше, щоби Ви, а не хто інший писав про мене» [2, с. 336—337].

Маковей здійснив побажання Кобилянської. Не погоджуючись із твердженнями ніби повість має виключно психологічний інтерес, він висловлює свої судження про твір, повністю заперечуючи концепцію Грушевського. Маковей уловлює сутність образів, вважаючи, що треба вбачати в цій повісті те, що авторку настроїло так лірично, треба звернути увагу на обставини життя Наталки [4, с. 56], яка «в нашій житті і в літературі нова, нова не тим, що читає Ніцше, або що говорить часом патріотичні фрази (а лише це зумів помітити Грушевський. — Г. В.), тільки тим, що думає над своїм положенням і жінок...; се жінка, що шукає виходу з неволі, що має вищі ідеали... Сими прикметами вона зовсім не подібна до царівни-сирітки з казки, і вони не причіплені до неї так механічно... (у чому звинувачував її знову ж таки Грушевський. — Г. В.)» [4, с. 58—59]. Отже, Маковей шукає не лише зовнішній вираз образу героїні, а його внутрішню концепцію, естетично-соціальну сутність новаторства. Відповідь Маковей в унісон із оцінками демократичної громадськості Чернівців, Львова, Наддніпрянщини, яка дуже неприхильно зустріла рецензію Грушевського, прислужилася справедливій оцінці творчості Кобилянської загалом і повісті «Царівна» зокрема.

Слід принагідно нагадати, що творчість письменниці у 90-ті роки ХІХ і на початку ХХ ст. викликала багато різних тлумачень, часом несправедливих і безпідставних звинувачень, зокрема у неоригінальності, нетиповості образів, декадентстві. Це спонукало Маковей знову публічно висловити свою точку зору на талант письменниці, дати ґрунтовний розгляд її праць, відкинути некваліфіковані осуди некомпетентних або тенденційних критиків. Цікаво, що у своїй статті повість «Царівна» він порівнює з повістями німецької письменниці Г. Рейтер «З доброї родини» та італійської авторки Неєри (псевдонім письменниці-феміністки Анни Цуккарі) «Тереса». З цими творами Кобилянська не була знайома. Типологічне порівняння дало змогу визначити подібність цих творів, написаних на різному суспільно-політичному, світоглядному й національному ґрунті, яка полягала в інтересі до жіночого

питання в умовах економічної та соціальної пригнобленості жінки. Отже, українська література водночас підійшла до тих проблем, якими цікавилася література західноєвропейська; і не тільки підійшла, а й визріла для роздумів над ними, пропонуючи свій варіант головного образу. На думку критика, героїні німецької та італійської авторок Агата і Тереса, як і Наталка з «Царівни», домагаються права на «повне життя», але «Наталка розуміє се повне життя широко, бажає не тільки любові, але й освіти, і праці для загалу» [4, с. 57]; вона енергійніша від своїх літературних товаришок, вища на ступінь від них, бо шукає виходу з неволі, живе не суто жіночими, й загальнолюдськими ідеалами. До речі, у статті «Малорусские писатели на Буковине» таку ж думку висловила і Леся Українка, яка посилалася на типологічний аналіз згаданих повістей саме у праці Маковея.

Дбаючи про зростання Кобилянської як письменниці, критик радив їй не замикатися у сфері «жіночого питання», а «придивитися й іншому життю та побачить і інших моделей, чого їй, з уваги на її дальший розвій, дуже треба бажати» [4, с. 64]. Нові типи Маковей побачив уже в оповіданнях «На полях» і «Банк рустикальний». Кобилянська прислухалась до його поради і вирішила обмежити феміністичну тематику, звернутися до героїв із простого народу. У статті «Малорусские писатели на Буковине» охолодження до фемінізму помітила Леся Українка, яка творчо використала і розвинула ряд положень Маковея. Отже, завдяки йому Кобилянська впевнилася у необхідності розширити тематичний діапазон своїх творів, зрозуміла недосяжність феміністичних ідеалів в умовах експлуататорського ладу.

Водночас Маковей не применшував великого значення для дальшого розвитку української літератури типу інтелігента, який створила Кобилянська. Чимало тогочасних критиків звинувачували Кобилянську в слабкому національному колориті її творів. Той же Грушевський вбачав «механічно введеним» національний елемент у повісті «Царівна», дорікав за створення інтернаціональних образів, зокрема хорвата Марка: «не знати, властиво, по що сі хорватські патріоти з своїм патріотизмом сидять у Чернівцях» [8, с. 178]. Маковей на відміну від подібних поглядів ніколи не вимагав наявності характерних національних атрибутів у творах із життя інтелігенції, розуміючи, що штучно їх не доречно вставляти. Він усвідомлював, що герої Кобилянської виводять українську літературу в новітній літературний процес і не в національних ознаках зрештою справа, а у розкритті проблем, які хвилюють суспільство. Навіть болгарський друг Кобилянської Петко Тодоров у листі до неї від 8 травня 1901 р. був неправий в оцінці образів новели «Valse mélancolique», коли запитував: «Чим Ваша музикантка, художниця і вчителька відрізняються від німки, італійки чи скандинавки?» [4, с. 286]. На наш погляд, Маковей глибше зрозумів сутність цих героїнь, вважаючи, що у них алегоризувалися («скристалізувалися в три жінки» [4, с. 63] попередні жіночі типи, які вилились із роздумів авторки над проблемами соціальної дійсності Буковини. У дусі Маковея співробітник редакції «Буковини» Л. Турбацький у статті «Літературні замітки» називав

трьох панночок із «Valse mélancolique» витвором «культури чисто європейської, котрої елементи, будь-що-будь..., знаходяться на Буковині» [6, с. 2].

Маковей був добрим інтерпретатором, умів узагальнити враження і донести їх до читача в дохідливій формі. «Так, як Ви пишете Ваші нариси про писателів, — чоловік виразно розбере все і знає, о що ходиться...» [2, с. 357], — зазначала Кобилянська в одному з листів до Маковея.

У студії про Кобилянську Маковей поєднує життєву практику, соціальні контакти (наприклад, із Н. Кобринською та С. Окуневською) з світоглядом письменниці, простежує характерні прикмети особистості, індивідуального стилю автора. Хрестоматійними стали судження Маковея про те, що письменницька вдача Кобилянської «наскрізь поетична, повна мрій і туги, незвичайно вразлива на красу життя і природи і ще більше на грубості їх... при тім бистроумна, горда в добрім значенні сього слова, а в потребі, і сміла» [4, с. 67]. Спосіб аналізу мистецької тканини тексту у Маковея відзначається всебічним підходом до форми і змісту. Він поєднує в собі соціологічні, психологічні й естетичні критерії. Це, на відміну від Грушевського з його асоціологічною, вузькокамерною, переважно психологічною критикою, наближає Маковея до Франка, Лесі Українки, Грабовського, Павлика, які долаючи обмеженість культурно-історичної, порівняльно-історичної, психологічної та інших літературознавчих шкіл ХІХ ст. і, вибираючи з них позитивне раціональне зерно з погляду матеріалістичної філософії, торували шлях до марксистського вчення про літературу.

Розглядаючи ідейну спрямованість («теоретичний програмовий бік») творів Кобилянської про жінок критик відзначив, що саме «соціальні відносини жінок заслуговують на більшу увагу, ніж справа любові» [4, с. 63]. Через те, звертаючи увагу на зображення життєвих обставин Олени з «Людини», Наталки з «Царівни», інших героїнь, він зумів піднести читача до усвідомлення соціального ґрунту цих творів. Соціологічний аналіз дав змогу побачити типові буковинські обставини життя дрібнобуржуазної інтелігенції, того середовища, «з якого вийшла і «Людина» і «Царівна», а яке жінку з розумом доводить до протесту...» [4, с. 55]. Реалізм письменниці у поєднанні «з великим засобом спостережень, чуття і артистичного смаку» [4, с. 67], добутих із серця поета-лірика, і служить визволенню жінки з-під влади диких спільних звичаїв і законів. Аналізуючи твори Кобилянської, Маковей звертався не тільки до «теоретичного програмового», а й до їх «артистичного боку», неодноразово відзначав «оригінальне оброблення» і «шкалу почувань», чим зумовлювалося «миле враження». Він вперше розкриває «секрети» художньої майстерності письменниці, драматизм її оповідань.

Для критики Маковея характерний образний, белетристичний стиль. Так, малу прозу Кобилянської він характеризує одним-двома штрихами, створюючи проте цілісне враження. Оповідання «Природа» і «Некультурна», наприклад, називає «артистичними делікатними рисунками» [4, с. 63]. У нарисі «На полях» «буденна пригода, ... оповіджена тут з різними поетичними пригравками,

навіяна осіннім смутком і ... визирає з нарису, як маленький корчик з осінніх піль» [4, с. 64—65]. Відзначаючи, як і Леся Українка, силу і красу описів гірської природи у новелах Кобилянської, рівних яким ще не було в українській літературі, критик сам створює вражаючу репродукцію лісового двобою з новели «Битва»: «Все на тім бойовищі живе, стогне, плаче і кров'ю підпливає — вся природа, почавши від столітньої смереки, аж до стоптаної трави та роздавленої ягоди» [4, с. 64]. У таких моментах мова критика набуває метафоричності, створює своєрідний художній, можна сказати, літературно-критичний образ, де часто використовується прийом порівняння: «Людина» Олена — се молоденька пташка, що зірвалася летіти і нараз, пострілена, паде; «Царівна» Наталка — се вже нехай скажу трохи сміліше, гетівський Вертер у спідниці, очевидно, не такий самий, але подібний» [4, с. 53]. Маковей неодноразово висловлює думки «трохи сміліше», ніж давали змогу усталені на той час умовності літературної статті. Це створювало атмосферу довірливої бесіди з читачем, заохочувало останнього швидко звернутись до оригіналу, настроювало його на відповідний підхід і сприйняття твору.

В оцінці новаторства тематики і художніх засобів Кобилянської, ідейної спрямованості і стилю її творів Маковей і сам виступив як новатор у критиці, застосувавши елементи типологічного порівняння, давши поряд із сумлінним опрацюванням фактографічного матеріалу зразок різнобічного аналізу ідеологічної спрямованості та мистецької досконалості її літературного доробку, сприяв правильному його розумінню і популяризації. Більшість положень Маковея, висловлених у напружений час принципових ідейно-естетичних змагань, мають неминуще значення, творчо використані сучасними дослідниками. Вони стали надійною зброєю, своєрідним ідейно-естетичним щитом письменниці у боротьбі з відвертими неприхильниками її творчих шукань і новаторства.

Список літератури: 1. Засенко О. Осип Маковей. (Життя і творчість). — К., 1968. 2. Кобилянська О. Твори: У 5-ти т. — К., 1963. 3. Маковей О. Передне слово. — Царівна. Оповідання Ольги Кобилянської. — Чернівці, 1896. 4. Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. — К., 1963. 5. Українка Леся. Твори: У 10-ти т. — К., 1965, т. 9. 6. Буковина, 1898, ч. 16,6 (18) лютого. 7. Відділ рукописів ІЛАН УРСР, фонд 59, № 756. 8. Літературно-науковий вісник, 1898 т. 1, кн. 3.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Рассматриваются литературно-критические суждения соратника И. Франко в идейно-эстетической борьбе конца XIX — начала XX в. О. Маковей о творчестве Ольги Кобилянской. Показано, что Маковей — критик, который стоял у истоков литературоведческих оценок произведений, стиля и творческого новаторства талантливой украинской писательницы, сыграл важную роль в популяризации ее художественных полотен, в защите ее от нападок реакционных деятелей. В связи с этим намечены некоторые черты метода и стиля критики О. Маковей.

Стаття надійшла до редколегії 28 січня 1981 року.

О. П. РУМ'ЯНЦЕВА, в. о. доц.,
Одеська консерваторія

Перші українські нариси про зарубіжні країни («Листи з Парижа» Марка Вовчка)

Нарис про зарубіжні країни займає сьогодні значне місце в багатонаціональній радянській літературі.

Першою, хто розпочав цю тему і в цьому жанрі у дожовтневій українській літературі, була Марко Вовчок, яка, перебуваючи тривалий час за кордоном (1859—1867), мала змогу збагнути процеси, що відбувалися у багатьох сферах життя тогочасної Європи.

Про закордонний період життя та творчості письменниці написано чимало. Багато цінного і цікавого є в ґрунтовних працях та окремих публікаціях і повідомленнях О. Засенка, Б. Лобач-Жученка, Є. Брандіса, Н. Крутікової, Т. Різниченко. Та в українському літературознавстві ще не сказано на повний голос про Марка Вовчка як автора циклу закордонних нарисів.

Перебуваючи у Німеччині, Англії, Швейцарії, Італії, Франції, Марко Вовчок спілкувалася з кращими представниками літературної і мистецької інтелігенції цих країн. У Парижі, в літературно-музичному салоні відомої французької співачки Поліни Віардо Гарсія Марія Олександрівна зустрічається з Жюль Верном, Проспером Меріме, Гюставом Флобером, Жорж Занд. До цього ж періоду відноситься знайомство письменниці з відомим дитячим письменником і прогресивним видавцем Франції Ж. Етцелем (літературний псевдонім — П. Ж. Сталь), який відіграв помітну роль у її творчій біографії. Повернувшись після оголошення амністії з еміграції, Етцель розпочав видавати для юнацтва журнал «Magasine d'éducation et de récréation» («Журнал виховання і розваг»), що популяризував найвизначніші твори французької та світової літератури і досягнення з різних галузей науки. Ж. Етцель запросив Марка Вовчка до співробітництва у цьому журналі, і з 1865 р. вона входила до складу редакційної ради журналу.

У літописі про життя і творчість Марка Вовчка Б. Б. Лобач-Жученко зазначає: «Ім'я письменниці як постійного співробітника не сходить з титульної сторінки протягом сорока років, аж до закриття журналу» [4, с. 153]. Варто нагадати, що саме на сторінках цього журналу Марко Вовчок надрукувала твори «Мелася», «Королівна Я», «Злючка-колючка і добра Троянда», «Подорож на крижині», «Сестричка».

Пізніше французькі історики літератури Ж. де Трегон і М. Т. Латзарус зазначали, що Марко Вовчок відіграла чималу роль у розвитку української дитячої літератури.

Ще в дитинстві Марія Олександрівна оволоділа французькою мовою, за кордоном вона удосконалила свої знання з німецької, англійської та польської мов, багато перекладала.

Перебуваючи за кордоном, письменниця знайомиться з відомими російськими вченими Д. Менделєєвим, І. Сеченовим, О. Бородіним, зав'язує дружні стосунки з письменниками та громадсько-політичними діячами Л. Толстим, К. Флавицьким, К. Гуном, М. Бакуніним, чеськими та польськими політичними емігрантами — другом Шевченка Е. Желіговським, А. Бенні, Й. Фрічем, які мали значний вплив на погляди письменниці щодо ряду гострих суспільно-політичних проблем того періоду.

Особливо велике значення для Марка Вовчка в її ідейно-творчому зростанні мала дружба з Добролюбовим та Герценом.

Герцен і Огарьов відправляли письменниці нові видання лондонської друкарні, свіжі номери «Колокола» і додаток до них, а вона відсилала у Лондон матеріали, одержані з Росії [1, с. 123].

У творах «Невільничка», «Маруся», «Кармелюк», «Ледащиця», «Три долі», «Лимерівна», «Два сини», «Не до пари», «Чари» письменниця продовжує викривати моральне звироднення і духовне убозтво представників пануючих класів, засуджує царську солдатчину. Про велику популярність цих творів не лише серед українського народу, а й серед інших народів йдеться у часописі «Основа» за 1861 р. у листі К. Климковича до Марка Вовчка [5, т. 4, с. 124—127].

За кордоном Марко Вовчок пише і цикл нарисів, об'єднаних спільною назвою «Листи з Парижа» (тут об'єднано 16 окремих нарисів, з них 3 українською мовою, які автор називає «листами», і 13 російських, названих «уривками»). У нарисах письменниця змальовує достовірні образи й картини зарубіжного життя.

На відміну від автора «Писем об Итални», відомого ліберального літератора В. П. Боткіна, або відверто реакційних письменників, які «видавали» в той час про Європу нариси-ідилії, Марко Вовчок показує реальне становище країни напередодні великої історичної події другої половини XIX ст. — Паризької комуни. Всю свою увагу Марко Вовчок зосереджує на зображенні соціально-контрастної дійсності, в кожному «листі» та «уривку» гостро критикує світ пануючих, засуджує розкіш, фальш, лицемірство паразитичних класів і глибоко співчуває пригнобленим. «Листи з Парижа» влилися у річище революційно-демократичної літератури. Правдиві, достовірні картини й образи закордонного життя багато в чому нагадували самодержавну російську дійсність, яку Марко Вовчок затаврувала у своїх попередніх творах.

«Листи з Парижа» були написані Марком Вовчком в умовах, коли царський уряд на кожному кроці сковував розвиток української літератури. Багато жанрів у ній зовсім не могли розвиватися через відсутність постійної періодичної преси, з якою ці жанри безпосередньо зв'язані. Значною мірою це стосується нарису, особливо нарису на зарубіжну тематику.

Великою перешкодою на шляху розробки нарисів та інших літературних жанрів були також позиції націоналістично настроєних літераторів, які відводили українській літературі роль «літератури для хатнього вжитку», прагнули обмежити її виднокруг межами лише українського села, українського хутора.

«В той час, коли Куліш хотів замкнути рідне письменство у межах українського хутора, Марко Вовчок писала українською мовою про європейське місто. Це було дерзанням і викликом» [6, с. 40], — зауважує дослідник творчості Марка Вовчка А. В. Недзвідський.

Марко Вовчок була єдиною письменницею в нашій дореволюційній літературі, яка саме в жанрі нарису переступила ці межі. Перебуваючи в 1859 р. за кордоном, вона прийняла пропозицію редактора «Основи» В. М. Білозерського написати «кілька листів з-за границі» до журналу, що мав виходити у 1861 р. У зв'язку з припиненням видання «Основи», два перші листи Марка Вовчка появились вже в галицькому журналі «Мета» в 1865 р. Третій уривок було вперше опубліковано за копією автографа в журналі «Літературно-науковий вісник» у 1908 р. і у виданні «Марко Вовчок. Посмертні оповідання» у 1910 р. вже з автографу.

У семитомному виданні творів Марка Вовчка [5] вперше повністю надруковані 13 листів російською мовою і 3 українською, 5 уривків друкуються за текстами видання І. Папіна «Сочинения М. Вовчка в двух томах» [СПБ, 1869, т. 2]. Друга частина п'ятого уривку і всі останні «Листи з Парижа» публікуються за текстами першодруків (у газеті «Санкт-Петербургские ведомости» за 1864—1866 рр.). У цьому виданні зберігається авторська нумерація, хоч вона і не точна.

Українські «листи» не мають назв, але, уважно проаналізувавши їх та порівнявши з російськими «уривками», їм можна дати назви: «Місто», «Отруйниця», та «Пансіон». Третій «лист», самостійний за змістом, деякою мірою перекликається з російським уривком «Знакомая девушка». Українські «листи» порівняно з російськими написані з більшою соціальною загостреністю. Це пояснюється, мабуть, тим, що Марко Вовчок писала їх на початку 60-х років, коли в час «ліберального» піднесення можна було про багато речей говорити одвертіше, ніж потім, з наступом реакції, в середині 60-х років, коли писались листи російські.

У своїх українських «листах» Марко Вовчок показує різкі соціальні контрасти буржуазної Франції: в центрі Парижа величезні будинки, яскраво освітлені крамниці, карети, розкішні ресторани... А в темних провулках «... виден буде темний той чоловік-шматовник, що скорчившись, никає з кошиком за плечима, з залізним гачком і з фонариком у руках, риучись та розгрібаючи сміття, під брамами шукаючи собі здобичі» [5, т. 2, с. 418].

У першому українському «листі» майстерно змальована одна доба з життя великого європейського міста. Ось розкішні кафе, карета з парою білих коней, а ось ідуть робітники у синіх блузах, зморена дівчинка «спродає пов'ялі рожечки у пучечках», — і знову наймити і робітники.

«Уривок» цікаво побудований. Всі події подані на фоні дзвону міських дзигарів. Тиха ніч, і добре чути, як вибивають дзвони... Але ось наступає ранок, «по домах високоосадних ще сплять», а на вулицях вже здійсмається гомін «живий і невсипущий», «громохтять важкі омнібуси: робітники ідуть і минають купами; робочі дівчата біжать на роботу... Вже не чути, як вибивають годину міські дзигарі, а що більш вони вибивають, то більш гомону — то більш гуку, і крику, і одгуку, і одгрук, то більш людей, біготні, їзди, руху, галасу» [5, т. 2, с. 574—575].

Другий «лист» можна розглядати як частину третього російського «уривку», але тут авторка відходить від російського варіанту. Судили зовсім молоденьку дівчинку, яка народилася і зросла в убогій сім'ї, «...виросточок, — у чотирнадцятій може рочок уступає, — невеличка зростом, огрядненька в постаті». Судили прилюдно, там де «убійників» і злодіїв судять, за те, що «своїй пані здоров'я пошкодила і віку скоротила», накидавши у каву, яку щоранку у постіль подавала «аж п'ятнадцять головок від сірників». І тільки одне змогли випитати у дівчинки — отруїти хотіла тому, що «огидла їй ся служба і втомила її». Дівчині не присудили жодної кари, окрім «всадити її у дитський дім на виховання, й на ісправу, аж поки уступить у літа зрілі... і повели, а мати знов до темниці відправили» [5, т. 2, с. 579].

Автор рішуче засуджує соціальну нерівність, показує, як в народі визріває і наростає гнів проти гноблення і безправ'я. Російський варіант відрізняє на перший погляд невелика дрібниця: після оголошення вироку мати дівчини вигукнула: «О боже, какое счастье!». Цими словами, на нашу думку, перекреслюється соціальна значимість твору.

У третьому уривку «Пансіон», як і у більшості нарисів, відчувається гостра туга письменниці за батьківщиною, за рідною Україною. Описуючи двір, де «повз будинками в'яне ріденька травиця та чубок крегких деревців пропадає...», письменниця думками лине додому, де лишилися сади «густі, кучеряві, родючі і рясні всякими плодом і ягодою, повні птаства і співу» [5, т. 2, с. 580]. Розкішна вітальня, куди вечорами збираються оті панночки та графи, така непривітна та непридобна, що в ній «найвірніші друзі не розмовляться із собою, і кожна душа весела схолоне, а вже щирому серцю, то загинати уступивши!» [5, т. 2, с. 581]. Серед розкішних палаців, дивовижних мостів, — підстрижених» дерев не знаходить письменниця одного — свіжості ні в чому, що живе та росте. В заключному реченні першого «листа» проступає любов до далекої України; «Одна конвалія з нашого гаю освіжить тебе і наче виведе за собою усю розкіш степів і лугів, і кучерявих гаїв, а тут конвалія викохана виводить за собою пил і каміння, спеку та вар стояшній і втому, тісноту та смагу» [5, т. 2, с. 575].

Українські «Листи з Парижа» написані з великою художньою майстерністю. Мова нарисів барвиста, образна, багата синонімами, метафорами, влучними порівняннями, в яких відчувається ставлення автора до подій, явищ; «Маруся маленька, як вузлик», «малляр жінки боїться, як огню пекучого», про балакучу дівчину —

«допалася до мови, мов їжак до молока», «як муха заїдлива», «роки упливають, як бистрії ріки» і т. д.

Характерною рисою творів Марка Вовчка є те, що вони ведуться від очевидця — учасника подій. Ця манера виразно позначилася і на її «листах».

В «уривках», написаних російською мовою, як і в українських «листах», головну увагу автор зосереджує на зображенні соціально-контрастної капіталістичної дійсності. Всі персонажі за їх соціальною належністю, класовими симпатіями та антипатіями чітко діляться на дві протилежні групи. Широким планом показано бідних, безправних людей з сірими, виснаженими обличчями: селянка-мережниця, дівчина Клементина, що «весело» закінчує різдвяну ніч в клітинці на сьомому поверсі, заподіявши собі смерть... Персонажі цієї групи виписані дбайливо, з великою теплотою. В «уривку» «Великолепные концерты. Моленья и проповеди. Гулянье в страстную пятницу» показано, як до церкви входить молода жінка, «работница по одежде». «Она вошла, тихо села и все шептала молитву, все прижимала ребенка к себе, и все глаза у ней наполнялись слезами. Милое ее лицо было поизмученное, побледневшее, живое и доброе, полное тревоги и печали, и на руках ребенок засыпающий, худенький и бесцветненький, недолговечный с виду» [5, т. 2, с. 51].

Зовсім по-іншому «быстрым шагом вошла в церковь какая-то, по виду ко всему враждебная, дама с молитвенником в бархате и золоте, приостановилась вдруг и, ожидая раздражительно, глядела на дверь. Дверь опять отворилась, и точно флакон духов откупорили перед вами, когда показался молодой мужчина, завитой... с ужасно томным видом и с блестящею булавкою в шейном платке». Одна, зневірившись у всьому земному, шепоче молитву, покладаючи останню надію на бога, друга навіть у церкві шукає розваг.

Письменниця прагнула змалювати життя усіх верств капіталістичного суспільства. Не могла вона обминути і духовенство, яке показала з їдкою іронією: «Все проповедники эти у нас руками и глазами показывают на небо, а их никак не можешь отделить от земли грешной и земных благ. О ком из них не помыслишь, все они так и толпятся по земле. Одни краснощекие и тучные, представляются лукавыми и улыбающимися за роскошными яствами и питиями; другие, испытые и мрачные, представляются жаждащими власти да могущества, силы да денег» [5, т. 2, с. 514—515].

Ніде і ні в чому не знаходить письменниця рівності серед людей капіталістичного світу. Навіть на кладовищі — розкіш, золото для одних и «общая могила, где хоронят всех бедных... огромная длинная яма для других».

Гострою ідейною спрямованістю твори привернули увагу сучасників, зокрема Герцена, Добролюбова, Чернишевського, які високо оцінили творчість письменниці. В стінах Петропавлівської фортеці у 1863 р. Чернишевський писав: «Я любил радоваться на сильнейшего из всех нынешних поэтов-прозаиков — на Н. Г. Помяловского. Это был человек гоголевской и лермонтовской силы.

Его потеря — великая потеря для русской поэзии, страшная громадная потеря. Но остаются люди, гораздо сильнее меня талантом. Из них я не считаю неудобным назвать Марка Вовчка. Это талант сильный, прекрасный».

У дослідженнях, присвячених вивченню творчості Марка Вовчка, є згадка про те, що, перебуваючи в Італії, вона також писала нариси, які, на жаль, досі не знайдені в літературній спадщині письменниці. В листі до Ф. В. Волховського від 16/26 березня 1866 р. Марко Вовчок повідомляла: «В настоящее время я могу располагать «Письмами из Парижа» — по-русски они печатались в «С.-Петербургских ведомостях» и «письмами о Италии», которые еще нигде не были напечатаны». Б. Б. Лобач-Жученко висловлює припущення, що «пропонуючи листи з Італії, Марія Олександрівна, мабуть, лише збиралася написати їх за зробленими у 1861 році нотатками. Серед відомих автографів її творів таких немає» [4, с. 155].

Можна припустити, що «Листи про Італію» подібно до «Листів з Парижа» безперечно розгорнули б ще одну цікаву сторінку творчої біографії письменниці.

Цінність закордонних нарисів Марка Вовчка правдивістю зображення життєвих явищ, яскравістю змалювання картин, своїм пізнавально-виховним значенням ніяк не поступаються перед «нарисами М. Успенського, Ф. Решетникова, О. Левітова та інших письменників демократичного напрямку в російській літературі 60—70-х років» [3, с. 232]. Можна цілком погодитися з М. Гурладі, яка стверджує: «Уміння розкрити соціальні, політичні суперечності тодішньої Європи поставило Марка Вовчка в ряд кращих продовжувачів традицій Герцена та Шевченка в художньому нарисі» [2, с. 15—16].

Отже, «Листами з Парижа» Марко Вовчок продемонструвала своє остаточне самовизначення як революційно-демократична письменниця. Її зарубіжні нариси «були початком майбутнього розквіту публіцистичних жанрів в українській прозі» [3, с. 239].

На жаль, у дожовтневій українській літературі в жанрі зарубіжного нарису у Марка Вовчка майже не знайшлося послідовників. У радянській українській літературі у цьому жанрі виступили О. Вишня, І. Микитенко, О. Полторацький, О. Мар'ямов, Л. Чернов. З «Листами з Парижа» їх зарубіжні нариси споріднює гостра ідейна спрямованість проти капіталістичного ладу.

Особливого розвитку художній нарис на зарубіжну тематику набув у післявоєнні роки, коли значно розширилися культурні зв'язки між народами всіх країн світу. В нарисах О. Гончара («Японські етюди»), Л. Дмитерка («Добро і зло Канади»), О. Полторацького («По різних світах»), А. Хижняка («Шведські враження»), Б. Буряка («Навколо Європи») реалістично зображується капіталістична дійсність, що значною мірою допомагає нашому читачеві ознайомитися з соціальними та політичними протиріччями світу капіталу, розвиває у нього почуття гордості за свою Батьківщину.

Список літератури: 1. *Брандис Е.* Марко Вовчок. — М.; 1968. 2. *Гурладі М.* Великі роки. — К.; 1968. 3. *Крутікова Н.* Сторінки творчого життя. — К.; 1965. 4. *Лобач-Жученко Б.* Літопис життя і творчості Марка Вовчка. — К.; 1969. 5. *Марко Вовчок.* Зібрання творів: У 7-и т. — К., 1964. 6. *Недзвідский А.* Марко Вовчок в русском и украинском литературном окружении: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. докт. филол. наук. — Ленинград; Одесса, 1964.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Статья посвящена наименее изученному периоду творчества Марко Вовчок, связанному с ее пребыванием за рубежом. Сделана попытка определить роль писательницы в становлении жанра очерка на зарубежную тему в украинской литературе.

Стаття надійшла до редколегії 10 лютого 1982 року.

ЗМІСТ

Теорія літератури

Чумак В. Г. Образ позитивного героя в сучасному українському історичному романі	3
Працьовитий В. С. Створення героїчного характеру у драматургії Миколи Зарудного	9
Барабаш С. Г. Естетичні функції фольклоризму в драматичній поемі А. Малишка «Арсенал»	16
Хороб М. Б. До питання психологізму в оповіданнях Григора Тютюнника	22
Вертій О. І. Фольклорні джерела прекрасного у романі М. Стельмаха «Правда і кривда»	28
Івасютин Т. Д. Типологічна характеристика двох комедій («Витівки Скапена» Ж.-Б. Мольєра та «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка)	31
Нахлік Є. К. «Діалогічний конфлікт» в українській романтичній прозі (30—60-ті роки XIX ст.)	36
Погребенник Я. Д. Проблема точності й адекватності перекладацького почерку	45
Буракова О. В. Відтворення ритміки українського вірша у поетичному перекладі (На матеріалі лірики Т. Г. Шевченка та її англійських перекладів)	50

Історія літератури

Скоць А. І. Герой-інтернаціоналіст в українській радянській прозі (20-ті—перша половина 40-х років)	59
Лісовий П. М. Степан Руданський і Закарпаття	66
Охріменко П. П. Про типи українсько-білоруських літературних зв'язків	69
Родько М. Д. Перші кроки радянського літературознавства на Україні	75
Білецький Ф. М. Особливості жанру сатиричної казки в українській прозі кінця XIX—початку XX ст.	80
Кузик В. Я. Тематична типологія слов'янських балад про народних месників	88
Куца О. П. Російські письменники-класики в оцінці Миколи Бажана	93
Гнідан О. Д. До питання «Марко Черемшина і німецький модернізм»	99
Тарахан-Береза З. П. Поетичний та живописний (графічний) образ у Шевченка	105
Саєнко В. П. Питання скандинавістики у літературно-критичній спадщині Лесі Українки	112

До 120-річчя з дня народження О. Кобилянської

Вознюк Г. Л. Творчість Ольги Кобилянської у критичній оцінці Осипа Маковця	118
--	-----

До 150-річчя з дня народження Марка Вовчка

Рум'янцева О. П. Перші українські нариси про зарубіжні країни («Листи з Парижа» Марка Вовчка)	126
---	-----

СОДЕРЖАНИЕ

Теория литературы

Чумак В. Г. Образ положительного героя в современном украинском историческом романе	3
Працевитый В. С. Создание героического характера в драматургии Николая Зарудного	9
Барабаш С. Г. Эстетические функции фольклоризма в драматической поэме А. Малышка «Арсенал»	16
Хороб М. Б. К вопросу психологизма в рассказах Григора Тютюнника	22
Вертий О. И. Фольклорные источники прекрасного в романе М. Стельмаха «Правда и кривда»	28
Ивасютин Т. Д. Типологическая характеристика двух комедий («Проделки Скапена» Ж.-Б. Мольера и «Шельменко-денщик» Г. Квитки-Основьяненко)	31
Нахлик Е. К. «Диалогический конфликт» в украинской романтической прозе (30—60-е годы XIX в.)	36
Погребенник Я. Д. Проблема точности и адекватности переводческого почерка	45
Буракова О. В. Воспроизведение ритмики украинского стиха в поэтическом переводе (На материале лирики Т. Г. Шевченко и ее англоязычных переводов)	50

История литературы

Скоць А. И. Герой-интернационалист в украинской советской прозе (20-е—первая половина 40-х годов)	59
Лисовый П. Н. Степан Руданский и Закарпатье	66
Охрименко П. П. О типах украинско-белорусских литературных связей	69
<u>Родько М. Д.</u> Первые шаги советского литературоведения на Украине	75
Билецкий Ф. М. Особенности жанра сатирической сказки в украинской прозе конца XIX—начала XX в.	80
Кузык В. Я. Тематическая типология славянских баллад о народных мстителях	88
Куца О. П. Русские писатели-классики в оценке Микола Бажана	93
Гнидан О. Д. К вопросу «Марко Черемшина и немецкий модернизм»	99
Тарахан-Береза З. П. Поэтический и живописный (графический) образ у Шевченко	105
Саенко В. П. Вопросы скандинавистики в литературно-критическом наследии Леси Украинки	112

К 120-летию со дня рождения О. Кобылянской

Вознюк Г. Л. Творчество Ольги Кобылянской в критической оценке Осипа Маковая	118
--	-----

К 150-летию со дня рождения Марко Вовчок

Румянцева О. П. Первые украинские очерки о зарубежных странах («Письма из Парижа» Марко Вовчок)	126
---	-----

УКРАИНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Выпуск 41

Республиканский
межведомственный
научный сборник
I

Львов. Издательство при Львовском государственном университете
издательского объединения «Вища школа»
(На украинском языке)

Редактор Д. С. Карпин
Художній редактор В. І. Сава
Технічний редактор С. В. Копотюк
Коректори А. В. Кармінська,
М. Т. Ломеха

Информ. бланк № 6562

Здано до набору 8. 12. 82. Підп. до друку 23. 02. 83.
БГ 03374. Формат 60×90. Пап. друк. № 3. Літ.
гарн. Вис. друк. Умовн. друк. арк. 8,5. Умовн.
фарб.-відб. 8,87. Обл. вид. арк. 9,97. Тираж 1000
прим. Вид. № 1074. Зам. 4104. Ціна 1 крб. 40 коп.

Видавництво при Львівському державному університеті
видавничого об'єднання «Вища школа»,
290000, Львів, Університетська, 1

Обласна книжкова друкарня
290000, Львів, вул. Стефаника, 11.

До відома авторів

Редколегія збірника приймає статті, які мають рекомендацію відповідної кафедри (підписану завідуючим кафедрою) та дві об'єктивні, ґрунтовні й аргументовані рецензії (надруковані на машинці, із зазначенням наукового ступеня рецензента). У рекомендації і рецензіях обов'язково повинна бути вказана дата, підписи повинні бути завірені гербовою печаткою вузу.

До статті слід додати короткий зміст (виклад основних положень дослідження) російською мовою, а також список використаної літератури. «Короткий зміст» та «Список літератури» надрукувати на окремих аркушах. Видання, наведені у «Списку літератури», слід розмістити в алфавітному порядку (спочатку вітчизняні видання, а потім — зарубіжні) з наскрізною нумерацією. Посилатися в тексті на ці видання треба так: [1, т. 2. с. 5], де перша цифра — порядковий номер у списку літератури, друга — том (якщо він є), третя — сторінка. Приклад посилання на видання без вказівки на том і сторінку: [4; 8; 12]. Підрядкові посторінкові примітки оформляти через «зірочку» (або дві чи більше «зірочки»). Якщо у цих примітках буде посилання на літературу, оформляти його у квадратних дужках (як і в тексті).

Основний текст, «Короткий зміст», «Список літератури» повинні бути надруковані на непортативній машинці з українським (текст українською мовою) чи російським (текст російською мовою) шрифтом. Одна сторінка повинна містити 28—30 рядків, кожен рядок — не більше 60 знаків (разом з інтервалами). Поля на сторінці оригіналу повинні бути: зліва — 25 мм, справа — 10 мм, зверху — 20 мм, знизу — 25 мм. Очко літер не повинно бути залите фарбою. Іноземний текст вдруковувати на машинці. Інтенсивність відбитків основного та іноземного текстів повинна бути однаковою.

Рукопис слід надсилати редколегії в двох примірниках. Другий примірник статті автор підписує до друку. Усі виправлення вносити тільки у другий примірник чорним чорнилом.

Крім цього, автор повинен перевірити за першоджерелами цитати, весь фактичний (ініціали, прізвища, назви, цифри тощо) і бібліографічний матеріал та засвідчити це власним підписом на сторінках другого примірника статті. На окремому аркуші авторові слід подати відомості про себе: прізвище, ім'я, по-батькові, місце роботи, посада, вчений ступінь, домашня адреса, телефон.

У випадку порушення цих вимог матеріали редколегією не розглядатимуться.



1 крб. 40 к.



Українське літературознавство, 1982, вип. 41, 1—136.