



Українське літературознавство

Випуск

43

МІНІСТЕРСТВО ВИЩОЇ
І СЕРЕДНЬОЇ СПЕЦІАЛЬНОЇ
ОСВІТИ УРСР

ЛЬВІВСЬКИЙ
ОРДЕНА ЛЕНІНА
ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМ. І. ФРАНКА

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

РЕСПУБЛІКАНСЬКИЙ
МІЖВІДОМЧИЙ
НАУКОВИЙ ЗБІРНИК

ВИПУСК 43

Виходить з 1966 року



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

1984

Матеріали збірника «Українське літературознавство» освещают вопросы истории и теории советской и дооктябрьской литературы. Публикуются статьи, посвященные 45-й годовщине воссоединения западноукраинских земель в едином Украинском Советском государстве в составе СССР, а также проблемам литературных взаимосвязей. В этом выпуске читатель найдет материалы к юбилейным датам А. Белецкого, М. Бажана, П. Козланюка, Ю. Федьковича, П. Грабовского. В сборнике содержатся материалы в помощь преподавателю и студенту, помещены новые публикации.

Для преподавателей вузов, научных работников, учителей-словесников, студентов.

Матеріали збірника «Українське літературознавство» висвітлюють питання історії та теорії радянської і дожовтневої літератури. Публікуються статті, присвячені 45-й річниці возз'єднання західноукраїнських земель в єдиній Українській Радянській державі у складі СРСР та проблемам літературних взаємин. У цьому випуску читач знайде також матеріали до ювілейних дат О. Білецького, М. Бажана, П. Козланюка, Ю. Федьковича, П. Грабовського. Збірник містить матеріали на допомогу вчителю та студенту, дає нові публікації.

Для викладачів вузів, науковців, учителів-словесників, 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, канд. філол. наук Г. С. Домницька, проф., д-р філол. наук Н. Й. Жук, доц., канд. філол. наук О. С. Кухар-Онишко, проф. М. П. Лакиза, 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 історико-філологічної літератури

Зав. редакцією Г. Я. Луцак

У 4603000000-040 553-84 ПЕРЕДПЛАТНЕ
М225(04)-84

© Видавниче об'єднання
«Вища школа», 1984

ДО 45-РІЧЧЯ ВОЗЗ'ЄДНАННЯ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЕЛЬ В ЄДИНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ РАДЯНСЬКІЙ ДЕРЖАВІ У СКЛАДІ СРСР

О. Г. ОЛЕКСЮК, доц.,
Львівський університет

Вікна на Схід

«Ми зачаровані на Схід» — цими словами О. Гаврилюк виразив любов до першої країни соціалізму, віру галицьких трудящих, поневолених панською Польщею, у торжество історичної справедливості — возз'єднання західноукраїнських земель з Радянською Україною у складі СРСР.

У боротьбі трудящих за соціальне і національне визволення під проводом Комуністичної партії Західної України важливе місце посідала західноукраїнська пролетарська література, тісно пов'язана з робітничо-селянськими масами. За рішеннями і вказівками КПЗУ виходили газети і журнали, які відігравали винятково важливу роль у класовому вихованні західноукраїнського пролетаріату. Серед них — «Наша правда», «Земля і воля», «Прапор комунізму», «Наш стяг», «Світло», «Сель-роб», «Сила», «Вікна» та ін.

Західноукраїнська пролетарська література розвивалася в тісному зв'язку з літературою всього Радянського Союзу. Прогресивні письменники вважали свою творчість часткою загальноукраїнської радянської літератури. Я. Галан писав про це: «Самий факт існування Української Радянської держави підбадьорював знесилених, а сильних перетворював на героїв. Борці за волю й щастя народу не блукали більше самотньо в пільмі. Вони були тепер бійцями великої армії революції, і шлях їм показували полум'яні зорі Жовтня. Вони були відрізані від Києва кордоном, але кожен з них знав, що запалені Дніпрогесом вогні горять і для них, а гордість за трудовий подвиг Стаханова була також і їх гордістю. Так у не державній Україні билося серце державної» [3].

Провідне місце серед західноукраїнських прогресивних газет і журналів займав літературно-мистецький і громадсько-політичний журнал «Вікна», перший номер якого вийшов до 10-річчя Великого Жовтня в листопаді 1927 р. «Вікна» об'єднали найкращі сили пролетарської літератури західноукраїнських земель, на їх сторінках друкували свої твори В. Бобинський, С. Тудор, Я. Галан, П. Козланюк, О. Гаврилюк, Я. Кондра, М. Сопілка,

В. Мизинець та ін. Одним із завдань журналу було виховання початкуючих письменників у дусі пролетарського інтернаціоналізму, ненависті до експлуатації та поневолення, непримиренності до українського буржуазного націоналізму та клерикалізму.

Великого значення журнал надавав популяризації на західноукраїнських землях успіхів будівництва нового, соціалістичного суспільства, кращих творів російської та української радянської літератури та мистецтва. В одній із редакційних статей ці завдання були сформульовані так: «Прорубаємо їх [вікна] на літературно-мистецький Схід, де в обставинах соціалістичного будівництва кладуться основи всепролетарського письменства й мистецтва майбутності.

Прорубаємо їх на літературно-мистецький Захід, а саме пролетарський Захід, де в обставинах боротьби з капіталізмом витрискують з низів червоні джерела пролетарського письменства і де поети-бійці складають свої співи під такт ударів по старому світу» [2].

Таким чином, журнал стояв на позиціях пролетарського інтернаціоналізму, обстоював ідею нерозривної єдності західноукраїнської пролетарської літератури з багатонаціональною літературою Радянського Союзу. Водночас «вікнівці» закликали до єднання з передовою пролетарською літературою Західної Європи. Цими закликами журнал чітко відмежовувався від буржуазно-націоналістичного мистецтва і літератури.

Уже в перших номерах журналу «Вікна» багато уваги приділялося висвітленню літературного життя на Радянській Україні, діяльності радянських літературних об'єднань, зокрема ВУСПП (статті «Другий з'їзд ВУСППу», «Декларація всеукраїнської федерації революційних радянських письменників», «Харківський з'їзд ВУСППу», «Другий пленум ВУСППу» та ін.).

З метою ознайомлення західноукраїнських трудящих з літературою Радянського Союзу на сторінках «Вікон» друкувалися твори російських (М. Горького, М. Светлова, О. Берггольц, Дем'яна Бедного, В. Маяковського) та українських письменників (М. Бажана, Н. Забіли, В. Сосюри, П. Панча, М. Рильського, О. Слісаренка, М. Терещенка, П. Тичини, І. Микитенка, Л. Первомайського та ін.).

Добре відомими на західноукраїнських землях були твори українського радянського поета П. Тичини. Про нього «Вікна» писали найбільше. На значення П. Тичини для розвитку української радянської поезії, а також пролетарської літератури західноукраїнських земель не раз вказував В. Бобинський — перший редактор журналу «Вікна» («Від символізму на широкі шляхи», «Як ми це бачимо», «Донцовські методи критичного аналізу» та ін.).

У статті «Як ми це бачимо» (Вікна, 1928, № 4) В. Бобинський охарактеризував закономірності розвитку української радянської літератури, розкрив її зв'язки з революційною боротьбою трудящих як у період громадянської війни, так і в перші роки соціалістичного будівництва. В. Бобинський підкреслив багатожанровість української радянської літератури, збагачення творчості новими

мотивами. Серед кращих її представників В. Бобинський називав ім'я П. Тичини. Високо оцінюючи здобутки нової української радянської літератури, критик стверджував, що «розвиток літератури на Радянській Україні йде здоровим шляхом і в майбутньому теж найде потрібні собі здорові шляхи, що заведуть не тільки письменників до найкращого окреслення своїх творчих завдань, не лиш до широких мас пролетаріату й селянства, але й виведуть їх на арену європейських літератур» [1].

Важливе значення мала стаття В. Бобинського «Донцовські методи критичного аналізу», яка в 1929 р. друкувалася в кількох номерах журналу «Вікна» під рубрикою «Ланцетом у чиряк». Визнаючи причини випадів Донцова проти української пролетарської літератури, В. Бобинський правильно підкреслював їх класовий характер. Ідеолог українського буржуазного націоналізму Донцов не тільки намагався очорнити суспільний лад Радянської України, а й заперечував культурну революцію.

В. Бобинський перший в західноукраїнській літературній критиці показав, у чому велич Тичини як поета, в чому його заслуга в розвитку української радянської літератури, в чому запорука мистецької майбутності, життєвості його творчості. Критик процитував ряд поезій П. Тичини («Псалом залізу», «Листи до поета» та ін.), в яких звучить заклик до боротьби, до зміни дійсності, до активної творчості, зазначивши, що вони є характерними для творчості видатного українського поета.

Значення статті В. Бобинського велике. В ній письменник виступив як полум'яний пропагандист радянського мистецтва, зокрема літератури, став на захист молоді української радянської літератури перед злобними нападками буржуазно-націоналістичної реакції, дав правильну оцінку розвитку літератури.

Постійно й послідовно популяризуючи українську радянську літературу, В. Бобинський у 1930 р. вмістив у бібліографічному відділі журналу «Вікна» коротку замітку про комедію М. Куліша «Мина Мазайло». У ній відзначив актуальність комедії, в якій порушуються питання культурної революції на Україні.

З метою популяризації на західноукраїнських землях російської літератури В. Бобинський приділяв велику увагу перекладам. У журналі «Вікна» друкувалися його переклади з російської літератури творів М. Горького («Казки про Італію»), О. Блока («Дванадцять»), М. Светлова («Монолог»), В. Луговського («Чапай»), О. Берггольц («На з'їзді») та ін.

На сторінках «Вікон» друкувалися насамперед твори, які відображали, оспівували будівництво нового, соціалістичного світу, утверджували нові, соціалістичні принципи. Для західноукраїнського читача такі твори, що несли в собі небаченої сили заряд революції, кликали до соціальної боротьби, окрилювали впевненістю ряди борців, мали особливе значення. Вони проголошували правду про Країну Рад і спростовували ту зливу наклепів на молоду державу трудящих, яка щоднини падала на голови читачів Західної України з численних націоналістичних і шовіністичних видань панської Польщі і буржуазної Європи.

Наприкінці 20-х — на початку 30-х років західноукраїнський читач познайомився з ім'ям М. Рильського. У дев'ятому номері журналу «Вікна» за 1932 р. були надруковані вірші М. Рильського «До мети» та «Декларація обов'язків поета і громадянина». Чіткою комуністичною партійністю, бойовитістю ці поезії М. Рильського представили читачам поета у зовсім новому світлі. Тональністю, революційним пафосом і навіть формою вірш «Декларація обов'язків поета і громадянина» свідчив про вплив на поета творчості В. Маяковського, чия поезія в той час на західноукраїнських землях була особливо популярною.

Активним пропагандистом і популяризатором української радянської літератури на західноукраїнських землях був С. Тудор. Він, як і багато інших пролетарських письменників, брав участь у революційних подіях на Україні, у будівництві нової, соціалістичної дійсності. У 1929 р. Тудор разом із Козланюком два місяці перебував на Радянській Україні, вивчав успіхи соціалістичного будівництва в місті і на селі, зустрічався з представниками радянської літератури. Все це не могло не вплинути на його громадсько-політичну та літературну діяльність. У нарисі «Жовтень» (Вікна, 1927, № 1) письменник показував корінну відмінність між соціалістичним ладом і старим капіталістичним суспільством. Письменник висловив упевненість, що шляхом Жовтня підуть не лише трудящі західноукраїнських земель, що буде зламана стіна «між Балтикою і Дністром», яка відділяла світ визиску і поневолення від світу праці і свободи.

Українські буржуазні націоналісти та західноукраїнські клерикали і реакційні сили на поневолених білополяками західноукраїнських землях з особливою ненавистю виступали проти братерського російсько-українського союзу, який лежав в основі всіх перемог українських трудящих. І коли у лютому 1929 р. в столиці СРСР відбувся «Український тиждень», націоналістично-клерикальні видання (львівські у першу чергу) надрукували з цього приводу серію статей, в яких фальсифікували велику дружбу двох братніх народів. У відповідь на їхню писанину С. Тудор вмістив у журналі «Вікна» (1929, № 3) статтю «Ще в справі українсько-російського з'їзду в Москві», в якій викрив класовий, реакційний характер нападок буржуазних критиків на радянську літературу, в тому числі українську. Письменник вказав, що українська радянська література є інтернаціональною за своїм змістом, що статuti спілки селянських письменників «Плуг» та пролетарських письменників «Гарт» ставлять своїм основним завданням «створення єдиної, інтернаціональної комуністичної культури, користуючись українською мовою як знаряддям». Далі С. Тудор навів цитату з маніфесту Всеукраїнського з'їзду пролетарських письменників, в якому висунуто «гасло рішучої боротьби за інтернаціонально-класовий союз літератури України».

У 1931 р. С. Тудор друкує в журналі «Вікна» статтю «Філософія в СРСР», в якій розповів про успіхи радянської філософської науки, яка протягом усього післяжовтневого періоду розвива-

лася під благодотворним впливом ідей Маркса-Енгельса-Леніна. Письменник розумів, що в Радянському Союзі розвиток культури відбувається під прапором найпередовішого вчення марксизму-ленінізму, що філософія є важливою зброєю трудящих у побудові нового суспільства.

Як редактор журналу, С. Тудор не тільки популяризував радянську літературу, а й сам виступав зі статтями, в яких розкривав значення Великого Жовтня, розповідав про життя на Радянській Україні, успіхи радянської науки і культури.

В обороні Радянської держави і її культури С. Тудор виступив у фейлетоні «Ті, що пасуться на задах реакції» (1930) та статті «З людського звіринця» (1929), в яких з майстерністю сатирика розвінчав буржуазно-націоналістичних борзописців, що паплюжили радянську дійсність.

Для «вікнівців» радянська література завжди була школою ідейної та художньої майстерності. Не було жодного номера журналу, в якому б не друкувалися твори радянських письменників або статті про них. У спеціальних рубриках «На стійці», «У викривленому дзеркалі», «Скалки в оці», «Ланцетом у чиряк» постійно друкувалися сатиричні матеріали, спрямовані проти всіляких фальсифікаторів радянської дійсності.

У рубриці «Хроніка» вміщувалась інформація про життя на Радянській Україні. Так, у хроніці першого номера журналу за 1927 р. повідомлялося про результати літературного конкурсу, оголошеного Державним видавництвом України до 10-ї річниці Жовтня. На цьому конкурсі поема В. Бобинського «Смерть Франка» отримала другу премію. Тут же писалося про нові твори Л. Леонова й О. Безименського.

У розділі «Бібліографія» популяризувалася марксистська література, класична російська і українська літератури, твори радянських письменників, було вміщено список книжок, серед яких «Комуністичний маніфест» К. Маркса і Ф. Енгельса, твори В. Леніна, Г. Плеханова, К. Лібкнехта, твори П. Тичини, О. Блока та ін.

Вбачаючи в «Вікнах» трибуну пролетарських письменників, які ставили своє слово-зброю на боротьбу проти поневолення, за возз'єднання з Радянською Україною, буржуазно-націоналістична реакція намагалась чинити їм усякі перешкоди: поліція часто конфісковувала не лише окремі статті в журналі, а й ціле видання.

Високу оцінку «Вікнам» було дано в Радянському Союзі, зокрема на Радянській Україні. Московський журнал «Культура масс» писав: «Останнім часом літературна продукція групи «Вікна» в міру свого розвитку захоплює щораз ширші читацькі кола, здобуває собі перші видавництва Радянської України, її перекладають чеською, польською і російською мовами» [4].

Прихильно відгукувалися про західноукраїнський пролетарський орган білоруські журнали і газети. Зрозуміло, що найбільше про «Вікна» писалося на сторінках української радянської преси. Так, журнал «Західна Україна», який видавався у Києві, пере-

друкував з «Вікон» чимало матеріалів, давав їм високу оцінку. Особливо цікавився журнал творами пролетарських письменників В. Бобинського, С. Тудора, Я. Галана, О. Гаврилюка й інших «вікнівців», передруковував їх. Такий взаємообмін сприяв розвитку західноукраїнської пролетарської літератури.

Список літератури: 1. *Бобинський В.* Як ми це бачимо. — Вікна, 1928, № 4. 2. *Вікна*, 1928, № 5. 3. *Галан Я.* Твори. В 4-х т. Т. 3. К., 1978. 4. *Культура масс*, 1929, № 5.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Исследуется развитие пролетарской литературы 20—30-х годов на западноукраинских землях, которая сыграла важную роль в освободительной борьбе трудящихся за воссоединение с Советской Украиной. Анализируется деятельность редакторов журнала «Вікна», одного из прогрессивных журналов того времени, — В. Бобинского и С. Тудора и их роль в деле популяризации советской литературы на Западной Украине.

Стаття надійшла до редколегії 15.06.82.

Г. М. ЖУК, викл.,
Тернопільський фінансово-економічний інститут

На шляхах до нового життя

Однією з головних тем української радянської літератури стала тема утвердження соціалістичних ідеалів, нових стосунків між людьми, показ важливих процесів, які відбуваються в житті народу. Виховані на традиціях класичної української і російської літератур, радянські письменники створили правдиві твори про долю західноукраїнських трудящих, утвердження соціалістичного способу життя на західноукраїнських землях. Це добре відомі романи і повісті «Весна» П. Козланюка, «Над Черемошем» М. Стельмаха, «Вишневий сад» В. Бабляка, «Буковинська повість» Т. Муратова, «Липовий цвіт сорок першого...» Б. Бойка, «Кам'яне Поле» Р. Федоріва та ін. Серед тих, хто художньо змальовував становлення нового життя на возз'єднаних землях, значне місце належить і письменнику Василю Лозовому.

В. Лозовий заявив про себе як талановитий прозаїк ще в 50-ті роки. Його творчість — це докладна розповідь про нове життя, що прийшло на багатостраждальну галицьку землю, про колективізацію західноукраїнського села, зростання свідомості трудящих, боротьбу проти українських буржуазних націоналістів.

Значне місце у творчості В. Лозового посідає проблема формування соціалістичної свідомості, нових стосунків між людьми, звільнення їх від пережитків минулого. Спираючись на традиції своїх попередників, розвиваючи та поглиблюючи їх, письменник прагне по-своєму, з власних естетичних позицій зрозуміти процеси, що відбувалися на Західній Україні. Письменник не згладжує подій, не обходить складних протиріч, а прагне створити пере-

конливий образ часу, розкрити вузол суперечностей у найрізноманітніших його проявах та аспектах.

В основу розповіді В. Лозовий кладе дійсні факти і події, багатий життєвий матеріал.

Перші повісті і нариси були для письменника лише пробою пера в освоєнні теми, проте уже в них він виявив себе як уважний дослідник, художник слова, відтворивши велику історичну правду, складні дороги селянина до соціалізму.

Соціалістичні перетворення в західноукраїнському селі лягли в основу першої повісті В. Лозового «В долині Стрипи» (1949). Фактичний матеріал для твору письменник почерпнув із життя, працюючи агрономом Зборівського райземвідділу на Тернопільщині у довоєнний час. У повістях «Сонце недалеко» (1959) та «Що відстоялося в серці» (1965) також відчувається присутність письменника в зображуваних подіях.

У притаманній В. Лозовому манері у повісті «Сонце недалеко» розповідається про життя та настрої трудящих, про їхні надії на визволення, про прагнення молоді вийти на шлях усвідомлених революційних виступів проти несправедливого експлуаторського ладу. Особливо виразно розкривається доля західноукраїнської молоді в образі головного героя повісті Петра Поліщука. Ми бачимо, як поступово засвоює він революційні ідеї, як змінюється, стаючи активним учасником дій, що відбувалися в той час.

Предметом уваги письменника у повісті «Що відстоялося в серці» стала також проблема пошуку західноукраїнською молоддю шляхів у боротьбі за краще майбутнє, формування особистості в часи, коли від людини вимагалось, крім прагнення, ще й уміння вистояти, не зломитися.

Поставивши перед собою завдання художньо дослідити епоху соціалістичного перетворення життя на визволених землях, В. Лозовий зливає воедино правду художню і правду життєву, створює образи людей найрізноманітніших поглядів, уподобань, повнокровні характери, типи людей з народу, подає глибоко драматичні картини, що хвилюють читача. У 50-ті роки В. Лозовий освоює такий мобільний і оперативний жанр, як нарис. У нарисах розповідається про ті величезні зміни, що сталися під зорею Радянської влади, про трудівника, який прийшов до світлого майбутнього, про те, як у недавніх наймитів і бідняків проявляються риси нової свідомості.

Після збірки оповідань «Про що шумів поліський бір» (1963) письменник створює велике епічне полотно про західноукраїнську дійсність, про роки боротьби, перемоги та становлення нового, соціалістичного ладу на західноукраїнських землях — трилогію «Колосу треба налитися» (1972). У ній автор зосередив увагу на важливому етапі історичної долі західноукраїнських трудящих — від возз'єднання до перших післявоєнних років.

З хвилюванням та радістю зустрічають герої трилогії прихід Червоної Армії у вересні 1939 р. Письменник змальовує події світлих днів визволення, коли на багатостраждальних землях

Західної України утвердилася народна влада, правдиво показує любов і вдячність трудящих до тих, хто подав їм руку братньої допомоги. У хвилюючих спогадах, зустрічах з радянськими воїнами-визволителями, у словах вдячності місцевих жителів показано, як воскресла надія, людська гідність, що була так довго зневажена.

Трилогія охоплює досить тривалий, сповнений великої значимості час, розповідає про багато подій на стику двох періодів, коли у права вступало нове життя, створювалися колгоспи, хоч у лісах ще затаїлися банди, які під покровом ночі робили свою мерзенну справу.

Опрацьовуючи життєвий матеріал, В. Лозовий виходив із принципу ретельного відбору історичних фактів. Час становлення нової людини, нової свідомості осмислюється письменником крізь призму найбільш важливих подій. Автор простежує, як конфлікти суспільного значення торкнулись класових інтересів різних соціальних груп.

Людські долі у творі драматично напружені. Історія проклала між багатьма з них неперехідний вододіл, розмежувала по обидва боки барикад, перекреслила для багатьох із них закони вікових і сімейних традицій.

Серед ряду піднятих у трилогії питань письменник розв'язує проблему становлення нового життя, утвердження нових морально-етичних норм поведінки між людьми. У ній звучить гордість за тих героїв, які, незважаючи на неймовірні труднощі, що стояли на їх шляху, вийшли переможцями у цьому двобої.

В. Лозовий переконливо показує, що передвоєнні роки на західноукраїнських землях — це початок соціалістичних перетворень, організація нового життя. Вплив нового відчувається на кожному кроці, адже з визволенням прийшло щастя і все те, про що так довго мріяли.

Утверджуючи проблему благотворного впливу радянської дійсності на зміцнення психології західноукраїнських трудящих, на формування у них нової, соціалістичної свідомості, письменник піднімає глибокі пласти народного життя, створює емоційні образи, переконливі характери. Із сторінок трилогії постають образи малопідліснлянських трудівників, колишніх наймитів і малоземельних, які з приходом Радянської влади виборюють право на нове життя, активно включаються у важливу громадську роботу.

З великою художньою правдивістю письменник змальовує злам у психології людей різних соціальних груп. Відтворюючи всю складність психологічної перебудови, внутрішньої боротьби, яка проходить у їх свідомості, В. Лозовий показує, що формування цієї нової людини відбувається з утвердженням соціалістичного способу життя. До світла, до всього нового тягнуться бідняки-хлібороби, у нових умовах невпинно змінюється їхнє світосприймання. За визначенням В. І. Леніна, соціалізм «творить нові, вищі форми людського співжиття» [1, с. 34]. Глибоке осмислення конкретно-історичного матеріалу дало змогу В. Лозовому правдиво показати формування соціалістичної свідомості

селян, котрим у силу історичних обставин ще важко було поривати з приватновласницькими інстинктами.

Письменник простежує типове для західноукраїнського селянина-середняка життя Івана Зарічного, який у горнилі класово-соціальних перетворень поступово звільняється від приватновласницької психології. У цьому образі найбільш яскраво виражені труднощі, які довелося подолати західноукраїнським трудящим на шляху до політичного прозріння, пошуки ними правдивих стежок у житті. Життя в Зарічного склалося нелегко. І хоча він не числився в списках бідняків, проте доводилося непосильною працею заробляти на хліб, складати гріш до гроша, щоб стягнутися хоча на який-небудь кусень землі — єдиний на той час засіб існування селянина.

Колишній член радикальної партії Зарічний у силу своїх політичних поглядів діяв так, як йому підказувала совість, намагаючись прожити чесно і по-правді, не розуміючи, що правда ця приватновласницька. В силу сформованого буржуазним ладом світогляду він не міг осягнути правильної орієнтації, вийти на свідомий шлях революційної боротьби.

Нелегко порвати Зарічному зі старими поглядами, проте і на компроміс із власною совістю він не йде. На докір Савуляка, чому він так довго роздумує і не подає заяви в колгосп, Зарічний чесно признається: «Я сам, Миколо, на роздоріжжі» [2, с. 114]. Така ж відверта його відповідь і пізніше, після вступу, коли Савуляк порекомендував йому як людині авторитетній у селі взяти активну участь в організації молодого колгоспу: «Я чесно йшов крізь життя. Керувати, вимагати у людей того, в чому сам ще не впевнений, не розібрався... Не можу! А працювати буду ретельно. Так, як для себе» [2, с. 142].

По-своєму до спільного соціалістичного господарювання приходить сільський пролетар Грицько Цимлик, шлях котрого до класового визначення лежав через бідність і тяжку працю, через людську зневагу і переборення зв'язків з націоналістичним підпіллям. Закономірний і логічний розвиток характеру сільського вчителя Модеста Войтовича, який хоч і не брав участі в революційній боротьбі, проте залишився вірним своєму народові.

Герої письменника показані у розвитку, у соціальному зростанні. Змальовуючи процес їхнього переродження, сповнений нелегких ідейних шукань шлях, В. Лозовий утверджує думку, що соціалізм збагачує природу людини, розбуджує віру в її можливості і творчі сили. Автор уважно досліджує процес формування та самоутвердження героя, породженого соціалістичним ладом.

У колгоспі розкриваються нові грані характеру Зарічного, його масштабний, державний підхід до вирішення господарських питань. Прагнення сумлінно працювати в колективі поєднується у нього з одухотвореною любов'ю до землі, відчуттям краси, поезії праці. Звільнений від класового та національного гніту, селянин вчиться керувати, проявляє громадську активність.

Нове життя відкриває необмежені можливості для розвитку особистості, розквіту талантів, які не могли проявитися за ста-

рого буржуазного ладу. Герої пізнають радість творчості, відчувають велике щастя і відповідальність господарів, що звільнилися від «влади землі», зробили остаточний вибір. Таким є Мочевус, герой першої повісті письменника «В долині Стрипи», що захоплює своєю чесністю, моральною і душевною красою. Таким є Зарічний, у якого одухотворена любов до землі поєднується з дбайливим її використанням, із мрією засадити цю землю садами, виноградниками, прикрасити її квітами.

Соціалістична дійсність покликала до життя нових людей галицького села, то ж письменник створює у романі образи представників західноукраїнської молоді. Особливі симпатії викликають образи Марійки Зарічної та Василька Боднара, людей, які прагнуть до знань, до світлого майбутнього, котре самі творять. Приваблює їхня душевна чистота і моральне здоров'я. Життєвий шлях молодого покоління проходить у складних умовах, на його долю випадає перевірити свої почуття суворими вимогами часу, скласти екзамен на політичну зрілість.

Трилогія, як і уся творчість В. Лозового, пройнята думкою, що все краще у житті західноукраїнських трудящих пов'язане з комуністами, з партією Леніна. В образах Коломійця, Савуляка, Собченка письменник прагнув втілити ідею керівної ролі Комуністичної партії в утвердженні та зміцненні Радянської влади у західних областях України. Політична мудрість партії проявилася в тому, що вона проводила тривалу та копітку виховну роботу серед трудящих, щоб допомогти їм стати справжніми носіями соціалістичних переконань.

Простежуючи шлях народження нової людини, В. Лозовий доводить, що він немислимий без переборення відживаючих традицій старого суспільства, що переплавлення власницьких інтересів, заперечення віджилого у свідомості — процес тривалий і складний, що перетворення людини в будівничого нового життя — не проста справа.

Питанням художнього осмислення того, як радянський лад сприяє переборенню у характерах та звичках трудівників залишків старого приватновласницького суспільства, присвячена і повість В. Лозового «Село під горою» (1958).

Конфлікт повісті перенесений із сфери класових взаємин у сфери моральних проблем, боротьби за утвердження нових етичних стосунків, комуністичної моралі і свідомості. Не можуть довго уживатися поряд прикмети старого і нового, що стало законом життя, доводиться витримувати двобій із спадщиною минулого — приватновласницькою стихією, байдужістю, індивідуалістичними інтересами. Змальовуючи героїв у відповідних ситуаціях, автор показує, як вони позбавляються своїх моральних вад, вчаться відрізнити цінності істинні від фальшивих.

Майже півстоліття минуло відтоді, як західноукраїнська земля воз'єдналася із матір'ю-Вітчизною і народ цього краю знайшов справжнє щастя в сім'ї братніх народів Радянського Союзу. Українська література зробила значний крок у дослідженні процесів, що відбувалися в західних областях після воз'єднання.

Свою частку в художнє освоєння цієї теми вніс і В. Лозовий, чє життє тїсно пов'язанє з величними перетворєннями в захїдноукраїнському краї і творчїсть якого посїла помїтне мїсце в лїтературному процесї.

Список лїтератури: 1. *Лєнїн В. І.* Повне зїбрання творїв, т. 26. 2. *Лозовий В.* Колосу треба налитися. Львїв, 1972.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В творчествє В. Лозового исследуются проблемы становления новой жизни, социалистических отношений на западноукраинских землях после воссоединения западных областей Украины с Советской Украиной. Автор анализирует отдельные повести писателя, роман «Колосу надо налиться», прослеживая пути становления положительных героев.

Н. Й. ЖУК, проф.,
Київський університет

Видатний учений і педагог (До 100-річчя з дня народження О. І. Білецького)

Олександр Іванович Білецький — видатний радянський літературознавець, доктор філологічних наук, професор, академік, заслужений діяч науки і водночас вдумливий вихователь молоді, талановитий педагог. Учений дивовижно широкою ерудиції у спілкуванні зі своїми численними учнями був дуже вимогливим і разом з тим надзвичайно доброзичливим, чулим, уважним. Кожна зустріч з О. І. Білецьким — людиною високоінтелегентною — окрилювала, вселяла віру в свої сили, викликала бажання працювати більше і краще. Сам він був винятково працелюбним, принциповим у науці і прищеплював ці риси своїм вихованцям. Для всіх, хто мав щастя спілкуватися з Олександром Івановичем, вчився у нього, він назавжди залишився найавторитетнішим порадиником, зразком ученого широкого творчого діапазону і доброзичливого вчителя.

Ю. Смолич, добре знайомий із академіком О. І. Білецьким, у спогадах писав про нього як про людину «напрочуд тонкої чутливості. Він завжди остерігався вразити, тим паче образити співбесідника, завжди легко відчував інтелектуальний рівень людини і вмів повести розмову на фактах та асоціаціях, приступних співрозмовникові... він був чудовий педагог» [8, с. 178].

Будучи відомим ученим не лише в Радянській країні, а й далеко за її межами, академік О. І. Білецький відзначався винятковою скромністю. У слові «Від автора», яким відкривається збірник його праць «Від давнини до сучасності», читаємо: «Маючи за плечима кілька десятків років наукової роботи, я продовжую вчитися і тепер, і можу повторити про себе латинські слова, якими великий Іван Франко назвав одну із збірок своїх віршів, «*Semper tiro*» — «завжди учень...», і найбільшою радістю для мене було усвідомлення того, що моя думка знаходить відгук, є стимулом до роботи самостійної думки моїх молодших товаришів — учнів, які вже створили, або створюють серйозні дослідження [1, т. 1, с. 17—18].

Наукові інтереси вченого були надзвичайно широкими і різносторонніми. Він багато і плідно працював у галузі історії античної, зарубіжної, російської, української літератур, теорії літератури, театрального мистецтва, писав підручники та учбові посібники для вищих і середніх шкіл.

Народився О. І. Білецький 2 листопада 1884 р. поблизу Казані в родині агронома. Батько — Іван Іванович Білецький — учень К. А. Тімірязєва, Д. І. Менделєєва і Г. Г. Густавсона (по агрономічній хімії). Мати — Софія Андріївна — за освітою фельдшер. Батьки належали до прогресивно настроєної інтелігенції, підтримували зв'язок і приятелювали з багатьма адміністративно висланими і політичними засланими [3, с. 5].

Олександр Іванович навчався в Казанській, а згодом у Харківській 3-й гімназії. З 1902 р. по 1907 р. він — студент історико-філологічного факультету Харківського університету, де вивчав історію Греції, історію російської літератури та фольклор, західноєвропейські літератури, досконало опанував іспанською мовою. Під впливом професора М. Ф. Сумцова зацікавився українським фольклором. Науковою роботою почав займатися у студентські роки. Його наукове дослідження «Легенда о Фаусте в связи с историей демонологии» було відзначене золотою медаллю і згодом опубліковане у двох випусках «Научных записок С.-Петербургского университета» (1911—1912 рр.).

Після закінчення університету О. І. Білецький продовжував навчання в аспірантурі, захоплювався історією мистецтва та археології. З 1909 по 1912 рр. жив у Петербурзі, готувався до магістерських екзаменів, які успішно склав, і з 1912 р. став приват-доцентом Харківського університету на кафедрі російської мови та літератури. Водночас викладав історико-літературні та спеціальні курси з російської та зарубіжної літератури на вищих жіночих курсах у Харкові та Харківському народному університеті. Магістерську дисертацію «Эпизод из истории русского романтизма. Русские писательницы 1830—1860-х гг.» (обсягом понад 30 аркушів) захистив при Харківському університеті в 1918 р.

У дожовтневий період О. І. Білецький опублікував кілька статей про творчість поета XVII ст. Симеона Полоцького, статті «Из истории шекспиризма. Теофиль Готье о комедиях Шекспира» та «О преподавании древнерусской литературы в средней школе». В останній вчений обстоював потребу вивчати головні пам'ятки давньоруської літератури, які сприяють вихованню молодого покоління в дусі патріотизму, поваги до історичного минулого, до створених народом протягом віків цінних культурних скарбів. Після Великої Жовтневої соціалістичної революції О. І. Білецький брав активну участь у здійсненні всіх заходів молодого Радянської держави в галузі культурного будівництва. «Октябрь 1917 года, — писав він в автобіографії, — стал в моей личной жизни также знаменательным рубежом, началом новой, несравненно более деятельной жизни» [3, с. 15].

Особливу увагу О. І. Білецький приділяв вивченню праць класиків марксизму-ленінізму, які відіграли важливу роль у виробленні його наукових методологічних основ у дослідницькій літературознавчій роботі. Підсумком глибокого вивчення творів основоположників марксизму стала його праця «К. Маркс, Ф. Енгельс и история литературы» (1934) — одна з перших спроб виз-

начити роль великих мислителів у справі створення наукової теорії та історії літератури. В ній доводилось, що для літературознавців неперехідну цінність мають не лише безпосередні висловлювання Маркса й Енгельса про літературу та мистецтво, а й уся їхня творчість, яку необхідно вивчати уважно, щоб оволодіти майстерністю діалектичного наукового аналізу. Олександр Іванович підкреслював, що в працях Маркса і Енгельса його вразила «необычайная широта кругозора, всемирно-историческая точка зрения, изумительная ясность мысли и непреоборимая сила аргументации рядом с громадной собственно литературной одаренностью основоположников марксизма» [3, с. 20].

О. І. Білецький постійно виявляв великий інтерес до античної і західноєвропейських літератур, став одним із провідних фахівців у цій галузі. Широко відомі його статті про Есхіла, Гомера, Арістофана, Овідія, Ювенала, Лукреція, Данте, Шекспіра, Свіфта, Вальтера Скотта, Діккенса, Байрона, Рабле, Мольєра, Гюго, Гете, Жорж Санд, Й. Бехера та ін., дослідження про особливості французького романтизму. Він упорядкував хрестоматію з історії зарубіжних літератур в українських перекладах, здійснених за оригіналами, і залучив до цієї роботи видатних українських поетів. Починаючи з 1936 р. вийшло кілька видань хрестоматії, упорядкованої О. І. Білецьким для 8—10-х класів середньої школи «Західноєвропейська література». Усі вступні замітки й перекази ряду творів були виконані упорядником. У 1938 р. вийшла в світ хрестоматія «Антична література», упорядкована також О. І. Білецьким. Він же автор широких коментарів та великої вступної статті, яка дає досить повне уявлення про основні етапи розвитку античної літератури. Більшість вміщених тут українських перекладів зроблено з оригіналів вперше спеціально для цього видання.

У статті «Російська наука про літератури Заходу», опублікованій в одному з випусків «Ученых записок» Московського університету за 1946 р., Олександр Іванович наголосив на великій ролі російського літературознавства у вивченні західноєвропейських літератур і дав характеристику основних праць російських учених з історії зарубіжних літератур.

Багато уваги академік О. І. Білецький приділяв дослідженню російської класичної літератури. Його статті про творчість Грибєдєва, Пушкіна, Гоголя, Лермонтова, Некрасова, Герцена, Островського, Достоевського, Толстого, Щєдріна, Лєскова, Пом'яловського, Чехова, Горького, Брюсова відзначаються глибоким аналізом ідейного змісту творів письменників та своєрідності їх художньої форми. Вчений умів побачити і розкрити перед читачем те нове в творчості письменників, чого попередні дослідники не відзначали. Усі праці академіка О. І. Білецького вражають гостротою думки, глибоким знанням і умінням широко охоплювати літературний процес, викладати матеріал жваво, захоплююче. Зміст і стиль його наукових досліджень може бути зразком для сучасних літературознавців. М. Рильський писав: «Озброєний широкими знаннями і володіючи строго науковою марксистсько-ле-

нінською методологією, автор вимагає від кожного літературознавчого терміна, а ширше — від кожної концепції переконливих наукових і методологічних обґрунтувань. Такі вимоги академік Білецький ставив у першу чергу собі» [7, с. 346].

Велику увагу О. І. Білецький приділяв українській радянській літературі. Він досліджував творчість молодих радянських письменників — поетів, прозаїків, виступав як критик — писав та публікував статті, рецензії в періодичній пресі. У 1924 р. в книзі «Антологія української поезії в руських перекладах» надрукував велику статтю «Новая українская лирика», в 1926 р. в журналі «Червоний шлях» (№ 2, 3) — статтю «Проза взагалі і наша проза 1925 року». В цих статтях учений проявив себе як талановитий критик і популяризатор класичної та радянської літератури серед російських читачів.

Академік О. І. Білецький — один із перших дослідників творчості Павла Тичини і Максима Рильського. П. Тичину він характеризував як поета філософського складу, розкривав актуальність змісту та політичну гостроту його поетичних творів, наголошував на їх зв'язку з класичною літературою, на спорідненості з музичним мистецтвом, з народною творчістю. Популярність молодого радянського поета-новатора зростала не лише в радянських читачів, а й за рубежем, і вчений ставив перед літературознавцями завдання — зібрати і вивчити усі відгуки про його поезію, які допоможуть розкрити її притягальну силу. Підсумовуючи спостереження за ідейно-художньою своєрідністю творчості П. Тичини, вчений підкреслив її невимушену безпосередність, яка є мудрою й у самій простоті витонченою і яка служить благородній меті виховання високих почуттів патріотизму та інтернаціоналізму. «І ми розуміємо, що коли поет пише рядки:

Я єсть народ, якого Правди сила
Ніким звойована ще не була, —

то дійсно він заслужив право бути глашатаєм правди» [2, с. 150].

Зі свого боку, Павло Тичина глибоко шанував видатного дослідника і критика. Його пам'яті він присвятив поему «Срібної ночі», де охарактеризував О. І. Білецького як видатного вченого-гуманіста, мудрого вихователя молодого літературної зміни.

Скільком подав ти допомогу!
Коли б усі ті обізвались,
Кого в дорогу обнадіяв,—
Нова б історія науки
І мистецтва молодих зроста...
[9, т. 2, с. 302].



Аналізуючи доробок Максима Рильського, О. І. Білецький переконливо показав, як мужнів поет, як поступово, але міцно утверджувався на позиціях соціалістичного реалізму. Індивідуальність поетичного стилю видатного поета, наголошував учений, яскрава і своєрідна. В його творах гармонійно поєднується вірність найкращим традиціям минулого з новаторством тем, образів, мови.

Одним із найбільших і найщиріших поетів-ліриків революційної пори не лише на Україні, а й у всьому Радянському Союзі академік О. І. Білецький називав В. Сосюру.

Цінний вклад у радянське літературознавство зробив учений дослідженнями спадщини видатних українських письменників-класиків — Т. Шевченка, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Франка, Лесі Українки.

Творчість Т. Шевченка О. І. Білецький розглядав у контексті світової літератури. Одна з перших його праць так і називалась — «Шевченко і світова література». У ній учений довів добру обізнаність Кобзаря з античною та західноєвропейськими літературами, але застерігав, що про впливи цих літератур на Т. Шевченка треба говорити дуже обережно, бо «надто своєрідна була поетична індивідуальність поета, його творчість надто непокірна була канонам, що встановлювалися в літературі... скрізь, при певному зв'язку з традиційною фольклорною формою ми відмітимо в нього особливий тип художнього пізнання, не повторений ніким і не повторюючи нікого у всій історії світової літератури» [6]. Ця ж думка є провідною у статтях «Шевченко і зарубіжні літератури», «Світове значення творчості Шевченка». Оперуючи багатим фактичним матеріалом, О. І. Білецький стверджував велику популярність Т. Шевченка за рубежом, співставляв його поезії з творами видатних представників світової літератури і доводив, що Т. Шевченко, на відміну від інших письменників, цілком зосередився на ідеї боротьби за права трудящих, що дає повне право називати Шевченка справжнім поетом-революціонером.

Нову сторінку в історії радянського франкознавства відкрили праці О. І. Білецького, присвячені Івану Франку. Вчений аналізував поезію, прозу, літературно-критичні праці, публіцистику І. Франка, розкривав світове значення його спадщини, визначав наукові проблеми, над вирішенням яких повинні працювати літературознавці. Дбаючи про розвиток франкознавства, вчений наголошував, що його завдання — вивчати не лише життя і творчість самого письменника, а й зв'язки української літератури другої половини ХІХ — початку ХХ ст. зі слов'янськими та західноєвропейськими літературами, історію соціалістичного руху, історію розвитку суспільних наук на Україні. Важливе методологічне значення мав виступ ученого проти спрощеного підходу до висвітлення світогляду та літературно-естетичних поглядів письменника.

Велику увагу Олександр Іванович приділяв також творчості Лесі Українки. Він автор передмови до 5-томного видання її творів та ряду наукових статей про світове значення її творчості, про зв'язок поетеси з передовою культурою та літературою різних народів. Особливо важливі статті «Леся Українка і російська література 80—90-х рр.», «Антична драма Лесі Українки («Кассандра»)». Глибоке знання античної, зарубіжної, російської та української літератур дало змогу вченому робити цікаві співставлення і проводити аналогії з творами різних письменників,

робити важливі теоретичні узагальнення, розкривати гостро актуальний зміст творів Лесі Українки, їх ідейний зв'язок з сучасним їй громадсько-політичним життям країни.

«Читаючи статті про класиків української літератури, — писав М. Т. Рильський, — ми переконуємося, що дослідник скрізь залишається вірний своєму принципові строгого наукового ставлення до предмета, яке поєднується у нього, повторюю, з естетичним відчуттям і пристрасністю вченого-громадянина, що він ніде не потрапляє в полон загальноприйнятих, але часто не до кінця продуманих, а то й зовсім хибних оцінок і формулювань» [7, с. 347].

У колі інтересів О. І. Білецького постійно була й давня література. До 750-річчя «Слова о полку Ігоревім» він опублікував кілька статей про поему, серед яких особливо важлива стаття «Слово о полку Ігоревім і українська література» (1958), у якій не тільки названі, а й вичерпно проаналізовані поетичні особливості всіх художніх перекладів «Слова...» українською мовою в ХІХ—ХХ ст. Двома виданнями (1949, 1950) вийшла «Хрестоматія давньої української літератури (доба феодалізму)», упорядкована О. І. Білецьким для філологічних факультетів університетів і педінститутів.

Однією з головних наукових тем академіка О. І. Білецького була проблема взаємодії і взаємозбагачення братніх літератур — української і російської. У статті «Братерське єднання російської і української літератури», як і завжди, спираючись на великий фактичний матеріал, вчений розкрив шляхи розвитку російсько-українського літературного єднання і стверджував, що культурні і літературні зв'язки двох братніх народів склалися і міцніли протягом століть. Передова українська література розвивалася під благодотворним впливом передової російської літератури і, в свою чергу, збагачувала її, вносила гідний вклад у скарбницю світової літератури.

Плідно працював академік О. І. Білецький над дослідженням інтернаціональних зв'язків літератур різних народів. Один із його учнів член-кореспондент АН УРСР Г. Д. Вервес писав: «В спадщині радянського вченого привертає увагу спроба розв'язання таких питань: критика буржуазного компаративізму з його метафізичними засобами встановлення паралелей, запозичень, впливів; науковий підхід до ролі контактних форм зв'язків, наступності традицій і зв'язків генетичних; визначення місця національних літератур у світовому літературному процесі, розкриття їх національної самобутності» [4, с. 41].

У статті «Українська література серед інших літератур світу» (1958) вчений уперше поставив питання про необхідність вивчення національних літератур у контексті світового літературного процесу. В ній стверджується, що нова література українського народу вже з другої чверті ХІХ ст., особливо з появою Т. Шевченка, пробивала собі дорогу у світ. Творчість Т. Шевченка, Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Франка, М. Коцюбинського, Лесі Українки, В. Стефаніка стала предметом

вивчення і популяризації не лише в слов'янських країнах, а й далеко за межами слов'янської землі.

З 1940 р. О. І. Білецький очолював Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. Водночас завідував кафедрою російської літератури Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка; в роки Великої Вітчизняної війни викладав у Томському, а згодом — у Московському університетах. Підтримував постійний науковий контакт з літературною громадськістю Москви і Ленінграда.

До 40-річчя Великої Жовтневої соціалістичної революції академік О. І. Білецький надрукував статтю «Літературознавство і критика за 40 років», в якій розкрив складний процес становлення української радянської науки про літературу та критику. В статті визначалися важливі завдання і проблеми, над якими працювали і повинні були працювати літературознавці. Під керівництвом ученого велася велика робота, спрямована на опанування марксистсько-ленінською методологією дослідження літературних явищ, на вивчення і видання творів класиків, на створення синтетичних праць та монографічних досліджень. У процесі підготовки до видання творів класиків проводилась велика текстологічна робота, вивчались і видавались твори молодих радянських письменників, досліджувались конкретні історико-літературні взаємозв'язки і взаємодія національних літератур, що допомагало повніше осмислювати національну специфіку літератури кожного народу. В цій роботі поряд з ученими Інституту літератури АН УРСР брали участь і науковці університетів та педінститутів республіки. До літературно-критичної роботи залучалися також провідні радянські поети, прозаїки, драматурги.

О. І. Білецький постійно дбав про популяризацію та ознайомлення з українською літературою читачів усіх народів Радянського Союзу. Йому належить більша частина тексту статей «Українська література», надрукованих у «Литературной энциклопедии» та в «Большой Советской Энциклопедии». Він був головним редактором першого і другого томів восьми томника «Історії української літератури», підготовленої колективом науковців Інституту літератури АН УРСР.

Протягом усієї наукової діяльності вчений значну увагу приділяв питанням теорії літератури. В 1922 р. він написав три статті з цих питань: «Новейшие течения в русской науке о литературе», «Потебня и наука истории литературы в России», «Об одной из очередных задач историко-литературной науки».

В 1923 р. у восьмому томі харківського видання «Вопросы теории и психологии творчества» опубліковане наукове дослідження «В мастерской художника слова». Оперуючи великим матеріалом з античної та західноєвропейської літератур, учений зробив серйозні теоретичні узагальнення і висловив багато цікавих спостережень у питанні розкриття майстерності художнього твору.

У книзі «Новейшая русская литература. Критика. Театр. Методология» (1927) визначено теоретичні завдання молодим дослідникам для самостійної роботи, подано велику бібліографію.

Половина досліджень присвячена розробці тем з теорії літератури. Теоретичні питання розроблялися також у статтях «Проблема синтеза в литературоведении», «Судьбы большой эпической формы в русской литературе XIX—XX вв.». Крім цього, теоретичні питання порушувалися в різних працях з питань історії літератури. Дбав учений і про глибоке вивчення літератури у вищій та середній школі. Він — автор підручників і навчальних посібників для студентів і учнів, співавтор підручника «Українська література» (для 8-го класу середньої школи). Публікації про викладання літератури і мови в школі, доповіді для учителів, участь у роботі дитячих видавництв УРСР та РРФСР, рецензування свідчать про всебічну громадську діяльність ученого.

Академік О. І. Білецький виховав цілу плеяду радянських учених. Серед них такі відомі вчені, як члени-кореспонденти АН УРСР — Є. П. Кирилюк, Л. М. Новиченко, Н. Є. Крутікова, Г. Д. Вервес. Незважаючи на велику зайнятість, він був керівником великої кількості аспірантів, опонентом численних кандидатських і докторських дисертацій, які захищалися в Києві, Москві, Ленінграді. «Хто бував на прилюдних захистах кандидатських чи докторських філологічних дисертацій і чув на них виступи Олександра Івановича як офіціального чи неофіціального опонента, той не міг не бути вражений блискучою ерудицією його, глибокою обізнаністю вченого в найрізноманітніших філологічних та історичних питаннях, любов'ю його до літератури, до літературознавчої науки, до своїх учнів, яких виховав він уже цілу плеяду. Не раз, одриваючись від писаного тексту відзиву, Олександр Іванович обертає такі виступи на блискучі імпровізовані лекції, від яких складається враження, ніби саме оцій проблемі присвятив наш академік багато років спеціальної праці» [5, с. 347].

Не можна не відзначити і того, що академік О. І. Білецький був блискучим оратором, володів неперевершеною лекторською майстерністю. Його доповіді, лекції збирали завжди численну аудиторію людей — представників різних галузей наук.

Як справжній радянський учений-патріот, О. І. Білецький був завжди у центрі літературно-культурного життя. Його цікавили актуальні злободенні проблеми літературознавчої науки і критики, у вирішенні яких йому належала першорядна роль. Виконував він також відповідальні громадські доручення — був головою координаційної комісії з літературознавства, членом головної редакції Української Радянської Енциклопедії, членом Українського комітету славістів, членом різних урядових комісій по відзначенню ювілейних дат письменників тощо.

Перу академіка О. І. Білецького належить понад 600 наукових праць — синтетичних досліджень, монографій, підручників, навчальних посібників, статей, рецензій, які за характером поставлених і вирішених наукових проблем мали і мають велике значення для сучасного радянського літературознавства. Академік Л. А. Булаховський у статті «Шлях ученого», написаній до 60-річчя О. І. Білецького, висловлював захоплення його над-

звичайною працездатністю, різноманітними оригінальними і глибокими науковими ідеями, кипучою творчою енергією, який, незважаючи на вік, «залишається юнаком по своєму світосприйманню, по науковій енергії та найживішому інтересові до науки, до визначних подій життя, до культури Батьківщини та цілого світу» [8, с. 37].

Академік О. І. Білецький — ціла епоха в історії становлення і розвитку радянської літературознавчої науки. Трагічна звістка про те, що він несподівано 2 серпня 1961 р. пішов з життя, болем відізналася в душі усіх, хто знав Олександра Івановича. Тяжко переживаючи втрату великого вченого і особистого друга, П. Г. Тичина писав:

Життя ж твое з народом йшло
і не любило роздоріж.
Тож у красі нових ідей
ти знову прийдеш до людей.
Хай стрінуть, як росу в маю,
всю душу сонячну твою
[7, с. 301].

У цьому вірші поет називав Олександра Івановича «Людинолюбний».

Патріот, інтернаціоналіст, учений із світовим ім'ям, визначний керівник української філологічної науки — талановитий лектор і педагог, людина високої культури — таким був і залишиться в пам'яті радянських людей академік О. І. Білецький.

Список літератури: 1. Білецький О. І. Від давнини до сучасності. Твори. У 2-х т. К., 1960. 2. Білецький Олександр. Твори: В 5-ти т. К., 1966. 3. Білецький А. И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964. 4. Вервес Г. Д. Регіональний і міжнародний контекст національної літератури. — Радянське літературознавство, 1982, № 6. 5. Вісті АН УРСР, 1945, № 5. 6. Наук. зап. Харків. пед. ін-ту, т. 2. Харків, 1939. 7. Рильський М. Т. Статті про літературу. К., 1980. 8. Смолич Ю. Розповіді про неспокій немає кінця. Книга третя. К., 1972. 9. Тичина Павло. Твори. У 2-х т. К., 1976.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В статье характеризуется многогранная деятельность доктора филологических наук, профессора, академика А. И. Белецкого — выдающегося историка литературы, блестящего знатока античной, западноевропейской, русской и украинской литератур, теоретика-литературоведа, талантливого педагога, воспитавшего целую плеяду ученых-филологов. Кратко анализируются самые выдающиеся труды ученого, их новаторство, значение для современного советского литературоведения. Обращено внимание и на его учебно-методическую литературу для студентов и учащихся средних школ.

Стаття надійшла до редколегії 20.01.82.

Поезія М. Бажана 70-х років

Серед найвизначніших українських радянських поетів — ім'я Героя Соціалістичної Праці, академіка, лауреата Ленінської премії, Державних премій Союзу РСР, Державних премій УРСР ім. Т. Г. Шевченка та ГрузРСР ім. Шота Руставелі М. Бажана. Шістдесят років плідно працював М. Бажан на ниві української радянської поезії. Ідейна цілеспрямованість, громадянська активність, художня довершеність і висока культура думки й почуття — головні риси його творчості.

До видатних досягнень художньої літератури належать твори М. Бажана 70-х років — «Уманські спогади», «Нічні роздуми старого майстра», «Карби».

Новелами у віршах назвав поет книгу «Уманські спогади». Жанр віршованої новели започаткував він збіркою «Біля Спаської вежі» і продовжив книгами «Міцкевич в Одесі», «Чотири оповідання про надію». «Уманські спогади» — ще одна сторінка пізнання духовного світу героя — творця революції. Поет веде читача у світ своєї юності, через картини минулого осмислює хвилюючі проблеми сьогодення. З «Уманських спогадів» постає героїчний шлях українського народу через революцію, громадянську війну у нашу соціалістичну дійсність.

Відкриває книгу «Уманські спогади» автобіографічна новела «Іскра». Влітку 1903 р. у підпільній друкарні в Умані вийшли № 41 і № 43 ленінської газети «Іскра». Про це оповідач дізнається у 1920 р. від скромної бібліотекарки Оксани Петрівни. Незабутнє враження справила на юнака розповідь Оксани Петрівни — безстрашної підпільниці, яка ознайомила його лише з одним фактом діяльності ленінської партії:

Літа проминули у щасті й біді,
але і тепер,
і тепер,
як тоді,
Уважно вдивляється в очі мої
безсмертна Оксана Петрівна
[2, с. 299].

Конкретно-реалістичні картини новели «Іскра», як і всіх творів книги «Уманські спогади», подані в романтичному ключі. Невеличка за розміром новела «Іскра» відзначається багатством тем, серед яких виділяється тема людини і історії, подвигу, відкриття незвичайного в звичайному. Героїня новели здійснює подвиг: у базарному кошику вона переносить друкарські шрифти, з яких мають зростати «з ненависті й гніву врожаї майбутні, як з іскри потужні пожари зростають» [2, с. 29]. Патетика широких узагальнень і ліризм особистого переживання поета, пластичність описів, майстерність портретних зарисовок, пейзажних малюнків — все це надає новелі значної мистецької цінності.

Цікавою є віршована новела «Богі Еллади», в якій поет вирішує проблему — «революція і культура». Твір пройнятий ленінською думкою про те, що одним із завдань соціалістичної революції є створення таких умов, за яких мистецтво й культура стали б доступними народові. В основі сюжету новели — дійсний факт. У 1919 р. на станцію Умань прибув вагон із статуями богів Стародавньої Греції. Виготовлені для Уманського парку Софіївка в 1914 р., вони тільки через п'ять років були доставлені в Умань, саме тоді, коли у місто вступив Восьмий червоноармійський полк, що підлягав розформуванню, бо був у ньому «до переможців присталий наброд, здатний стріляти, рубати, сікти, але в майбутнє негодний ввійти» [2, с. 301].

Майстерно зображує поет незвичайну зустріч полку з мармуровими богами, вводячи гекзаметр — величавий ритм стародавнього епосу. По-різному поставились до прекрасних статуй комісар збірного повстанського загону і «фертовий» комроти. У центрі новели два протилежні образи — комуніста, комісара — в минулому шахтаря, і кумира «наброду» — комроти. Комісар відчуває незвичайну красу в «камінних обличчях божеств»:

Ось вони отут, переді мною,
Стоять, прекрасні, світлі, супокійні,
Як світлий сон чи сонце після бою,
Як світлий мир, просвітлений крізь війни.
Не бачив досі я ніде й ніколи
Таких красивих, як оці богове,
Як їхнє тіло величаво голе,
Як їх лице живе, хоч мармурове
[2, с. 305].

Комісар мріє відвезти богів у Софіївку й «поставити там перед народом».

Зовсім протилежні почуття викликають статуї в комроти:

В нього сіпавсь кожен м'яз:
— Цю безштанну брашку божу
Порубати саме раз!
[2, с. 306].

Комроти уособлює руйнівну силу анархії, що протистояла творчому началу революції.

Революція представлена образом мужнього, цілеспрямованого, сильного духом комісара, який вибиває маузер, націлений у статуї, з рук комроти, врятовує від знищення й наруги твори високого мистецтва. Йому — комуністу — властиве ленінське ставлення до духовних надбань народу, до скарбів світової культури. Супроводжуючи статуї до софіївського парку, комісар думає про те, що одним із надбань революції є збереження витворів мистецтва:

...Ми — люди, ми — з плоті і болю богове,
Ми дожидаєм на звістку подвигів наших достойну,
То ж і приймаємо вас, житці верховин трудносяжних,
Не як приблуд.
Приймаєм як незрадливих друзів.

Входьте у наші землі,
Входьте у наші думи.

Вип'ють богове Еллади нектар степової грозни
[2, с. 309].

Віршована новела «Боги Еллади» вражає бездоганною технікою вірша, нескінченною зміною ритмів, підкореною внутрішній музиці твору, лексичним багатством, влучністю портретних характеристик, майстерністю в описі сцен і картин, що вдало відтворюють історичне тло.

«Богів Еллади» тематично продовжує новела «Сіль», теж написана на основі баченого, пережитого поетом у дні його тривожної юності, в буремні роки революції і громадянської війни. В основу новели покладено такий факт: загальними зборами Уманського гарнізону вирішено допомогти Уманському історичному музею в створенні фонду для обміну чи придбання в населення історичних цінностей. У віршовані рядки новели поет вводить витяг з протоколу зборів, на яких бійці й командири ухвалили віддати свою триденну пайку солі, що була тоді на вагу золота, на придбання музейних експонатів:

Ні, ще жоден меценат на світі
Не складав такої їм ціни,
Як оті голодні і сердиті
Бідності народної сини!
[2, с. 313].

Комісар полку Аникін (він нагадує своїм характером комісара з новели «Боги Еллади») передає сіль великому ентузіастові старовини учителю Гнату Лукичу, який разом зі своїми учнями вирішив шукати цінності для музею, хоч навколо ішли бої:

Впрост і вхльост сікли клинки будьоннівські,
Шпарили швидкі шрапнелі вись,
З льоту, з маху рвали люті коні вскік
Лавою за лавою ллючись
[2, с. 309].

Збирачі зустрічають у дорозі людей різного соціального походження, які по-різному ставились до обміну. Багатії не розуміють високих поривань збирачів, вимагають «скільки заважать речі — стільки давайте солі» [2, с. 314], чесні трудівники ставляться до учнів тепло і сердечно, радо віддають усе, що становить інтерес для ентузіастів:

Речі краси неповторної — лінії, форми, узорі,
Темні ікони з окатими янголами пишнокрилими,
Сині, брунатні, червоні квіти мужицького килима,
Вмільцями безіменними в скрусі і тузі створені
[2, с. 315].

Новела «Сіль» — твір високого гуманістичного звучання, в ній передана радість інтернаціонального єднання людей спільної мети: комуніст-росіянин Аникін допомагає українцям берегти пам'ятки історії. Разом із українськими школярами дбає про

створення музею поляк Янек Хмелевський — друг оповідача, який мало не загинув від руки графа-пілсудчика.

Новела «Сіль» — не тільки образний і достовірний документ про ту героїчну добу, а й твір високого філософського звучання.

Хвилюючою розповіддю про відданість революції молодого робітника, про змушнення молоді у гарті революційної боротьби є новела «Дощовий прелюд».

У 1918 р. колишній стрілець Дмитро, не бажаючи бути денікінським солдатом, шукає «нової правди». Важко пораненого, його підбирає молодий революціонер-залізничник і разом зі своєю сестрою Людою переховує у хаті, де мирно, як раніше:

Годинник мірить млисту тишину,
І фікус листям глянцеvim колише,
І фортеп'яно сперлось об стіну
Лише бистріші стали в Люди очі...
[2, с. 321].

Таємницю про перебування у них чужої людини Люда довірила юнакові-оповідачеві, якого з братом і сестрою єднали дружба, спільність переконань, любов до народу, вірність революції, ненависть до денікінців.

Заглиблюючись у психологію Дмитра, поет переконливо мотивує його ідейне прозріння. Юнак переживає душевну драму, він тужить за рідними Карпатами:

Коли ж до вас, намучившись, додибаю,
Горянські загорьовані краї?
[2, с. 324].

Його мучать роздуми, куди йти, як знайти правдиву путь. В ідейному прозрінні Дмитра немалу роль відіграло знайомство з революційно настроєною сім'єю. Дмитро усвідомлює, що єдино правильний шлях для України — це шлях, який відкрила Велика Жовтнева соціалістична революція. Разом із Грицем він стає бійцем Червоної Армії, гине в бою під Сарнами як більшовик.

Драматично склалась доля Гриця. Через багато років зустрічає оповідач в Умані колись мрійливу, закохану у Дмитра і музику Шопена уже немолоду, посивілу Людмилу, яка після загибелі в Галичині чоловіка повертається «на спадщину свою» [2, с. 328].

Вся новела переткана ліричними мотивами, розповідь супроводжується музикою Шопена. Під звуки «Дощового прелюду», який натхненно грає на старому фортепіано Людмила, розквітає її кохання до врятованого юнака. Мелодію грозового прелюду слухають у ніч повстання юнаки, вирушаючи в Червону Армію. Все це надає новелі «Дощовий прелюд» особливого емоційного забарвлення.

У завершальному розділі «Уманських спогадів» — «27 січня 1924 року» поет звертається у спогадах до дня похорону В. І. Леніна, коли журно гули гудки всіх заводів, у тузі і скорботі прощався радянський народ із творцем Радянської держави, тісніше

згуртовуючи ряди навколо Комуністичної партії. Поет прославляє безсмертя ленінського вчення, ленінських ідей. Ленін не вмер, він живе — такий ідейний висновок твору:

Цей день...
Він проказує світу
в своїй незрівнянній величності,
що смерть є безсмертям великих,
що смерть є для них знов життям,
що в людстві по правді найлюдське —
в жаждивому творенні вічності.
Цей день так проказує нам
[2, с. 334].

У книзі «Уманські спогади» поет зобразив події, людей, які формували його світогляд. Всі устремління героїв в М. Бажана звернені у майбутнє. У кожному творі Микола Бажан пристрасно утверджує широту ідейного кругозору і душевну красу будівників нового світу.

У такому традиційному ключі написана й поема «Нічні роздуми старого майстра» — твір про прекрасне життя шахтаря, віддане улюбленій праці на благо народу, соціалістичної Батьківщини. Майстерність поеми в тому, що в ній особисте органічно поєднане з суспільним. Старий майстер Петро підноситься до рівня діяча державного масштабу, його біографія є конденсованим узагальненням життєвого шляху простого сільського хлопця, який завдяки умовам соціалістичного способу життя став кваліфікованим майстром, високоідейним громадянином.

Поет заглиблюється у психологію героя, докладно простежує його зростання, формування характеру, вмотивовує його любов до шахтарської праці. Ще маленьким хлопчиком побачив Петрусь на сільській дорозі камінець блискучого антрациту — «валки недбалої слід» [2, с. 340]. Вугілля возили з залізничної станції на цукроварню. Небачений досі камінь викликав велике зацікавлення допитливої дитини:

Ти глянь, які райдужні, ламані гранями, гарні
ці шматки, що таять в собі силу, і світло, й тепло
[2, с. 340].

Батько-хлібороб розповів йому, яка енергія криється в чорному вугіллі, про Донбас, де видобувають його. І запала в серце хлопця думка самому побачити вугільний край, бути в числі тих, хто дає країні чорне золото. Коли по молодій Країні Рад пролунав заклик Комуністичної партії «На Донбас!», серед перших посланців Комсомолу був і молодий Петро:

Комсомольські загони,
цвіт молодої гвардії,
найдужчі духом з нас, —
і молодь галасом наповнює вагони:
лисаветградці їдуть на Донбас
[2, с. 341].

Зведись, чоловіче, під небом світання
на повний свій зріст, на велике зростання.
Хай ти — одиниця із чверті мільярду,
але одиниця незмірного змісту,
вселюдського змісту,

високого гарту,
як то і пристало тобі, комуністу, —
іди ж на свою непрогаяну варту
в розчинених днів далечинь променисту.
Я чую.
Я йду.

[2, с. 350].

22 квітня 1982 р. постановою ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР «Про присудження Ленінських премій в галузі літератури, мистецтва та архітектури» присуджена Ленінська премія збірці М. Бажана «Қарби».

«Қарби» — одна з найкращих книг сучасної радянської поезії разом з поемою «Нічні роздуми старого майстра» увійшла у книгу «Знаки», що вийшла в перекладі російською мовою у видавництві «Советский писатель» в 1979 р. І. Абашідзе промовисто назвав свій відгук про цю книгу «Знак майстерності». У ньому він підкреслив гуманістичний та інтернаціональний пафос віршів М. Бажана, закоханість українського поета в життя, його оптимізм і душевну стійкість, які «збереглись у ньому, пройшовши крізь усі прожиті роки» [1].

Вірші збірки «Қарби» звучать як підсумок роздумів поета про суть життя, призначення людини і митця, це глибоко філософські твори, «схвильований і багатогранний аналіз поетичного, музичного, високою мірою інтелектуального і громадянського ества» [4], яким є ліричний герой книги.

Першу частину книги «Қарби» становлять вірші-посвяти. У них М. Бажан оспівує геніальних, видатних людей, насамперед вождя революції, керманіча Комуністичної партії, творця Радянської держави великого Леніна. «Знайомий силует, крутий високий лоб, піднесене чоло» [3, с. 10] — такий лаконічний, але виразний портрет Леніна. Знамено Паризької комуні — «огню священного язик» [3, с. 10] — промовиста деталь, яку побачив поет в музеї В. І. Леніна, робить образ вождя живлющим і живим. «Ветхе полотно», що «пашить і кличе, і клекотить» [3, с. 10], несе в собі відблиски ленінського духовного світла, воно невмируще, як ідеї комуністичного перетворення світу, що завдяки Леніну і створеній ним партії стали реальністю.

Перед читачами проходять постаті Лесі Українки, Максима Горького, М. Тихонова, Ю. Смолича, О. Гончара, названі і незримо присутні Д. Гурамішвілі, П. Тичина, С. Чіковані, Ю. Гагарін — всі вони втілюють найвищий ідеал людства — братерство народів.

З великою синівською любов'ю змальований образ матері поета у вірші «Пролог до спогадів»:

Я згадую прозорі руки матері,
Вона живе, в мені живе вона
[3, с. 43].

Друга частина «Карбів» — «Нічні концерти» — це картини або блискавичні враження від музики Шуберта, Сіберіуса, Шостаковича, Грабовського, Леонтовича. Музика вбирає в себе долі митців і долі народів, «печалі і сні чужедального люду, його сподівання, легенди химери». Музика приносить радість, будить думку, кличе до творчості, вона вічна, як життя. При komponуванні збірки «Карби» найбільшу увагу поета привертали видатні люди, митці різних народів і часів, музичні творіння різних жанрів та стилів. Разом з тим у книзі є твори, які не мають іменної ознаки: «Пильніше і глибше вдуматися в себе», «Перший сніг», «На луг лягло благословення снігу», «Лампочка вдалині». Це філософська лірика, сповнена глибоких роздумів над пройденим, перебутим, «у жодних скорботах не каючись, і жодних утрат не зрікаючись» [3, с. 26]. Спокійно переступає поет грань, за якою починається мовчання, але не страшна йому та рокова межа. Він схиляється перед величчю людини, довершеністю людського розуму, що криє в собі «маленький космос». Життя людини обмежене у часі, але, входячи клітиною в життя людства, воно стає безмежним, безсмертним, вічним.

Назва «Карби» не нова в українській дожовтневій літературі. Карбами були зарубки горя, болю, нещастя на душі знедолених героїв збірки «Карби» М. Черемшини. Карбами у віршах М. Бажана є зарубки сонячної мислі на душі людини соціалістичного суспільства, яка пізнає поезію, мистецтво, музику, свій народ і народи світу, перед якою відкриті всі можливості інтелектуального, духовного творчого розвитку. Ліричний герой книги «Карби», як і всіх творів М. Бажана, щомиті усвідомлює себе людиною на «планеті людей», живе її радостями і тривогами.

Список літератури: 1. *Абашидзе И.* Знак мастерства. — Литературная газета, 1982, 24 марта. 2. *Бажан М.* Доробок. Вибрані поезії. К., 1979. 3. *Бажан М.* Карби. К., 1978. 4. *Павличко Д.* «Карби» М. Бажана. — Радянська Україна, 1982, 6 жовтня.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В статье анализируются произведения М. Бажана, написанные в 70-е годы, в частности стихи из книги «Карби», удостоенной в 1982 г. Ленинской премии.

Подчеркивается, что эти произведения принадлежат к выдающимся явлениям советской поэзии, свидетельствующим о творческом долголетии М. Бажана, глубине и молодости его поэзии.

Стаття надійшла до редколегії 17.04.82.

Юрій Федькович — редактор газети «Буковина»

Багатогранна творчість Юрія Федьковича різних періодів досить детально висвітлювалась у науковій літературі. Значно менш вивченим є питання про діяльність видатного письменника-демократа як редактора газети «Буковина», яку він редагував у 1885—1888 рр.

Уже в 60-х роках XIX ст. Ю. Федькович задумав видавати газету для народу під назвою «Вечорниці». Газету письменник розглядав як засіб зв'язку з народом, як дієвий чинник пропаганди важливих думок і поширення знань серед трудящих.

1 січня 1885 р. вийшов перший номер «Буковини», в якому вказувалось, що видає її і за редакцію відповідає Ю. Федькович. Газета виходить двічі на місяць, 1 і 15 числа за старим стилем, обсягом 8 сторінок. Продавалась вона по ціні, доступній найбіднішим сім'ям. Редакція зверталась до своїх читачів з Пруту, Сяну, Бугу, Дунаю і Дніпра зі словом-закликом підтримувати газету морально і матеріально, передплачувати її і надсилати свої дописи та статті.

Цей заклик знайшов відгук у різних кінцях України. Вже у восьмому номері повідомлялося, що «надіслали нам свої твори М. Лисенко і П. Ніщинський з України, І. Воробкевич з Буковини, з Галичини — Іван Вербицький... Наші писателі з України, Галичини, Буковини і Угорщини були так ласкаві надіслати нам свої твори» (1885, 15 квітня) *.

Умови, в яких з'явилося це видання, були надзвичайно складними. Уряд австрійської монархії, дозволивши видавати українську газету, суворо вимагав дотримання урядової політики. Позначились на газеті і певні суперечності у світогляді самого Ю. Федьковича.

«Буковина» не завжди була послідовною з ряду важливих суспільних питань і проблем. Однак завдяки демократичним тенденціям та прогресивному напрямку, газета увійшла в історію української дожовтневої журналістики.

У передовій статті першого номеру було викладено її програму. Основне завдання газети, як зазначено в цьому документі, — «поставити народ рускій ** Буковини на рівний ступень духовного і морального розвою з іншими народами. Не менше слідити она буде за справами інших слов'янських братів, іменно тих, з котрими призначила нам судьба жити на одній землі, ділити з ними радість, смуту і щасливі дні...

Не залишить она також от часу до часу подавати вістки про духовне жите галицьких, угорських і на Україні жиючих братів наших...» (1885, 1 січня).

*Тут і далі в тексті посилання на газету «Буковина».

** Тобто український. — Авт.

Уже з перших номерів у газеті було запроваджено такі рубрики: «Перегляд часописів», «Із села», «Товариства руські», «Дрібні вісті», «Що нового в світі», «Для науки й забави».

Ці рубрики зберігались протягом трьох років, що свідчить про значну увагу до них редактора.

У більшості постійних рубрик читачі знаходили цікавий і корисний матеріал. Але не завжди характер матеріалу відповідав назві рубрики. Можливо, таке маневрування матеріалом було викликане цензурними перешкодами.

Іноді не важко було помітити прозорі аналогії і натяки на життя в австрійській державі. Так, у замітці «Князь Бісмарк а русини» розповідається про зустріч у Австрії канцлера Німеччини з цісарем, в ході якої Бісмарк ніби порушив питання про русинів, яких варто урівняти в правах з іншими, дати їм школи і наукові установи на їхній мові. В замітці зазначалося: «...При сей случайности згадувалося, чи би не корисно було перетворити Черновецький університет на руський, в котром би всі науки в руском языці преподавано...»

Се суть вісті, котри заграничні газети подають. Ми русини, правду сказавши, не можемо сего вірити. Русинам на Буковині відомо, що кілька то заходу було, кілька просьб до міністерії ся подавало, щоби правительство хотя нижщу руску гімназію в Кіцмані основало, а міністерство помимо того не сповнило до нині сего справедливого желаня. На цілу Галичину єсть одна, руска гімназія в Львові, а на Буковину, в котрій жие 240000 русинів, нема навіть і одной середной школи руской» (1885, 15 січня).

Газета систематично і послідовно вела боротьбу за відкриття шкіл для дітей трудящих, за поліпшення якості навчання дітей у школах, ставила питання про підготовку вчителів тощо. Відчувалась освідомленість самого Ю. Федьковича, який тривалий час працював шкільним інспектором. У передовій статті «Наші народні школи» міститься глибокий аналіз стану справ у школах, даються конкретні пропозиції для шкільної ради крайової, зазначається, що від шкільної справи залежить і стан вищої школи, зокрема університету. Наводяться такі дані про університет: «Чернівецький університет числив в минушом семестрі 42 професори, доценти і учителі, а 265 слухателів» (1886, 1 березня).

У наступному номері для порівняння газета надрукувала дані про університети в Австрії. «Сего року...слідуюче число студентів на університетах австрійських: у Львові — 1005, Кракові — 1025, в Чернівцях — 263, у Відні — 5157, в чеськом університеті в Празі — 1952, в Німецьком — 1517, в Грацу — 1175; Львовська політехніка числить лише 178 студентів» (1886, 16 березня). Характерно, що студентська тема, зокрема революційних рухів серед студентської молоді, була не випадковою на сторінках газети, висвітлювалася послідовно і продумано.

Під рубрикою «Що нового в світі?» в березні 1886 р. в одному з матеріалів писалося: «Доносят з Петербурга, що там межі студентами університету, а навіть в дівочом інституті в Москві вкрита революційна пропаганда» (1886, 1 березня). Згодом, 1 трав-

ня того ж року, газета знову нагадувала: «У Росії рух революційний змагається чим раз більше, що видно із міністеріального розпорядження, в котром наказує ся всім кураторам округів наукових, щоби ужили як найенергійніших средств, аби здушити всяку агітацію межи студентами вже в самом си зароде» (1886, 1 травня).

Такі повідомлення давалися без жодних коментарів. Згодом під рубрикою повідомлялося: «В Бельгії не устає рух соціалістичний. Всі робітники хотят згромадити ся дня 15 августа і домагати ся права загального голосовання» (1886, 1 липня).

Поступово розширювалася географія матеріалів, збільшувалась інформація про життя буковинців. На сторінках «Буковини» того періоду часто подавалися різноманітні матеріали про культурне і літературне життя трудящих Росії і України, друкувалися твори українських і російських письменників з коментарями та примітками до них. Наприклад, оповідання «Одарка» Марка Вовчка супроводжувала така редакторська примітка: «Подаємо одно із славних «Народних оповідань» Марка Вовчка, котрих 3 томи, містячих 25 оповідань, можна получить через нашу адміністрацію за 45 крб. (55 крб. з пересилкою). Хто не читав Вовчкових оповідань, не знає краси нашої бесіди» (1887, 16 квітня).

У газеті друкувались також твори С. Руданського, Є. Ярошинської, М. Устияновича, Д. Мордовця. Неодноразово згадуються в газеті твори Т. Шевченка, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Котляревського, М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого та інших письменників.

Газета інформувала про тріумфальні гастролі українських театральних митців у Москві і Петербурзі, радіючи цьому успіху як своєму. «Українсько-руська трупа театральна Старицького все ще перебуває в Москві і грає наши народни штуки з найбільшим успіхом, крім того, виставила она сими днями нові штуки, а то драму Кропивницького: «Доки сонце зійде, роса очи виїсть» і оперету «Під Івана Купала», до котрої написала слова П. Шабельська, а музику уложив славний наш композитор Лисенко. Особливо музика одзначає ся великою свіжістю і мелодійністю. Так отже і на Україні веде ся народне діло наперед, збагачує ся наша література і штука» (1887, 1 березня).

Газета стала важливим осередком згуртування молодих літературних сил. Про те, як Ю. Федькович заохочував, підтримував їх перші паростки, свідчить його листування з молодою письменницею Євгенією Ярошинською. На сторінках «Буковини» побачив світ її перший твір «Уроена слабість» (1886, 1 липня).

Найбільше уваги на сторінках газети приділялося заміткам і повідомленням, які надходили від сільських дописувачів з різних місць України. Ось кілька, на наш погляд, цікавих матеріалів: «Селяни під Каневом на Україні засудили громадського писаря за здирство на проход босими ногами по кропиві. Засуд виповнен в присутності цілої громади» (1885, 15 серпня).

В одному з номерів повідомлялося, що в с. Підзахаричах на Буковині селянин Захарій Гозда вбив свого односельчанина Ми-

киту Гозду і його батька Стефана Гозду тяжко поранив за землю (1886, 16 липня).

В іншому дописі з с. Киселиці Путилівського повіту розповідається про самочинство попа Браги, який за похорони брав із селян велику плату.

Про життя робітників газета писала рідко, але в одній із передових статей під назвою «Промисел на Буковині» характеризувалося становище трудящих: «Многи промисловці безсовістно використовують робітників. Ремісництво на Буковині цілком упало. Робітник темний. Платня по більшій часті мала і неточна. Фабрики особливо трачки небезпечно збудовані, при роботі із огнем панує крайня неосторожність, через що много лиха буває. Нечистот і всякого здоровлю робітників шкідливого повно. Дітей, навіть п'ятилітніх, употребляють до роботи, а не посилають до школи» (1885, 15 лютого).

Публікація подібних матеріалів є особливою заслугою редактора. Під рубрикою оголошень майже в кожному номері повідомлялося про появу літературних збірників, альманахів, календарів, книг. Іноді давались короткі анотації до них. Тут можна було дізнатися про альманахи І. Франка і Н. Кобринської, про детальний зміст різних календарів і книг, що з'являлися не лише на Буковині.

Щодо мови, то газета в той час орієнтувалась на мовне багатство Т. Шевченка, прагнула до фонетичного правопису і вела боротьбу проти створення штучної мови, так званого язичія. Ю. Федькович виявляв велику сміливість і прозорливість у розробці і впровадженні фонетичного принципу в українській мові.

Працювати доводилось в дуже складних умовах. Труднощі створювали, з одного боку, офіційна австрійська цензура, з другого — місцева верхівка «Руської бесіди», яка одержувала субсидії від австрійських властей. Ю. Федьковичу як редакторові доводилось рахуватися з цим. Але завдяки йому газета користувалася повагою в народі і відіграла значну прогресивну роль.

Газета в перших січневих номерах 1888 р. писала, що її редактор Ю. Федькович «... од першого дня життя нашої «Буковини» вів її совістно, щиро і з любов'ю [виділення наше. — Г. С.] через найтяжчі перші роки і довів її до того, що она сталась любою й дорогою руському народові... Кожний пом'яне славного опікуна, першого провідника її бл. п. Осипа Юрія Гординського-Федьковича «не злим тихим словом» (1888, 16 січня).

Завдяки Ю. Федьковичу, який зумів згуртувати і очолити редакційний колектив, на сторінках газети «Буковина» друкувались важливі матеріали, пройняті ідеями єдності всіх українських земель.

У травні 1886 р. в передовій статті «Сепаратизм русинів» було надруковано такі слова: «Ми мусимо раз на завше покинути наш смішний і для нас так пагубний сепаратизм, ради котрого ми в закутку і відільно до тепер жили, як якась нова, себ то якась «буковинська нація», і мусим починати жити якоби одним духом і одним тілом с прочим руським народом» (1886, 16 травня).

Кому належить цей текст: Ю. Федьковичу чи комусь іншому? Газета, як відомо, колективний орган і в його роботі є свій порядок, якого дотримувались і в «Буковині». Як відзначалося пізніше в цій же газеті: «Співробітники сходилися правильно на редакційну раду, що цензурувала кожду важнішу статтю» (1909, 7 січня). Передова стаття «Сепаратизм русинів», є підстави вважати, належала саме до важливіших, а отже, теж цензурувалась редакційною радою. Як би не було, ці слова виражають всю суть, весь зміст і програму газети. І заслуга в цьому, безумовно, належить її редакторові Ю. Федьковичу, який докладав немало зусиль і вміння, щоб, долаючи різні труднощі, суперечки і незгоди, вірно служити народові.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В статье на материалах газеты «Буковина» прослеживаются некоторые вопросы редакторского мастерства Ю. Федьковича, его прогрессивные взгляды на роль и назначение газеты в борьбе за социальное и национальное освобождение трудящихся и воссоединение всех украинских земель.

Стаття надійшла до редколегії 25.02.82.

В. П. БЕЛЬЧЕНКО, викл.,
Одеський педінститут

Проблема обов'язку в творчості О. Ю. Кобилянської

На грані ХХ ст. у мистецтві значно піднявся ценз морально-етичної проблематики, вагому силу якої прогресивні митці України блискуче використовували для виховання свідомості народу. Вона була тісно пов'язана з суспільним і естетичним ідеалом, знаходила конкретне втілення в концепції людини.

У руслі етичних пошуків української літератури перехідної доби творчість О. Ю. Кобилянської знаменує одну з оригінальних і провідних (хоч і не позбавлених суперечностей) ліній розробки морально-етичної тематики, тісно пов'язаної з формуванням громадського статусу особистості, з її внутрішньою красою і життєздатністю в боротьбі з буржуазною мораллю безвиході, припинення людської гідності і честі, втрати суспільних і особистих чеснот. Письменниця демократичного напрямку з особливою пристрасністю і пророчістю народного митця ставилася до вічних і завжди актуальних питань про добро і зло, взаємодію полярних сторін людського характеру, високе і низьке в суспільно й індивідуально зумовленій поведінці. Саме тому її твори виявилися на гребені громадських змагань, специфічно трактуючи глибинні потреби часу в захисті плідних моральних істин людини, в необхідності пошуку нового в її етичному світі. Стрижневою в широкому колі морально-етичної проблематики, що порушувала О. Кобилянська в своїй творчості, була тема обов'язку. І це не випадково, бо в

ній найбільш постає суспільний характер морального буття людини, відкриваються приховані пружини поведінки, мотиви її діяльності.

У всі часи свідомість і почуття обов'язку високо цінувалися суспільною думкою як могутній стимул, що активізує людську діяльність у різних сферах суспільного життя. За обов'язок прийнято вважати високу моральну відповідальність, що стала внутрішньою потребою особистості, яка правильно узгоджує особисті інтереси з суспільними. Імперативна, наказуюча сторона обов'язку не протистоїть свободі особистості, а є по суті моральною формою регулювання взаємин людей на основі збігу зовнішніх вимог обов'язкового з внутрішнім бажанням, мотивом [8, с. 85—86].

Моральний обов'язок, як відзначав В. І. Ленін, змушує людей «ставати на бік того чи іншого класу...» [1, с. 523]. Представники антагоністичних класів вкладали в почуття обов'язку різний, часто протилежний зміст, залежно від того, що вони зі своєї класової точки зору визначали як суспільне благо. У класовому суспільстві імперативна сила обов'язку використовувалася представниками панівних класів як знаряддя експлуатації трудящих мас та їх духовного поневолення. Але в свідомості передових людей кожної суспільно-економічної формації формувалось розуміння обов'язку, що виражало об'єктивну необхідність прогресивного розвитку суспільства, вимагало стати на боротьбу з відживаючими формами суспільного життя.

Розуміючи значимість розкриття специфіки обов'язку в бурхливу епоху початку ХХ ст., О. Кобилянська талановито показала, як вимоги суспільства переломлюються через людську свідомість, впливаючи на поведінку героїв її творів. В художньому трактуванні об'єктивної та суб'єктивної сторін змісту обов'язку виявився непересічний дар буковинської письменниці випробувати характери своїх героїв змаганням особистого й суспільного в їхніх долях. Вона як художник заглибилась у розробку відповідальності людини перед самою собою, своєю людською суттю і суспільством. Проблема обов'язку в творчості О. Кобилянської набуває функції психологічної характеристики особистості, способу розкриття культури душі чи її недолугості, морального виродження, а також причин, що призводили сучасників письменниці до цього. Заслуга позиції авторки полягає в тому, що вона показала «кризу особи» за умов капіталізму, викликану розривом між усвідомленням обов'язку перед іншими і неможливістю виконати його. Дисонанси на цьому ґрунті, прояви непорядності, руйнування сталих взаємин між людьми становлять зміст багатьох творів О. Кобилянської.

Характерним прикладом може служити новела «Битва», де письменниця показала розрив між обов'язком берегти природні багатства і жорстокими законами капіталізму. Розглядаючи проблему взаємозв'язку природи і суспільства, ставлення людини до навколишньої природи під кутом зору обов'язку людини, її моральної відповідальності за розумне використання природних ба-

гатств, поєднуючи етичний, естетичний і соціологічний підходи, письменниця розкриває основні фактори, що формують характер людини. Саме у «Битві» з особливою силою виявилось новаторство О. Кобилянської, її оригінальність у трактуванні об'єктивної сторони змісту обов'язку через вияв класових потреб героїв, змальованих засобами психологічного аналізу. Завдяки їм сторінки новели нагадують симфонії, «в яких враження від пейзажу і порухів душі зливаються в одну неподільну гармонію» [9, т. 8, с. 70]. Письменниця поетизує природу, наближаючи її до «людського буття», до «найпотаємніших людських поривів» [7, с. 288]. Водночас у підґрунті твору звучить сильний мотив відповідальності справжнього митця за все, що робиться на землі, мотив суспільного покликання народного письменника. Знищення природи Карпат вона розглядає як лихо народне, соціальне, викликане новими економічними чинниками, як забуття святого обов'язку людини — берегти навколишнє середовище. Винищення лісу письменниця трактує не лише як джерело наживи, а й як засіб поневолення краю, недарма нічне вогнище в лісі вона сприймає «яко гасло житні наймитів» [5, т. 2, с. 307]. Глибоким докором пройнята розповідь письменниці про інертність і безтурботність гуцулів. Правда, вони відмовилися брати участь у зрубванні пралісу, але почуття відповідальності за долю своєї батьківщини у них ще не збудилось. Навіть дерева-велети чинили опір чужинцям, боролись за своє життя, хоч і падали переможеними, а ці «діти лісів», що удавали з себе вільних, насправді «більше схожі були вже на тих, що сковані в залізні пута везлися тепер в низини» [5, т. 2, с. 311]. Основний моральний пафос новели виражений у монолозі буковинського робітника. Характерно, що він викриває не лише чужоземних хижаків-капіталістів («Нищать чужі антихристи наші прекрасні ліси, що становлять маєток нашого краю») [5, т. 2, с. 314], а й злочинну байдужість «своїх» панів до інтересів народу, до його національних багатств: «Тепер мається сей прекрасний матеріал вивозити, мабуть, аж за море! І що має наш край з того? Спитайте тих, що правлять тими маєтками, що живуть у розкоші, що їх грішні тіла аж розходяться, — спитайте їх, що наш край з того має?» [5, т. 2, с. 314]. Промову перервав «голосний удар в лице».

У творчості О. Кобилянської, зокрема в «Битві», найповніше передане високе моральне напруження, що виникає внаслідок боротьби мотивів, як результат внутрішніх протиріч представників різних соціальних груп, що виявляється в протилежних оцінках цінностей життя і природи. Робітник — один із героїв «Битви» — усвідомлює громадський обов'язок боронити рідний край, але виконати його не може, бо не має підтримки з боку товаришів. Хоч О. Кобилянська і змалювала образ робітника, політична свідомість якого вища за селянську, але образ цей епізодичний і недовершений. Авторці важко було зобразити активно протестуючого героя, в свідомості якого склалася б гармонія особистого і громадського. Як письменниця-патріотка, вона заклала один із перших каменів у фундамент захисту природи,

розумного її використання, виявивши сповна своє розуміння громадського обов'язку людини і митця.

Еволюція поглядів на розуміння обов'язку митця і суспільне призначення літератури протягом довгої літературної діяльності О. Кобилянської зазнавала змін. Так, у 70-ті роки — в ранній період творчості — письменниця замислювалась над проблемою обов'язку дещо абстрактно, хоч і правильно вбачала філософський зміст покликання особистості у вихованні обов'язкових суспільних законів. Так, у щоденникових записах 1884 р. проглядає болісний пошук істини, що таке обов'язок і в зв'язку з цим, як сповнити змістом людське буття, передусім своє. Посилаючись на слова Гете «Життя — обов'язок, хоч вік йому — хвилина», О. Кобилянська в щоденнику занотувала: «Добре, що «обов'язок», але для чого «обов'язок»? Най мені хто докаже, що моє життя єсть більше добро, як нежиття! Й взагалі, для чого єсть людське життя?» [6, с. 74]. Вже через рік пошук сформувався в зрілу думку: жити для когось — ось обов'язок людини і митця: «... Краще гнітючий тягар, ніж схоже на смерть життя, ніж просто їсти й пити для того, щоб не померти. Я хочу жити для когось, мати обов'язок, взагалі хочу щось мати» [6, с. 110]. Отже, вже тоді письменниця намагалася усвідомити свої завдання як митця, визначити своє місце в суспільному житті, узгодити громадське й інтимне.

У художній інтерпретації проблема «митець і суспільство» вперше постала в алегорично-символічній новелі «Людина з народу» (1886). У ній авторка засвідчила не тільки повагу до народу, а й визначила, в чому полягає сенс обов'язку співця, який повинен шукати «справжніх скарбів краси» лише в середовищі простого люду, в якому «здорове живе життя повне почуття і правди» і якому притаманне моральне благородство, людяність і вірність [10].

Головним стрижнем алегоричного твору «Мати божа» є роздум над тим, кому присвятити свій талант: зректися сумної дійсності і бути співцем «чистої» краси чи віддати життя і талант народу? Образ матері божої, що постав перед героїнею, нагадав їй про людські страждання. І вона долає вагання — «скинула неміч з своїх суставів, збрала всю свою силу і з любов'ю, яку не відчувала досі ніколи до нього [народу], полинула... вперед, немов та стріла. Сонце запало на сході і пригнобило пільму. Шляхи показалися ясно й виразно...» [5, т. 1, с. 470]. Рішення виконати обов'язок приходить після нелегкої внутрішньої боротьби. Недарма героїня твору зважує цінності життя — «прирівнює якість «вартості» між собою, розбирає «мораль» [5, т. 1, с. 464].

Питання служіння митця народові як громадського обов'язку торкається О. Кобилянська і в повісті «Царівна» (1895). Письменницька відповідальність трактується нею як корисна праця для народу. Саме «працею пером» мріє героїня твору Наталка втручатися в суспільне життя, виховувати народ: піднімати його на вищий рівень, підносити свідомість, готувати до соціального й національного визволення — до «полудня».

Отже, роздумуючи над проблемою обов'язку, логікою художньої думки, О. Кобилянська доходить висновку, що література повинна стверджувати високі ідейні і моральні цінності, активно втручатися в життя суспільства, етично виховувати маси. «Поет і писатель, на мою думку, не має лиш фотографувати, але й виховувати й далі вести», — скаже вона в «Балаканці про руську жінку» [5, т. 5, с. 528].

Постановкою морально-етичних проблем, зокрема покликання митця в усвідомленні людиною суспільних вимог, буковинська письменниця перегукувалася з борцями за реалістичне мистецтво — І. Франком, П. Грабовським, Лесею Українкою, М. Коцюбинським. Але її розуміння обов'язку митця і завдання літератури в суспільному житті мали й відмінності, пов'язані з художнім підкресленням не стільки класових, скільки гуманістичних, загальнодемократичних позицій у трактуванні моральних аспектів.

За естетичною концепцією О. Кобилянської, найвищий прояв обов'язку людини полягає в боротьбі за кращу долю народу, в чесному й відданому служінні йому. Конкретно художній вияв — це етичне кредо в типажі героїв, які уособлювали могутню закличну силу обов'язку, що стає рушієм суспільно значимої поведінки. Уже першими друкованими творами письменниця вводить в українську літературу «нових людей», що прагнуть до цілеспрямованої, корисної людям діяльності. Справжнім «променем сонячного світла» на тлі міщанського оточення показала О. Кобилянська творчо обдарованих жінок (Олену з повісті «Людина» та Наталку з повісті «Царівна»), трактуючи їх життєву активність як вияв етичного здоров'я. Молоді героїні намагаються вирватися з духовної неволі, сірої буденщини, прагнуть зберегти людську гідність, «працювати для суспільності». Якщо для Олени тривала боротьба з міщанським оточенням закінчилась поразкою (вона добровільно прийняла на себе «обов'язок рятувати родину» [7, с. 51], відмовившись від суспільних обов'язків), то Наталка перемогла, бо в житті героїні не існує суперечностей між особистим і громадським. Вона вистояла, стала письменницею, не втрапивши віри у високе покликання людини. Таким чином, О. Кобилянська впритул підійшла до вирішення кардинальних «проблем людинознавства», «возвеличення Людини в горьківському розумінні цього слова» [2, с. 204]. Образами Олени і Наталки письменниця показала появу в літературі кінця ХІХ ст. нового героя — соціально активної особи, яка розуміє свій моральний обов'язок брати участь у суспільному житті, працювати на громадській ниві, боротися за визволення народу від соціального і національного гніту. Саме в прагненні утвердити концепцію людини як активного суспільного діяча, рушієм поведінки котрої є високі принципи моралі, виявляється спільність Ольги Кобилянської з Максимом Горьким, Іваном Франком, Лесею Українкою.

Та все ж герої ранніх творів письменниці більше говорять про свої почуття до народу, висловлюють готовність служити йому, боротися за його визволення, а сам народ знаходиться десь поза межами художньої дії. Свідомість обов'язку не завжди реалізується

у вчинках героїв. У віддаленні від народу «різьбить себе» і герой пізнішого твору — «Через кладку» (1911) — Нестор Обринський, який своє життя скерував в одному напрямі: підготував себе до майбутньої політичної діяльності, до боротьби за інтереси народу. Він «живе у своїй праці на будуче» [5, т. 4, с. 120], вважаючи це своїм обов'язком. Та надмірна праця підірвала здоров'я Нестора, і він передчасно помирає, так нічим і не допомігши народу.

О. Кобилянська показала, що процес усвідомлення вимог обов'язку не проходить без боротьби. В цьому сила її творів, у яких складний світ морального життя людини переданий не за спрощеною, примітивною схемою; письменниця зосередила увагу на тому, як проблема обов'язкового переростає в проблему духовності не лише одного героя, а всього суспільства.

Письменниця ще не побачила реальної сили, здатної організувати й очолити народ на подолання соціального зла. Та хоч О. Кобилянська і не дійшла висновку про необхідність революційних перетворень, хоч вона і не зрозуміла провідної ролі пролетаріату в класовій боротьбі, але вона дала, так би мовити, «розпізнавальні знаки», що сприяють розумінню синтетичної картини морально-етичних змагань часу. Саме тому творчість О. Кобилянської слід оцінювати, виходячи з відомого ленінського вислову: «Про історичні заслуги судять не по тому, чого не дали історичні діячі в порівнянні з сучасними вимогами, а по тому, що вони дали нового в порівнянні з своїми попередниками» [1, т. 2, с. 117]. З цієї точки зору, морально-етична спрямованість творчості буковинської письменниці заслуговує на повагу. Її твори сприяли зростанню класової свідомості трудящих мас. Показ позитивного героя, його ідейних шукань, визначення свого місця в суспільному житті давав приклади усвідомлення обов'язку як необхідної умови вдосконалення людини і суспільного прогресу.

Цікавим з погляду художнього зображення обов'язку людини є оповідання «За готар», в якому авторка роздумує над питанням обов'язку людини і залежності її долі від оточуючих її людей та етичного рівня суспільства загалом. Негативний урок повної байдужості до чужого нещастя, що йшов од священнослужителя («загіне, то й ховай даром, трудись за бог зна які гріхи...» [5, т. 3, с. 363], привів до остаточної жорстокості, недотримання елементарних норм людської моралі. Забувши про обов'язок людини допомагати ближнім у тяжку годину, піп і двоє багатих селян залишили на краю села помирати в морозяну ніч людину, щоб не шукати собі клопоту. У цій ситуації байдужості до знедоленого протиставлено людяність бідної селянки Магдалени, наділеної високим почуттям відповідальності за долю інших.

Якщо усвідомлений обов'язок завжди сильніший і його виконання приносить людині внутрішнє задоволення, то обов'язок, дотримуваний і виконуваний з примусу, за своєю суттю не буде виражальним атрибутом моральності. Цей аспект обов'язку з примусу найбільш яскраво виражений у прозі на воєнну тему. Показовою в цьому відношенні є одна з найтрагічніших новел воєнного циклу «Лист засудженого вояка до своєї жінки». Буко-

вицські селяни змушені були у війні виступати на стороні австрійського уряду. Під наглядом австрійського офіцерства «відмашерував до Італії» зі своїм полком і Василь. Та одного разу, стомлений боями, заснув у окопі. В цей час його полк відступив, і солдат залишився на території ворога. Коли через деякий час австрійське військо знову пішло в наступ, в окопі було знайдено Василя і як зрадника передано до воєнно-польового суду, який виніс смертний вирок. Василь усвідомлює, що його обов'язок як сина, як чоловіка, як батька семи дітей, врешті як людини, — жити, виховувати своїх дітей, працювати на своєму клаптику землі. Війна йому не потрібна, та його змушують воювати і... вмерти, як «багато соток і тисячів» інших солдат. Тут О. Кобилянська естетично трактує розлад між примусово обов'язковим і внутрішньо необхідним, що продиктований аморальністю обставин, в яких живе герой, жорстокістю імперіалістичної війни.

У циклі антивоєнних творів О. Кобилянська виступає як гуманіст й інтернаціоналіст, трактуючи вагу суспільного змісту обов'язку на матеріалі доль героїв, проявів почуття їх відповідальності чи безвідповідальності. Характерно, що письменниця зуміла показати в різкому зіткненні дві психології.

Солдати обох ворогуючих армій розуміють антилюдську сутність війни, її неприродність, та «начальники» силою змушують виступати на їх стороні. Наприклад, у «Тузі» авторка говорить, що солдати австрійської армії співчувають російським солдатам, що теж залишили свої домівки і сім'ї [4, с. 3]. А в новелі «Дев'ятниця» є цікава деталь — російські війська дозволяли селянам окупованих сіл забирати хліб з панських ланів. Ніхто з солдат не хоче воювати. Але коли, скажімо, російські чи австрійські солдати не йшли вперед, «то на них ззаду їх «власні» палили красами» [5, т. 4, с. 377]. Крізь призму рівня обов'язкового письменниця-патріотка естетично піднесла антивоєнну мораль як гуманістичну і народну. Але засуджуючи війну, О. Кобилянська не пропонує ніяких діяльних засобів боротьби з нею. Письменниця не розуміє соціальної природи війни, тому не може стати в її оцінці на конкретно-історичну точку зору і міркує про неї з позицій абстрактного гуманізму та «вічних» основ моральності.

У художній інтерпретації обов'язку людини О. Кобилянська не замикається одною сферою. Їй властива поліваріантність у вирішенні цієї теми. Тут і суспільний аспект, і особистий, інтимний. Приватна власність на землю і засоби виробництва роз'єднує людей, вбиває гуманістичні поривання, сіє між ними ворожнечу, — утверджує письменниця образом Сави, героя повісті «Земля». Хоч він і не любить землю і працю на ній, але добре розуміє, що людина без землі — ніщо. І щоб стати єдиним спадкоємцем батьківської землі, Сава йде на страшний злочин — убиває рідного брата. Як бачимо, родинний обов'язок спотворено впливом людиноненависницької капіталістичної моралі, при якій власність стає критерієм вартості і сили людини.

Обов'язкове в людській долі — це те, що суспільно необхідне. Якщо необхідність усвідомлена, вона виступає уже не як щось ззов-

ні примусове, а як бажане, внутрішньо обов'язкове. Людина доходить висновку, що вона повинна вчинити так, а не інакше, бо таке її моральне переконання і бажання. Цікаво з цього погляду подивитися на взаємодію обов'язкового і необхідного як основу мотиваційної сфери персонажів повістей «Земля» та «В неділю рано зілля копала». Так, Івоніка і Марійка («Земля») і старі Дончуки («В неділю рано зілля копала») вважають обов'язковим працювати зранку до вечора, бо прагнуть стати заможними, матеріально забезпеченими. Ця ж мотивація лежить і в основі їх батьківського обов'язку — виховати дітей працюючими. Марійка та Івоніка дуже люблять обох синів. Однак у них зароджується почуття неприязні до Сави, бо той не любить ні землі, ні праці. Після смерті Михайла Івоніка відразу зрозумів, що Сава — братовбивця, та суперечливі і неусвідомлені ним почуття — «страх і любов до живого», «любов і жаль за вмерлим» [5, т. 2, с. 239] — борються в його душі. Любов, батьківський інстинкт перемагає в його добрій душі, перемагає він і в Марійки. Як люди, як батьки, вони повинні ненавидіти вбивцю свого сина. Однак, коли Сава повернувся після ув'язнення додому, обоє жаліють його. Материнський і батьківський обов'язок перемагає, бо вони всім своїм єством хочуть мати біля себе сина, хоч невимовний жаль за Михайлом лишився на все життя.

Материнський обов'язок Маври («В неділю рано зілля копала») невідступно переслідує її весь час, хоч вона і залишається самотньою, позбавленою реальних можливостей для його вияву. А тому циганка напівкомпенсує його у ставленні до Тетяни. І хоч вона залишила хутір Дубихи, часто навідується до оселі, щоб бодай одним оком поглянути на свою названу доньку. Знедолена Мавра по-своєму виконувала обов'язок і тоді, коли шукала сина, батька, свій рід. Ось чому почуття материнського обов'язку — піклуватись про дитину, навчати всьому доброму — навертало її до Тетяни.

Як бачимо, поняття обов'язку, відтворене О. Кобилянською в художній тканині творів, багатогранне. Комплекс питань людського життя, розкритий у суспільному й інтимному плані, саме тому постає зримо й психологічно обґрунтовано. Два основні аспекти взаємно доповнюють один одного, відкриваючи життєву і художню правду про життя людини на початку ХХ ст. та головні проблеми, що її хвилюють.

Список літератури: 1. *Ленін В. І.* Повне зібрання творів, т. 2. 2. Архів О. Ю. Кобилянської. — Відділ рукописів ін-ту літератури АН УРСР, ф. 14, № 1332. 3. *Денисюк І. О.* Розвиток української малої прози ХІХ — початку ХХ ст. К., 1981. 4. *Жіноча доля.* Часопис для українського жіноцтва, ч. 25. Коломия, 1937, 15 листопада. 5. *Кобилянська О.* Твори. В 5-ти т. К., 1963. 6. *Кобилянська Ольга.* Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади. К., 1982. 7. *Ольга Кобилянська в критиці та спогадах.* К., 1963. 8. *Основи марксистско-ленинської етики.* Минск, 1974. 9. *Українка Леся.* Зібрання творів. В 12-ти т. К., 1979. 10. *Фонди Чернівецького літературно-меморіального музею О. Кобилянської, інв. № 1336.*

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Исследуется значимость и своеобразие проблемы долга в художественной интерпретации О. Ю. Кобылянской. Это открывает возможность изучить сущность трактовки нравственно-этической тематики в ее творчестве и особенности концепции человека.

Стаття надійшла до редколегії 16.10.82.

М. І. ГРИЦИК, викл.,
Дрогобицький педінститут

Фольклорист Мелітон Бучинський

У статті «Огляд праць над етнографією Галичини XIX в.» (1900) серед імен, причетних до розвитку фольклористичної думки 60—70-х років XIX ст., Іван Франко згадує громадського та культурно-освітнього діяча Мелітона Бучинського (1847—1903) — українського фольклориста, діалектолога і громадського діяча, збирача фольклорного матеріалу у Галичині для збірників В. Антоновича, М. Драгоманова, І. Рудченка та ін.

У вітчизняній науці поки що нема ґрунтовного дослідження про фольклористичну діяльність М. Бучинського, який зібрав на території Тлумацького, Косівського, Отинянського, Тисьменицького, Рогатинського районів Станіславщини (нині Івано-Франківська обл.) декілька тисяч народнопоетичних творів, що зберігаються у рукописних фондах наукових бібліотек Ленінграда, Києва та Львова. У 1871—1872 рр. М. Бучинський переслав Івану Рудченку в Житомир «64 записи казок — кількість, безперечно, достатню, щоб належно представити у своєму збірникові казковий епос українців з західних земель» [12, с. 376], а також значну кількість історичних пісень В. Антоновичеві у Київ для підготовлюваного збірника «Исторические песни малорусского народа». Бучинський брав участь у створенні праці Григорія Купчанка «Деякі істрико-географічні відомості про Буковину» та збірника «Пісні буковинського народу», що увійшли до другого тому «Записок Юго-Западного отдела Российского географического общества» (1875). Про це Г. Купчанко писав Ю. Федьковичу: «Він (Бучинський) дав мені хороше описання звичаїв і обрядів гуцулів» [10, с. 218]. М. Бучинському належить «перший ілюстрований опис побуту пастухів на полонинах» [9, с. 8].

Пріоритет М. Бучинського у постановці й вирішенні ряду важливих фольклористичних проблем 60—70-х років у Галичині не викликає жодного сумніву.

У 30-х роках постать М. Бучинського стала предметом уваги академіка К. Студинського, зокрема в роботі над книгою «Галичина й Україна в листуванні 1862—1884» [13]. К. Студинському належать і дві розвідки про нього: «Із редакційної теки Івана Франка» [14] та «Зустріч Ольги Косачевої з Мелітоном Бучинським 1872» (Львів, 1936).

У 70-ті роки особою М. Бучинського цікавилися Є. П. Кирилюк [8], О. І. Дей [5], М. Є. Сиваченко [12], М. В. Гуць [4], М. Л. Худаш [16], М. Д. Мандибуря [9], П. І. Арсенич [1] та ін., зокрема при розгляді українсько-сербських фольклорних зв'язків, поетики української народної пісні, творчих взаємин фольклористів Наддніпрянщини і Галичини, історико-етнографічного вивчення рідного краю та окремих мовознавчих проблем.

Навчаючись у Відні, М. Бучинський проявляє особливий інтерес до народної творчості. Саме у той період серед віденських студентів ходили з рук у руки книги Вука Караджича «Сербські народні пісні» (1823—1833), Ф. Челаковського «Слов'янські народні пісні» (1823—1827), М. Максимовича «Малороссийские песни» (1827) та «Украинские народные песни» (1834), Вацлава Залеського «Пісні польські і руські галицького народу» («Pieśni polskie i guskie ludu galicyjskiego», 1833), Жеготи Паулі «Пісні народу руського в Галичині» («Pieśni ludu guskiego w Galicyi», 1839—1840). Предметом жвавого обговорення були і «Галицькі приповідки і загадки» Григорія Ількевича (1841), а також дві частини альманаху «Вінок русинам на обжинки» (1846—1847), упорядкованого Іваном Головацьким при допомозі брата Якова.

Ці книги, а особливо «Русалка Дністровая» (1837), сприяли розвитку прогресивної думки серед української студентської молоді, поглибленому зацікавленню народнопісенною творчістю та етнографією. Під враженням названих книг, зокрема збірників М. Максимовича, молодий М. Бучинський щораз більше запалював думкою про видання збірки пісень Прикарпаття.

На формування демократичного світогляду М. Бучинського значний вплив мала поезія Тараса Шевченка, яка, за його словами, «і для найбільшого мудреця поучна, і найменшій дитині понятна» [3, Буч. — 184, п. 5], а також твори Г. Ф. Квітки-Основ'яненка та І. П. Котляревського.

У студентські роки М. Бучинський захопився російською літературою, зокрема творами К. Рилєєва та М. Некрасова, які навіть цитував у своїх листах [3, Буч. — 182, п. 5]. Він же сприяв публікації в Галичині перекладів творів І. С. Тургенева «Хорь и Калиныч» та «Бежин луг» і статті про їх автора на сторінках «Правди» (1873, № 1). М. Бучинський визнавав, що «Кольцов, Гоголь, Тургенєв і Пушкін — вищі літерати великоруські, з відтінками соціальними між собою, від робітничого піддаша до паркету безбарвних конвенціональних салонів» [11, с. 126]. Вивчаючи на початку 70-х років російську мову, М. Бучинський обіцяв М. Драгоманову писати щомісячні кореспонденції про Австрію не німецьки, як це робив раніше, а по-російськи. Він познайомився з російським медиком Лобовим, «тай рад би набратись в живій розмові коренних і ядерних сказань і оборотів» [11, с. 248].

У 70-х роках значний вплив на М. Бучинського мав М. Драгоманов. Їхнє листування, що почалося з часу особистого знайомства у Відні в 1871 р., — цікава сторінка культурних зв'язків галичан із діячами Наддніпрянської України.

М. Бучинський, як і багато інших тогочасних громадсько-політичних діячів, покладав чималу надію на культурно-просвітню роботу місцевих громад, першочерговим завданням яких вважав виховання людей «свіжих духом і тілом». Цьому, на його думку, повинні були сприяти самоосвіта, ширення знань з історії, мови, літератури, заснування бібліотек, де «коренем у них — збірники пісень, переписані думи і рукописні збірники громадські». Звідси й ключ до розуміння фольклористичних зацікавлень українського діалектолога, збирача фольклорного матеріалу. Оскільки збір фольклорного матеріалу і його публікація вважалися однією із форм просвітянської роботи, М. Бучинський у листі до свого товариша писав: «Людьми світ стоїть, і нема від людей нічого кращого, нема їм ціни. Тим нехай людям листи наші святяться, про них гадати і писати — час не страшний, їх еднати — заходу не шкода» [13, с. 525].

М. Бучинський записував ліричні пісні, коломийки, колядки, щедрівки, історичні пісні, казки, загадки, прислів'я. Фольклор його вабив передусім як втілення віковичних дум і прагнень народу, його естетичних смаків, життєвих інтересів. Прислів'я і приказки, за М. Бучинським, — це «досвід ума народного», ліричні пісні — «досвід серця», а в усіх разом — «література жива [фольклор. — М. Г.] яко культура сама собою додатна і всестороння для формування ума і чувства, зачерпаючи з джерела чистого і примітивного людського, яко вихід для розвою дальшого...» [11, с. 223].

Вагоме місце у записах М. Бучинського займають твори гостро соціальної тематики, зокрема пісні про панщину, наймитські, бурлацькі, вояцькі, гайдамацькі, сирітські. М. Бучинський захоплювався також величчю народного героїчного епосу. Йому належать перші записи історичних пісень «Бондарівна», «Нечай», «Ходить турчин по риночку», «Побіг Марисюка в Волощину», «Смерть сотника Харка», «Смерть козацька», «казка-апофеоза» про Довбуша.

М. Бучинський володів особливим даром входити в контакт із оповідачем чи співаком. Він по-приятельськи заводив розмову з селянами на полі, на пасіці, на гірських полонинах. Особливо плідною була для нього неділя: «У неділю то, властиво, мое жниво, моя радість, тоді я списую пісні народні», — писав він своєму товаришеві В. Навроцькому [13, с. 348].

Записуючи пісні, Бучинський не омивав уже відомих варіантів, простежував відмінності між ними. При цьому точно позначав, де, коли і від кого їх почуто. В архівах М. Бучинського зберігається реєстр інформаторів та нумерація записаних пісень, а також своєрідний каталог — поділ пісень за тематичними циклами. Серед тих, від кого М. Бучинський записував фольклорні твори, — наймичка Марія з Гриновець, парубок Степан Водославський, дівчина з Кутищ Варвара, дячиха Мар'яна Юзичинська (від неї записано 107 пісень), майстер з Осла в Чорногорі Федір Загалюк, а також гуцули станіславські на Рокиті та гуцули коломийські на Чорногорі.

Мріючи підготувати до видання збірник народних пісень, який «був би у формі і ціні для найширшого круга доступний», М. Бучинський залучає до збору «живої словесності» рідних та знайомих. Однак записи, зроблені ними, «небагаті, недобірні, а записувателі, яко селяни, не здолівають дивитись на село об'єктивно» [11, с. 25].

Здійснити задум видання власного збірника М. Бучинському не вдалося. Майже усі його записи залишилися в рукописах, і тільки незначна частина їх була опублікована: «Щедрівка» (Правда, 1868, № 12—13, с. 154), «Із Станіславського підгір'я» (Діло, 1889, 18—30 серпня, с. 1—2), «Пісня про покритку, що втопила дитину» (у кн.: Матеріали до української етнографії, т. XIX—XX. Львів, 1919, с. 263), «Пісня про Кошута» (Жите і слово, т. 1, 1894, с. 468). Частина пісень увійшла до книги «Исторические песни малорусского народа с объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова», т. 1—2 (К., 1874—1875), зокрема такі, як «Ой що в полі за димове?», «Ой у лісі сніжок трясє», «Ходить турчин по риночку», «Андрієчко і Марієчка», «Нечай» та ін. У наш час окремі записи М. Бучинського представлені у виданнях «Історичні пісні» (К., 1961), «Українські народні пісні. Календарно-обрядова лірика» (К., 1963), «Колядки та щедрівки» (К., 1965), «Коломийки» (К., 1969) та ін.

Наприкінці 60-х—на початку 70-х років XIX ст. у фольклористиці утвердилася міграційна школа, представники якої у своїх наукових розвідках намагалися втиснути особливості національної творчості у тісні рамки міжнародних стандартів-образів, мотивів, сюжетів. На Україні її репрезентували М. Драгоманов, М. Сумцов та ін.

М. Бучинський виступав проти теорії прямого запозичення сюжетів у інших народів, хоч і не заперечував впливу «неминучого і гарного». Він дотримувався думки, що кожен фольклорний твір є колективним національним надбанням, скоректованим народним історичним досвідом.

Збірки пісень, на думку М. Бучинського, повинні сприяти розвиткові писемної літератури, мовознавства. Маючи під руками численні записи, зроблені в різних районах Прикарпаття, та збірки інших фольклористів, М. Бучинський зробив цікаві спостереження над діалектними особливостями говірок Галичини. Як наслідок філологічних зацікавлень, з-під його пера вийшли «Нариси галицьких відмін язових» та діалектна карта. Їх він переслав до Києва П. Житецькому. М. Бучинський також збирав матеріали до словника рідної мови. «Зібраними матеріалами і літературою допомагав Є. І. Желехівському у роботі над створенням «Малоруско-німецького словаря» [16, с. 52].

М. Бучинський проявив себе як етнограф. Ним зібрано цікавий матеріал про побут і звичаї гуцулів на полонинах, описано та змальовано знаряддя праці для виготовлення бринзи, також зроблено зарисовки господарських будівель. Він цікавився життям хабів (паріїв), лемків, що поселилися на Підгір'ї десь у середині XIX ст. Лагоджу собі дані про висвітлення цього інтерес-

ного етнографічного процесу», — писав він у листі до М. Драгоманова [11, с. 168].

Майже впродовж свого життя М. Бучинський збирав зразки народних вишивок, докладно вивчав їх відмінності, характерні для різних етнічних груп, робив цікаві спостереження. «Буковинські і коломийські гуцули ушивають всі рукава і почасті пазухи, та не усіваючи, як за кордоном, а заповнюючи тло ромбами. У підгір'ян наддністрових вже надраменників (установок) у мужчин немає, а даліше на восток, до кордону (Броди—Гусятин—Хотин) вишивки маліють, то ж і на сівер до Перемишля межі лемками», — повідомляв він М. Драгоманова [11, с. 250]. Підтримуючи дружні стосунки із Ольгою Косач (матір'ю Лесі Українки), він вислав їй «трохи взорів та мережок гуцульських», які зібрав у різних селах Прикарпаття. Вишивки супроводжувалися описом назв 42 узорів та поясненням способу вишивання й крою жіночих й чоловічих сорочок. На знак вдячності отримав «збірник орнаментів, гарний-прегарний» [9, с. 472].

Визнаючи за етнографією як наукою право на всебічне й глибоке вивчення народного життя, він зауважував, що «етнографія може в дослід брати нарід як об'єкт, зачерпаючи з всіх джерел округи него...» [11, с. 294].

Академік К. Студинський назвав М. Бучинського «невтомним борцем зв'язків Галичини з Україною» і вказував, що його листування із В. Антоновичем, І. Рудченком, Павлом та Іваном Житецькими, О. Русовим, С. Гулаком-Артемовським, А. Гладким, Петром та Ольгою Косачами, Кистяковським, С. Подолинським мало «великий вплив на поширення цих зв'язків, на скристалізування культурної та політичної думки в Галичині, на перші спроби спільної культурної та наукової праці» [13, с. V].

Заслуговує на увагу питання про взаємини Мелітона Бучинського та Івана Франка. Коли в середині 70-х років минулого століття на арену літературного й політичного життя вийшов Іван Франко, він не міг не зіткнутися з діяльністю М. Бучинського — фольклориста й громадського діяча. Ймовірно, знайомство їх припадає на 1875—1876 рр., коли І. Франко став студентом Львівського університету й активно включився у громадське життя.

У провінційному Дрогобичі Франко-гімназист не міг докладно знати про діяльність М. Бучинського, який, щоправда, на той час мав значний вплив на членів Станіславської громади та українського студентства у Відні, підтримував дружні зв'язки із багатьма вченими Східної України, а на ниві фольклористики — значний досвід збору «живої словесності». Це пояснюється тим, що робота М. Бучинського ніде не афішувалася, офіційно про неї ніде не писалося, а сам він хіба що надрукував із свого збірника одну щедрівку («Правда», чч. 12—13, 1868). Контактів М. Бучинського із дрогобицькими гімназистами не виявлено. Архівні матеріали проливають світло лише на 1879 р. Тоді І. Франко у листі до Ольги Рошкевич жартівливо запитував: «Чи випадком пан Бучинський не закохався в тобі на старість?» [7, т. 20, с. 60]. Наве-

дені рядки листа підводять до думки, що на 1879 рік І. Франко вже був добре знайомий із М. Бучинським, знав його особисто.

Їхні творчі стежки схрещувалися як на поетичній, так і на фольклористичній ниві.

М. Бучинський — автор невиданої поетичної збірки «Складання підгірського чоловіка» (1865—1870), яка зберігається у рукописних фондах Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника АН УРСР [3, Буч. — 268, п. 8]. Близько 1881 р. М. Бучинський надіслав до редакції львівського «Світу» декілька своїх поезій під псевдонімом «Кассян». Тут з ними ознайомився І. Франко, який відзначив, що у них «пробивається справді велике перейняття піснями народними та й хороший як на початок талант» [2, ф. 3, № 1574]. Найбільш його захопила поезія «Не виростеш», яку він переробив, підсиливши ідейну форму й художнє звучання, й надіслав авторові для згоди. «Одначе автор із перерібки Франка не скористав. Бучинський, як розумна людина, не хотів силою вдиратися на поетичний Парнас і з думкою Франка — видрукувати перерібку у «Світі» під своїм ім'ям чи псевдонімом, не згодився. Так і залишилася Франкова перерібка в рукопису» [14, с. 17]. У листі до М. Бучинського І. Франко підкреслював, що «коли поезія має вказувати ідеали, то, здається мені, передовсім поет повинен сам мати ті ідеали, перейнятися ними, бо тільки тоді твори його вийдуть гарячі, живі. Думаю, що згодитесь з нами на то, що не шукати нам тих ідеалів у минувості ні князівській, ні козацькій, а в будучині, до котрої одна тільки дорога: пізнаття теперішності...» [2, ф. 3, № 1574].

Іван Франко з повагою ставився до М. Бучинського як фольклориста, знаючи його вибагливість до записів і публікацій народних «умотворів». Однак щодо друку окремих пісень між ними були певні розходження. Про це свідчить лист до М. Драгоманова від 25 січня 1895 року: «...от і тепер у мене вийшла інтерна переписка з Бучинським, котрий уважав потрібним заявити мені карткою кореспонденційною, що перестав виписувати «Жит. і сл.» задля его крайне реалістичного напрямку. Я відписав йому, що власне в белетристиці «Ж. і сл.» не держиться ніякої догми, бо обік реалістичних речей містить твори таких ідеалістів, як Віктор Гюго, а наукові речі та матеріали із уст народних та старих рукописів чень же під его кличку не підлягають. На се одержав я лист, у котрім Буч. звичаєм наших критиків на порушене раз питання не відповідає, а зато сердиться на порнологію такої пісні, як та, що підписана його ж іменем (про Кошута і кошутську війну), на згадку про штани в моїй повісті, на стиль у Ваших Хартіях і, нарешті, на правопис у записах пісень народних» [7, т. 20, с. 538]. У листі, про який згадує І. Франко, М. Бучинський радить Каменяреві дати чітке визначення терміну фольклору: «молодий вираз фольклор здалобися ближше пояснити, бо виглядає він на чисто купецький термінус, добрий у зносінах з накладцями великої книгарні, прочувши, аби наш загал знав, що належить, а що не належить до фольклору, коли йому доконче бути» [2, ф. 3, № 1610].

Незважаючи на окремі непорозуміння творчого характеру, між Франком і Бучинським на все життя збереглися добрі, щирі стосунки. Свідченням цього є лист до Івана Франка, датований 1 травня 1901 р., у якому М. Бучинський подає відомості про Каспера Ценгелевича і обіцяє при більшій потребі зібрати докладніший матеріал про нього [2, ф. 3, № 1624].

Схиляючись перед величию Франкового таланту, визнаючи його заслуги перед рідним народом, М. Бучинський брав участь у відзначенні 25-річного ювілею Великого Каменяра.

Заслуга Мелітона Бучинського у розвитку української фольклористики 60—70-х років минулого століття безперечна. Сформувавшись як митець під впливом творчості Т. Шевченка, збірок М. Максимовича та інших видань слов'янського фольклору, М. Бучинський вважав збір та публікацію народнопісенної творчості однією із форм народної просвіти. Його рукописні збірники під загальною назвою «Жива словесність» і на сьогодні становлять живий інтерес для дослідників. Пізнавальна їх цінність у тому, що М. Бучинський помістив у них значну кількість жовнірських, гайдамацьких, сирітських, наймитських, бурлацьких, скотарських та плугатарських пісень, які щораз більше набували поширення у Галичині в міру зубожіння селянства і пролетаризації його.

Записи М. Бучинського — вагомий внесок у розвиток вітчизняної фольклористики. На превеликий жаль, вони понині залишаються надбанням бібліотек, архівів, відділів рукописів, а тому широкому загалу шанувальників народної творчості майже не відомі. Видання зібраних М. Бучинським пісень, їх глибоке наукове дослідження сприятимуть розкриттю ще однієї маловивченої сторінки історії української фольклористики — періоду 60—70-х років XIX ст., що передував появі франківської школи у вивченні народної творчості.

М. Бучинський був одним із тих, хто в числі перших наводив мости творчої співпраці між фольклористами Галичини та Наддніпрянщини.

Список літератури: 1. *Арсенич П. І.* Історико-етнографічне вивчення Гуцульщини в 30-40 рр. XIX ст. — У кн.: Історіографічні дослідження Української РСР, вип. 5. К., 1972. 2. Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. Архів І. Франка. 3. Відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника АН УРСР. 4. *Гуць Н. В.* Сербохорватська народна пісня на Україні. К., 1974. 5. *Дей О. І.* Поетика української народної пісні. К., 1978. 6. *Іван Франко.* Вибрані статті про народну творчість. Упорядкував О. І. Дей. К., 1955. 7. *Іван Франко.* Твори. В 20-ти т. К., 1955. 8. *Кирилюк Є. П.* Вук Караджич і українська культура. К., 1978. 9. *Мандибура М. Д.* Полонинське Гуцульщини другої половини XIX — 30-х років XX ст. К., 1978. 10. *Маковей О.* Матеріали до життєпису Осипа Юрія Гординського-Федьковича. Львів, 1910. 11. Переписка Михайла Драгоманова з Мелітоном Бучинським (1871—1877). Зладив М. Павлик. Львів, 1910. 12. *Сиваченко М. С.* Іван Рудченко як збирач і популяризатор українських народних казок. — У кн.: М. С. Сиваченко. Літературознавчі та фольклористичні розвідки. К. 1974. 13. *Студинський К.* Галичина й Україна в листуванні 1862—1884. Х., К. 1931. 14. *Студинський К.* Із редакційної теки Івана Франка. Львів, 1935. 15. Українська Радянська Енциклопедія. К., 1959—1965. 16. *Худащ Л. М., Желехівський С. І.* Мовознавство, 1970, № 11.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Рассматриваются вопросы фольклористической деятельности известного общественного и культурно-просветительного деятеля 60—70-х годов XIX в. Мелитона Осиповича Бучинского (1847—1903), дается оценка значения его творческого наследия. Затронут вопрос литературных и фольклористических контактов с Иваном Франко.

Стаття надійшла до редколегії 21.03.82.

С. К. БИСИКАЛО, доц.,
Запорізький педінститут

М. Т. Рильський у творчих зв'язках з О. С. Пушкіним

Питання російсько-українських взаємин постійно перебуває в центрі уваги радянських учених. Цінний внесок у дослідження цієї теми зробили О. І. Білецький, М. К. Гудзій, Є. П. Кирилюк, Н. Є. Крутікова, Є. С. Шабліовський та ін.

Про значення для М. Т. Рильського російської літератури взагалі, зокрема творчості О. С. Пушкіна, йдеться в монографіях Л. М. Новиченка [7], Г. Д. Вервеса [3]. Вплив О. С. Пушкіна на творчість М. Т. Рильського досліджується в статті П. Ю. Данилка [4]. Пушкінські мотиви в поезії М. Т. Рильського розглядає в своїй праці Т. М. Резніченко [10]. Літературознавці відзначають цілі комплекси не тільки зв'язків, але й впливів. Л. М. Новиченко констатує їх різноманітність і суперечливість. Серед них він називає «класичний» комплекс, що йшов від традиції О. С. Пушкіна (в пору творчого формування М. Т. Рильського він «сприйнятий досить поверхово»), М. Ю. Лермонтова, А. А. Фета; стосовно пізнішого часу — «блоківський», «гамсунівський», «олесівський» комплекси, що мали різну силу діяння і поєднувалися не гармонійно [7, с. 44]. Закономірно постає запитання: чим зумовлюється той факт, що «досить поверхово» сприйнята М. Т. Рильським у пору його творчого формування пушкінська традиція стала зрештою визначальною і перемогла? Чому саме вона перемогла в творчій еволюції поета всі інші «ферменти» і «комплекси» впливів? Відповісти на це питання однозначно не можна.

Насамперед пушкінська традиція перемогла і стала визначальною у М. Т. Рильського тому, що протягом усієї творчості поет найчастіше радився з ним, постійно черпав у нього творче натхнення, вчився у нього художньої майстерності.

Радянський поет вважав О. С. Пушкіна своїм сучасником, людиною, близькою й рідною і українцеві, і калмикові, і білорусові, і таджикові. Про це свідчить його вірш «Желязова Воля»:

В селі Михайловськiм зустрiв нас Пушкiн сам,
Не тiнь його, а вiн
[11, с. 51].

Захоплення О. С. Пушкіним почалося у М. Т. Рильського ще в дитинстві. Він вирiс в оточенні, де iм'я генія російської поезії

вимовлялося «з безмежним пієтетом» [12, с. 13]. Ще не вміючи ні читати, ні писати, майбутній поет слухав «Руслана і Людмилу», захоплюючи казки, тоді вже проймаючися до них непіддільною і глибокою любов'ю.

У третьому класі гімназії М. Т. Рильський з уст учителя почув «Мідного вершника» і «Полтаву». Через багато років, переклавши ці твори на українську мову, він відзначив, що «кращого читання... не чув». Глибокий слід у душі гімназиста залишив Дмитро Ревуцький, брат славнозвісного радянського композитора, який влаштовував для гімназистів читання творів «в лицах». Так було прочитано «Скупого рицаря» О. С. Пушкіна.

Інтерес до творчості російського поета зростав, дедалі поширювався. І «вже тоді, — відзначить Рильський у спогадах, — глибоко полюбив я на все життя Шевченка, Пушкіна, Міцкевича, трьох найдорожчих моїх учителів» [13, с. 67].

Через багато років у статті «Росії вічна любов» (1949) поет підтвердив, що Пушкін «був і залишиться нашою першою і вічною любов'ю» [12, с. 179]. Таку ж думку він висловив і у вірші, де сказано, що Пушкін ще з дитячих літ був йому «для серця милий».

На нашу думку, Г. Д. Вєрвєс не зовсім точно встановлює перші прояви інтересу українського поета до О. С. Пушкіна, стверджуючи: «У ранній період навчання і творчих шукань Рильський виявляє обізнаність з російською сучасною йому поезією (Блок, Брюсов, Бальмонт, Анненський, Волошин), але згодом переходить до Пушкіна і польської романтичної поезії...» [3, с. 35].

М. Т. Рильський вважав великим щастям, за спогадами самого поета, слухати всю ніч твори Пушкіна, як і Блока, Маяковського, Єсеніна у виконанні В. І. Качалова та І. С. Козловського. Про свою незмінну «шану і любов» до Пушкіна Рильський заявив у написі на книзі «Полтава», подарованій Ю. Мартичу.

Усе це є свідченням великого інтересу М. Т. Рильського до творчості О. С. Пушкіна. Багаторічна наукова, перекладацька й оригінальна поетична творчість поета — доказ невичерпного багатства і різноманітності творчих зв'язків поетів. Наукові праці «Творча радість (Робота над перекладами з О. Пушкіна)», «Пушкін українською мовою», «Росії вічна любов», «Два поети», «Пушкін і ми», «Пушкін на нашій землі», численні переклади українською мовою творів Пушкіна; в оригінальній поезії — епіграфи, ремінісценції, постійне звертання до жанрів і форм, до строфіки і метрики, характерних для творчості О. С. Пушкіна. Так, у «Вибраних творах» О. С. Пушкіна, які вийшли в 1927 р. за редакцією і з вступною статтею П. Филиповича, з двадцяти двох поезій десять були перекладені українською мовою М. Рильським.

М. Т. Рильський був одним із найактивніших організаторів днів пам'яті Пушкіна на Україні в 1937 р. Тоді ж з'явився його «Напис на українському двотомнику О. С. Пушкіна», у якому пристрасно прозвучали слова: «Він наш!.. Він наш, як сонце і вода!» [15, с. 90]. А у виданні, що вийшло до сторіччя з дня смерті

Пушкіна, М. Т. Рильський здійснив переклад поем «Євгеній Онегін», «Мідний вершник», драми «Бенкет у чуму», двох казок та п'ятнадцяти ліричних віршів російського поета.

Автор багатьох оригінальних віршів про О. С. Пушкіна продовжував працювати над перекладами його творів у воєнний і повоєнний час. «Нас ніхто не розлучить з Пушкіним, бо він наш», — писав Рильський у статті «Пушкін і ми», яка з'явилася в грізні роки Великої Вітчизняної війни. У першій половині 50-х років український читач одержав чотиритомник творів О. С. Пушкіна. П'ятдесят шість пушкінських творів, уміщених у цьому виданні, переклав М. Т. Рильський, серед них — «Євгеній Онегін», «Мідний вершник», «Бахчисарайський фонтан», «Казка про золотого півника», «Казка про попа і наймита Балду», «Полтава» (у співавторстві з А. Малишком), «Анджело» (у співавторстві з М. Бажаном).

Образу Пушкіна присвячені поетичні твори М. Т. Рильського «Із віршів про Пушкіна», «Підпис до портрета Пушкіна», «Пушкіну» («Ти пам'ятник собі воздвиг нерукотворний»), у поемах і циклах («Пушкінський дім в Одесі», «Мідний вершник», «Пушкін» («З ким не буває так...»)) та ін.

У своїй поетичній творчості протягом усього життя М. Т. Рильський домагався пушкінської ясності і простоти, яка приваблювала і полонила його. «Пушкінська простота, пушкінська ясність завжди непереможно вабили мене» [12, с. 13], — признавався він. Однак на початку творчості, коли поет був і «великим поклонником Мережковського» [13, с. 67], оволодіння лише ясністю і простотою навіть у їх найдовершенішому вигляді було лише першою сходинкою до осягнення величі О. С. Пушкіна. Треба було збагнути світоглядну таємницю цієї величі.

У статті «Росії, вічна любов» М. Т. Рильський, сам уже пояснюючи світову велич О. С. Пушкіна, вбачає її в тому, що Пушкін «усім серцем відчував свою єдність із трудящими, свій кровний зв'язок не з тими, хто їсть хліб, добутий хліборобами, і одягається в пишну одіж, виткану рабнями, а з тими, хто добуває той хліб і тче ту одіж» [14, с. 220].

«Учися чистоти і простоти... Забудь про вежі темної гордіні», — проголошує поет у сонеті «Запахла осінь в'ялим тютюном», що його можна назвати пушкінським за ясністю художнього малюнка і прозорістю поетичної думки.

Пушкінська простота і ясність властиві віршам «Дівчина» (1910), «Рибальські сонети» (1938—1940), «Як не любити» (1960). Між першим і останнім з них — півстолітня відстань. За цей час поет — через оволодіння простотою і ясністю образів — прийшов до найважливішого — на шлях реалізму і народності. Проникнення «пушкінського начала» в естетичне кредо М. Т. Рильського витіснило з його віршів соціальну пасивність, що йшла від декадентів типу Мережковського, які наповнювали свої твори абстрактно-нежиттєвими, туманно-невиразними образами, відірваними від живої дійсності. Ранній ліричний герой поезії М. Т. Рильського теж нерідко відривався від реального ґрунту, і тоді розпачливо

скаржився: «Ідуть, як ніч, як мла. У царство снів від царства зла, Без мрій, без волі...» («Розвіявся зелений дим з беріз»). Це були неокласичні манівці, які суперечили здоровій натурі пушкінського героя. Та під всевладним натиском життя, яке рішуче усувало з дороги все старе, дрібнобуржуазне, вороже, в поезії М. Т. Рильського уже в 20-х роках ставало все менше й менше настроїв байдужості до навколишньої дійсності. Сам М. Т. Рильський критично оцінював ідейно-художній рівень власних поезій. Так, із 155 творів, що увійшли до першого видання збірки «Під осінніми зорями», здійсненого в 1918 р., у друге видання (1926) поет включив лише 61 вірш.

У середині 20-х років, уважно прислухаючись до естетичних заповітів свого учителя, глибше засвоюючи їх, М. Т. Рильський у ряді своїх творів звертається до сучасників, співців нового світу, з гарячим закликком слухати «голоси життя людського», уловлювати «нові ритми». Радянський поет, говорить у вірші «Як мисливець обережний», повинен відгукуватися на всі явища дійсності, чітко розрізняти добро і зло, виступати класово цілеспрямовано, по-партійному, відмітаючи «плевели-дрібниці» і щедро збираючи «пишну золоту пшеницю» того, що робить життя кращим, людянішим.

Розуміння місця поета в суспільстві, висловлене О. С. Пушкіним у вірші «Ехо», розкривається М. Т. Рильським у вірші «Човен». Палкий голос того, хто вчив «глаголом жечь сердца людей», чується в пристрасних рядках радянського поета: «Так те, що смілим не дається чарам, поет пече свого серця жаром» [13, с. 205].

Зрештою, треба було дати пряму відповідь і тим критикам (зокрема, Ф. Якубовському), які не переставали вигукувати, що М. Т. Рильський — «неокласик, неокласик, неокласик!». Поет великої громадянської мужності, вольовий і чесний, М. Т. Рильський знайшов у собі сили, щоб розумно оцінити все створене ним до цього часу. Він переконався, що в його ранньому доробку не все близьке духові пушкінської поезії, і тоді з'являється «Пам'ятник», яким відкривається збірка «Гомін і відгомін» (1929).

Переспіви Горацієвого «Пам'ятника» є у Г. Державіна, В. Брюсова, вірш М. Т. Рильського найбільше споріднений із пушкінським. У болісному зізнанні серця «Неправді не служив!» чується щирий голос митця нової, соціалістичної доби. Оцінюючи пушкінський «Пам'ятник», Рильський писав, що це твір, який вчить, показує, «чим повинен бути поет для свого народу» [14, с. 226]. Закономірно, що для своєї поезії «Із віршів про Пушкіна» М. Рильський бере епіграф з «Пам'ятника» великого російського поета: «Нет, весь я не умру».

Поезії М. Т. Рильського притаманна гармонійність, близька до гармонійності поезії Пушкіна. В ній гармонійні зміст і форма, зовнішнє і внутрішнє, об'єктивне і суб'єктивне, інтимне і соціальне, людина і світ, ясність і простота. Гармонійне в його поезії становить «провідний творчий принцип реалізації прекрасного» [17, с. 157]. «Тільки працюючи над «Онегіним», — писав Рильсь-

кий у статті «Творча радість (Робота над перекладами Пушкіна)», — я побачив у ньому таке гармонійне поєднання — логіки, образу, звуку, що кожна «жертва» викликає буквально біль. Через те ні один переклад не давав мені такої радості і такої муки» [8].

Коли М. Т. Рильський твердо став на ґрунт соціалістичного реалізму, залишивши в минулому тривалі шукання, боротьбу з різними впливами, все в його поезії помолоділо (і ліричний герой, і природа). Ось, для прикладу, рядки із вірша «Київ»:

На вулицях старих у молодій красі
Проводять дерева свій комсомольський пленум!

Дехто з дослідників називає цю метафору «штучною», нам же вона видається бадьорою за своїм духом, юнацько-окриленою і безпосередньою за сприйняттям навколишньої дійсності. О. І. Білецький справедливо відзначив, що Рильський початку 30-х років значно молодший від Рильського 20-х років.

Розглядаючи поезію М. Т. Рильського другої половини 30-х років, С. А. Крижанівський відзначає, що «під впливом класиків, особливо Пушкіна, якого майстерно і любовно перекладав у цей час Рильський, його вірш набуває уже не неокласичної, а справді класичної чіткості, багатства реалістичних деталей, яскравості барв» [5, с. 72—73].

Від народної поезії Пушкіна, Міцкевича і Шевченка поет успадкував художній досвід зображення рідної природи, її нев'янучої краси. Пушкінські мотиви й образи природи найчастіше зустрічаються в пейзажній ліриці радянського поета. Оповитий лагідним смутком настроїв пушкінського ліричного героя відчутний у творах М. Т. Рильського, присвячених змалюванню картин осені: і «осінніх» почуттів людини, і тієї пори року, коли природа починає завмирати, щоб з часом знову зазеленіти, зацвісти. В багатьох віршах Рильського невимовно прекрасна «голосіївська осінь» близька до «болдінської осені» Пушкіна: сповнена неповторно яскравих барв, кольорів, звуків. Поставивши запитання у циклі «Таємниця осіннього листя», кого приваблювали «багряні осики, золоті клени, ясно-жовті берези, бронзові дуби, всі розкішні фарби осіннього лісу», автор тут же відповідає: «Це — «барви пушкінські...» [15, с. 162].

Пушкінському світу «глибоких світлосумних настроїв» [14, с. 42] — «Роняет лес багряный свой убор» співзвучні вірші М. Т. Рильського «Вже червоніють помідори», «Осінь ходить, яблука золотить», «Про осінь», «Поклади мені на серце руку», «Осінь сонце», «Вальдшнеп» із циклу «Мисливські сюїти» тощо. Епіграфом до «Вальдшнепів» автор ставить рядки з четвертого розділу «Євгенія Онегіна» («Лесов таинственная сень с печальным шумом обнажалась»).

І болдінська, і голосіївська осінь мовби зливаються між собою в поезії «Перші морози» — творі, який не тільки художнім колоритом, а й лейтмотивом дуже близько до «Осени» («Октябрь уж

наступил...») О. С. Пушкіна. «Перші морози» нагадують пушкінський твір усією своєю художньою системою.

Пушкінська «Осень» стверджує молодість світу, у якому нове, молоде неминуче приходить на зміну тому, що природно відмирає, внаслідок чого відбувається гармонійний рух людини і природи від минулого в майбутнє, до завжди нового, що викликає творчу енергію, будить внутрішні сили:

И с каждой осенью я расцветаю вновь...
[9, с. 334].

Наче перегукуючись із своїм учителем, проіннятий його настроями і світовідчуттям, Рильський бадьоро проголошує:

... Як добре бачу я, як ясно розумію,
Що осінь в глибині таїть весни надію,
Що смерть минулого — дорога в майбуття!
[16, с. 4].

Останній рядок «Осени» з незначною зміною першого слова («Плывет») поет взяв як епіграф до свого вірша «Мандрівка» («Плывем... Куда нам плыть?»).

«... Три поети залишилися моїми незмінними супутниками: Міцкевич, Пушкін і Шевченко, — писав М. Т. Рильський у ненадрукованій статті «Пушкін в моєй літературній роботі». — Саме їх — і народ — я вважаю своїми справжніми вчителями. Коли я писав поему «Марина», то навіть не приховував свого учнівства, як це часто водиться у поетів. У цих геніїв я навчався і вчуся нині — простоти, ясності, економії художніх засобів, а головне — любові до батьківщини, любові до людини» [3, с. 154].

С. А. Крижанівський помітив, що в «Марині» від О. С. Пушкіна йде «світлий, оптимістичний погляд на життя, уміння розгортати сюжет, манера вільних ліричних відступів» [5, с. 59]. Це ж можна сказати і про віршове оповідання «Любов». Як відзначали критики ще в час появи твору, поема «Любов» була новим кроком автора до реалізму, в чому значну роль відіграла поема О. С. Пушкіна «Граф Нулін». Однак Л. Первомайський висловив припущення, що авторові, коли він писав цю річ, захотілося створити «пустячок» на взірець пушкінського «Графа Нуліна». М. Т. Рильський відповів опонентові не без гордості: «Я був би щасливий, коли б у моєму літературному доробку був такий «пустячок», як «Граф Нулін» [6], а потім спитав: «Хіба не ясно, що «Граф Нулін» — один з етапів боротьби за реалізм в поезії?» [6]. Тут же він пояснив, що приваблювало його в пушкінському творі: реалістичність малюнка, інтерес «до живих, теплих, колоритних подробиць». Отже, Рильський творчо учився в Пушкіна насамперед реалістичного змалювання життя.

У віршах М. Т. Рильського багато пушкінських епіграфів, які допомагають краще зрозуміти поетичний задум твору, іноді підкреслюють його лейтмотив або загострюють провідну думку: поема «Царівна» («Он имел одно виденье, Непостезимое ему»), поезії «Лист до рідного краю» («...Где я страдал, где-я любил, Где

сердце я похоронил...»; «...Здравствуй, племя Младое, незнакомое!»), «Горький» («Он между нами жил»), «Із віршів про Пушкіна» («Нет, весь я не умру»), «По дощі» («И жизнь, и слезы, и любовь»), «Друзьям по Союзу» («Друзья мои! Прекрасен наш союз...»), «Перед грозою» («Старайся наблюдать различные приметы»), «Бабине літо» («Мечтам и годам нет возврата»), «Виноградар» («Бог веселый винограда»), «Три дівчини» («Мороз и солнце — день чудесный»), поема «Мандрівка в молодість» («В те дни, когда мне были новы Все впечатленья бытия»).

Отже, творчі зв'язки українського радянського поета і геніального співця російського народу виявляються в різних аспектах; Пушкін для Рильського не тільки був великою школою художньої майстерності — він відіграв значну роль у наближенні поета до реалізму, в ідейно-тематичному та жанровому збагаченні. Основне для Рильського в поезії Пушкіна — її світлі мотиви, волелюбність і висока громадянська гідність людини. Поетів єднає «оптимістичний світогляд, глибинний гуманізм, тяжіння до філософського осмислення дійсності» [10, с. 32].

Крім того, М. Т. Рильський успадкував від О. С. Пушкіна, розвинув і поглибив у нових історичних умовах патріотичний порив у майбутнє, назустріч «племені молодому, незнайомому», його боріння «за сонце і розум», «за волю і честь». Саме це і підкреслює Рильський у вірші «Підпис до портрета Пушкіна»: «І тост він підносить за сонце й за розум», «Пером він воює за волю і честь» [15, с. 91].

У творчих зв'язках класика української літератури, поета-інтернаціоналіста М. Т. Рильського з художньою спадщиною російського народу, зокрема з творчістю О. С. Пушкіна, — яскравий і немеркнучий вияв єднання-двох братніх культур.

Список літератури: 1. *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 8. М., 1955. 2. *Белинский В.* Избр. соч. М., 1948. 3. *Вервес Г. Д.* Максим Рильський в колі слов'янських поетів. К., 1972. 4. *Данилко П. Ю.* Пушкінське в творчості М. Рильського. — В кн.: Максим Рильський, К., 1960. 5. *Крижанівський С. А.* Максим Рильський. К., 1960. 6. Літературна газета, 1938, 30 січня. 7. *Новиценко Л. М.* Поетичний світ Максима Рильського. К., 1980. 8. Пролетарська правда, 1936, 24 вересня. 9. *Пушкин А. С.* Соч. В 3-х т. Т. 1. М., 1958. 10. *Резніченко Т.* Пушкінські мотиви в поезії М. Рильського. — Радянське літературознавство, 1970, № 5. 11. *Рильський М.* Троянди й виноград. К., 1957. 12. *Рильський М.* Твори. В 3-х т. Т. 3. К., 1956. 13. *Рильський М.* Твори. В 10-ти т. Т. 1. К., 1960. 14. *Рильський М.* Наша кровна справа. К., 1959. 15. *Рильський М.* Іскри вогню великого. К., 1965. 16. *Рильський М.* Перші морози. — Молодий більшовик, 1940, № 12. 17. *Фролова К. П.* Естетичні категорії в українській радянській ліриці. Дніпропетровськ, 1957.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Исследуя творческие связи М. Ф. Рильского и А. С. Пушкина, автор приходит к выводу, что русский поэт сыграл значительную роль в приближении советского украинского поэта к реализму, в обогащении идейно-тематических и жанровых горизонтов его поэзии, что многостороннее влияние А. С. Пушкина сопровождало все творчество М. Ф. Рильского.

Стаття надійшла до редколегії 25.05.81.

Участь В. Брюсова у виданні національних збірників «Паруса»

Значною віхою на творчому і життєвому шляху В. Брюсова було його співробітництво у горьківському видавництві «Парус»*, що вже привертало увагу дослідників [7; 8; 10]. Серед матеріалів, пов'язаних з діяльністю В. Брюсова в «Парусе», особливе місце належить його листуванню з О. Тихоновим — помічником М. Горького у справах видавництва**. Більшість листів (вибірково та зі скороченнями) була опублікована О. Ільїнським у 1937 р. [8]. Крім того, уривки з окремих листів друкувалися різними авторами. Але завдяки насиченості конкретним матеріалом, ці документи заслуговують на те, щоб у науковий обіг ввести ще не надруковані їх фрагменти, які допоможуть висвітлити окремі робочі моменти та загальні риси плідної співпраці В. Брюсова з редакцією «Паруса»***.

У багатьох питаннях, про які йдеться в листуванні, велика увага приділяється випуску збірників літератур народів Росії. І це не випадково. Як відомо, у роки першої світової війни великий пролетарський письменник послідовно і гаряче виступав проти шовіністичної і націоналістичної політики царського уряду. У цій боротьбі М. Горький захищав інтереси демократичної «інтернаціональної планетарної культури» [9, с. 517], культурне єднання народів світу. Особливо пристрасно викривав він людиноненависницьку реакційну політику царизму, що сіяв ворожнечу між народами країни. М. Горький закликав до дружби між народами, до їх культурного зближення, взаємопізнання, підкреслював важливість знання життя і творчості усіх національностей Росії. Ось чому випуск національних збірників стає першочерговим завданням «Паруса».

Національні збірники були новими за характером виданнями, які відзначалися високим рівнем перекладацької та видавничої культури. У передмові до першого збірника (вірменського) зазначено, що вся серія присвячується оглядові літературної творчості народів, які живуть у Росії [13]. Крім національних комітетів, над підготовкою збірників працювали спеціально створені у Москві та Петрограді групи перекладачів — російських поетів.

Згідно з планами редакції, мали бути надруковані вірменський, латиський, фінський, український, литовський, грузинський, єв-

* Засновано у 1915 р. з ініціативи і на кошти М. Горького у Петрограді. Хоч головним керівником «Паруса» був М. Горький, із цензурних міркувань його ім'я не згадувалося в офіційних документах; видавництво мало назву «Торговый дом А. Н. Тихонова и К^о» [4].

** О. Тихонов (Н. Серебров, 1880—1956), письменник, видавець, редактор. Брав активну участь у більшості видавничих починань М. Горького.

*** Листування зберігається у Рукописному відділі Державної бібліотеки ім. В. І. Леніна. Наша стаття будується здебільшого на ще не надрукованих матеріалах листування [2; 17].

рейський, татарський збірники. У передмовах до збірників підкреслювалось їх велике інтернаціональне культурне та суспільне значення. Так, у вступі до фінського випуску (1917) писалось, що в час, коли національна ворожнеча загрожує створити прірву між народами, «збірник, що має на меті національне зближення, потрібний більше, ніж будь-коли» [14]. На О. Тихонова редколегія «Паруса» поклала чимало обов'язків: ведення комерційних справ, читання рукописів, редагування прози (разом з М. Горьким), встановлення контактів з національними комітетами і перекладачами; він надсилав В. Брюсову поетичні тексти з дослівниками і готові переклади; саме він, як довідуємось з листів, піклувався про своєчасний випуск видань.

З листів О. Тихонова видно, з якою наполегливістю він залучав В. Брюсова до редагування та загальної підготовки поетичних відділів збірників, як зацікавлював його цією справою.

Співробітництво В. Брюсова в «Парусе» починається у 1915 р. і відразу набуває багатогранного характеру: це і редагування перекладів, піклування про склад та зміст відділів поезії, і перекладацька діяльність, і участь у плановій роботі. Діяльність В. Брюсова у «Парусе» почалася з латиського збірника. 4 січня 1915 р. О. Тихонов повідомив В. Брюсова, що вірменський збірник майже готовий, наступним планується випустити латиський, потім фінський. Залежно від цього він просить розподілити роботу саме в такому порядку, тобто закінчити в першу чергу переклад латиського матеріалу, а потім перейти до фінського [17, спр. 2, арк. 1 зв.]. З листа О. Тихонова 22 січня дізнаємось, що В. Брюсова просять розпочати редагування литовської та єврейської антологій. 7 лютого О. Тихонов запитує думку Брюсова з приводу татарського збірника, а 25 квітня висловлює надію, що Брюсов не відмовиться готувати й український збірник і взагалі допоможе довести до кінця усю серію випусків [8, с. 650]. Найменше у листах згадується вірменська антологія, мабуть, тому, що в її підготовці В. Брюсов не брав активної участі*, працюючи над упорядкуванням збірки «Поэзия Армении» [11].

«Парус» надавав В. Брюсову майже необмежені права як редактору перекладів: «Очень прошу Вас, Валерий Яковлевич, дать Ваш отзыв как об этих переводах, так и многих им подобных... Переводчики ждут решения — пойдут или нет их работы в сборник...» [17, спр. 2, арк. 1], — пише О. Тихонов з приводу латиського збірника. Один з латиських літераторів згадує: «Прозу редактировал сам Горький и его сотрудник Н. Серебров (А. Н. Тихонов)... Решающее слово о переводах поэзии имел Брюсов» [9, с. 517].

У ході роботи іноді виникали й ділові конфлікти. Так, у листі від 15 листопада 1915 р. В. Брюсов піддав критиці добірку віршів для латиського збірника: «Надо, чтобы читатель по книге мог

* На титулі цього випуску В. Брюсов не згадувався у числі редакторів, але зазначалось, що редакція одержала цінні вказівки від нього та проф. Ю. Веселовського.

составить верное представление не только о том, какие идеи господствуют среди латышей» [2, арк. 12]. Редакція врахувала зауваження В. Брюсова і додала до збірки твори ще кількох поетів.

Доля видань, задуманих «Парусом», склалася по-різному. Вийшли у світ тільки вірменська, фінська та латиська антології, інші, у тому числі двотомний український збірник, підготовлений до друку, видати не вдалося. Залишилось чимало архівних документів-свідощів значної роботи над ним співробітників «Паруса». Це не тільки листи, а й проспект видання, де вказано авторів, названо твори, дослівники, списки готових перекладів, відомості про гонорар, тексти перекладів та ін. [15; 16]. Український збірник мав представити твори п'ятдесяти авторів, де поруч з Т. Шевченком, І. Франком, Лесею Українкою стояли імена маловідомих російському читачеві прозаїків та поетів.

Судячи з архівних документів, підготовка збірника до друку була складним процесом. Над перекладами працювало багато російських поетів, серед яких Вс. Рождественський, Вл. Ходасевич, М. Гумільов, Д. Вигодський та ін. Сам В. Брюсов перекладав твори Т. Шевченка, В. Самійленка, О. Маковея, М. Філянського [17].

Редагувати українську поезію В. Брюсов почав у квітні 1916 р., а 9 травня уже повідомляв, що одержав великий додатковий матеріал [2, спр. 44, арк. 1]. Через місяць йому було надіслано разом з дослівниками переклади творів І. Франка, П. Грабовського, Б. Грінченка та ін. Більшість їх було перекладено російською мовою вперше (зокрема поезії І. Франка «У долині село лежить», «Не забудь», «Земле моя, всеплодющая мати»). У листі О. Тихонова від 12 листопада знову йдеться про відправлений В. Брюсову «целый пук рукописей» готових перекладів; редакція просить його зайнятись насамперед українським збірником: «Желательно чтобы... Вы применили максимальные требования и проявили бы полную редакторскую беспощадность» [17, спр. 2, 34]. Редакція покладає на наслідки його праці добрі надії: «Подстрочники украинского сборника составлены с «запасом» и не все подлежат переводу, а лишь наиболее удачные. Кроме того, если б Вы нашли возможным и желательным включить иные образцы или каких-нибудь иных авторов, то, разумеется, ни мы, ни украинский комитет составителей сборника — решительно ничего не будет иметь против. Словом, если это Вас не затруднит, чувствуйте себя хозяином поэтической части сборника... Сборник предполагается двухтомный, — но оба тома должны выйти одновременно и никак не позже этой зимы...» [17, спр. 2, арк. 25].

Матеріали антології надходять до В. Брюсова й наприкінці 1916—на початку 1917 р. «Очень рад, — пише О. Тихонов 14 грудня 1916 р., — что работа идет так успешно и что есть надежда окончить украинский сборник к Рождеству». [17, спр. 2, арк. 34]. Але це прагнення не здійснилось. 21 січня 1917 р. Брюсову була відправлена ще «пачка украинских переводов» [17, спр. 3, арк. 1]. 26 березня він зазначає: «Закоңчил исправление украинских рукописей» [2, арк. 32].

Після лютневої революції з'явилась можливість поповнити збірник творами, які були заборонені цензурою. Це викликало у В. Брюсова приплив енергії, захоплення.

25 квітня В. Брюсов запитує О. Тихонова: «Нужны ли еще переводы стихов для Украинского сборника (напр., бывших ранее под запретом?» [2, арк. 38]. Ці пропозиції збігаються з тими, що йдуть від редакції: «Украинские стихи присылайте. Было бы желательно пополнить Шевченко, а может быть и других авторов переводами тех произведений, которые были до сих пор под запретом цензуры» [17, спр. 3, арк. 12].

Редакція робила все, щоб видати збірник, але незважаючи на спільні зусилля, строки його випуску постійно відкладалися.

Листування частково вводить нас у творчу лабораторію Брюсова-редактора. На жаль, про наслідки брюсовського редагування не можна судити безпосередньо, бо майже жодного перекладу, виправленого В. Брюсовим (за винятком перекладу А. Глобою вірша Т. Шевченка «Якби ви знали, паничі»), не збереглося. Проте в листах йдеться про принципи та методи перекладацької і редакторської справи. Видно, що В. Брюсов був дуже уважним до усіх питань, зв'язаних з поетичним розділом антології, з відповідальністю ставився Брюсов до обов'язків редактора. Про це свідчать його міркування щодо складу відділу поезії, прагнення зробити переклади більш адекватними оригіналу і турбота про збереження авторської індивідуальності перекладача. Можна вважати принциповими висловлювання В. Брюсова з цього приводу. У відповідь на прохання О. Тихонова проявити «полную редакторскую беспощадность» В. Брюсов пише, що він пішов назустріч бажанню редакції й знову переробив усі переклади, але не знає, чи корисна його праця, чи не втратили переклади своєї особливості: «лучше мириться с неизбежными недочетами..., нежели добиваться точности и гладкости, купленных ценой бесцветности и однообразия» [16, с. 423—424].

Чи задовольняє його редагування редакцію, чи вважає вона доцільними його редакторські виправлення — ось що постійно турбує В. Брюсова. Звідси і запитання у листах: «Принимает ли редакция украинского сборника мои соображения относительно переделывания переводов?» [2, арк. 30]. «Как отнеслась редакция украинского сборника к выставленным мною соображениям и, следовательно, продолжают ли мне исправление переводов в прежнем направлении?» [2, арк. 33]. Усі сумніви В. Брюсова спростовує О. Тихонов, наполегливо доводячи його повноваження і права як «хозяина поэтического отдела сборника».

О. Тихонов впевнений, що В. Брюсов розуміє і поділяє ставлення «Паруса» до видання національних збірників як до дуже важливої культурної та суспільної справи і звертається до нього з проханням довести до кінця всю серію збірників, «значение которой Вы, разумеется, учитываете не хуже нас» [8, с. 659]. «Знаю, — повторює він в іншому листі, — что Вы не меньше, а больше нас печетесь о сборниках...» [17, спр. 2, арк. 20 зв.].

У листах О. Тихонов розраховував на участь Брюсова у складанні нових редакційних планів, народженні нових задумів. Більше того, він вважав, що без В. Брюсова видання «Паруса» здійснюватись не може. Це обгрунтовувалося конкретними і наполегливими пропозиціями взяти участь не тільки у виданні національних антологій та збірників російських художніх творів, а й у журналі «Летопись», газеті «Новая жизнь», проїнятих ідеєю інтернаціоналізму.

Співробітництво поета у горьківських виданнях продовжується і в перші роки після Великої Жовтневої соціалістичної революції, зокрема у видавництві «Всемирная литература» (1918—1924), перед яким М. Горький ставив завдання видавати масовими тиражами для нового радянського читача найвизначніші твори світової літератури. Цій справі В. Брюсов також віддав багато сил: редагував, перекладав, писав передмови.

Звертаючись до Брюсова не тільки від свого імені, а й від усієї редакції «Паруса», очолюваної О. М. Горьким, О. Тихонов писав: «...Год совместных усилий породил в нас надежду, что нас связывает с Вами не только формальное, внешнее, но и нечто внутреннее — душевное, не только литературное сотрудничество, но и сердечное — человеческая симпатия. Так, по крайней мере, думаем все мы — люди из «Паруса» [8, с. 653]. В цих словах — жодного перебільшення, про що красномовно свідчать і горьківські листи, у яких висловлюється щира вдячність до В. Брюсова. «...Сердечно хочется благодарить Вас за добрую Вашу помощь «Парусу» [5, с. 354]. І ще: «...З. И. Гржебин* рассказал мне о прекрасном и трогательном отношении Вашем к «Парусу» ...еще раз обрадовали Вы меня! Очень хочется работать с Вами много и долго. И — я не знаю в русской литературе человека более деятельного, чем Вы. Превосходный Вы работник!» [5, с. 380].

М. Горький і В. Брюсов, починаючи від їх першого знайомства у 1900 р., виявляли взаємний інтерес та повагу, але приналежність їх до різних літературних груп не могла сприяти спілкуванню. Втім ставлення М. Горького до видатних митців ніколи не було однозначним. Він уважно придивлявся до ідейно-творчих зрушень у напрямі зближення з життям, що виникли у В. Брюсова під впливом революції 1905 р.** Увагу М. Горького не змогли не привернути властиві Брюсову-поету ідея захисту культури, тривога за її долю, інтернаціоналізму творчих інтересів та поглядів, які створювалися на багатій духовній основі. Ще до початку першої світової війни визначилася широчінь міжнародних, географічних та історичних горизонтів у творчості В. Брюсова. Під час війни посилювався процес демократизації поглядів поета, поглибилась його увага до життя і культури різних народів. Особливе співчуття та зацікавленість викликали в нього народи, що найбільше постраждали від імперіалістичної війни. Так виникли польська тема у його поезії, кореспонденції, де йшлося про страждання українських селян Галичини [3; 12]. В. Брюсов значно

* Співробітник «Паруса».

** Див. лист О. М. Горького Л. М. Андрееву 1911 р. [5, с. 194].

розширює і зв'язки з світовою культурою, з усім слов'янським світом і водночас із літературами народів Росії. Зокрема, він цікавиться творами Янки Купали й перекладає їх, захоплюється вірменською поезією. Все це було підставою для творчого зближення з «Парусом» і пояснювало звернення горьківського видавництва саме до нього. Враховуючи високу культуру та ерудицію В. Брюсова, знання ним багатьох мов, перекладацьку майстерність, а також надзвичайну працелюбність, навряд чи можна було знайти людину, краще підготовлену для участі у справі зближення братніх літератур.

Саме в цей час у В. Брюсова складається концепція національної культури в її відношенні до світової. Він вважає, поперше, що жодна з національних культур не може розвиватись як щось відокремлене, і, по-друге, що духовні цінності, які збагачують свій народ, «силою свого генія уже перестають быть достоянием отдельного народа, но становятся любимцами всего человечества» [1, с. 36]. Вивчаючи історію вірменської поезії, В. Брюсов робить висновки широкого узагальнюючого змісту про закономірність і необхідність взаємозбагачення культур; він закликає росіян до пізнання літератури братніх народів, запевняючи, що це так само важливо, як «знакомство с эллинскими трагиками, с «Комедией» Данте, драмами Шекспира, с поэмами Виктора Гюго» [1, с. 38].

За час діяльності В. Брюсова у видавництві «Парус» значно зріс його авторитет у демократичних колах. Академік М. Марр писав, що брюсовські переклади «заложили идейное основание дружбы в самой высокой области творчества человечества» [див.: 1, 236]. Для багатьох діячів національних літератур імена М. Горького і В. Брюсова як першовідкривачів та ентузіастів культурного єднання народів стояли поруч [див. 6].

Список літератури: 1. Брюсов Валерий. Об Армении и армянской культуре. Стихи, статьи, письма. Ереван, 1963. 2. Брюсов В. Я. Письма А. Н. Тихонову. — Рукописный отдел Государственной библиотеки им. В. И. Ленина. Фонд 386, к. 72, дело 44. 3. Белза С. Брюсов и Польша. — В кн.: История и культура славянских народов. — М., 1966. 4. Голубева О. Д. Издательство «Парус». — В кн.: Книга. Исследования. Материалы. М., 1966, сб. 12. 5. Горький М. Собр. соч. В 30-ти т. М., 1955, т. 29. 6. Горький и Армения. Ереван, 1968. 7. Горький М. Материалы и исследования. Л., 1934, т. 1. 8. Ильинский А. Горький и Брюсов. Из истории личных отношений. — В кн.: Литературное наследство. М., 1937, т. 27—28. 9. Летопись жизни и творчества А. М. Горького. 1908—1916. М., 1958, вып. 2. 10. Литвин Э. Горький и Брюсов (К истории личных и литературных отношений). — В кн.: Труды Ленингр. библиотечного ин-та им. Н. К. Крупской. Л., 1957, т. 2. 11. Пoesия Армении с древнейших времен до наших дней. В переводах русских поэтов /Под ред., со вст. очерком и примечаниями Валерия Брюсова. М., 1916. 12. Пoesия В. Я. Брюсова в Польше в начале XX века. — В кн.: Очерки по истории славянских литературных связей. Львов, 1978. 13. Сборник армянской литературы /Под ред. М. Горького. — Петербург, 1916. 14. Сборник финляндской литературы /Под ред. В. Брюсова и М. Горького. — Петербург, 1917. 15. Сивоволов Б. М. Брюсов — співредактор антології української літератури. — Радянське літературознавство, 1965, № 8. 16. Сивоволов Б. М. Брюсов — переводчик и редактор украинских поэтов. — В кн.: Брюсовские чтения 1966 года. Ереван, 1968. 17. Тихонов А. Н. Письма В. Я. Брюсову. — Рукописный отдел Государственной библиотеки им. В. И. Ленина. Фонд 386, к. 105, дело 2, 3.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

На основе неопубликованных материалов переписки В. Я. Брюсова и А. Н. Тихонова и других источников освещаются некоторые рабочие моменты и общие характерные черты сотрудничества В. Я. Брюсова в горьковском издательстве «Парус». Основное внимание уделяется работе по подготовке к печати сборника украинской литературы. Сотрудничество В. Я. Брюсова в «Парусе» рассматривается как реальный и весомый вклад в развитие братских связей народов и литератур.

Стаття надійшла до редколегії 20.05.81 р.

Л. М. ЧЕРНЕЦЬ, доц.,
Чернівецький університет

Співець великого побратимства (М. Нагнибіда і білоруська література)

В останні десятиріччя в нашій країні виросла ціла плеяда майстрів слова, співців братерського єднання, які не лише своїми творами, а й конкретною організаторською, науково-популярною, перекладацькою діяльністю стверджували велику єдність літератури соціалістичного реалізму, сприяли взаємопізнанню, взаємозбагаченню культур. Завдяки діяльності таких митців, як Микола Тихонов, Олександр Фадеев, Павло Тичина, Микола Бажан, Мірзо Турсун-заде, Самед Вургун і багатьох-багатьох інших, «соціалістична змістом, різноманітна своїми національними формами, інтернаціоналістична духом і характером радянська культура стала великою силою ідейно-морального згуртування націй і народностей Радянського Союзу» [1].

«Калинові мости» між народами невтомно споруджує і Лауреат Державної премії СРСР, Лауреат Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка Микола Нагнибіда. Творчий девіз «братерство світле — наше знамено» дає цьому талановитому українському поетові творче натхнення, велике гуманістичне почуття, що притаманне всій нашій багатонаціональній культурі. Воно виливається в почуття відповідальності радянського письменника за долю всього людства. Звертається М. Нагнибіда до Франції, Греції або Македонії, чи переноситься думкою додому на свою неосяжну батьківщину і лине уявою до Молдавії, Грузії, Азербайджану, Литви — звучить у нього велика гордість за нашу Радянську Вітчизну, за наш народ. Це почуття пронизує його творчість, надає їй нових фарб, нових аспектів у розкритті благородного єднання, дружби народів. «Багатство дружби я по праву своїм нащадкам заповім», — ці слова можуть послужити епіграфом до всієї творчості М. Нагнибіди.

Поет глибоко усвідомлює роль і значення російського народу в житті соціалістичної держави:

Росіє, Росіє, — як мати,
Ти братнім народам дала
Свій простір безмежний багатий,

І силу, яку не здолати,
І гордість, і крила орла
[2, т. 1, с. 71].

В усій розмаїтості та багатогранності зображення розквіту зближення і братерського єднання нашої «стомовної» родини особливе місце в поезії М. Нагнибіди посідає оспівування життя, розквіту, духовного зростання «синьоокої сестри» — милої його серцю Білорусії. Він щиро й одверто заявляє:

Не криюсь я, товариші, —
Нехай всі добрі люди знають,
Що біля самої душі
Сябровські ластівки літають
[4, с. 213].

З теплом і любов'ю образ Білорусії змальований у книзі поета «День побачення», що вийшла в 1977 р. «Сябровські ластівки», «солов'їне братерство», «суцвіття братерських знамен», «мости братерства калинові» — всі ці метафоричні образи підкреслюють глибоке почуття любові і ствердження братерства. Образ «Білорусії крилатий» увійшов у духовний світ поета, в його серце.

Найтісніші і давні узи дружби зв'язують Миколу Нагнибіду зі славною білоруською землею. Платон Воронько у передмові до «Вибраного» Миколи Нагнибіди відзначає: «Дружба з цією дивною зеленою країною і її сердечним народом почалася давно, ще до війни, та розцвіла вона у широкому поетичному звучанні і в особистих стосунках з білоруськими літераторами уже після жахливої громовиці» [2, т. 1, с. 18].

На початку 30-х років молодий поет Микола Нагнибіда зустрівся з народним співцем Білорусії Янкою Купалою, захопився його творами, здійснив перші переклади з білоруської поезії. У 1937 р. відбулася перша поїздка М. Нагнибіди в Білорусію. Із того часу все більше і більше вабить його чарівна посестра України:

При кожній зустрічі завзято
Ти серце звеш мов у вись...
А ще спасибі, що як брата,
Ти обняла мене колись
[4, с. 111].

Поет не відриває свою художню розповідь про Білорусь від загального життя і здобутків усієї багатонаціональної Радянської країни, наголошуючи, що волю і щастя усім народам принесла Велика Жовтнева соціалістична революція — «Вічні Жовтня декрети». Інтернаціоналістичне почуття поета виявляється в прагненні обнімати всіх людей на Україні моїй

І лісів Білорусії шати,
І Урал на вершині стрімкий
[4, с. 41].

Оспівуючи братерство, дружбу народів, високі гуманістичні почуття, поет закликає бути пильними, непримиренними до проявів

буржуазної ідеології. Усвідомлюючи гостроту ідеологічної боротьби, поет-комуніст виступає проти всепрощення, ліберального сюсюкання з ворогами: «О, не прощайте зла товариші В ім'я мети величної, нікому!» [5, с. 34].

У цьому ж плані гостро звучить і вірш «Наклепникам», скерований проти підлості і зрадництва українських буржуазних націоналістів:

Галасії і себелюбці,
Щури архівні і скопці —
Живої пісні душоубці,
Душі вкраїнської синці
[4, с. 18].

Почуття інтернаціонального братерства в поета постійно збагачується, поглиблюється. Він прославляє ленінську дружбу радянських народів, сузір'я республік, «...вічний наш Союз братерства Батьківщину»: «Сто солов'їв в піснях, Сто мов в серцях народів — Під прапором одним!» [4, с. 8—9].

І знову поет лине думкою на простори братньої Білорусії, створює нові і нові цикли, сповнені щирої любові, ліризму, усвідомлення великого побратимства («Злилися наші ріки», «Берегова слобода», «Пісня Купали», «Чи то снилось мені», «Депутат», «Калі ласка» та ін.).

З його віршів-пісень, посьвят, ліричних звернень, пафосних громадських поезій виступає поетичний образ красуні Білорусії в її братньому єднанні з Україною. Поет не раз пише про те, як спільно крокували дорогою Жовтня народи-брати, здійснюючи героїчні бойові і трудові подвиги. Хвилюючою є розповідь М. Нагнибіди про відважного воїна-українця Івана Левчука, який рятував пораненого хлопчика-білоруса («Василько»). Перед нами галерея образів звичайних трудівників, перейнятих «чуттям єдиної родини».

З віршів Миколи Нагнибіди виступає гостинний, щирий, працьовитий білоруський народ. Ніби рефрен задушевної пісні лунає і озивається в серці привітно і щиро білоруська мова:

Калі ласка! Калі ласка
Повертався я додому,
А вагон на стиках ляскав,
І у серці озивалось:
— Калі ласка! Калі ласка!
[2, т. 2, с. 151].

Для творчої палітри талановитого поета показове вміння творчо переосмислювати особливості білоруської поезії, щоб відтворити характер народу, величезні зміни в його житті, які відбулися в радянський час.

Радість нового життя, єдність великої сім'ї радянських народів звучить у його пісні «Білорусь ти, моя Білорусь!» Навіть тяжко хворий, він знову думкою лине до країни синіх озер, її чудових людей, у нього вириваються хвилюючі рядки:

Невже я не зустріну журавлів
І вже на Свितязь з ними не злітати?
Невже не стане сил у лікарів,
Зусилля власного хворобу подолати?
[4, с. 67].

Та вже у наступних рядках поет висловлює упевненість у перемозі життя, віру в нові зустрічі з братами-білорусами, в щастя нових мандрівок, нових творчих звершень наших людей.

Одним із кращих творів М. Нагнибіди як співця Білорусії є його поема «Дзвони Хатині» (1972).

Уже в 1973 р. поема вийшла в Мінську у видавництві «Мастацкая літаратура» трьома мовами — українською, російською, білоруською. Ця поема стала здобутком трьох братніх народів, увійшла в арсенал надійної зброї у боротьбі за мир, правду, справедливість.

Поема «Дзвони Хатині» названа Л. Новиченком «скорботною і гнівною ораторією». Епіграфом до твору взято рядки напису на «Вінку пам'яті» Хатинського меморіалу: «Люди добрі, пам'ятайте: ми любили життя і Вітчизну, і вас, дорогі. Ми згоріли живими у вогні. Наше прохання до всіх: хай жалоба і смуток обернуться в мужність і силу, щоб могли увічнити ви мир і спокій на землі, щоб ніде і ніколи у вихорі пожеж не вмирало життя».

Думка про боротьбу за життя, за мир наскрізно проходить через усю поему, якій властивий високий ідейно-емоційний зліт, велика сила і пафос художнього узагальнення. Цей твір — величний і урочистий реквієм пам'яті тих, хто загинув, але думкою поет не лише в минулому, а і в сучасному, сягає і в майбутнє, кличе до усвідомлення великої відповідальності людей за справу миру на землі.

Пристрасний, палкий монолог поета-бійця переростає у гнівне викриття тих, хто спалив не лише Хатинь, а й Орадур, Лідіце, тисячі інших міст і селищ, хто загубив мільйони людей, серед них дітей і жінок. Реквієм переростає у гнівний набат, який кличе живих «не прощай, не прощай».

Поема про Хатинь — твір великої сили любові до людей, твір радянського поета-гуманіста і борця, який знову і знову нагадує про пильність, про необхідність бути на сторожі:

Не прощально б'є дзвін,
Не смиренно б'є дзвін,
А на сполох б'є він,
А на пильність б'є він!
[4, с. 168].

Глибина враження і сила впливу збільшуються завдяки вдало знайденим звуковим образам.

У поемі звучить мотив інтернаціонального єднання людей у боротьбі проти темних сил реакції, мілітаризму і водночас велика скорбота і печаль за тими, хто віддав своє життя у боротьбі зі злом і насильством.

У 1979 р. вийшла в світ нова поема М. Нагнибіди про посестру Білорусь — «Матерям з Росонів». В перекладі білоруською

мовою вона увійшла до збірки віршів «Вятрылы полныя блакіту» (упорядник і редактор А. Валюгін), виданої в Мінську у видавництві «Літаратура і мастацтво». У передмові до книги, написаній народним поетом Білорусії Максимом Танком, відзначено, що М. Нагнибіда по праву може називатися білоруським поетом.

Поема «Матерям з Росонів» — ще один крок у розкритті теми братерства, героїзму і мужності радянських людей у тяжких випробуваннях.

В поемі поет змальовує епізод з боротьби партизан Білорусії проти німецько-фашистських загарбників, який в образному розкритті поета набирає широкого узагальнення, виступає як яскраве втілення образу радянського народу. Перед читачами проходить картина життя одного з сіл Білорусії — Росонів, яке не скорилося загарбникам.

Через усю поему проходить образ Дарії Петрівни Машерової, матері керівника партизанського руху, колишнього вчителя, багато учнів якого стало під прапор боротьби. Мати надихає, підтримує тих, хто став на смертельний бій з ворогами, і сама гине в фашистській катівні. Цей образ переростає в символ материнської стійкості, високих патріотичних почуттів. Поема — твір героїко-трагедійного звучання, це гімн матерям, що ставали до бою і благословляли на бій своїх дітей:

О Білорусії неньки,
Сизі голубоньки долі,
Вас мільйони, не жменька,
Встало на ратному полі
[3].

Найтепліші, найвагоміші слова в своєму болі і любові до матерів і їхнього подвигу добирає поет (*матері, матусі, неньки, сизі голубоньки* та ін.). Незабутня сцена у в'язниці, коли мати Машерова звертається до підпільниці Ніни Шалаєвої, щоб підтримати її, дати їй сили гідно зустріти смерть. У кожному слові матері — віра в перемогу, думка «про сильних і лагідних воїнів»,

що прийдуть в Росони з двобоїв,
Ім винесуть прапор багряний
Назустріч з лісів партизани.

М. Нагнибіда стверджує єднання двох братніх народів, виступаючи і як пропагандист білоруської поезії, і як перекладач. Щира і багатоголоса, мелодійна і лірично-пісенна поезія митців Білорусії — Янки Купали, Максима Танка, Пятруся Бровки, Аркадія Куляшова та ін. — у майстерних перекладах М. Нагнибіди приносить радість і наснагу читачам України. Майстерність М. Нагнибіди-перекладача не раз відзначалася критикою. Зокрема, критик М. Базаревич, характеризуючи переклади творів Янки Купали, писав, що М. Нагнибіда не лише доніс глибокий ідейний зміст поезії народного співця Білорусії до українського читача, а й «зберіг купальську динамічність, ритміку і простоту» [7, с. 3].

Докладний аналіз перекладів М. Нагнибідою творів білоруських поетів — тема окремого дослідження. Її розробка розкриє нові яскраві грані в діяльності талановитого поборника українсько-білоруського єднання.

За редакцією М. Нагнибіди вийшла «Білоруська радянська поезія» — антологія у двох томах. Твори понад 80 білоруських митців зазвучали українською мовою. Про М. Нагнибіду як перекладача писав в одній із статей білоруський поет М. Танк: «Багато хто з нас сердечно вдячний поетові за те, що вірші наші, перекладені братньою українською мовою, з його путівкою продовжують свою безупинну подорож по незастарілих місцях наших незлічних братерських зустрічей, по нескінченних шляхах України — шляхах нашої дружби» [6, с. 226].

Упорядник і редактор багатьох книг білоруських поетів М. Нагнибіда виступає і як літературний критик. Його перу належать передмови, вступні статті до збірок у перекладах українською мовою поетів М. Танка, П. Бровки, А. Куляшова, в яких дані яскраві літературні портрети кращих представників сучасної білоруської поезії.

Твори українського поета користуються великою популярністю у білоруських читачів. У чудових перекладах П. Бровки, М. Танка, А. Куляшова, А. Валюгіна, Р. Барабуліна та інших вони неодноразово видавалися і видаються у Мінську.

На новому етапі розвитку радянської багатонаціональної літератури поет розширює і збагачує духовне єднання, взаємозв'язки братніх літератур, сприяє їх взаємозбагаченню.

За невтомну діяльність в утвердженні братніх зв'язків, у зближенні культур комуніст Микола Нагнибіда удостоєний Почесних Грамот Президії Верховної Ради Білоруської та Грузинської РСР, звання Заслуженого працівника культури БРСР.

Список літератури: 1. Постанова ЦК КПРС «Про 60-у річницю утворення Союзу Радянських Соціалістичних Республік. — Літературна Україна, 1982, 25 лютого. 2. *Нагнибіда Микола*. Вибране, У 2-х т. К., 1971. 3. *Нагнибіда Микола*. Матерям з Росонів: Поема. — Літературна Україна, 1979, 3 серпня. 4. *Нагнибіда Микола*. День побачення. К., 1977. 5. *Біба Петро*. Миколі Нагнибіді — 70. — Літературна Україна, 1981, 22 вересня. 6. *Танк Максим*. З вершини літ. — У кн.: Про Миколу Нагнибіду. К., 1971. 7. *Базаревич М.* На мові безсмертного Кобзаря. — Звезда, 1972, 3 лютого (Мінськ).

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В статье сделана попытка раскрыть роль и место украинского советского поэта М. Нагнибеды в утверждении дружбы и духовного единения украинского и белорусского народов. В ней рассмотрено ряд аспектов: тема Белоруссии в творчестве М. Нагнибеды; мотивы дружбы украинского и белорусского народов; М. Нагнибеда — переводчик, критик, пропагандист белорусской литературы на Украине. Статья вносит новые штрихи к портрету М. Нагнибеды — поэта-интернационалиста, певца ленинской дружбы народов.

Стаття надійшла до редколегії 25.09.81.

Революція 1905 р. у творчості Михайла Коцюбинського і Яна Райніса

Творчість М. Коцюбинського і Я. Райніса. На перший погляд, у цих письменників мало спільного: віддаленість України і Латвії за географічним розташуванням, різні мова та жанри їхніх творів. Однак, заглиблюючись у творчу майстерню двох літераторів, помічаємо внутрішні зв'язки: і М. Коцюбинський, і Я. Райніс відбили спільні тенденції різномовного літературного процесу кінця ХІХ — початку ХХ ст., періоду нового етапу революційно-визвольного руху в Росії. Письменники ідейно збагатили реалізм, шукаючи нові форми і шляхи відображення дійсності в літературі.

У певні періоди, за подібних соціальних умов виявляється внутрішня спільність різних національних літератур, яка виявляється у підході письменників до відображення дійсності, у сприйманні нових суспільних тенденцій, у формуванні нового творчого методу. Така єдність існує у творчості М. Коцюбинського і Я. Райніса.

У цей час російська, українська, латиська та інші національні літератури збагачуються новими темами. Поглиблюється критика дійсності, з'являється новий позитивний герой — свідомий селянин-демократ, фабричний робітник, марксист-пролетар і марксист-інтелігент. Протириччя праці і капіталу, селянський рух, боротьба народів проти соціального гніту стають поширеною темою національних літератур. Це сприяє розвитку нового творчого методу — соціалістичного реалізму. В. І. Ленін у статті «Партійна організація і партійна література» писав про «нові умови соціал-демократичної роботи», які виникли в Росії, при яких створюватиметься «вільна література, тому що не корисливість і не кар'єра, а ідея соціалізму і співчуття трудящим вербуватимуть нові й нові сили в її ряди» [1, т. 12, с. 97].

М. Коцюбинський і Я. Райніс, відгукнувшись на вимоги часу, зуміли в своїй творчості розв'язати актуальні питання сучасності, правдиво, глибоко, всебічно відобразити дійсність. У їхній творчості народ виступив як рушійна сила історії, а перспективи революційно-визвольної боротьби накреслено правдиво і переконливо. «... Зведись народе, простягни руку по свою правду. Як сам не візьмеш, ніхто не дасть» [2, т. 3, с. 42], — закликав М. Коцюбинський у повісті «Fata morgana», як заклик до боротьби за те, щоб в Латвії люди «порівну ділили щастя», щоб «думка й почуття оков не знали», звучить і в творах Я. Райніса:

Не поддавайся ни в чем обману,
Не верь, что враг твой тебя сильнее:
Лишь мужеством ты добудешь победу, —
Борись! Борись!

[4, т. 2, с. 54].

Подібність поглядів українського і латиського письменників на суспільне життя, спільні тенденції різномовного літературного процесу, внутрішні зв'язки творчості дають змогу досліджувати єдність і національну своєрідність творів Яна Райніса і Михайла Коцюбинського.

Вирішальний вплив на формування світогляду і визначення напрямку художньої творчості М. Коцюбинського і Я. Райніса мала революція 1905 р., яка озброїла письменників новими темами, ідеями, дала можливість пропагувати революційні думки серед народу. У той час суспільно-політичну думку на Україні розвивали І. Франко, П. Грабовський, М. Коцюбинський, Леся Українка; у Латвії — Ян Райніс, Р. Блауман, Е. Вейденбаум та ін.

Життя народу, революційна боротьба — це ті питання, які були визначальними у творчості письменників того часу. Головну роль у цьому відіграє подібність суспільного розвитку на Україні і в Латвії. Ян Райніс писав: «Все дышали в жутко красивом предчувствии и готовили великий 1905 год» [3, с. 86]. У цей час М. Коцюбинський у листі до М. Гнатюка зазначав: «У нас скрізь панує така думка, що, заким дістанемо спокійне і культурне життя, буде загальне повстання, яке змете старий політичний лад. Усі, без різниці, національності, скуплюють свої сили, щоб звалити суспільного ворога» [2, т. 5, с. 436].

У такому передчутті великих зрушень, а пізніше під впливом революції 1905 р. М. Коцюбинський написав кращі свої твори — повість «Fata morgana» та «Intermezzo», Ян Райніс — епос «1905 рік» та поему «Ave sol!». У цей період вийшли також п'єса латиського письменника «Вогонь і Ніч», поетичні збірки «Дальні відгуки в синьому вечорі», «Посіви бурі», «Тиха книга», «Ті, хто не забуває», «Муза в боях», а також новели М. Коцюбинського «Сміх», «Він іде», «Подарунок на іменини», «Persona grata», «Коні не винні».

Однією з провідних у творчості М. Коцюбинського і Я. Райніса стала тема революції 1905—1907 рр. Під впливом цих подій обидва письменники розширили горизонти рідної літератури, поглибили соціальне, філософське та художнє бачення світу і тим підняли її значення. М. Коцюбинський, як і Максим Горький, зображали оточуючу дійсність з позицій не лише критичного, а й соціалістичного реалізму. Водночас Ян Райніс вказував на необхідність революційного перетворення життя, виражаючи найзаповітніші сподівання латиського народу. У 80-х роках ХІХ ст. з'явилися перші реалістичні твори Р. Блаумана, братів Каудзит, А. Акаба. Райніс продовжив традиції Е. Вейденбаума, збагатив революційним змістом латиську поезію.

М. Коцюбинського і Я. Райніса можна віднести до письменників горьківського напрямку, їх об'єднує спільний погляд на життя і революцію, завдання, мету і майбутнє мистецтва, пошуки нових форм у мистецтві. Великий вплив на них мав марксизм. А. Упіт — латиський письменник, критик, публіцист в одній із своїх праць про літературу 1905 р. писав, що прогресивні шукання ніколи не залишаються поодиноким актом, а завжди вира-

жають якусь спільну тенденцію. Зіставлення творчості Коцюбинського і Райніса дає змогу простежити цю закономірність.

У дні революційних боїв російського пролетаріату Ян Райніс створив одну з найвизначніших своїх збірок «Посів бурі». У травні 1905 р. демократична латиська газета, яка виходила в Петербурзі «Петербурґас авизес» («Петербургская газета») почала публікувати революційні вірші Райніса під заголовком «Віяння епохи. Близькі відгуки». Пізніше ці листки ввійшли до перших двох розділів книги, яку Райніс назвав «Посів бурі». Окремою книгою «Посів бурі» побачив світ у період найвищого напруження революції — у жовтні 1905 р. Її відкриває вірш, в якому виражено радість наступу весни революції:

Солнце землю нашу
Медным плугом пашет,
Поднимает слой глубинный,
Зарывает бред старинный.
Буря семена бросала,
Туча всходы поливала:
Время — жатвы бури убирать,
Время битву грозную начать
[4, т. 1, с. 107].

Збірка створена в той час, коли, за словами Я. Райніса, «усі готували 1905 рік». У віршах третього розділу цієї книги — «Виходьте!», «В один зливайтесь, всі шляхи» — Я. Райніс закликає всіх трудящих стати в лави борців, мужньо вийти назустріч вранішній зорі. Останні слова вірша «В один зливайтесь, всі шляхи» звучать як бойовий клич партії «Пролетарі всіх країн, єднайтесь!»:

Одна, одна сегодня цель!
Эй, горемыки всех земель,
Соединяйтесь!

У книзі звучить радість, надія на перемогу. У 1925 р. у передмові до «Посіву бурі» Райніс писав: «Коли я зараз перечитую колишні вірші, мене вражає, наскільки веселий і безпечний у них дух. Я дивуюсь, що людина може бути такою радісною, але це повинно було б входити в його обов'язок» [4, с. 86].

«Посів бурі» — одна з визначних книг Я. Райніса, тема якої — революція. Революційні події відображені у збірках «Тиха книга», «Ті, хто не забуває», «Муза в боях» та ін. Поет висловлює віру у перемогу над чорними силами самодержавства, в прихід нової весни, бурхливі потоки якої знесуть усе старе, віджиле:

Воющий ветер,
Пляшущий снег —
Кто сдержит весны
Стремительный бег?
[4, т. 1, с. 108].

Всебічно вивчаючи життя, М. Коцюбинський і Я. Райніс передають революційні настрої, бурхливу енергію мас, гнівно тав-

рують ворогів революції і стверджують думку про необхідність соціальних змін. Як зазначає Н. С. Над'ярних, «український і латиські художники створюють концепцію свого часу, яка цікава й тим, що в ній відбивались суттєві риси сучасної письменникам епохи, а також важливі моменти прогресивної естетики тих років» [3, с. 75].

Найбільш повно висловлює Ян Райніс революційні думки в епосі «1905 рік» («Gada ers») (на жаль, у закінченому вигляді до нас дійшла лише одна його частина). Задум письменника повністю показати всі етапи революційної боротьби залишився нездійсненим. Але те, що зробив Ян Райніс разом з замітками і коментарем, розкривають новаторство і ту велику силу, з якою працював поет над епосом. Ян Райніс шукав форми викладу ідей, де б він реалістично показав пробудження народу до боротьби. Це для письменника було головним. Латиський поет знаходить те, що шукав в народних формах епосу. «Форма, розмір — народні, но только народная форма с современным содержанием...» [4, т. 1, с. 641]. І в іншому місці: «Социалистическое мировоззрение — социалистический эпос. Поэтому романтика и реализм...» [3, с. 102].

Близька тема героїзму й прогресивним українським письменникам. Нове енергійне слово Івана Франка, прометеїзм Лесі Українки. Поряд з ними ми визначаємо революційний реалізм Михайла Коцюбинського. Максим Горький відзначав, що М. Коцюбинський настроювався на героїчний лад. Новаторство письменника найповніше виявилось у повісті «Fata morgana», зокрема у принципах типізації та формі твору. Обравши селянську тему, М. Коцюбинський в ідейному та естетичному плані розширив її: змалював село у самому вирі класових суперечностей, село, що породжувало нових героїв — виразників маси, яка усвідомила свої класові права. У творі звучить ідея пробудження народної самосвідомості, ідея народної героїки.

Подібно до Яна Райніса, М. Коцюбинський шукає найбільшої відповідності епічних форм для зображення нового змісту. Про це свідчать творчі шукання і еволюція методу обох письменників у висвітленні тем революційної боротьби і участі у ній народу.

В умовах пролетарського етапу визвольного руху письменники створюють тип нової людини, героя, організатора свідомої боротьби, озброєного марксистським вченням. Особливо це помітно при порівнянні епосу «1905 рік» і повісті «Fata morgana». Письменники усвідомлюють класовий характер революції, її мету. Кожен із письменників точно відтворює революційну боротьбу на основі правдивих фактів і явищ дійсності. М. Коцюбинський у роботі над своїм твором використав величезний матеріал земських актів, судових процесів, свідчень очевидців, а також власні спостереження. Принцип вірності життєвим фактам характерний і для Я. Райніса.

М. Коцюбинський і Я. Райніс вводили в свої твори реальних осіб. М. Коцюбинський у новелі «Intermezzo» степову вівчарку називає ім'ям душителя революції Трепова, чорносотенця Фрід-

ріха Вейнберга, ідеолога латиської буржуазії, Райніс показав в образі символічного Кангара у п'єсі «Вогонь і Ніч».

М. Коцюбинський і Я. Райніс по-новому зображували революційну боротьбу. Народження нового героя, людини з народу, пролетаря, процес ламання усталених поглядів, соціальні і економічні зміни. Як і в боротьбу, так і в свідомість народу революція внесла істотні зрушення. «Настає, — писав В. І. Ленін, — період безпосередньої політичної діяльності «простонароддя»..., прокидається мисль і розум мільйонів затурканих людей, прокидається не для читання тільки книжок, а для діла — живого, людського діла, для історичної творчості» [1, т. 3, с. 219].

Письменники революційної доби виводять нового героя — пролетаря — виразником колективної психології, представником маси, яка виступила на захист своїх прав. Народ усвідомив свою історичну місію. Герої творів М. Коцюбинського розуміють, що не можна жити лише одними почуттями, невдоволенням існуючим ладом. На зміну Семену Ворону із раннього оповідання М. Коцюбинського «Ціпов'яз» приходять Марко Гуца, Прокіп Кандзюба, Гафійка із повісті «Fata morgana», які знайшли своє місце в боротьбі.

Показ класової боротьби є у творчості і Я. Райніса. Визначальною ідеєю творів латиського письменника — інтереси людини з народу, вираження прагнення мас.

Латиський поет у своїх творах вказує на необхідність підняття самосвідомості в «класі основному» («Справа життя»), майбутнє латиського народу («Велика загадка»), гордість героїв, що мужньо йдуть на смерть («Суд в Талсах»). У «Травневому маніфесті» Я. Райніс пише:

Мы — общества основа, класс великий,
Мы — пролетариат,
Что должен стать грядущего владыкой, —
Не милостью святого проведения,
А пламенной борьбою и сплоченьем,
Что чудеса творят

[4, т. 1, с. 592].

Хоча український і латиський письменники у творах різних літературних жанрів і форм створюють образ народу, однак у них відчутна внутрішня ідейна єдність методу обох митців. Вони відтворюють революційний дух народу, його класову зрілість у період революції 1905 р. Я. Райніс і М. Коцюбинський у своїй творчості невіддільні від пролетарської маси. Це підтверджується словами М. Коцюбинського: «А врешті — хіба я знаю, де кінчається власне життя, а чуже починається? Я чую, як чуже існування входить в моє, мов повітря крізь вікна і двері. Як води притоків у річку. Я не можу розминутися з людиною. Я не можу бути самотнім. Ти кидаєш у моє серце, як до власного сховку, свої страждання і свої болі, розбиті надії і свою розпач... Мое серце не може більше вмістити. Воно повне ущерть» [2, т. 2, с. 271—272]. Як Райніс пише: «Не хватает мне своих страданий, я должен нести еще страдания всего народа, исторгать стоны

миллионов, пока не начнет болеть грудь, темнеть в глазах, нервы совсем не издергаются. Все страдания запечатлены в моей душе, в моем теле» [4, т. 1, с. 640].

М. Коцюбинський та Я. Райніс — великі національні письменники, твори яких є дзеркалом народного життя. У їхній творчості ставилися і вирішувалися проблеми, які мали велике суспільне значення наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст.

Ідейно-тематична спільність творів Я. Райніса і М. Коцюбинського не виключає своєрідності, індивідуальності кожного з них. Перш за все це стосується жанру: Райніс — лірик-романтик, Коцюбинський — прозаїк-реаліст. Лірика Яна Райніса визначається багатством форм і високою художністю. Логічно точна і пряма, з тонкими метафорами і багатогранною символікою — така емоційна виразність його поетичної мови. Кожен твір М. Коцюбинського — це перлина в скарбниці класичної прози. М. Коцюбинський вдало використав пейзаж як важливий ідейно-художній компонент. Картини природи — це фон, на якому зображено життя і мрії, боротьбу селян. Образ землі, яка маревом проплила перед очима селян, є не лише у внутрішніх монологів Маланки, а й авторському описі того дня, коли відбувся куркульський самосуд. «Гола земля, бита крилами вітру, безнадійно сіріла під олив'яним небом. Рядами заморених хат, буденних і непривітних, дивилось село на своїх хазяїв, що неохоче збирались до зборні. Ішли ліниві, сірі, важкі, наче груддя ялової землі, яка їх зродила» [2, т. 3, с. 135]. Однак незважаючи на похмурі останні картини, що остаточно розкривають назву «*Fata morgana*», повість звучить оптимістично. Письменник переконує, що шляхом революційної боротьби селянство неодмінно здобуде землю і волю.

Я. Райніс в епосі «1905 рік» відображає боротьбу латиського народу. Свої образи він черпає зі скарбниці національної творчості, героїчної боротьби народу, рідної природи. Якщо у М. Коцюбинського головним образом виступає земля — основа існування українського селянина, то у Яна Райніса — зламані сосни на узбережжі моря як символ життя пригнобленого народу. Коли у М. Коцюбинського — «колосисте море», «шовковий шелест і безмежність» пшениці, ячменів («*Intermezzo*»), то у Яна Райніса — прибій морських хвиль, де закипає знову з грозою боротьба («Сосни»).

Селянин у творах М. Коцюбинського — його сучасник, реальна особа, людина, яка все життя пропрацювала на чужій землі, прагнула і мріяла про свою. Селянин Я. Райніса — латиський землероб-борець і трудівник — нагадує героя латиського народного епосу Лачплесиса. Райніс конкретно ставить питання про шляхи народу до майбутнього щастя і завершує словами: «Вільна Латвія».

Збагачуючи українську і латиську літератури новою тематикою, новими ідеями, вирішуючи проблему позитивного героя — одну з найважливіших проблем художньої творчості в епоху народної революції в Росії, М. Коцюбинський і Я. Райніс розширили не тільки національні літературні традиції, а й підійшли

у повісті «Fata morgana» і епосі «1905 рік» до соціалістичного реалізму.

М. Коцюбинський і Я. Райніс — великі революційні письменники. Народно-визвольна боротьба для них — це битва з самодержавством. Звідси — найбільш типові поетичні образи у творах М. Коцюбинського і Я. Райніса. Меч революції — один із улюблених образів-символів Райніса (вірші «Роздуми напередодні нового століття», «Стань твердою, думко», «Вставай!»).

Поетичними засобами, але в прозі український письменник стверджує свої революційні ідеї, визначає місце справжньої людини-борця в історичних битвах між гнобителями і пригнобленими. Образи боротьби у М. Коцюбинського переплітаються з образами природи, які є символами і алегоріями («Intermezzo»).

Ідейно-тематична спільність та жанрова своєрідність творчості М. Коцюбинського і Я. Райніса свідчать про близькість письменників у реалістичному відображенні дійсності, у вирішенні соціальних проблем, поставлених пролетарським етапом визвольного руху в Росії.

Події революції 1905 р. знаходили відображення у загальному всеросійському літературному процесі, характерною особливістю якого була ідейно-тематична близькість творів письменників національних літератур.

Список літератури: 1. *Ленін В. І.* Повне зібрання творів. 2. *Коцюбинський М.* Твори. В 7-ми т. К., 1974. 3. *Краулин К.* Ян Райніс. М., 1957. 4. *Райніс Ян.* Собр. соч. В 3-х т. Рига, 1954. 5. У вінок Михайлу Коцюбинському. К., 1967.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Рассматривается идейно-тематическая общность творчества М. Коцюбинского и Яна Райниса в период русской революции на материале литературных произведений данного периода.

Стаття надійшла до редколегії 27.12.82.

Д. М. КУЗИК, доц.,
Дрогобицький педінститут

Павло Грабовський як перекладач Байрона

Наприкінці ХІХ ст. чільне місце у популяризації творчості Дж. Байрона на Україні належить революційному демократові Павлу Грабовському. Велика перекладацька спадщина П. Грабовського ще не повністю досліджена, а його переклади з Байрона майже не привертала уваги літературознавців.

Твори Байрона приваблювали П. Грабовського своїм революційним пафосом, громадською спрямованістю. У «Листі до молоді української» він писав, що найбільш бажаними для перекладу є: «а) класичні твори поезії та краснопісі іноземної»;

б) писання про справи громадські. Такі твори, як, наприклад, поезії Байронові, являються й надовго ще являтимуться живим джерелом ідей та завзяття свободолюбного незмірно дужче, ніж усі наші оригінальні галаси про Запоріжжя та козацтво» [2, т. 3, с. 55].

Перу П. Грабовського належать такі переклади та переспіви з Байрона: поеми «Шільйонський в'язень» («The Prisoner of Chillon»), «Замок Альва» («Oscar of Alva»), вірші «Саул» («Saul»), «Не вихваляйте мені більш» («To the Maid of Cadiz»), «До зшитку» («Lines Written in an Album at Malta»), «Вона іде — її краса...» («She Walks in Beauty»), «Згадка» («Remembrance»), «Прощай, о краю мій» («Child Harold's Good Night») та уривок вірша «On This Day I Complete My Thirty — Sixth Year».

Уже цей перелік свідчить про те, що увагу українського поета привертали насамперед ті твори, в яких чітко виражені вільнолюбні мотиви і які виділялися художньою формою. Незважаючи на те що в умовах заслання поет не завжди мав змогу перекладати все, що хотів, все ж він рішуче виступав проти перенесення на український ґрунт того, що «ніяким робом не стосується життя нашого».

Важливе місце в історії українського перекладу посідає переклад «Шільйонського в'язня». Завдяки П. Грабовському один із кращих творів англійського романтика здобув визнання широких читацьких кіл на Україні.

У кожного письменника-перекладача є своя художньо-естетична позиція. Коли він береться за переклад іншомовного твору, то вже самим вибором підкреслює своє ставлення до нього. Поет-в'язень відчув внутрішню спорідненість із образом «славетного женева — Бонівара», що мучився «За віру і любов до рідного краю» [2, т. 1, с. 400], йому імпонував непохитний принциповий дух байронівського героя, близькі для нього й мотиви суму за волею.

Закінчений у 1880 р. переклад «Шільйонського в'язня» «з оригіналу за допомогою знавців англійської мови» П. Грабовський надіслав своєму товаришеві М. Рклицькому із проханням «порівняти його з перекладом Жуковського» і «зазначити всі хиби і невдалі місця» [3, с. 187]. У відповіді М. Рклицький писав, що «переклад «Шільйонського в'язня» після деяких поправок буде мати повне право на те, щоб його надрукувати, і немає сумніву, що багатьох він познайомить з одним із прекрасних творів Байрона» [4, с. 77].

Звернення П. Грабовського до «Шільйонського в'язня» вітав російський письменник В. Короленко, якого поет ознайомив із перекладом. У листі до Е. Улановської від 31 жовтня 1893 р. він відзначав, що цей «переклад прекрасний» [6, т. 10, с. 170].

Оскільки царська цензура не допускала до друку українських перекладів із зарубіжних літератур і надрукувати «Шільйонського в'язня» в Росії можливості не було, П. Грабовський звернувся до львівського журналу «Зоря». Проте відповіді від редакції не було, і поет надіслав рукопис І. Франкові з проханням видати переклад: «Посилаю на ваш суд свій переклад Байронового «В'яз-

ня», видрукуйте, коли добрий та дотепний, в «Народі». Або краще — особим виданням, щоб і деякі українці прочитали» [2, т. 3, с. 191]. У відповідь на цей лист Франко повідомив, що хотів би видати дещо із перекладів П. Грабовського окремою книжечкою, але через матеріальні труднощі не може поки що цього зробити [2, т. 3, с. 335]. У 1894 р. переклад було надруковано на сторінках «Правди» (№ 8), а згодом «Зорі» (№ 12). У 1896 р. «Шільйонський в'язень» увійшов до збірки «З півночі», що вийшла у Львові за допомогою І. Франка.

«Шільйонський в'язень» — це трагічна розповідь про гірку долю швейцарського патріота XVI ст. Бонівара, який томився у темницях Шільйонського замку. Своєрідною передмовою до поеми є «Сонет до Шільйону», написаний Дж. Байроном через два місяці після закінчення твору. Сонет ніби доповнює поему, вносить «поправку» до песимістичного образу Бонівара. «Сонет до Шільйону» — натхненний гімн свободі, що освітлює темниці і є вічним духом думки, котру не можна закувати у кайдани.

За інтонацією переклад сонета близький до оригіналу і зберігає основні його риси:

Довічний духу, ретязем не скутий,
Свята свободо, сяюча крізь тьму!
Хто весь, як ти, любов'ю натхнутий,
Там притул твій, у серденьку тому
[2, т. 1, с. 399].

Як і в оригіналі, у перекладі досить чітко протиставляється свобода й тиранія. Яскраво виражені персоніфікації «довічний духу», «свята свободо». Ораторський, піднесений тон сонета дещо знижується словом «серденько», яким передано англійське «heart».

У зверненні до в'язнів, які томилися колись у Шільйоні, Дж. Байрон запевняв, що їхні муки не пропадуть даремно: Their country conquers with their Martyrdom. У П. Грабовського ж незначне відхилення від змісту підсилює ідейне спрямування вірша:

Твої сини, забиті у кайдання,
Серед склепів, серед тяжкої мли,
Здобудуть волі жертвою страждання
Країні рідній, — швидше б здобули!
[2, т. 1, с. 399].

Окличною фразою «Швидше б здобули!» поет здійснює своєрідну актуалізацію поеми, наближуючи її до конкретних умов сучасного йому життя. У такому відхиленні від оригіналу проявилася індивідуальність перекладача, його революційно-громадська позиція. Не зовсім точно переклав П. Грабовський і заключні рядки сонета, де йдеться про сліди Бонівара на підлозі темниці. Сліди просять у бога помсти тиранам (...they appeal from tyranny to God). У перекладі: «Він бога просить за невинну крив».

Вносячи деякі зміни у зміст, П. Грабовський допустив і відхилення у ритмічній організації вірша, замінивши класичну форму сонета вільною. Замість чотирнадцяти рядків оригіналу перек-

лад має дванадцять. Отже, втрачено систему сонетного римування. І все ж, незважаючи на ці відхилення, П. Грабовський передав і навіть підсилив основний вільнолюбний пафос «Сонета до Шільйону».

У самій поемі розповідь ведеться від імені Франсуа Бонівара — найстаршого з семи братів:

У Байрона:

We were seven — who now are one,
Six in youth, and one in age,
Finished as they had began,
Proud of Persecution's rage.

У Грабовського:

Було нас семеро — нема;
Не сяє день над шістьома.
Загинув, батькові услід,
Його коханий, певний рід, —
За пересвідчення лягли
Сини так славно, як жили
[2, т. 1, с. 400].

Фраза «за пересвідчення лягли» заміняє Байронове «proud of Persecution's rage», причому Грабовський додає, що вони «лягли... славно», будучи переслідуваними. Ці важливі для розуміння ідейного спрямування слова відсутні у перекладі В. Жуковського, який підкреслив, що брати страждали разом з батьком за віру. Він навіть виділив рядок: «За веру — смерть и стыд цей». Зіставлення перекладів В. Жуковського і П. Грабовського знову підтверджує, що переклад більшою або меншою мірою є інтерпретацією оригіналу [7, с. 66—77]. У даному випадку йдеться про інтерпретаційну позицію перекладача, яка є основою його перекладацької концепції. І В. Жуковський, і П. Грабовський підійшли до поеми Дж. Байрона з різних позицій, по-різному прочитали її. Переводячи твір Дж. Байрона в іншу стилістичну систему, В. Жуковський не відтворив його революційного пафосу. На думку І. Г. Неупокоевої, у російського перекладача «тема сильних духом героїв звучить приглушено» [8, с. 83]. П. Грабовський же виділяє у «Шільйонському в'язні» саме цю тему, передає революційне звучання поеми і підсилює те, що зв'язано з мотивом свободи, боротьби проти соціального зла. З особливою силою відтворює П. Грабовський картину в'язниці. Поетові-революціонеру добре було відоме задушливе, гнітюче, сповнене образ та приниження людської гідності тюремне життя.

Усі ритміко-синтаксичні засоби поеми Дж. Байрона, як зазначає К. І. Клименко, розраховані на створення пристрасної та енергійної мови [5, с. 156]. Англійський поет часто вдається до синтаксичного паралелізму, описуючи гнітючу порожнечу, яку відчував в'язень після смерті двох братів:

There were no stars — no earth — no time —
No check — no change — no good — no crime
[10, с. 381].

П. Грабовський перекладає ці рядки, дотримуючись такого ж розміщення додатків, як і в оригіналі. Однорідні члени речення в українському тексті, як і в англійському, мають асидентичний зв'язок. Анафоричне «ні», що з'єднує в перекладі однорідні члени речення, підкреслює схвильованість мови героя:

Ні зір, ні неба, ні землі,
Ні часу, близу, ні далі,
Ні руху, зміни, ні добра,
Ні тиші тихої, ні зла
[2, т. 1, с. 406].

Наявні у цьому уривку протиставлення відтворюють характерну властивість романтичної стилістики. Щоб передати гнітючий стан в'язня, перекладач вводить тавтологічний вираз «тиші тихої». Синтаксичний паралелізм спостерігаємо і в описі душевного стану в'язня, його відчаю:

I called and thought i heard a sound —
I burst my chain with one strong bound.
And rushed to him: — I found him hot,
I only stirred in this black spot,
I only lived, i only drew
The accrued breath of dungeon — dew
[10, с. 380].

Відтворюючи цю ритміко-синтаксичну побудову, П. Грабовський уважно підбирає і лексичний матеріал, зокрема дієслова, що виражають сильні, різні і рішучі дії:

Покликать?.. Ніби відгукнувся..
Несамовито я рвонувсь
З цупкого ретязя мого,
Розтявши надвое його;
До брата кинувся — нема;
Конав я сам, нависла тьма
[2, т. 1, с. 405].

Радянський перекладач і теоретик перекладу К. Чуковський стверджував, що «слова говорять не лише своїм значенням, але і всіма голосними і приголосними» [9, с. 164]. Отже, звукопис оригіналу не повинен випадати з поля зору перекладача. П. Грабовському вдалося досягнути адекватності у відтворенні звукової організації першотвору. Досить вдало, зокрема, відтворює перекладач алітерацію англійського вірша. Наприклад:

У Байрона:
And i have felt the winter's spray
Wash through the bars when winds were high
And wanton in the happy sky
[10, с. 377].

У Грабовського:
Я чув, як Леман до скали
Швиря, зриваючи вали
Верх огорожі достає
[2, т. 1, с. 403].

Повторення звука «w» створює враження шуму вітру. В українському тексті аналогічне враження створюється повторенням звуків в, р.

Переклад виконаний розміром оригіналу — чотиристопним ямбом з чоловічими римами (у Байрона своєрідно чергуються чоловічі і жіночі рими).

Крім «Шільйонського в'язня», Грабовський цікавився також поемами «Паломництво Чайльд-Гарольда» та «Дон Жуан». У листі до Франка, написаному в лютому-березні 1892 р., він запитував, «чи є переклади «Чайльд-Гарольда», «Дон Жуана» — з

Байрона» [2, т. 3, с. 189], а вже 10 серпня 1893 р. повідомляв редакцію журналу «Правда», що посилає «перекладений початок Байронового» «Чайльд-Гарольда» і обіцяв невдовзі вислати дальший переклад «так, щоб можна було видрукувати усю першу пісню в 1893 році» [2, т. 3, с. 201]. Чи вдалося П. Грабовському виконати цей задум, невідомо. Зберігся лише переклад уривка з поеми «Прощай, о краю мій».

У цьому перекладі П. Грабовський, хоч і користувався підрядником, досить точно відтворив сюжетну канву, поетичні образи та синтаксичні фігури оригіналу. Не обмежуючи себе лексичною точністю, поет зумів тонко передати переживання Чайльд-Гарольда, його трагічну любов до батьківщини. Просту розмовну інтонацію діалогів між Гарольдом і джурою Грабовський відтворює за допомогою простої лексики і широко вживаних у розмовній мові конструкцій: «Мій пес повие день чи два та й помандрує скрізь». І в іншому місці: «Спитають діти, — що вона про батька скаже їм?» Такі прості слова і конструкції надають почуттям Гарольда і його співбесідників щирої безпосередності. Перекладач майстерно доносить до читача переживання, сум і тугу Гарольдового джури, який покинув матір і батька, подавшись у світ зі своїм паном. Для підсилення почуття туги перекладач вводить риторичне запитання:

Ні, пане Чайльде, серце рве
Невимовна журба:
Матусю-батька кинув я,—
Хто б сльози переміг?
[2, т. 1, с. 321].

Як зазначав сам П. Грабовський, переклад написаний «мірою першотвору» [2, т. 3, с. 202]: парні рядки — тристопним ямбом, а непарні — чотиристопним. Всі рими, як і в оригіналі, чоловічі. Уважний П. Грабовський і до складних та виразних алітерацій оригінального твору. Опис стихії на морі підсилюється в Дж. Байрона алітерацією звуків l, w, g:

Let winds be shrill let
Waves roll high.

Такий же звуковий малюнок витриманий у перекладі:

Най вітер бішено реве,
Най чорний вал стріба...

У першій строфі збережено алітерацію звука s. Англійському «You see sets upon the sea» відповідає «На спочив сонечко сіда».

Загалом переклад П. Грабовського досить досконалий і правильно відтворює оригінал, хоча в ньому й наявні окремі елементи українізації. Тут трапляються постійні епітети (*швидкий сокіл, тугонька свята, тиха сльоза, рідна земля*), здрібнілі іменники (*сонечко, матусю, годинонько, дружиноньці, хатинка, тугонька* та ін.).

В одному з листів до І. Франка, розвиваючи думку, що кожен перекладний твір повинен служити вихованню революційних ідей, П. Грабовський писав: «Через те я не перекладав би прозових творів цілком, а вибирав лишень те, що безпосередньо тичеться суті, викидаючи все зайве» [2, т. 3, с. 250]. Цим принципом керувався він і при перекладі поетичних творів Дж. Байрона. Зокрема, в поезії «On This Day i Complete My Thirty-Sixth Year» він зовсім випустив початкові рядки, в яких англійський поет висловлює сум з приводу марно втраченої молодості. У передмові до збірки «Доля» П. Грабовський писав про один із своїх перекладацьких принципів: «У декотрих поетів я брав тільки мотив, переймався настроєм, а переспівував цілком по-своєму» [2, т. 1, с. 459]. Саме так він поставився до вірша «В цей день мені сповнилось 36 років». П. Грабовський ввів у переспів свої мотиви. Провідним у нього став заклик боротьби за волю. Поетичні вирази «Туди полинемо, туди, де ждуть рятунку скуті браття», «Вперед, вперед! В той славний край, де всяк хапається до зброї!», «За волю бийся і вмирай!» робили вірш надзвичайно актуальним у період нового революційного піднесення. Поетична форма переспіву теж відрізняється від першотвору. П. Грабовський не дотримується ні строфічної будови, ні системи римування. Замість чотирьох катренів у переспіві дві восьмирядкові строфи. На відміну від оригіналу, перша і друга строфи переспіву мають однаковий початок. Пройнявшись Байроновим мотивом, Грабовський створив оригінальний твір.

Грабовський здійснив переклад невеликого вірша «Lines Written in an Album at Malta»: Під назвою «До зшитку» переклад був опублікований у журналі «Правда» (1894, № 8). У цьому ж номері журналу побачили світ переклади «Саул», «Не вихваляйте мені більш...», «Вона іде — її краса», «Згадка», «Ридала ти: сльоза дрібна...», а також «Прощай, о краю мій». Переклад поеми «Замок Альва», вперше опублікований у 1895 р. в журналі «Зоря», здійснено П. Грабовським із російського тексту О. Полежаєва «Оскар Альвийский». В оригіналі поема ділиться на чотири вірші, у О. Полежаєва та П. Грабовського — восьмивірші. В десятій строфі російський поет дає примітку про звичай стародавніх братів спалювати дуби під час свят, така ж примітка і в П. Грабовського. Дванадцята строфа (пророкування старого воїна про Оскара) відсутня в оригіналі.

Вірш «Не вихваляйте мені більш» перекладений Грабовським із російського перекладу Л. Мея. Щоб переконатися в цьому, досить порівняти такі рядки:

У Мея:

Когда же, вечером, порхнет
Она в кружок веселый танца,
Или с гитарой запоет
Про битву мавра и испанца
[1, т. 1, с. 57—58].

У Грабовського:

Коли ж увечері пурхне
Між гурт хисткий вона до танця,
Чи під гітару розпочне
Про битву з мурином гішпанця
[2, т. 1, с. 233—234].

Аналіз перекладів Грабовського свідчить про те, що він, як правило, зберігає зміст, ідею та основні образи оригіналу. Деякі

переклади насичені думками самого поета і є, по суті, переспівами. П. Грабовський був у числі тих, хто звернув увагу на громадянські мотиви творів Дж. Байрона і робив багато для ознайомлення з ними широких кіл українських читачів. Окремі прорахунки в його перекладах пояснюються незнанням англійської мови, але завдяки поетичному обдаруванню, інтуїції, П. Грабовський вловлював суть Байронової системи. Він знаходив у Байрона мотиви, співзвучні його власному світосприйняттю, його долі, і у ряді випадків підсилював їх. Переклади й переспіви П. Грабовського служили справі боротьби проти деспотизму, за високі революційні ідеали.

Список літератури: 1. Байрон Д. Г. Сочинения. В 3-х т. М., 1974. 2. Грабовський П. Зібрання творів. В 3-х т. К., 1960. 3. Грабовський Павло у документах, спогадах і дослідженнях. К., 1965. 4. Кисельов О. І. Павло Грабовський. Життя і творчість. К., 1959. 5. Клименко Е. И. Проблемы стиля в английской литературе первой трети XIX века. Л., 1959. 6. Короленко В. Г. Собрание сочинений. В 10-ти т. М., 1956. 7. Левый И. Искусство перевода. М., 1974. 8. Неупокоева И. Г. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. Опыт типологии жанра. М., 1971. 9. Чуковский К. Высокое искусство. М., 1964. 10. Byron G. G. Selections. М., 1973.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Рассматривается деятельность П. Грабовского как переводчика произведений Дж. Байрона. Автор подчеркивает, что украинского поэта привлекал революционный пафос произведений Байрона, их гражданская направленность. П. Грабовскому удалось постигнуть сущность поэтической системы английского романтика и воссоздать в переводах идейное содержание и главные образы его произведений. Лишь некоторые переводы являются переложениями.

Стаття надійшла до редколегії 25.02.83.

І. М. ХУДЗЕЙ, ст. викл.,
М. І. ОВЧАРЕНКО, викл., Дрогобицький педінститут

В. Стефаник французькою мовою

Творчість видатного українського письменника-реаліста, неперевершеного майстра соціально-психологічної новели В. Стефаника давно вийшла за межі української національної літератури і стала надбанням багатьох літератур світу, в тому числі французької.

Знайомство французького читача з творами В. Стефаника розпочалося ще за життя письменника. Так, у 1912 р. був здійснений переклад французькою мовою новели В. Стефаника «Злодій» (*Le voleur*), а в 1915 р. — новели «Вечірня година» (*Les crépuscules*). Таке фрагментарне звернення французьких перекладачів до творчості видатного українського новеліста, пояснюється, звичайно, не тим, що талант митця не знаходив прихильників у Франції. Певні труднощі для перекладу створюють новаторство його прози, її асоціативність, музикальність, своєрідність мови.

Відомий російський перекладач В. Россельє писав: «Чим більше осягаєш її [новелістики Стефаніка] структуру, тим складніші завдання постають при спробі передати її» [3, с. 281].

Здавалось би, непосильне завдання поставила перед собою Ж. Максимович, приступивши до перекладу новел В. Стефаніка французькою мовою [6].

З метою проникнути в художній світ В. Стефаніка Ж. Максимович побувала на батьківщині письменника. Виявити, наскільки перекладачці вдалося проникнути в ідейний світ В. Стефаніка — мета цього дослідження.

Велику трудність при перекладі творів В. Стефаніка становило відтворення покутського діалекту. Орієнтуючись на сучасну теорію перекладу, загальнофранцузьку літературну мову, Ж. Максимович внесла у переклад поодинокі діалектизми та елементи розмовного характеру.

Загалом же, на нашу думку, при перекладі творів В. Стефаніка Ж. Максимович керувалася художнім принципом Гі де Мопассана у відтворенні мовної партії персонажів — селян.

Перекладачка вдалася до усічених, еліптичних форм артикля, займенників і окремих слів, розмовної мови, не порушуючи при цьому структурної цілісності новел В. Стефаніка, стилістичного навантаження їх окремих компонентів. Багатий мовний запас перекладачки дозволив їй передати французькою мовою не тільки лінійну, а й супралінійну інформацію новел В. Стефаніка. Ось один із фрагментів перекладу новели «Камінний хрест», де психологічний стан Івана Дідуха, його туга за рідним краєм, рівнозначний трагічності: «Озьміть та вгатіть ми сокиру отут у печінки, та, може, той жовч пукне, бо не витримаю! Люди, такий туск, такий туск, що не памнетаю, що си зо мною робить» [5, с. 71]. — «Prenez une hache et fourrez-la moi ici en plein foie, peut-être qu'alors la bile s'en déversera, parce que j'le supporterai pas! Oh, bonnes gens, c'chagrin qui m'ronge, oh, c'i'm'ronge, j'sais pas c'qui s'passe en moi» [6, р. 76] *.

У творах письменника все вагоме: слово, репліка, синтаксична конструкція речення, розділові знаки. Так, слово *люди* у цитованому уривку — це не тільки звертання Івана Дідуха до своїх гостей, а й прояв розпачу, через який розкривається трагізм героя. Французьке *bonnes gens* не передає всієї гами слова *люди*. Це, безперечно, розуміла і перекладачка. Тому у французькому перекладі вона компенсує стилістичну функцію слова *люди* дворазовим повторенням вигука *oh!*

Для відтворення підтексту новел В. Стефаніка перекладачка вдається до певної граматичної трансформації з метою збереження в перекладі художньої виразності оригіналу. Вираз *такий туск* із мовної партії Івана Дідуха — це щось більше, ніж біль і туга. Тому Ж. Максимович передала його французьким стилістично адекватним відповідником *c'chagrin qui m'ronge*.

* Далі при посиланні на аналізовані видання [5; 6] вказуємо тільки сторінку.

Характерною рисою перекладу Ж. Максимович є уважне ставлення до слова, його місця в контексті новел В. Стефаніка. З метою відтворення мови Стефанікових персонажів, їх радостей і страждань автор іноді вдається до перифрази, до багатї синоніміки французької мови.

Наведемо два приклади творчого підходу перекладачки до відтворення слова *туск*, яке в устах гостей Івана Дідуха набирає вже іншого стилістичного забарвлення: «То вже, Іване, пропало, а би собі туск до серця брати!» [с. 71], — «C'qui est fait, Ivan, est fait, et vous, n'vous mettez point d'idées noires en tête... C'est pas la peine d'pleurer après ce pays!» [р. 77].

Переконливість мистецького перекладу Ж. Максимович проілюструємо на новелі В. Стефаніка «Палій», де соціальний антагонізм галицького села розкрито в образах багатія Андрія Курочки і наймита Федора. Мові кожного з них притаманне кількарразове повторення слова *робити*, яке є ніби центральним, ключовим у мовній партії цих персонажів. Для Андрія Курочки слово *робити* відповідає хижачькій натурі глитає, для Федора воно є вираженням його злиденного, наповненого трагізмом бідняцького життя.

Ж. Максимович не йде шляхом дослівного відтворення Стефанікового слова *робити*. У кожному окремому випадку вона замінює його відповідним стилістичним синонімом французької мови, функціонально підпорядкованого контекстові, що свідчить про вдумливе прочитання перекладачкою творів В. Стефаніка.

Наведемо кілька прикладів перекладу французькою мовою слова *робити* з мови багатія Андрія Курочки. Наприклад: «...Вони без мене в stodолі нічого не роблять?» [с. 113], — «...Qu'personne fiche rien sans moi dans l'étable» [р. 147]; «...Як свої діти — тай вони не хоте *робити*!» — «... Tes progrès enfants veulent pas travailler!» [р. 147]; «А ви ж годні *робити*?» [с. 113], — «Etes vous dans en état de *besogner*?» [р. 147]; «Таже певно, хто хоче *робити*, тай пхаєси до двора...» [с. 114], — «Dame oui! Qui veut poit *trimer*, s'fourre au domaine...» [р. 148]; «... Але би нічого не *робив*...» [с. 114], — «... Оп у *fout rien*...» [р. 148].

Глибоке проникнення Ж. Максимович в контекст новел В. Стефаніка, відчуття неповторності кожного елемента в їх структурній цілісності й характеризує манеру її перекладу. Усвідомлення цілісності як необхідної передумови для розкриття окремого явища, події дало змогу перекладачці передати французькому читачеві багатство емоційних барв психологізму стефанівських персонажів.

Будучи тонким художником слова, В. Стефанік передавав цілу гаму почуттів своїх героїв експресивними синонімами сміху, підкреслюючи простоту селянської душі та її трагічність. Так, у новелі «Палій» письменник показує, як сільська біднота знаходить хвилини радості в шинку. Лише тут можна було покепкувати з міських панів: «Пани гуляли, мусили, мужики обступали їх колесом і реготалися, аж коршма дудніла» [с. 116]. Ось як

звучать цей вираз та слово *реготалися* у французькому перекладі: «Ils dansaient parce qu'ils étaient bien obligés de le faire, encerclés par les paysans qui riaient à gorge déployée que la taverne en tremblait» [p. 151].

У новелі «Палій» слово *реготатися* набирає іншого відтінку там, де відчутний соціальний протест бідноти проти сільських багатіїв. Вираз «наймити зареготалися» [с. 125] означає не просто сміх, а глузування. Тому, на нашу думку, переклад виразу *наймити зареготалися* французьким «Les valets se mirent à ricaner» [p. 164] якнайкраще передає замисел В. Стефаніка.

Інше забарвлення слова *реготатися* спостерігаємо там, де Федор, доведений злиднями до божевілля, підпалює будинок Андрія Курочки: «Він скакав, танцював, *реготався*» [с. 125], — «Il sautait, dansait, riait aux éclats» [p. 165].

Своєрідний відтінок сміху передає В. Стефанік у новелі «Злодій», де один із персонажів — Михайло — «дивиться дуже весело» [с. 149]. Цей відтінок Михайлової радості досить влучно передано в перекладі: «Mikhaïlo regardait l'air hilare» [p. 149].

По-дитячому наївним є сміх маленького Семенка в перекладі новели «Кленові листки»: «Щипав з платка кулеші, метав псові по куснику і *сміявся*, що він на воздусі хапає» [с. 132]. Це зуміла передати перекладачка: «Il pinçotait de dessus le fichu des petits porcseaux de mamalyga qu'il lançait au chien et pouffait de rire à la vue de l'animal qui attrapait au vol» [p. 174].

Уважно підійшла перекладачка Ж. Максимович до відтворення слів та виразів, які відображають побут селян Покуття. Вона не передає в транскрипції такі слова, як борщ, мамалига, сардак, назви грошових одиниць — лев, грейцар, ринський та ін., а заміняє їх французькими реаліями. Іноді вона конкретизує Стефанікові перифрази, не порушуючи їх смислу. Так, вираз «солодка пієниця» з новели «Святий вечір» замінюється словом-реалією *koutia*.

Правда, в деяких випадках переклад покутських слів-реалій французькою мовою дещо не в'яжеться з контекстом. Не зовсім вдало, на наш погляд, перекладено слово *кожушина* в новелі «Осінь». Митро, зігнавши злість на своїх дітях і дружині, «врешті натягнув на себе *кожушину* та й виходив з хати». У французькому перекладі *кожушина* передана словом *pelisse* — *шуба*: «Puis il endossa sa *pelisse* et s'apprêta à sortir» [p. 61]. Подібне явище спостерігаємо при перекладі слова *кожушина* в новелі «Стратився». Наприклад, в оригіналі: «Десь я беру воду з керниці, а він десь на самім споді у такі подерті *кожушині*...» [с. 34]. В перекладі: «J'prenais de l'eau d'un puit et il était au fond dans une de ces *fourrures* déchirées...» [p. 19].

Збереження у французькому перекладі всіх відтінків покутських реалій потребує неабиякого хисту перекладача. Взяти хоча б слово *тайстра*, яке в словнику-додатку до стефанівських новел пояснюється як *торба*. Однак слово *торба* не розкриває всіх ознак покутської реалії *тайстра*.

Більше того, у новелі В. Стефаніка «Стратився» поряд із словом *тайстра* вжите й слово *торба*: «*Торби* най пошіе, та підемо просити межи люди у то місто, що Миколаєва могила у нім буде» [с. 35], — «*La vieille n'a qu'à coudre des besaces et on s'en ira mendier, not'pain chez les gens de c'te ville ou sera la tombe d'mon Mikola*» [р. 20].

На нашу думку, Ж. Максимович правильно передала французькою мовою слово *тайстра* зворотом *un sac couvert de broderies* [р. 19]. В подальшому тексті *тайстра* перекладена лише словом *sac*.

Досконало володіючи мовними засобами французької мови, Ж. Максимович знаходить функціональні відповідники для фразеологізмів та українських образних порівнянь-реалій. Наприклад, у новелі «Стратився»: «Старий схлипав, як мала дитина. Плач і колія відкидали сивою головою, як *гарбузом*» [с. 35], — «*Le vieux sanglotait comme un petit enfant. Les pleurs et les cahots du train faisait sauter comme une citrouille sa tête blanche*» [р. 20]. Перекладачка вдало знайшла інше образне порівняння у французькій мові, чим і досягла адекватного перекладу.

Те ж спостерігаємо і в перекладі українського порівняння-реалії в новелі «Палій»: наймит Федор «шпурляв мішками, як галушками» [с. 115], — «*Il jouait avec les sacs comme avec des galettes*» [р. 150].

Кожний окремих твір В. Стефаніка має своєрідну музичну оркестровку, що в цілому створює самотність стилю, індивідуальну неповторність його художньої манери, тому перекладач повинен щоразу настроюватись на нову тональність, нове лексичне наповнення, відтворюючи підтекст.

Саме синтез новел, глибока асоціативність їх емоційних імпульсів, багатозначність слова становить значні труднощі для багатьох перекладачів.

Повернемося до перекладу французькою мовою новели В. Стефаніка «Стратився». В оригіналі своєрідним зачином є фраза «колія летіла у світи» [с. 34]. Далі в контексті ритмічність слова *летіла* дещо понижується, конкретизується: «Колія бігла світами» [с. 35], «Колія добігла до великого міста» [с. 35]. Ж. Максимович зуміла зберегти у французькому перекладі ритмічну градацію слова *летіла*. Так, вираз «колія летіла у світи» вона передає емоційним фразеологізмом руху — «*Le train filait à toute allure dans le lointain*» [р. 19]. «Колія бігла світами». — «*Le train filait toujours*» [р. 20]. «Колія добігала до великого міста». — «*Le train arrivait vers une grande ville*» [р. 20].

Ж. Максимович вдалося передати не тільки конотативну тональність руху поїзда, а й слово *світ*, яке в контексті першотвору створює враження невідомої безкрайності, неозорості. Вдалою, на наш погляд, є передача виразу *у світ* французьким *dans le lointain* — *вдалечінь*.

Правда, французьке *le train filait toujours* дещо поступається виразу «колія бігла світами». В перекладі збережено поступовий рух поїзда, але втрачено перспективу неосяжності.

Подібні втрати образності прози В. Стефаніка у французькому перекладі — явище поодиноке. Перекладачка загалом тонко відчуває контекст, функцію окремого слова в його мовному оточенні. Взяти хоча б переклад уже згаданого багатозначного слова *світ* з новели «Осінь». Розсерджений Митро виходить з хати, а його жінка говорить йому вслід: «Йди, йди, слухай за Канаду; гадаєш я піду з дітьми десь на *край світа...?*» [с. 59], — «*Va, va, écoute c'qu'on dit sur l'Canada: tu crois'peut'êt'que j'avais m'en aller avec les gosses au bout du monde?*» [р. 78].

Образ невідомості несе в собі слово *світ* і в новелі В. Стефаніка «Камінний хрест». Ось звернення Івана Дідуха до своєї дружини: «Не хотіла-с іти на цю Канаду, то підемо *світами...*» [с. 72], — «*Tu voulais point partir pour c'Canada, et bien, nous irons par l'monde*» [р. 78]. У цьому ж ключі відтворено жаль Івана Дідуха за своїм горбом: «Коли-м міг, та й би-м го в пазуху сховав, та й взяв з собою *у світ*» [с. 73], — «*Si j'pouvais, j'le cacherais sur mon sen et j'l'emporterais avec moi dans l'monde*» [р. 79].

Важливим фактором для повноцінного відтворення семантично-емоційної сторони творів В. Стефаніка на іншомовний ґрунт є збереження в перекладі ритмомелодики прози українського письменника. В одній із рецензій на переклад Ж. Максимович відзначалось, що авторові не завжди вдалося зберегти у французькому перекладі ритмомелодичку поодиноких новел оригіналу [2, с. 143].

Говорячи про відтворення ритмомелодики прози у перекладі, варто згадати слова Т. Томашевського, який писав: «... норми прозового ритму — не конструктивний закон, вони лише дають нам пересічні форми, навколо яких припустимі й рівноправні коливання в ту чи іншу сторону» [4, с. 27]. Отже, перекладач, виходячи з структурних особливостей мови перекладу, повинен відтворити загальні особливості «коливання» ритмомелодики першотвору.

Вважаємо, що цього досягла Ж. Максимович. Ось один із фрагментів перекладу новели В. Стефаніка «Озимина»: «По селі сотається, пливе тоненькими струями, розпадається на мацінькі крапельки один голос, осінній, сільський звук. Обіймає він село, і поле, і небо, і сонце» [с. 144], — «*Par le villege s'étend, coule en jets très fins, se brise en mille morceaux, une voix, le bruit champêtre et rustique de l'automne. Il embrasse le village, les champs, le ciel et le soleil*» [р. 196].

Тут відсутній стилістично-емоційний сполучник I, який у новелі відіграє функцію логічного підсилення в сприйнятті панорамності.

Своєрідно підійшла Ж. Максимович і до повторів, що є неодмінною частиною поетичного стилю українського письменника.

Таким чином, аналіз суттєвіших особливостей перекладу Ж. Максимович дає підстави стверджувати, що перекладачка вдумливо прочитала новели В. Стефаніка і зуміла донести до французького читача всю чарівність стилю українського нове-

ліста, неповторність його таланту. Майстерність перекладених нею новел В. Стефаніка — це своєрідний крок до збагачення українсько-французьких літературних взаємин.

Список літератури: 1. *Іваненко В.* Глибина осмислення і ступінь відтворення. — В кн.: Проблеми. Жанри. Майстерність. К., 1980, вип. 5. 2. *Погребенник Я.* «Ключі» до прози Василя Стефаніка. — Жовтень, 1966, № 11. 3. *Россельс В.* Проза Стефаніка и традиции восприятия. — В кн.: Мастерство перевода. М., 1977. 4. *Томашевский Б.* О стихе. Л., 1927. 5. *Стефанік В.* Вибране. Ужгород, 1979. 6. *Stefanyk V.* La Croix de pierre et autres nouvelles. К., 1975.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Анализируется наиболее полный перевод произведений В. Стефаніка на французский язык. Перевод был осуществлен в 1975 г. лауреатом премии М. Рыльского Ж. Максимович, которая творчески подошла к пониманию многообразия стиля В. Стефаніка, своеобразию языка его произведений.

Стаття надійшла до редколегії 15.09.82.



І. І. БОНДАРЕНКО, доц.,
Донецький університет

Традиції та новаторство в художній літературі

Проблеми новаторства і традицій та їх взаємозв'язку є особливо вагомими й актуальними як у радянському літературознавстві, так і в радянській науці про мистецтво загалом. Категорії традицій і новаторства знаходяться в центрі постійного вивчення багатьох вітчизняних і зарубіжних дослідників. Радянські учені внесли вагомий вклад в розвиток як загальнотеоретичних філософських аспектів цих категорій, так і вивчення їх на прикладах окремих літературних родів і жанрів, стильових напрямів та течій. Не на всі питання дано вичерпну відповідь, поповнення ж літературного процесу новими визначними художніми явищами і фактами (що особливо відчувається в радянській літературі останніх десятиліть) потребує нових ґрунтовних узагальнень. Адже від правильного і глибокого розуміння взаємодії між традиціями і новаторством залежить не тільки вирішення найсуттєвіших питань теорії і практики сучасної художньої літератури та мистецтва, а й перспективи їх розвитку у майбутньому: «У наш час дослідити справжнє новаторство і з науковою точністю визначити ставлення до традицій — значить передбачити в межах можливого шляхи художнього прогресу, близькі й далекі перспективи розвитку мистецтва. Правильне розв'язання проблеми, справжнє наукове визначення місця і ролі традицій і новаторства та їхнього співвідношення у сучасному художньому процесі може відчутно впливати на долю мистецтва» [10, с. 5].

Безплідною, на наш погляд, є абсолютизація однієї з сторін процесу — традиції чи новаторства. У художньому процесі традиції і новаторство діалектично взаємодіють і взаємовпливають, створюючи об'єктивні передумови розвитку всього ідейно-естетичного багатства літератури.

Єдино правильне і плодотворне розуміння суті проблеми традицій і новаторства дають закони марксистсько-ленінської діалектики, зокрема закон заперечення заперечення. Торкаючись його сутності, В. І. Ленін глибоко розкрив складний взаємозв'язок між старим і новим. Це пояснення має пряме відношення до розуміння взаємодії між традиціями і новаторством: «Не голе заперечення, не пусте заперечення, не скептичне заперечення, вагання, сумнів характерні та істотні в діалектиці, — яка, безперечно, має в собі

елементи заперечення і до того ж як найважливіший свій елемент, — ні, а заперечення як момент зв'язку, як момент розвитку з вдержанням позитивного, тобто без всяких вагань, без всякої еклектики» [2, т. 45, с. 378—379]. Взаємодія між традиціями та новаторством є об'єктивною суттю будь-якого розвитку. В історичному процесі еволюції літератури і мистецтва митці відштовхуються від попереднього досвіду: продовжуючи й спираючись на кращі традиції минулого, відмовляються від відсталого й застарілого. Таку ж думку висловлював Ф. Енгельс: «... Будь-яка ідеологія розвивається у зв'язку зі всією сукупністю існуючих уявлень, піддаючи їх дальшій переробці» [1, с. 313].

Дієвими чинниками, що у будь-яку епоху визначають використання попереднього досвіду, є суспільні відносини, що «вимагають» звернутися саме до «такого» характеру традицій, саме до «цієї» їх специфіки: «Реальне значення успадкованого від попередніх епох досвіду за всіх часів визначалося його життєвістю, динамізмом, здатністю до розвитку, а також рівнем його відповідності тому новому в мистецтві, що народжувалось під впливом нових соціально-історичних умов і насамперед нових суспільних відносин, які в історії культури відіграють роль рушійної сили» [10, с. 80].

У становленні соціалістичної культури, що є найновішою й найпередовішою в світі, особливо важливу роль відіграє оволодіння всіма багатствами, виробленими людством протягом понад двох тисячоліть.

Ленінська теорія відображення і вчення про культурну спадщину становлять об'єктивну наукову основу вивчення корінних питань традицій та новаторства літератури і мистецтва. В. І. Ленін підкреслював, що в розвитку нової культури є єдиний шлях, який полягає в поєднанні передових традицій минулого з революційним новаторством. Ленінське вчення про культурну революцію стало теоретичною основою, яка дає ключ до розуміння шкідливості найрізноманітніших вульгаризаторських тенденцій, напрямів і течій. Заперечуючи скептичні гасла пролеткультівців, він утверджував, що «пролетарська культура повинна стати законним розвитком тих запасів знання, які людство виробило під гнітом капіталістичного суспільства, поміщицького суспільства, чиновницького суспільства» [2, т. 31, с. 251], що «не вигадка нової пролеткультури, а розвиток кращих зразків, традицій, результатів існуючої культури з точки зору світогляду марксизму і умов життя і боротьби пролетаріату в епоху його диктатури» [2, т. 41, с. 442]. Обґрунтовуючи теорію соціалістичної культури, зміст її і характер, В. І. Ленін розкрив практичні шляхи її розвитку, наголосивши, що світовий і вітчизняний досвід минулих епох має неперехідне значення.

Марксистсько-ленінська діалектика визнає таке заперечення попереднього розвитку, яке означає збереження окремих сторін чи елементів при запереченні цілого як наслідку застарілої системи. У запереченні чимала роль належить спадкоємності: вона, власне, є тією необхідною ланкою, яка (на основі критичного

переосмислення минулого) взаємопов'язує нове зі старим — кращим надбанням попередніх періодів. Цінною в художніх традиціях є здатність їх до накопичення позитивного досвіду багатьох поколінь митців, «і в цьому розумінні для сучасників вони завжди виступають у своїй найважливішій функції і в значенні художньої пам'яті людства» [10, с. 145]. Основна ж ознака новаторства полягає в тому, що в новому (яке має свою «біографію» і свій генезис) коріниться потенціальна можливість руху вперед — руху, що визначає висхідну динаміку від нижчого ступеня розвитку до вищого.

Якщо в науці й техніці нові відкриття, спираючись на попередній досвід, зводять старі відкриття до рівня повної або часткової непотрібності, то в літературі та мистецтві спадкоємність набула іншого характеру: тут діють і відіграють активну роль традиції всіх попередніх епох. Тільки таке розуміння взаємовідносин між традиціями і новаторством може привести до висновку, що без врахування світового та вітчизняного досвіду літератури і творів минулих часів, у тому числі радянського періоду, сучасна радянська література не змогла б досягти сучасного рівня: «Так само, як мистецтво Відродження неможливе без своєрідного сприйняття традицій античності, так і мистецтво соціалістичного реалізму неможливе без критичного освоєння класичної спадщини минулого, без використання досягнень усього світового мистецтва, насамперед реалістичного мистецтва ХІХ ст.» [9, с. 585].

Традиції передаються наступним поколінням багатогранно: основними ж їх «руслами» є ідейні, тематично-проблемні, композиційно-сюжетні, жанрово-стильові.

Якщо мистецькі традиції — це художній досвід як давно минулих епох, так і попередніх періодів, то новаторство — створення в літературі та мистецтві нового самобутнього, оригінального на основі постійних і глибинних пошуків нового в житті, людині, суспільстві. Особливої ваги новаторство набуло в літературі соціалістичного реалізму, в якій джерелами його є докорінні соціальні перетворення, переміни в суспільстві й духовному житті людини, гуманістичні ідеали комунізму, ідеї революційної перебудови світу, мистецькі засоби зображення й вираження. Завдяки новаторству літератури соціалістичного реалізму загалом і радянська література зокрема стали вищим етапом у світовому літературному процесі. Радянські митці органічно поєднують продовження кращих традицій літератури та мистецтва минулого з творчими пошуками як у змісті, так і в художній формі. У Програмі КПРС з цього приводу зазначається: «У мистецтві соціалістичного реалізму, що ґрунтується на принципах народності і партійності, сміливе новаторство в художньому зображенні життя поєднується з використанням і розвитком усіх прогресивних традицій світової культури» [4, с. 314].

Орієнтирами новаторства в радянській літературі є комуністична партійність, народність, реалізм, органічний зв'язок інтересів митця з життям народних мас, зображення нового героя — твор-

ця, будівника, діяча, «який виражає «душу» епохи, її драми, її надії, її звершення» [11, с. 199]. Новаторство радянської літератури продиктоване новими якісними змінами, породженими перемогою Жовтневої революції, радянським способом життя. Воно набуває, з одного боку, соціалістичного змісту, з другого — збагачується національними літературними традиціями та новими творами митців братніх народів.

У мистецтві та літературі є справжнє новаторство і псевдоноваторство. Виражаючи нову епоху й відбиваючи сутність найпередовіших суспільних та естетичних ідеалів свого часу, справжнє новаторство являє собою таку особливість, у якій досконала художня форма твору повністю відповідає рівневі й своєрідності змісту. Псевдоноваторство становить творчість, де потворний зміст виступає в потворній формі, де фактично повністю ігнорується життєвий зміст та передові традиції минулого. Тут усе зведено до формальних, чисто «зовнішніх» засобів і прийомів. У псевдоноваторських творах не може бути і мови про гармонію між художньою формою та змістом (надто убогими бувають самі зміст і форма). Прикладом псевдоноваторства є модернізм (історія якого сягає початку ХХ ст.) з усіма його течіями та варіаціями: в літературі — сюрреалізм, футуризм, експресіонізм, так званий новий роман та ін.; в живописі та скульптурі — абстракціонізм; в музиці — додекафонізм; в театрі — театр абсурду; в кіно — кіноавангардизм тощо. Філософською основою модернізму є суб'єктивний ідеалізм: представники його ігнорують діалектику старого й нового, заперечують «старий» реалізм, в основу своєї творчості кладуть тотальне новаторство. Лише кращим зразкам творів модернізму властиві такі окремі прийоми та засоби зображальності і виражальності, які не можна не визнати за нові й прогресивні, що заслуговують на увагу. Зброєю ж повного заперечення художнього досвіду попередніх поколінь особливо активно користується сучасний модернізм: зазнаючи поразок (інших результатів бути не може), він позбавлений історичної перспективності як напрям у мистецтві.

Високо оцінюючи передові і прогресивні традиції, В. І. Ленін непримиренно ставився до проявів псевдоноваторства, бо вбачав у ньому пряме або приховане ігнорування та заперечення самого призначення і тих відповідальних завдань, що завжди стоять перед літературою і мистецтвом: «Чому нам треба відвертатися від істинно-прекрасного, відмовлятися від нього, як від вихідного пункту для дальшого розвитку, тільки на тій підставі, що воно «старе»? Чому треба плазувати перед новим, як перед богом, якому треба покоритися тільки тому, що «це нове»? Безглуздя, цілковите безглуздя! Тут багато лицемірства і, звичайно, несвідомої пошани до художньої моди...» [3, с. 508]. Справжнє новаторство базується на спадкоємності, в якій вражає глибина думки, висота загальнолюдських ідеалів, досконалість форми. Художньо-естетичні пошуки, обмежені фальшивими, часто формальними знахідками, не можуть бути новаторством, бо шляхи справжнього новаторства пролягають «через поглиблене дослідження, філософське ос-

мислення дійсності, через пристрасне художнє утвердження всього того нового, справді прогресивного, що так буйно проростає в житті народу, в народному характері» [7, с. 135]. Справжні митці ніколи не роблять форму самоціллю, трактуючи зміст і художню форму як єдине ціле, що перебуває в діалектичному взаємозв'язку.

У процесі історичної еволюції людська особистість збагачується багатогранно: істотними її якостями стає новий всебічно набутий досвід, що, в свою чергу, потребує нових художніх форм, у тому числі жанрових та стильових пошуків. Особливо інтенсивно розвиток людської особистості здійснюється в соціалістичному суспільстві. Комуністична партія велику увагу приділяє тому, щоб митці глибоко зрозуміли необхідність використання найширшого кола мистецьких принципів і розширювали жанровий та стилістичний діапазон, бо «розвиток і збагачення індивідуальності, природно, передбачає різноманітні художні нахили, прагнення пізнати реальний світ, нову людину в багатьох виявах і гранях, а таке пізнання можливе лише через різні форми мистецтва» [5, с. 323]. Досягнути ж успіхів у здобутті нових життєвих «материків» без традицій, без використання досвіду попередників є непосильним будь-якому художникові. Ось чому питання жанру і стилю так тісно пов'язане із спадкоємністю. Інакше воно й не може мислитися, адже «в галузі літературних стилів новаторство звичайно спирається на традицію і мовби з неї виростає... В галузі різних художніх стилів особливо яскраво виступає своєрідна діалектика традицій і новаторства. Новаторство стилю справді великого письменника звичайно неможливе без опори на традицію, характерну для тієї національної літератури, яку він представляє» [6, с. 39—40]. Вивчення впливу традиції на наступні покоління не може бути самоціллю, бо не становить справжньої мети. Вирішальним тут повинно стати дослідження таємниць і секретів довговічності вищих творінь, розкриття їх як міри художніх можливостей. Справжній митець, враховуючи досягнення давніх і близьких попередників, зважаючи на їхній досвід, відповідно до велінь свого часу творить нове. І справа не тільки в тому, щоб сприйняти традиції, не менш відповідальне завдання — творчо засвоїти їх і відстояти свою самобутність, створивши власні традиції.

Це і є тим нелінійним законом еволюції художньої літератури, який визначає взаємодію та взаємозв'язок між традиціями і новаторством.

Список літератури: 1. Маркс К., Енгельс Ф. Соч., т. 21. 2. Ленін В. І. Повне зібрання творів, т. 45. 3. Ленін про культуру і мистецтво. К., 1957. 4. Програма КПРС. К., 1964. 5. Бояджиев Г. Н. Проблема традиций и новаторства. — В кн.: Ленин и искусство. М., 1960. 6. Будагов Р. А. Несколько замечаний о традиции и новаторстве в стиле художественной литературы. — В кн.: Традиция в истории культуры. М., 1978. 7. Волинський Кость. Ще раз про традиції і новаторство. — В кн.: Питання соціалістичного реалізму. К., 1965. 8. Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971. 9. Недошивин Г. А. Социалистический реализм и формализм. Проблемы новаторства и традиции. — В кн.: Основы марксистско-ленинской эстетики. М., 1961. 10. Цвіркунов В. В. Традиції і новаторство у радянському кіномистецтві. К., 1978. 11. Якименко Л. Герой и новаторство советской литературы. М., 1964.

В статье исследуется понятие о традициях и новаторстве в художественной литературе, анализируется их взаимодействие. Взаимовлияя, новаторство и традиции создают необходимые объективные условия поднятия всего идейно-эстетического богатства литературы и искусства на высший уровень художественных достижений. Но традиции бывают передовые, прогрессивные, которые следует развивать, и устаревшие, отжившие свой век и даже реакционные (ничего, кроме вреда, они не приносят), бывает настоящее новаторство и новаторство ложное (лженоваторство). Непреходящее значение в развитии литературы и искусства играют передовые традиции и настоящее новаторство.

Стаття надійшла до редколегії 25.01.81.

Б. І. БУНЧУК, ст. викл.,
Чернівецький університет

Про типологію українського вільного вірша

В останні роки радянські літературознавці все частіше звертаються до нерозв'язаних питань теорії вільного вірша.

Визначаючи основу ритму вільного вірша, дослідники доходили різних висновків. Ще в 20-ті роки В. Жирмунський висловив думку, що у верлібрі «відсутність строгої метричної композиції... висуває на перше місце інші суттєві фактори композиційної побудови — і перш за все різні форми ритміко-синтаксичного паралелізму» [6, с. 527—528]. Розглянувши «Александрівські вірші» Кузміна, вчений зазначав, що в них «у зв'язку з синтаксичним паралелізмом, як основою строфічного членування перебуває ритмічний паралелізм, ритмічна однотонність в числі наголосів» [6, с. 532]. Справді, ці принципи досить помітні в деяких вільних віршах. Наприклад, у вірші В. Коротича:

- 1 — Як ти гадаєш,
 - 2 Що напишуть про нас?
 - 3 Я стільки вже бачив фільмів
 - 4 Про померле кохання,
 - 5 Що в мене очі вмирають.
 - 6 Я стільки вже чув пісень
 - 7 Про померле кохання,
 - 8 Що в мене вмирають вуха.
 - 9 Я стільки вже бачив п'єс
 - 10 Про фальшиві обійми,
 - 11 Що в мене руки вмирають.
 - 12 Якби я нічого не знав
 - 13 Про Джульєтту й Ромео,
 - 14 У мене померло б серце.
 - 15 Як ти гадаєш,
 - 16 Що напишуть про нас?
- [11, с. 168].

Вірш астрофічний, але рядки у ньому групуються в однакові інтонаційні відрізки — періоди (рядки 3—5, 6—8, 9—11, 12—14, 15—16), Рядки 1—2 та 15—16 утворюють кільце. Тут

легко простежується і смисловий паралелізм, і паралелізм синтаксичний, і повтор тонічного «блоку» — 3—2—3 наголоси у рядках періодів. У значній кількості вільних віршів ізосинтаксизм та ізотонізм відіграють організуючу роль лише на окремих ділянках тексту. А. Квятковський з цього приводу зазначав, що у верлібрі «немає періодичності повторень. Рядки тут різновеликі і кількісно неспівмірні» [10, с. 63].

У працях останніх десятиліть, присвячених проблемі вільного вірша, дослідники дедалі більше уваги приділяють ролі інтонації у ньому, хоч «механізм» інтонаційної подібності рядків залишається нез'ясованим. Білоруський віршознавець В. Рагойша визначає верлібр як «форму віршування, організовану виключно інтонаційно, в якій разом з ритмічним визволенням рядка зростає конденсація образного мислення» [15, с. 218]. У даному випадку йдеться про умовно-асоціативну образність, яка нібито «компенсує» у вільному вірші втрачену метричність. Але умовно-асоціативна образність властива не тільки верлібру, а й віршовим розмірам.

На думку А. Метса, вільний вірш «будується на інтонаційних хвилях, які чергуються одна за другою і засновані на законах дифонетичних сутностей різних рівнів, причому компонентами повтору в паралельних кореспондуючих рядках в російській поезії можуть бути фонема, склад, стопа, наголос, клаузула, слово, група слів і фраза» [7, с. 118].

Обгрунтувавши ідею вертикальних повторів на різних рівнях у віршованому творі, О. Жовтіс визначає межі верлібру: «Кордон між системами вільними і «невільними» (верлібром і різноманітними формами регулярного вірша) проходить там, де обов'язковий (канонізований для даних побудов) повтор втрачає своє значення, де роль його послаблюється» [8, с. 10].

Недоліком теорії О. Жовтіса є нечітка класифікація вільних віршів. Так, відкинувши критерій графіки як неосновний, автор, хоч і мимоволі, кладе його в основу одного з виділених типів верлібру, а саме — «прозо-вірша». Поспішною видається нам і спроба виявити міжнаціональну «модель верлібру». Логічніше спочатку вивчити типологію вільного вірша в окремих національних поезіях з урахуванням мовної своєрідності кожної.

Як окрему систему віршування трактує верлібр і В. Баєвський, застосовуючи при оцінці його інший критерій: «Оскільки йдеться про систему вірша, треба спиратися на метрику» [4, с. 68]. Він вважає, що верлібр — неримований вірш нерівного розміру. Беручи за основу «критерій метру», В. Баєвський виділяє з масиву вільного вірша два типи стопного верлібру, а також дольниковий, тактовиковий та акцентний.

Принципова різниця між цими двома концепціями виявляється у погляді на віршовий ритм. О. Овчаренко з цього приводу зауважує: «...В уяві багатьох дослідників поняття поетичного ритму чомусь зв'язується з конкретними ритмотворчими факторами силабіки, силабо-тоніки і акцентного вірша, тобто ритм розуміється або як послідовність рівноскладових чи більш або менш

рівноударних рядків, або як чергування метричних віршів (рядків. — Б. Б.)» [13, с. 230]. Поняття «віршовий ритм» — значно ширше, воно охоплює всі елементи структури поетичного твору. В одному з найновіших досліджень С. Бонді справедливо писав про два типи ритму: періодичний та неперіодичний [3, с. 117]. Віршовий ритм досить широко розуміла ще Леся Українка. У листі до І. Франка поетеса вказувала: «...Лісовий ритм я собі не октавами представляю, — океан ще може мати октави, бо в хвилях його все ж єсть якийсь лад і закон, а ліс, мені здається, «верлібрист» і ніколи не скандує своїх віршів» [19, с. 12].

Якщо нормативна метрика може пояснити явище періодичного ритму, то застосування її до структур із важче вловимою ритмічною закономірністю обов'язково приводить до положень типу «вірш нерівного розміру». Л. Бельська, застосувавши обидві концепції до одного матеріалу, дійшла висновку, що верлібри С. Єсеніна «не вкладаються в прокрустове ложе метричної класифікації» [2, с. 96]. З теорією О. Жовтіса значною мірою погодився і В. Жирмунський [5, с. 36].

О. Овчаренко, вважаючи, що «вільний вірш, або верлібр, — це вірш, що характеризується нерегламентованою зміною мір повтору», називає не тільки фонетичні, а й синтаксичні, морфологічні, метричні й інші види повтору, а також константи змішаного типу (інтонаційно-синтаксичні, логіко-синтаксичні, фонетико-граматичні і т. д.) [13, с. 235].

Отже, в радянському віршознавстві теорія вільного вірша, запропонована О. Жовтісом, є найбільш науково розробленою*.

Розглянемо «Баладу про соняшник» І. Драча.

- 1 В соняшника були руки і ноги
- 2 Було тіло шорстке і зелене.
- 3 Він бігав наввипередки з вітром,
- 4 Він вилазив на грушу і рвав у пазуху гнилиці.
- 5 І купався коло млина, і лежав у піску,
- 6 І стріляв горобців з рогатки.
- 7 Він стрибав на одній нозі,
- 8 Щоб вилити з вуха воду,
- 9 І раптом побачив сонце,
- 10 Красиве засмагле сонце,
- 11 В золотих переливах кучерів,
- 12 У червоній сорочці навипуск,
- 13 Що їхало на велосипеді,
- 14 Обминаючи хмари у небі...
- 15 І застиг він на роки і на століття
- 16 В золотому німому захопленні:
- 17 — Дайте покататися, дядьку!
- 18 А ні, то візьміть хоч на раму.
- 19 Дядьку, хіба вам шкода?

* Це не означає, що слід відкинути методику В. Баєвського. Адже так чи інакше, ми користуємося нею при детальному аналізові структур верлібру. Білоруський дослідник І. Ралько зазначив з цього приводу: «...Принцип, який спирається на структурні закономірності силабо-тоніки і тоніки, придатний для дослідження так званих перехідних форм верлібру — форм, структура ритму яких орієнтована в значній мірі на силабо-тоніку і тоніку, чим на власне вільний вірш...» (Ралько І. Д. Вершаскладення. Даследованні і матэрыялы. Мінск, 1977, с. 56).

- 20 Поезіє, сонце мое оранжеве!
21 Щомиті якийсь хлопчисько
22 Відкриває тебе для себе,
23 Щоб стати навіки соняшником
[4, с. 9].

Наскрізного поділу на строфи у вірші немає, рядки поєднані у періоди — 1—2, 3—4, 5—6, 7—14, 15—19, 20—23. Про своєрідний «строфічний» ритм можна говорити лише стосовно першого, другого і третього періодів: вони дворядкові. Четвертий період складається вже з восьми рядків. Різні за кількістю рядків і періоди 5 та 6.

Рима відсутня, переважають жіночі клаузули, анафузи здебільшого одно- та двоскладові. Наскрізної стопної будови немає. Найвиразніше проглядається принцип триударності, але і він не сталий — кількість наголосів у рядках усього вірша — від 2 до 5. Міжударний інтервал — у межах 1—3 складів (у 13-му рядку — 6). Навіть з цього можна зрозуміти, що принцип поєднання рядків у вірші різний.

Рядки 1 і 2 однакові за кількістю наголосів. Поєднані вони і синтаксично (однорідні синтаксичні конструкції). У наступних двох періодах рівноударність зникає (3, 5, 4, 3 наголоси у відповідних рядках), зате спостерігаємо анафори, різні форми синтаксичного паралелізму. Рядки 7—14 (крім 13-го) мають по три наголоси. Відзначимо ізосилабізм: рядки 7—10 — восьми-складові, а 11—14 — десятискладові. Крім того, рядки 8—9—10 ритмічно ідентичні, а 12 і 14 мають чітку анапестичну будову. У рядках 9—10 спостерігаємо епіфору. Триударність зберігається і в п'ятому та шостому періодах, графічно виділених автором (у 20-му рядку слово «мое» сильно атоноване). Рядки 16 та 18 мають стопну будову. Приклад «дального» лексичного повтору дають рядки 11 і 16.

Взагалі ж у верлібрі різні принципи кореляції, як правило, переплітаються. Коротко зупинимось на найбільш дискусійних питаннях теорії верлібру. Одним із них є походження вільного вірша. Так, майже усталилася думка, за якою вільний вірш в українській поезії — явище порівняно пізне.

Існує й інший підхід, прихильники якого справедливо вважають, що вільний вірш — явище зовсім не нове [10, с. 61]. Справді, в поезії давніших часів можна знайти немало творів з вільною ритмікою. В українській фольклорній поезії такими є думи, голосіння, жебранки, замовлення. Що стосується «книжкового» віршування, то його представляють деякі твори церковнослов'янської літургічної поезії (наприклад, азбучний вірш «А. Аз єсмь всему миру свѣт», надрукований у «Букварі» І. Федорова 1574 р.). Це — «давній» вільний вірш. Однак «новий», сучасний вільний вірш від нього не походить. Давній вільний вірш характеризується рядом особливостей, вирішальною з них, на нашу думку, є та, що вільний ритм цих віршів сприймався невіддільно від їх жанрової приналежності, як свого роду канон у сфері їх використання. Новий же вільний вірш виникає на базі класично-

го віршування, відштовхуючись від силабо-тоніки. Щоб підкреслити різницю між давнім і новим вільним віршем, можна скористатися наявністю двох термінів: термін «верлібр» слід розуміти вужче, ніж «вільний вірш», і вживати його на позначення тільки нового вільного вірша.

Перші спроби застосування верлібру в українській писаній поезії належать Т. Шевченкові [18], перші ж виразні зразки цієї форми подали Леся Українка та І. Франко.

Формування верлібру в українській поезії, як і в російській та білоруській, значною мірою пов'язане з засвоєнням цієї форми з іншомовних літератур, зокрема з німецької. Оригінальним верлібрам Лесі Українки та І. Франка передували їх переклади з «вільних ритмів» Гете і Гейне. Це, звичайно, не дає підстав для висновку, що верлібр — щось чуже нашій поезії і, як Д. Загул, поділяти його на «французький», «німецький» та «свій» [9, с. 117]. Навіть перекладний верлібр був уже явищем української поезії, бо творився на ґрунті української мови, з використанням її властивостей.

На початку верлібр ще був тісно пов'язаний з силабо-тонікою (вільно анакрузований трискладник з несистематичними відступами в дольник). Тому верлібр Лесі Українки (уривок — 36 рядків — з «Мамо-природо!») можна характеризувати як вільний вірш «метризований». Але вже у верлібрах І. Франка з циклу «Вольні вірші» (1906) метричні зв'язки провідної ролі не відіграють, акцентна свобода рядка збільшується, на перший план виступають найрізноманітніші види повторів.

Не мають, очевидно, рації дослідники, які намагаються встановити для верлібру якісь тематичні і жанрові рамки. Вільним віршем написані і медитації, і закличні, декларативні і гостросатиричні поезії, і великі поеми, і навіть віршований роман.

Верлібр найактивніше розроблявся в періоди найбільших пошуків ритму і, отже, завжди був одним із можливих видів ритмічної побудови. Тому перетворення вільного вірша в еталон (як для поетів, так і для дослідників) неправомірне.

З цієї точки зору і слід визначати перспективи його розвитку. Те, що у вітчизняній поезії верлібр не став панівною формою, Д. Самойлов, наприклад, пояснює відсутністю таланту в сучасних його зразках, неоригінальністю підходу до вільного вірша [17, с. 28]. Звичайно, якась доля правди у цьому є. За верлібрнайохочіше беруться молоді поети, але здебільшого успіху досягають рідко. Верлібр — суворий суддя таланту. Та навряд чи можна говорити про низький художній рівень верлібрів П. Тичини. Давши чудові зразки вільного вірша, поет не звів свою творчість до цієї форми. Адже все залежить від конкретного поетичного завдання. Прагнучи гармонійно поєднати всі компоненти вірша, митець обирає найдоцільнішу для цього форму, і не завжди нею може виявитися верлібр. Та й у межах силабо-тоніки чи акцентного вірша все ще доволі простору для ритмічних пошуків. Тому розвиватися і досліджуватися вільний вірш повинен як форма, що існує і розвивається поряд із класичним віршуванням.

Список літератури: 1. Баевский В. Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972. 2. Бельская Л. Л. К вопросу о двух концепциях свободного стиха в советском стиховедении. — Русская литература, 1976, вып. 6. (Алма-Ата). 3. Бонди С. М. О ритме. — В кн.: Контекст, 1976. Литературно-критические исследования. М., 1977. 4. Драч Іван. Сонце і слово. Поезії. К., 1978. 5. Жирмунский В. М. К вопросу о стихотворном ритме. — В кн.: Историко-филологические исследования. М., 1974. 6. Жирмунский В. Теория стиха. Л., 1975. 7. Жовтис А. Границы свободного стиха. — Вопросы литературы, 1966, № 5. 8. Жовтис А. Л. Проблема свободного стиха и эволюция стиховых форм. Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. К., 1975. 9. Загул Д. Поетика. К., 1923. 10. Квятковский А. Русский свободный стих. — Вопросы литературы, 1963, № 12. 11. Коротич Віталій. Можливості. Поезії. К., 1970. 12. Метс Арво. О свободном стихе. — В кн.: Писатель и жизнь. М., 1978. 13. Овчаренко О. К вопросу о типологии свободного стиха. — Вопросы литературы, 1979, № 2. 14. Поливанов Е. Д. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники. — Вопросы языкознания, 1963, № 1. 15. Рагойша В. Свободны верш і беларуская поэзія. — Польша, 1967. 16. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. М., 1974, № 3. 17. Самойлов Д. Книга о русской рифме. М., 1973. 18. Сидоренко Г. К. Ритміка Шевченка. К., 1967. 19. Українка Леся. Зібр. тв. У 12-ти т. К., 1975. 20. Чамата Н. П. Ритміка Т. Г. Шевченка. К., 1974. 21. Черемисина Н. В. Строение синтагмы в русской художественной речи. — В кн.: Синтаксис и интонация. Учен. зап. Башкир. ун-та. Серия филол. наук. Вып. 36, № 14 (36). Уфа, 1969. 22. Черемисина Н. В. Применение статистического анализа при исследовании ритмоинтонационной организации художественной речи. — В кн.: Вопросы статистической стилистики. К., 1974.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Анализируются основные концепции свободного стиха в советском стиховедении. Как наиболее разработанная выделяется теория «смены мер повтора» в верлибре. Высказываются суждения о возникновении и развитии украинского верлибра, о его дальнейших перспективах развития и принципах изучения этой формы.

Стаття надійшла до редколегії 25.01.79.

О. С. КУХАР-ОНИШКО, доц.,
Миколаївський педінститут

Стилетворчі чинники

Стиль — один із найстаріших літературознавчих термінів, але жоден інший не має такої різноманітності в тлумаченнях, визначеннях, як цей. Останнім часом у дослідженнях радянських літературознавців М. Б. Храпченка, Д. С. Лихачова, Г. М. Поспелова, О. М. Соколова, Л. М. Новиченка, у колективних працях «Ідейна єдність і художня різноманітність радянської прози» (1974), «Різноманітність стилів радянської літератури. Питання типології» (1978), а також у розвідках, що з'явилися у Білорусії і Вірменії [1; 5], Болгарії [6], велика увага приділяється питанням стилю. Теорія стилю почала набувати наукової викінченості, чіткіше визначається її місце в естетиці соціалістичного реалізму.

Але й сьогодні у дефініції стилю, у визначенні його місця в системі літературознавчих понять, взаємин з творчим методом чимало суперечливого, умоглядного, незаргументованого. Коли йдеться про конкретне застосування теорії стилю при розгляді

літературного твору, то його підміняють стилістикою або замовчують взагалі.

Нові перспективи для з'ясування взаємозалежності творчого методу і стилю відкриває теза про визнання соціалістичного реалізму не тільки якісно новою, а й відкритою естетичною системою (праці Д. Маркова, М. Пархоменка, Л. Тимофеева). Ця відкритість у жодному випадку не може бути ототожнена з так званим реалізмом без берегів, на що вказав М. Б. Храпченко: «Соціалістичний реалізм розвивається, постійно вбираючи в себе величезний досвід народного життя, багатоманітність явищ історичного процесу, тут він знаходить необмежені можливості художнього збагачення. І саме тому соціалістичний реалізм, безумовно, є відкритою естетичною системою, відкритою стосовно дійсності, яка безперервно змінюється» [3, с. 227].

Соціалістичний реалізм — естетична система, спрямована у майбутнє, зумовлена принципами партійності і народності, історизму і соціалістичного гуманізму, вона невичерпна, як невичерпними є людські можливості пізнання світу, як невичерпний у своїх гносеологічних можливостях марксизм-ленінізм.

Отже, соціалістичний реалізм — естетична система, а стиль — система нижчого порядку, система у системі. Якщо художній метод надає всій творчості письменника, його літературному напрямку концептуальну єдність відображення дійсності, що визначається суспільним ідеалом, єдиною концепцією світу і людини, то стиль як система структурно-типологічних засобів, зумовлена певним способом мислення автора, талантом, естетичним ідеалом і художніми традиціями свого часу, забезпечує художню цілісність твору.

На наш погляд, таке розуміння стилю дає ключ до вивершення стрункої, логічно викінченої теорії стилю, розкриває діалектику поєднання методу і стилю, їх єдність, виділяє основні стилетворчі чинники, що зумовлюють формування саме такого стилю, саме такої образної системи у творі.

У відомих дослідженнях стилю чимало уваги приділено його складовим частинам, типології. Зокрема, О. Соколов навіть визначає носіїв стилю [4]. Що ж стосується стилетворчих чинників, питання способів і умов формування індивідуального стилю митця, то узагальнених теоретичних праць з цього питання поки що нема. Запропоновані в статті міркування становлять лише підхід до теми.

Серед факторів, що визначають індивідуальний стиль письменника, найвагомішими є соціально-історичні умови, в яких формується світогляд митця і його естетичні смаки, тобто соціальний і історичний детермінізм, який найповніше виявляється в літературі та мистецтві.

Коли формується творчий задум, коли митець вивчає життя, обирає тему, визначає проблематику (основні конфлікти), помічаються певні стильові контури майбутнього твору — ліричною чи романтично-піднесеною буде розповідь, трагедійні, драматичні чи комедійні ситуації переважатимуть у сюжеті. Тема, як і жит-

тева основа твору, диктує свої вимоги до стилю. Важливими чинниками є принципи типізації, родові ознаки твору. Що ж стосується соціально-побутової повісті, філософського чи психологічного роману, ліричної чи героїко-романтичної поеми, ліричної комедії чи оптимістичної трагедії, то тут слід брати до уваги жанрову приналежність твору і стильові особливості, зумовлені проблематикою і темою.

З певним суспільним ідеалом співзвучна ідея художнього твору, а конкретне втілення цієї ідеї здійснюється через естетичні категорії прекрасного і потворного, піднесеного і низького, трагедійного і комічного, що істотно позначається на стилі. Ідея твору найтісніше пов'язана із принципом партійності. О. Соколов з цього приводу зауважив: «Між іншим стиль не буває формою або вираженням суспільної ідеології. Такою є мистецтво в цілому — форма суспільної свідомості» [4, с. 105]. Ідея твору, партійна позиція письменника не виражається безпосередньо в тому чи іншому стилі, але ними визначається проблематика, зумовлюється певна концепція людини (героя), жанрова природа твору.

Отже, опосередкованими факторами, що визначають стиль, є ті суспільні й історичні умови, в яких живе і формується письменник, культурні і літературні традиції свого часу, суспільні ідеї, національні особливості.

Друга група стилетворчих факторів зумовлена естетичною природою літератури. Серед цих чинників чи не найважливішими є фольклорні і літературні традиції. У праці з теорії стилю О. Соколов чимало уваги приділяє впливу традицій на розвиток літератури, однак стилетворчими факторами їх не вважає [4]. Очевидно, при цьому не береться до уваги, що вся історія літератури — це активний процес засвоєння і трансформації фольклорних образотворчих засобів, народнописенної поетики та фольклорних образів. Фольклорна образність і поетика займають почесне місце і в сучасному літературному процесі. З приводу ролі фольклору у становленні молодописьменних літератур наприкінці 1976 — на початку 1977 рр. велась дискусія у журналі «Вопросы литературы». Не згасає інтерес до народної творчості і в українській прозі та поезії, в літературах Прибалтики.

Українські літературознавці чимало писали про феномен М. Стельмаха, на стилі якого вплив фольклору особливо помітний. Поетика фольклору, його образи визначили основу роману Р. Федоріва «Жбан вина», «химерного роману» О. Ільченка «Козак Мамай і чужа молодиця», повісті С. Пушика «Перо золотого птаха» та ін.

На формуванні стилю сучасних письменників позначаються певні національні літературні традиції, відчувається вплив світової літератури. Як проблему першорядної ваги українське літературознавство розглядає вплив передової російської літератури на творчість дожовтневих і радянських українських письменників, роль російської літератури у формуванні нової ідейно-естетичної спільності, якою стала сучасна багатонаціональна радянська література.

Традиція і новаторство — давня проблема українського літературознавства. У свій час ще І. Франко зазначав, що могутній геній Т. Шевченка, натхненний народною творчістю і літературними джерелами давнини — безсмертним «Словом о полку Ігоревім», літописами, — дав поштовх до дальшого розвитку й оновлення класичної української поезії. Дух прометеїзму, революційного оновлення світу виявлявся щораз у нових поетичних формах чи то у «вогненому слові» І. Франка чи у полум'яній ліриці співачки «досвітніх вогнів». Цю традицію успішно продовжує й українська радянська поезія.

Про стильові пошуки і традиційні форми вірша свідчить і постійне звернення митців до жанру балади і сонета (у творчості Д. Павличка та інших поетів), експерименти з такими незвичними для українського віршування формами, як рубаї (у Д. Павличка) або запозичені з японської класичної поезії тривірші (у М. Клименка, К. Курашкевича). Традиційна, давня форма виповнюється новим змістом і збагачує ту чи іншу національну поезію, підтверджуючи цим самим думку про відкритість естетичної системи соціалістичного реалізму, постійне оновлення і збагачення його художніх форм, стилів.

Багато уваги літературознавці приділяють використанню літературних традицій, виявленню впливу видатних письменників на молодші покоління митців. Зокрема, у творчості Ю. Яновського виявлено впливи більше двох десятків російських і українських письменників, починаючи від «Слова о полку Ігоревім» і завершуючи творами М. Горького та В. Стефаніка.

П. Загребельний у романі «Розгін» часто звертається до творчості Т. Шевченка і У. Шекспіра, О. Хайяма і П. Тичини. З цього можна зробити висновок, що суспільний і естетичний досвід великих попередників став частиною особистого досвіду П. Загребельного, але не вони визначили стильові особливості роману.

Гоголівські традиції відчуваються і в останніх романах В. Земляка, В. Міняйла, Є. Гуцала і В. Яворівського. До цієї ж стильової тенденції належить і роман П. Загребельного «Левине серце», де оповідач виступає не тільки спостерігачем і коментатором, а й активною дійовою особою.

Кожний видатний, оригінальний письменник, спираючись на досвід своїх попередників у формуванні власного стилю, творчо засвоював прийоми своїх вчителів, трансформував їх у нові естетичні цінності, відбирав лише те, що властиве його естетичному смакові, збагачував своїм особистим, а тому й приносив у літературу щось незвідане, неповторне. Приходив із своїм стилем.

До індивідуального стилю митця дуже вимогливими є «закони жанру». Ми уже вказували, що жанр визначається не тільки ідеєю і темою твору, його проблематикою, а й стильовими особливостями. Тема зумовлює стиль розповіді (ліричний чи епічний, романтичний чи гротескно-умовний, динамічний чи спокійний, у романі зустрічається і чергування різних стилів), час і місце дії, використання певних лексичних шарів — архаїзмів, технічної чи філософської лексики, діалектизмів, побутово-просторічної чи

канцелярської лексики тощо. Наскільки б втратили свою художню довершеність і цільність «Вершники» Ю. Яновського, якби автор взявся настільки глибоко розкривати характери, так детально досліджувати соціальні процеси, як це робить М. Стельмах у романі «Кров людська — не водиця».

Чимало подібного у романах А. Іванова «Вічний поклик» і А. Головка «Артем Гармаш». Обидва автори показують події Великого Жовтня через долі братів. І химерне зміщення часових площин у А. Іванова, і строго хронікальний виклад подій у А. Головка ведуть до однієї мети — в епічній широті роману показати велич революційних звершень, формування нової людини під впливом соціалістичних ідей.

Обидва твори, дуже різні, іноді діаметрально протилежні за стилем, належать до одного жанру — історико-революційної прози. Водночас жанр накладає певні обмеження на стиль. Важко уявити собі історичний роман без архаїчної лексики і застарілих синтаксичних конструкцій, як і твір про сучасне виробництво без технічної термінології. Свої вимоги до стилю є у пригодницьких і науково-фантастичних, сатиричних та гумористичних творах.

Про духовну єдність письменників різних стильових напрямків Ю. Смолич у своїх спогадах про А. Головка писав: «Отак, на одному світобаченні, з одного світогляду, на одному, як ми кажемо матеріалі — засобами стилю, властивим кожному з нас ракурсом письменницького бачення, методом художницького «доброру» й художнього тлумачення — ми йшли до однієї ідейної мети... Оця наша з Головком відмінність у літературній манері, навіть цілковита антиподність літературного стилю Головка і Смолича — теж якоюсь мірою сприяли нашому з Андрієм Васильовичем зближенню» [2, с. 137].

Важливим стилетворчим фактором виступає як окремих художній образ, так і система образів. Так, образ Боженка у кінофільмі О. Довженка «Щорс» не справив би такого враження, якби письменник не використав фольклорних елементів, рис народного, «козацького» характеру. А щоб яскравіше змалювати образ Свирида Мірошніченка у романі «Кров людська — не водиця», М. Стельмаху довелося вдатися до глибокого психологічного аналізу внутрішнього світу сільського комуніста. Система образів у романі «Артем Гармаш» не мала б такого художньо викінченого, масштабного характеру, якби не спокійно хронікальний виклад подій, детальні соціально-психологічні характеристики, послідовне до найменших подробиць розкриття взаємин між персонажами.

Композиція — один із компонентів стилю — підпорядкована загальному художньому завданню і регулює темп розповіді, визначає основні і другорядні сюжетні лінії, в ній найчіткіше вимальовується категорія часу і простору, а цим і вона деякою мірою зумовлює стиль.

Найбільш вагомою складовою частиною стилю є мова художнього твору. Вона зумовлюється і темою, і проблематикою, і авторською позицією, і характером персонажів. Використання тро-

пів і фразеологізмів, певний поетичний синтаксис, індивідуалізація мови героїв у кожного видатного письменника має індивідуальні особливості. І це доречно розглянути під кутом зору образу автора у творі.

Буржуазні літературознавці висувають різні, часом суперечливі міркування про образ автора у творі, його роль у творчому процесі. Так, Ульріх Лео у книзі «Стильові шукання і поетична єдність» (Мюнхен, 1966) вважає стильову єдність твору незбагненною «поетичною таємницею», а творчість взагалі — «найпотаємніша зустріч вираження й інтуїції». Згідно з структуралістською методикою аналізу літературного твору (а вона претендує на точність, ясність і науковість), для особи автора у творі взагалі нема місця, бо авторське втручання в текст порушує «наукову строгість» і точність структури.

У радянському літературознавстві лише на початку 30-х років, коли в літературі стверджувався так званий виробничий роман, заперечувалася роль автора разом із викриттям «буржуазного індивідуалізму». Саме тоді В. Фріче проголошував, що трагедії верстатів можуть бути «напруженіші від трагедій спалень», а література нашого часу нібито має стати «безособовою і безликою», тобто з неї мусять зникнути як художні образи, так і авторське «я».

Ми, звичайно, далекі від того, щоб фетишизувати образ автора в дусі М. Семенка, який похвалявся: «Я безжально і безкарно до коліна світ схилю». Ми розглядаємо образ автора як соціально й історично детермінований. Автор завжди живе життям свого часу, і в його творчості так чи інакше відбиваються суспільні конфлікти, пануючі чи опозиційні суспільні ідеали, певні національні мистецькі традиції. Отже, образ автора пов'язаний із суспільно обумовленими, детермінованими стилетворчими чинниками.

Як окремий аспект цього питання слід розглядати виявлення в особі автора його творчої свободи і суспільної відповідальності. Оскільки кожен митець — яскраво виражена творча індивідуальність із своїми мистецькими уподобаннями, баченням світу, то це й визначає вибір ним тих, а не інших жанрів, життєвих проблем, прийомів розповіді. Цим образ автора як стилетворчий чинник поєднується з естетичними факторами, що зумовлюють стиль.

Безумовно, на стилі позначається і той незбагнений момент у творчому розвитку митця, який робить одного поетом чи драматургом, іншого кіносценаристом чи композитором, живописцем або скульптором. Один шукає поезію у слові, інший у переливі фарб, глині чи дереві. Наприклад, захоплення музикою залишило помітний слід у поезії П. Тичини, фольклорні студії М. Стельмаха відчутні у кожному його романі, поетичний світ Р. Гамзатова яскраво виявився і в його прозі.

Зупинимось на стилетворчій функції автора, який виступає не опосередковано, виявляючи себе через героїв, проблематику і художню мову, а як специфічний образ у творі, насамперед, автор-оповідач. Якщо це простий робітник, як у трилогії П. За-

гребельного «З погляду вічності», то й він роздумує над питанням атомної енергії і пересадки серця, цікавиться космічними польотами і філософією Спінози. У діалогі В. Міняйла «Лебедина зграя» і «Зелені Млини» розповідь веде учитель Лановенко, історію свого села пише й оповідач-учитель у «Бережанських портретах» Є. Гуцала. Характер оповідача в цих творах і визначає стиль роману чи повісті. Балакучий, дотепно-іронічний Дмитро Череди стоїть за кожною характеристикою, за кожною ситуацією у романі П. Загребельного. А в діалогі В. Земляка оповідач ледве себе виявляє. Про нього лише сказано, що це підліток із родини Валахів. З самого тексту неможливо розрізнити, де говорить підліток, а де автор веде нас вулицями Вавилона та Глинська, розповідає про будні комуни чи життя куркульського хутора. У романі В. Міняйла «На ясні зорі» оповідач сам бере участь в подіях, в «Кам'яному Полі» Р. Федоріва автор-оповідач лиш коментує й переказує події.

Повніше виявляє себе автор у повісті Н. Бічуї «Килим на три квітки» і в романі П. Загребельного «Левине серце». Н. Бічуя ніби кокетує з читачем, похваляючись своєю владою над героями повісті, обізнаністю з їх подальшою долею, задумом. У П. Загребельного всі відступи від сюжету мають пародійний, іронічний характер.

Про ліричного героя в ліриці і ліроепосі написано чимало. Складніше проявляється авторське «я» у великому епосі і драматургії, але це питання вимагає спеціального дослідження. Без сумніву, що і в цих родах літератури особа автора впливає на стиль, визначає структуру твору.

Визначення і вивчення стилетворчих чинників сприяє поглибленню літературознавчого аналізу при оцінці художньої майстерності, допомагає проникнути в творчу лабораторію митця, визначити рівень естетичного впливу твору на читача.

Список літератури: 1. Григорян Ар. Художественный стиль и структура образа. Ереван, 1974. 2. Жовтень, 1976, № 1. 3. Знамя, 1976, № 10. 4. Соколов А. Н. Теория стиля. М., 1968. 5. Стиль письменника, Мінск, 1974. 6. Эстетика и литература. М., 1966.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Систематизируются стилеобразующие факторы, раскрывается их взаимодействие с другими составными частями стиля, определяются формы их влияния на формирование индивидуального стиля. Высказанные здесь соображения могут послужить для дальнейшей разработки теории стиля, уточнения таких категорий, как художественное мастерство писателя, традиции и новаторство, творческая личность в литературе.

Стаття надійшла до редколегії 23.01.83.

Своєрідність форми оповіді у прозі Ю. Федьковича

(«Побратим», «Сафат Зінич», «Три як рідні брати»)

Проблема форми оповіді у будь-якому творі пов'язана насамперед з концепцією людини, яка формується на певному етапі розвитку суспільства. У монографіях М. Бахтіна, В. Виноградова, Г. Гуковського, Н. Крутікової, М. Сиваченка та в ряді статей, опублікованих у літературознавчих збірниках та журналах («Вопросы литературы», «Радянське літературознавство», «Українське літературознавство»), ця проблема розглядається у зв'язку з літературним процесом та окремими теоретичними проблемами.

Проза Ю. Федьковича, особливість її оповіді в контексті літературного процесу 50—60-х років XIX ст. в теоретичному аспекті висвітлені в працях Н. Калениченко, Р. Міщука. В руслі їхніх спостережень цікаво простежити розвиток форм оповіді Ю. Федьковичем, зумовленість структури розповіді новим баченням людини.

Мета цієї статті — на прикладі оповідань «Побратим», «Сафат Зінич» та повісті «Три як рідні брати» показати своєрідність оповідної манери Ю. Федьковича, багатство художніх засобів, які письменник використовує для розкриття соціального пробудження людини в умовах експлуататорського суспільства. При цьому ми керуємось думкою В. І. Леніна, що головна мета письменника створити не лише типовий образ, а й індивідуальний: «... Цю тему треба розробити в романі (бо тут вся суть в індивідуальній обстановці, в аналізі характерів і психіки даних типів)» [1, с. 53].

Важливість аналізу форми оповіді впливає з діалектичної єдності змісту і форми: «У структурі художнього твору треба бачити і розрізняти дві взаємодіючі сторони — зміст і форму, а відповідно з цим досліджувати одну й другу сторону, роздвоюючи єдину художню цілість» [3, с. 20]. На нашу думку, до деяких творів Ю. Федьковича доцільно підійти з боку форми, щоб при аналізі змісту глибше зрозуміти і концепцію автора.

Образ автора в художньому творі виражає позицію письменника, його концепцію людини, його точку зору на світ, на людську мораль. Автор стоїть між читачем і твором, здійснюючи зворотний емоційно-оціночний зв'язок системою образів. Митець не просто сприймає і відображає дійсність в логічній послідовності — він пропускає її через власні почуття і, встановивши зв'язок з читачем через «я» — оповідача, домагається від нього певної реакції. Особливо тісний зв'язок встановлюється між автором і читачем, коли оповідь ведеться від першої особи. В українській літературі така форма була введена Г. Квіткою-Основ'яненком, широко використовувала її Марко Вовчок, яка «прагнула з най-

більшою переконливістю і об'єктивністю відтворити життя без будь-якої авторської тенденції і втручання» [6, с. 54].

Наслідуючи літературні традиції та традиції народної поетики, Ю. Федькович звернувся до форми розповіді від першої особи. Використовуючи різноманітні художні форми, письменник прагнув з гуманістичних позицій відобразити трагедійні конфлікти між людиною і експлуататорським ладом. «Поглиблення ідейної сутності літератури, її демократизація, — зауважує Р. Міщук, — передбачали і демократизацію форми, надання слова представникові народу. Оскільки оповідач у художньому творі приносить у формах свого мовлення точку зору середовища, конкретну реальність, які він представляє, то звернення до точки зору оповідача з народу мало виступати як критерій істинності авторської позиції» [4, с. 188].

Для аналізу обрано два оповідання і повість Ю. Федьковича так званого жовнірського циклу: «Побратим», «Сафат Зінич», «Три як рідні брати», що представляють різні етапи формування одного й того ж характеру. Усі три твори починаються безпосередньо з особового займенника: «Я собі вже не раз сиджу та гадаю...» [5, с. 187]. «Я був один у свого батька...» [5, с. 190]. «Мені ще й двадцять рік ледве було...» [5, с. 196].

Такий прийом викликає у читача довір'я, інтимізує оповідь. Читач дізнається про події від безпосереднього їх учасника, переживає і оцінює їх разом із персонажем, що активізує читацьку увагу, викликає глибокі емоції.

В аналізованих творах автор-оповідач розповідає про події, що вже сталися в його житті, тобто подає їх через спогади, а отже, сюжетний час щодо часу оповіді є минулим. Ретроспективна точка зору письменника визначає відповідну часово-просторову структуру твору, коли сам оповідач уже оцінив події і пропонує цю оцінку читачам. Ідея усіх трьох творів — утвердження гідності простої людини.

У «Побратимі» оповідач виконує дві функції: він автор і персонаж одночасно. Звідси підвищена емоційність лексики. Іван Дзвінка згадує свою безтурботну юність, коли жили вони з Сидором «ліпше, як два рідні брати» [5, с. 191]. Та ось його забрали в жовніри. В оповіді з'являється сумна нота народної коломийки, яка потім повториться в повісті «Три як рідні брати»: «Кучерики мої золоті да кохані, пішли ви попід ноги» [5, с. 190]. «Мені ще й двадцять рік ледве було, як уже кучерики мої золоті облетіли!» [5, с. 196]. «А в Калуші в крайнім домі там пани сиділи, Ой, там мені, молодому, кучері злетіли» [2, с. 284]. Жовнірство стало для Івана тим випробуванням, що перевернуло його життя. В оповіданні подвійна функція оповідача на рівні сюжету переростає в подвійність ситуації. Іван мав намір убити побратима за зведену сестру, але той наклав на себе руки, і цим немовби реабілітував себе в очах Івана. Трагічне має тут свою альтернативу в дії: приреченість Сидора могла бути вирішена або вбивством, або самогубством, бо подвійність проявляється не лише в функції оповідача, а й у характері Сидора.

Подвійну роль виконує і народна пісня, наведена в тексті. В першому випадку вона передає емоції Івана після розв'язання трагічного конфлікту. Тут і горе втрати товариша, і потрясіння від його незвичайної поведінки, а може, й захоплення побратимом, що знайшов у собі мужність скарати себе:

Гуцульська славо,
Яка ж ти кривава!..
[5, с. 194].

В іншому місці тексту ці рядки передають жаль оповідача за минулим. Діапазон емоцій при цьому значно вужчий, план оповіді повільніший.

В оповіданні «Сафат Зінич», вдвічі коротшому від «Побратима», події розгортаються динамічніше, сюжетний час стисліший. Автор не вдається до спогадів про власне життя, бо розповідь не про нього. На відміну від «Побратима» тут немає подвійності функції оповідача, бо він лише спостерігає і розказує бачене з точки зору свідка, звичайно, не без емоційної оцінки події. Порівняння цих двох оповідань дає змогу виявити своєрідну опозицію у формі оповіді і в розгортанні сюжету. Збігається і морально-етична оцінка трагічного конфлікту, яку подає Федькович у різних психологічних площинах. Якщо в «Побратимі» кульмінація підготовлена логікою розгортання дії, тобто закономірна, то в «Сафаті Зіничі» вона непередбачена. Перед Іваном Дзвінкою не було проблеми вибору, реакція його однозначна і кульмінація настає зразу ж після повідомлення батька про смерть Мітрани: «Ще батейко і не розповісти гаразд, а я вже був у Сидора. Гострий ніж, пара пістолет за чересом» [5, с. 194].

Перед Сафатом Зіничем альтернатива стояла. Оповідач навіть вказує час роздумів героя — два тижні. Що робилось в душі Зіничча протягом цього часу, ми не знаємо, читачам подається лише перша реакція на зраду Янка: « — Чи так? — каже Сафат, а сам унурих соболі свої очі в землю. Нічого більше не сказав» [5, с. 188].

Зінич вибрав кару. Це справжній трагічний герой, який свідомо вибирає варіант гірший для себе, але справедливий: зло не повинно торжествувати. В оповіді відчувається однозначна оцінка героя автором: йому жаль Сафата. Але сам Зінич не відчуває жалю до Янка, як це має місце в «Побратимі», бо способи покарання зла в цих оповіданнях перебувають в опозиції: в «Побратимі» це самогубство (Сидір знімає трагічний конфлікт сам), а в «Сафаті Зіничі» — кара, виконання якої може взяти на себе лише трагічний герой. Героїчний характер головного персонажа підсилюється стриманою лексикою. Немає, наприклад, болісного розпачу, натомість є радісні сльози старої жінки, сльози зрадженої дівчини, але ні оповідач, ні Сафат Зінич не проявляють своїх емоцій через плач. У «Побратимі» ж і Сидір, й Іван проявляють надмірну сльозливість. І це не тому, що Зінич — черства людина, не здатна на переживання, а тому, що в нього вище розуміння правди, він не мстить, а судить, керуючись не особистими, а гро-

мадськими інтересами: « — Братуку, камрате мій дорогий та любий, чого ви оце так марне пропадаєте?.. — За правду, товаришу! — промовив, як у дзвін вдарив, а сам ні ся скривить» [5, с. 189].

Аналізуючи повість «Три як рідні брати», бачимо, що в ній уже є місце і роздумам, і жалям, і сльозам, і радощам. Повість складається з 17 глав, кожна з яких має свою зав'язку, кульмінацію й розв'язку. Як і в оповіданні «Побратим», автор виконує дві функції — оповідача і головного персонажа. Сюжет розвивається однолінійно, але немовби в двох площинах: це зовнішні події і внутрішні роздуми Івана Шовканюка. Почуття, що оволодівають персонажем у момент розставання з близькими, схожі на почуття Івана Дзвінки. У обох залишається вдома людина, котру вони люблять понад усе: в одного — побратим Сидір, в другого — брат Онуфрій. Але коли в першому випадку між побратимами наявний антагонізм, то в другому — він відсутній. Повість сповнена болісних шукань Іваном Шовканюком гармонії в стосунках дійових осіб, їх ставленні до навколишнього світу. Ю. Федькович майстерно використав у творі традиції народнописенної лексики. Наприклад: «... І зіроньки засіяють іначе, і місяць усміхнеться, і соловейко прощобече. А я собі стану, зіпруся на ясну свою зброю та слухаю або дивлюся» [5, с. 196].

Синтаксично складне речення передає мінливий спектр почуттів, які героєві весь час доводиться приховувати. Витримка, спокій, почуття гідності, характерні для простих гуцулів, дуже дивують жовнірів: «Це, — кажуть, — чоловік кам'яний: я би так не зуміг жити на світі!» [5, с. 196].

У творах Ю. Федьковича надзвичайно сильним є підтекст, що дало йому змогу використати стислу форму оповіді. Однією лиш фразою він показує, що спокій героя — не байдужість, а спосіб захисту своєї індивідуальності: «Ми не можемо бути всі однакові» [5, с. 196].

У повісті відсутні довгі внутрішні монологи, хоч, власне, сама повість і є своєрідним монологом. Органічність і цілісність монологічного звучання досягається єдністю оповідача-автора і оповідача-персонажа. Хоч вчинки Івана Шовканюка лягають в сюжетну основу твору, але для нас важливіше, як він сам оцінює ситуації й людей. Тому дії й передаються через призму його аналізу. Зіткнення гідності Івана з брутальністю капітана становить непримиренний конфлікт третьої, четвертої й п'ятої частин. Для характеристики капітана оповідач використовує фразеологізм: «Навіть не подивиться на чоловіка, а хочь подивиться, то *неначе собака крізь пліт*» [5, с. 197].

Іван вирішує розв'язати цей непримиренний конфлікт несподівано: накласти на себе руки. На відміну від «Побратима», у повісті цей акт є виявом протесту проти несправедливості і відносно самогубства Сидора спроба самогубства Івана перебуває в опозиції.

Кульмінація п'ятої частини теж несподівана: капрал Бая залишається за Івана служити. Отже, з'являється мотив «Сафата

Зінича» — мотив самопожертви. Капрал Бая такий же ідеальний герой, як Сафат. Правда, цей образ розкрито повніше, ніж образ Зінича.

Бая зображений як реальна людина, хоч Іван сприймає його ідеально, піднесено. Це єдина людина, про яку він навіть думає в поважній формі «Ви». Бая з'являється в його житті двічі: перший раз у трагічну хвилину (вчинок капрала знімає антагоністичний конфлікт), другий раз — в радісну (завершує гармонію єдності побратимів).

З сьомої глави починається новий період у житті Івана, відповідно змінюються мовностилістичні засоби і ритм оповіді. Герой іде додому і рух його, тривожні думки передаються ритмом повтору: «... Іду далі, навіть і в вікна не дивлюся, так іду. А тут так мене і тисне що сь коло серця, неначе п'є що мене за серце, і дрімлеться мені, неначе я п'яний або що, а я нині і кришечки хліба в устах не мав, не то що» [5, с. 201]. Станом героя визначається зміна характеру оповіді. Діалоги передають не психологію, а розвиток подій, і це робить сюжет динамічнішим. У восьмій частині з'являється образ, що виконує важливу ідейну функцію: це образ Тайфера — людини високої чистоти і доброти (недаремно він нагадує Іванові ангела). Незвичайність Тайфера підкреслена одягом: «Ногавиці на ньому черчикові, як той жар, сардак чорний, блаженький, сорочка рантухова, черес у п'ять пряжок...» [5, с. 211]. Цей єдиний детальний опис одягу в повісті виконує важливу роль: переодягнувши німця Тайфера в гуцульський одяг, автор неначе завершує братання людей двох різних народів. Концепція людини у Федьковича наповнена високим гуманізмом, інтернаціональним пафосом і стверджується найменшими деталями. Тайфер оволодів українською мовою так, що «зроду ніхто би не сказав, що це німець» [5, с. 211].

Десята частина повісті написана в суто реалістичному плані. Повернувшись додому, Іван застає страшну картину розрухи, і він нічого не може змінити. Іван уже пережив смерть брата, а тепер має пережити смерть матері. Приходить байдужість, але не така, як на початку повісті. Тепер це вже безсилля. «Я сиджу на постелі та сплакав. Так ревно плачу, що аж серце з мене вискакує» [5, с. 206]. Тут з'являється третій побратим — Яків Нестерюк, який врятував життя Іванові, вивів його з трагічної ситуації. Якщо інші кульмінаційні моменти повісті вирішувались ідеальним героєм (Бая), випадком (Тайфер), самим плином життя (смерть матері), то тепер ситуацію вирішує активна людина. Оповідач не подає портрета Якова: він такий, як усі, він — народ, його активне начало.

Поеднавши трьох людей у побратимство, Федькович розкрив гармонійну душу народу, красу єднання і спільності людей. Кінець повісті — це не традиційний «щасливий кінець», а природний стан людини на землі, яка кожну справу, в тому числі свою долю, робила власними руками. «Три як рідні брати» теж закінчується сумною нотою — згадкою Івана про брата, трагічна доля якого звала Івана з побратимами. Можна припустити, що брат Онуфрій був

неабиякою людиною, коли його місце зайняли аж троє «як рідних братів». Кожен з героїв несе в собі певну рису, які разом становлять риси народу: Бая — уособлення справедливості, Тайфер — ніжності, Яків — активності, Іван — стійкості й витримки. Цікаво відзначити, що спочатку в побратимство об'єднуються троє останніх, а потім вже приходить Бая, завершуючи гармонію єднання. І зовсім не в матеріальному достатку вбачають ці люди радість життя, а насамперед у високій етиці єднання, дружби, братства — вищих формах людських стосунків.

Таким чином, оповідач у прозі Ю. Федьковича поєднує у собі ознаки героя, спостерігача, автора. Так, в оповіданні «Побратим» і повісті «Три як рідні брати» образ автора виконує подвійну роль — функцію оповідачі і функцію головного героя. У «Сафаті Зіничі» образ автора виконує лише функцію оповідача, свідка подій. Це зумовлено і стислістю форми оповідання, і тим, що образ головного героя уособлює ідею справедливості, яка реалізується через самопожертву. Таким чином, оповідачеві просто немає місця в даній ситуації. Сафат Зінич може принести в жертву тільки себе, його поведінка ліквідує активність автора-персонажа. Альтернативність вибору в «Сафаті Зіничі» підготовляє трагічну розв'язку, тоді як у «Побратимі» розв'язка має елемент несподіваності. Це зумовлює й антонімічність «кара — самопокарання», й різне трактування ситуації «помста — суд». Як бачимо, в дечому оповідання перебувають в опозиції мотивів, але основна ідея: захист честі й справедливості — єднає їх.

Подальшим розвитком форми оповідачі можна вважати повість «Три як рідні брати». Тут оповідач виконує вже три функції: автор-персонаж, головний герой, письменник Федькович. Різноманітними художніми засобами утверджується ідея причетності автора до зображуваного, виявляється його соціально-психологічний ракурс бачення людини і світу, оцінка морально-етичних сил народу письменником. Характерною є напруженість внутрішнього життя героїв.

Збагачення художніх форм зображення відбувалося в напрямі розширення часових і просторових рамок оповідачі, поглиблення соціального зрізу сучасності, відтворення найпотаємніших мрій і прагнень людини праці. На думку Р. Міщука, «у ліро-епічну прозу письменник приніс рефлексивність вражень, мальовничі барви, м'які, пастельні тони, які відповідали психології, суб'єктивно-ліричній натурі гуцулів. Його поетичний світ і близький і водночас відмінний від тропіки і стилістики Марка Вовчка. Ю. Федькович показав можливість створення інших типів оповідачі, різнобічного використання стильових можливостей народної мови. І в цьому неперехідна художня цінність його творчості» [4, с. 217].

Аналізовані твори тісно пов'язані з народною поетикою. Лексика оповідачі багата фольклорними тропами, іноді речення текстуально збігаються з народними коломийками. Значну роль у Федьковича відіграє підтекст, котрий передає цілу гаму почуттів стислим текстом.

Отже, психічний стан героїв, динаміку їх становлення і соціального прозріння автор розкриває не лише діями, а й розвинутою структурою оповіді, де надзвичайно важливу функцію виконують мовностилістичні засоби. Характер їх застосування дає підстави стверджувати, що в концепції соціально активної людини, здатної відстоювати свої волелюбні прагнення в боротьбі з експлуататорами, найповніше виявилась еволюція світогляду й творчих принципів Ю. Федьковича, які ввібрали в себе кращі риси сентименталізму, романтизму та критичного реалізму і тим самим продовжили кращі традиції російської й української літератур XIX ст.

Список літератури: 1. *Ленін В. І.* Повне зібрання творів, т. 49. 2. Коломийки. К., 1973. 3. *Лесик В. В.* Чому необхідний науковий аналіз художнього твору. — Українська мова і література в школі, 1975, № 5. 4. *Мищук Р. С.* Українська оповідна проза 50—60-х років XIX ст. К., 1978. 5. *Федькович Ю.* Твори. К., 1974. 6. *Фролова К. П.* Аналіз художнього твору. К., 1975.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Рассматривается своеобразие структуры повествования в рассказах и повести Ю. Федьковича, прослеживается функция поэтических средств в раскрытии психологического состояния активной личности. В разнообразных формах повествования анализируемых произведений ярко отражается эволюция мировоззрения писателя, гуманистическая концепция человека, способного защищать свои идеалы в борьбе с эксплуататорами.

Стаття надійшла до редколегії 20.06.81.

Л. О. МЕЛЬНИК-КІЯНОВСЬКА, викл.
Дрогобицький педінститут

Роль літературно-сюжетної програми в становленні музичного образу

Музика — один із небагатьох видів мистецтва, образи і колізії якого не піддаються безпосередньому словесному розшифруванню. Впливаючи на слухачів чуттєвою, емоційною виразністю, музика здатна передавати найтонші нюанси людських пристрастей і почуттів. Конкретні зорові уявлення і асоціації в процесі музичного сприйняття є другорядними і необов'язковими [1; 3; 5; 8; 9].

Проте для нашої музичної перцепції характерна тенденція будь-яким способом зафіксувати, предметно-понятійно окреслити сферу специфічних переживань, зіставити музичні образи з поняттями і образами інших видів мистецтв. Ця властивість називається програмністю музичного мислення. Дане поняття може вживатись у широкому і вузькому значенні слова. У широкому — воно передбачає сукупність багатогранних зв'язків музики і слова, дії, жести, тобто всі засоби конкретизації музичного змісту. У вузькому — стосується лише певного інструментального жанру, де попередня словесна програма є неодмінним компонентом художнього твору.

У даній статті йдеться про друге тлумачення програмності, автор ставить за мету довести вплив літературних образів на вироблення стереотипів музичної виразності і музичного мислення, на формування «інтонаційного словника епохи» (термін Б. Асаф'єва), на розширення семантичного поля музики.

Програмний жанр передбачає умовну проекцію понятійно окресленого тексту програми на сприйняття музичного твору. Попередній словесний текст — це своєрідна призма, яку композитор ставить поміж твором і слухачем, щоб викликати у нього відповідні уявлення і асоціації. Слово виявляє той позамузичний стимул-прообраз, на який орієнтувався митець при написанні даного твору і який він хотів розкрити перед слухачем.

У музиці на психологію музичного сприйняття суттєво впливає ряд найважливіших властивостей програмності:

відносно конкретизувати образ, що виникає в уяві слухача при прослуховуванні програмного твору. Образи «чистої» інструментальної музики, як правило, позбавлені такої предметності. Звуження кола можливих асоціацій притаманне сприйняттю програмної музики;

попередньо спрямовувати очікування і сподівання слухача в певне образне русло, служить своєрідною образно-психологічною установкою для музичного сприйняття;

стимулювати порівняльно-аналітичну діяльність суб'єкта, сприяти виникненню загальнохудожніх асоціацій; на цій основі усвідомлюється багатозначність музично-виразових засобів;

полегшувати процес адаптації в нових стильових системах, стимулюючи розширення семантичного поля музики в цілому завдяки програмному тлумаченню новаторських виразових прийомів, та незвичних, «відчужених» інтонацій;

створювати додаткову оціночну ситуацію, яка характеризується критичним (в позитивному чи негативному сенсі слова) ставленням до можливості і доцільності використання даної програми в музиці;

сприяти (як тривалий процес) формуванню певних стереотипів музичного сприйняття та мислення завдяки тому, що ряд характерних виразових прийомів, інтонаційних комплексів наділяє властивостями семантичного знаку;

сприяти активізації логічно послідовного процесу музичного мислення, сюжетно наповнюючи типові структури, стимулюючи трансформацію традиційних і виникнення нових оригінальних форм у музиці;

збільшувати пізнавальну можливість музики при наявності поняття-символу, сутність якого розкривається специфічно музичними засобами, в результаті художнього узагальнення, можливого тільки в даному виді мистецтва.

Усі вказані властивості програмності виводяться на основі літературно-поетичних програм, які зосереджують у собі найбільш цінні для потенціального музичного втілення риси: вони, як правило, розгортаються у часі, а отже, забезпечують ізоморфність структур, мовний синтаксис має багато спільного з синтаксисом музичним.

Програми дуже різні як за структурою, масштабом, способом відображення дійсності, так і за прихованим музичним «потенціалом». Однак існують певні спільні закономірності, що зумовлюють характер музичного сприйняття.

Значна група програм спирається на літературний сюжет і скеровує слухача до тієї асоціативної сфери, яка має свої просторово-часові параметри, конкретні персонажі, поняття, події, відзначається рельєфною чіткістю образів. Літературне джерело дозволяє передбачити розвиток дії, емоційне забарвлення образів, завершення подій, настроїв. Для такого типу програми характерні:

процесуальність, послідовна зміна різних епізодів;

персоніфікація, конкретне уявлення місця, епохи, обставин дії;

конфліктна, контрастна чи доповнююча взаємодія елементів художньої системи;

зв'язок емоційного стану, відчуттів, переживань з конкретними персонажами, подіями, обстановкою;

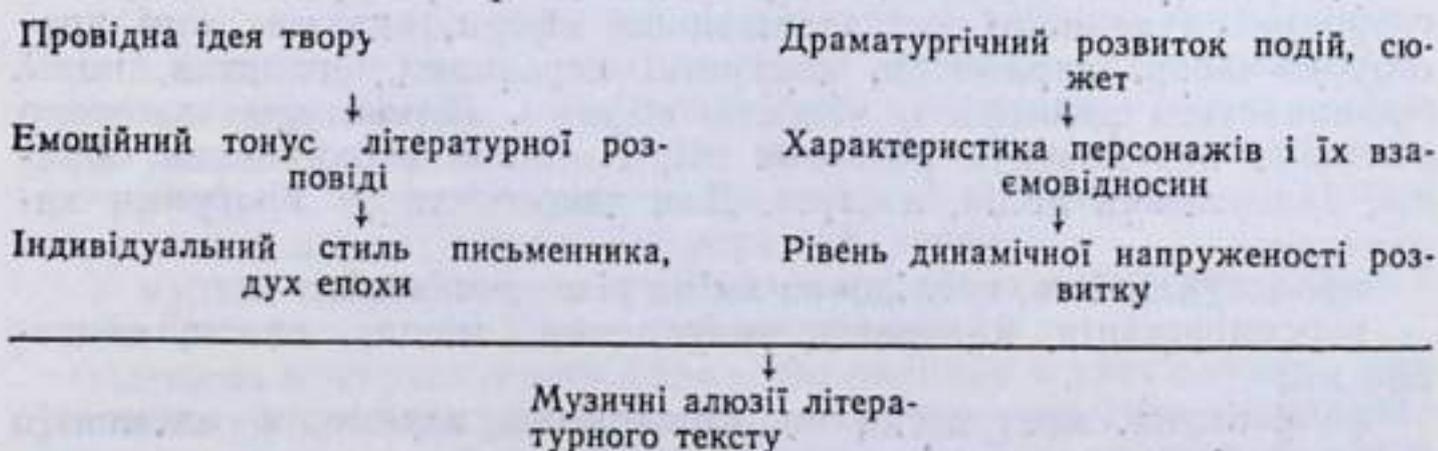
наявність певної стильової своєрідності, художньої індивідуальності літературного першоджерела.

Ці властивості програми, побудованої на літературному сюжеті, суттєво впливають на формування попередньої моделі музичного твору, тобто образної системи, що виникла на основі позамузичних понять, закладених у програмі, з урахуванням перспективи її музичного втілення. Вона виникає до початку звучання музичного твору в уяві слухача як система попередніх очікувань, прогнозів, спогадів, викликаних до життя літературним джерелом. Виникнення попередньої моделі твору на основі програми зумовлене дією психологічної установки.

Психологічна установка, на думку автора теорії установки Д. Узнадзе, є відображенням ставлення індивіда до дійсності, що передбачає активну зворотну дію на неї з позицій індивіда [8, с. 35]. Процес виникнення і реалізації певних установок зумовлюється психічною активністю людини. Провідна установка у сприйнятті музики — це, безперечно, установка творчості як конструювання ідеальної дійсності, наділеної унікальністю та специфічністю. Крім того, в процесі музичного сприйняття опосередковано здійснюється установка реалізації психофізичних сил як задоволення потреб самоактивності відчуття і пізнання людини.

Установка, що виникла на основі програмності, поєднує специфічно музичні очікування та прогнози з неспецифічними літературно-поетичними асоціаціями. Як і всяка установка, вона відзначається цілеспрямованістю поведінки індивіда, причому тенденція останнього до дії в певному напрямі не проявляється до того часу, поки не сформується і не реалізується дана установка. Цілеспрямованість дії у випадку сприйняття програмної музики — це готовність ототожнити певні інтонаційні комплекси, виразові прийоми, хід драматургічного розвитку з персонажами, обставинами і сюжетом літературного прообразу. Отже, структура попередньої моделі, в якій концентрується психологічна установка сприйняття програмної музики, безпосередньо залежить від типу програми.

Щодо програми з літературним сюжетом, будову попередньої моделі можна зобразити так:



Справа у схемі умовно виділений конкретно-інформативний компонент художнього цілого, який активізується у свідомості

слухача у вигляді спогаду про події та осіб літературного твору, а зліва — компонент узагальнюючий, який викликає спогад про художньо-естетичне враження та ідейну цінність його. Обидва ці компоненти органічно вписуються в систему музичних очікувань та прогнозів, створюючи відповідні альянзи як завдяки конкретним подіям і персонажам (наприклад, «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра: бал у Капулетті — танцювальна музика Ренесансу: менует чи куранта; пісня солов'я в сцені побачення; похорони Джульєтти — траурний марш), так і в результаті «перевтілення» емоційного тону літературного твору в музичне уявлення і пісня невмирущого кохання, і драматизм сутички між Монтеккі та Капулетті, і трагедійність фіналу, і комізм постаті Меркуціо — дають багатий матеріал для найрізноманітнішого інтонаційного втілення.

Однак з початком музичного звучання дія попередньої моделі не припиняється. Навпаки, тільки зіставляючи та аналізуючи відповідність програмних очікувань і прогнозів щодо отримуваних музичних вражень, слухач справді повноцінно використовує можливості попередньої моделі. Її існування дає змогу у певні моменти музичного звучання розпізнавати, декодувати програмні аналоги. Основний тематичний матеріал, закономірності та принципи музичного розвитку, характерні виразові прийоми (темброві, регістрові, динамічні ефекти, тип фактури, ритмічні звороти та ін.) усвідомлюються співвідносно до програми безпосередньо у перцептивній діяльності слухача. У свідомості суб'єкта літературно-поетичний образ існує як певний образ-еталон, що позначається на всьому процесі музичного сприйняття.

Два основні етапи формування образу програмного твору можна схематично представити таким чином: 1) становлення попередньої моделі — переважає інтелектуальне, раціональне начало, уявлення домінує над переживанням, останнє ж існує у вигляді спогаду про переживання з приводу літературного образу і як підсвідоме очікування, підкріплене спогадами про минулі музичні переживання; 2) умовний взаємозв'язок попередньої моделі і музичного сприйняття — переважає специфічне музичне переживання, яке спрямовує образно-асоціативну діяльність, але в певних моментах звучання неодмінно розшифровуються якісь аспекти літературно-програмного образу завдяки водночас аналізуючій і синтезуючій діяльності слухача.

Специфічне музичне переживання і літературне образно-асоціативне уявлення у сприйнятті програмного твору діалектично пов'язані. Музично-виразові засоби і драматургічний розвиток даного програмного твору також зазнають істотного впливу літературного першоджерела. При цьому весь проаналізований процес формування попередньої моделі і музичного переосмислення літературного образу притаманний не тільки перцептивній, а й продуктивній формі мислення. Під враженням даного твору з усього музично-виразового арсеналу і інтонаційного запасу епохи композитор добирає саме ті засоби, які най-

повніше розкривають перед слухачем сутність того чи іншого літературного образу*.

Як характерний приклад — симфонічна поема Г. Майбороди «Лілея» за однойменним віршем Т. Шевченка, в якій наявний цілий ряд співвіднесених елементів художніх текстів — літературного і музичного. Персоніфікація теми доцільна і закономірна: сама поезія побудована як розповідь від першої особи, тому й музична тема сприймається слухачем як головний персонаж драми, з позицій її суб'єктивного сприйняття висвітлюються події. Композитор не застосовує традиційного для симфонічної поеми принципу монотематизму: образ відповідно до літературного джерела роздвоюється на реальний і фантастичний, набуваючи власного інтонаційного втілення — тему Лілеї-квітки та Лілеї-дівчини.

Фантастичний і реальний світ існують паралельно в різних смислових площинах, як і в поемі Т. Шевченка; фантастичний образ виникає на початку і в кінці симфонічної поеми, а драматична розповідь про страждання Лілеї-людини — посередині. Як і поет, композитор ділить поему на три частини: 1) пролог, що має виразно фантастичне забарвлення (образ Лілеї-квітки); 2) головну частину, в якій відбувається становлення, бурхливий розвиток конфлікту, динамізація — це драматичний центр поеми, який концентрує сюжетний ланцюг подій; 3) епілог, в якому постає початковий образ, однак з відгуком колишніх страждань. Симфонічна поема має струнку будову, в ній збережені навіть пропорції між окремими частинами, закладеними в літературному джерелі: у симфонічній поемі пролог містить 50 тактів, головна частина 100, епілог 45 тактів, у поезії Т. Шевченка відповідно 26, 50 і 14 рядків.

У першому розділі розвивається фантастична тема Лілеї-квітки. Для створення враження казковості композитор використовує особливий «мерехтливий» акомпанемент, що будується на приглушеному остинато, просторово об'ємний тип фактури, «примхливу», незвичну мелодіку, яка не виявляє певних жанрових джерел, що наближають музичну тему до реальних обставин виконання, «забарвлює» музичну тканину хроматичною (акордовою та мелодичною) колористикою, застосовує чимало яскравих тембрових ефектовних нововведень — словом, користується музично-виразовими засобами, які дають виразне уявлення про фантастичний образ. Однак образ цей не є ізольованим від дальшого драматичного розвитку — через його казкове забарвлення прозирає тривожне чекання, передчуття неминучого лиха. Таке трактування образу також відповідає сутності поезії Т. Шевченка. І не випадково «уламки» майбутньої теми Лілеї органічно вплітаються в музичну тканину прологу, внутрішньо об'єднуючи всі розділи поеми.

* Не виключений і такий варіант: у вже написаному музичному творі композитор відчує співзвучність з певним літературним образом і вважає за доцільне розкрити її у програмі.

Друга, середня, частина написана в традиційній сонатній формі, яка органічно втілює сюжет поезії, її основний драматичний конфлікт. Дві головні теми цієї частини експонують лиховісний образ — контробраз у конфліктному зіткненні (в поезії Т. Шевченка — образ батька Лілеї) та самої Лілеї-людини. Для їх характеристики композитор звертається до національних жанрових джерел — мелодики українських епічних дум і протяжних пісень.

Розвиток музичної дії постійно співвідноситься з поетичним сюжетом (беремо до уваги тільки середню частину симфонічної поеми):

1. Розповідь Лілеї про зав'язку подій: «Моя мати... Чого вона, Вона все журилась».
2. Драматичний конфлікт і загибель Лілеї: «І прокляли його люди, Будинок спалили...»
3. Перетворення Лілеї в квітку: «А весною процвіла я Цвітом при долині...»

Експозиція основних «дійових осіб» — теми Лілеї і зловісного контробразу.

Драматизація контробразу, досягнення трагічної кульмінації в розробці.

Реприза теми Лілеї.

Таким чином досягається повна смислова і структурна відповідність між поетичним сюжетом і музичною інструментальною драмою, програмно пов'язаною з цим сюжетом.

Отже, здійснено аналіз твору, в якому літературний сюжет приводить до сюжетного ж тлумачення принципів і закономірностей музичної драматургії. Проте програма інструментального твору — не оперне лібретто, програмний жанр — лише умовно синтетичний жанр, в якому не співіснують — слово і музика, як в опері чи ораторії. В інструментальному творі літературний сюжет може втілюватись з різним ступенем конкретизації. Так, музикознавець Ю. Хохлов виділяє лише два способи втілення сюжетної програми в музиці: «Розрізняють програмність узагальнено-сюжетну і послідовно-сюжетну. Перша дає музичну характеристику образів сюжету і загального напряму розвитку сюжету, вихідне і результативне співвідношення сил. Друга намагається відобразити і проміжні етапи розвитку, іноді всю послідовність подій» [10, с. 11].

Загалом поділяючи думку Ю. Хохлова вважаємо, що типи втілення сюжету в музиці названими двома не обмежуються. Існує ще цілий ряд проміжних різноманітних типів, наприклад, персоніфікований, який передбачає послідовне перетворення лейттеми з зосередженням уваги на переживаннях головного героя (так трактує Г. Берліоз Байронового «Чайльд Гарольда»). Досить часто зустрічається фрагментарно-сюжетний тип, що зводить літературний сюжет до ряду послідовно відібраних фрагментів, редукуючи дію (наприклад, «Тіль Ойленшпігель» Р. Штрауса, в якому відображені окремі фрагменти з народних легенд про Тіля). Спільною для всіх типів є кореляція послідовного ланцюгу подій у попередній програмі — і процесу розгортання музичного матеріалу в перцептивній діяльності слухача. Різним —

трактування самого поняття «сюжет», що розглядається в одному випадку як принцип розвитку, який регламентує характер просування, зіставлення, взаємодії образів (узагальнено-сюжетний), в іншому — як сукупність найважливіших епізодів дії (фрагментарно-сюжетний), або як чергування певних обставин, що приводять до внутрішньо-психологічних змін особистості (персоніфікований), а також як поступове розгортання дії — ланцюга взаємозв'язаних епізодів (послідовно-сюжетний тип програмності). Таке розширене тлумачення сюжету можливе стосовно музики з її яскраво вираженою процесуальністю, водночас опосередкованою предметністю відображення зовнішнього світу.

Не будемо детальніше зупинятися на аналізі інших зразків, що репрезентують не послідовно-сюжетний, а фрагментарно-сюжетний чи узагальнено-сюжетний тип втілення літературної програми, оскільки схема попередньої моделі і способи взаємодії літературного прообразу та інструментальної драми залишаться тими ж, змінюється лише образний результат. Так, П. Козицький у сюїті «Козак Голота» детально характеризує всіх основних персонажів дії — козака Голоту, Галю і сотника Пузо, створюючи багатопланову композицію: драматургія її ґрунтується на розмежованій експозиції кожного з дійових осіб, а їх взаємовідносини показані лише в останній частині під назвою «Бій». І хоча загалом тут може йтись про послідовно-сюжетний тип програмності, однак більше художнє навантаження несуть влучні «портрети» героїв, а найбільш дієвий фінал, де сплітаються всі лейтмотиви, вирішений у драматургічному плані дещо схематично.

Цікаво порівняти дві симфонічні поеми на один поетичний сюжет — «Каменярі» С. Людкевича і Г. Майбороди за однойменним віршем І. Франка. С. Людкевич наголошує на основній ідеї поезії, на відтворенні героїки боротьби, незламності, мужності людського духу, йдучи шляхом узагальнення героїчних інтонацій українських народних пісень, поминаючи зображальні деталі і не дотримуючись суворо драматургічного плану самого вірша. Г. Майборода обирає інший, образно конкретніший спосіб втілення поетичного сюжету: він описує окремі звукозображальні деталі (гуркіт скелі, удар молотами), апелюючи до зорових асоціацій слухача, і на їх фоні розгортає героїчну тему. Автор повністю запозичає драматургічний план вірша, самого по собі настільки музично динамічного, що зовсім піддається музичному перевтіленню. Як результат — два глибоко індивідуальні композиторські прочитання вірша. Багатозначність поетичної ідеї природно породжує багатозначність музичних тлумачень, хоч програма з літературним сюжетом завжди передбачає стислий зв'язок і взаємозумовленість музичного і програмного начал.

Список літератури: 1. *Арановский М.* Мышление, язык, семантика. — В кн.: Проблемы музыкального мышления. М., 1974. 2. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. 3. *Выготский Л.* Психология искусства. М., 1972. 4. *Зобов Р., Мостепаненко А.* О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства. — В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. 5. *Кечхуашвили Г.* Из опыта экспериментального исследо-

вания внемузыкальных представлений при восприятии музыки. — В кн.: Художественное восприятие. Л., 1971. 6. Михайлов М. Стиль в музыке. Л., 1981. 7. Муха А. Принцип програмности в музиці. К., 1966. 8. Надирашвили Ш. Понятие установки в общей и социальной психологии. Тбилиси, 1974. 9. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972. 10. Хохлов Ю. О музыкальной програмности. М., 1963.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Исследуются структура и свойства программного мышления в музыке, тесно связанного с литературно-сюжетными представлениями и ассоциациями. Литературная программа рассматривается как внемузыкальный стимул, способствующий сближению образов различных видов искусств, расширению семантического поля музыкального произведения.

Стаття надійшла до редколегії 27.04.82.

К. П. КОЗЛОВА, мол. наук. співроб.,
Інститут геології і геохімії горючих копалин АН УРСР

Маловідомі фейлетони Петра Козланюка

Опубліковані нижче фейлетони Петра Козланюка написані на початку 30-х років і вміщені у тогочасній західноукраїнській революційній пресі та канадській прогресивній періодиці. У радянських виданнях ці твори не передруковувалися, а фейлетон «Два побратими» досі не зареєстрований у бібліографічних покажчиках. На приналежність перу Петра Козланюка фейлетону «Два побратими», підписаного псевдонімом (—ка), вказав ще у 1957 р. у своїх спогадах письменник Іван Михайлюк, який у 30-ті роки був видавцем і редактором західноукраїнського журналу «Плуг», де опубліковано фейлетон, і в якого зберігався рукописний оригінал твору. Однак це принагідне повідомлення не привернуло уваги дослідників. Маловідомий читачам фейлетон «Стовпи» — останній із друківаних сатиричних творів Козланюка дорадянського періоду творчості, опублікований у Нью-Йорку у виданні української трудової еміграції — газеті «Українські щоденні вісті»*. Те ж стосується інших двох фейлетонів — «Ганя» та «Наші «гайль-гітлери», які побачили світ у 1933 р. у західноукраїнській «Ілюстрованій газеті».

Тимчасом знайомство з цими творами цікаве у багатьох відношеннях. Вони не тільки доповнюють наші уявлення про публіцистичний доробок письменника, не тільки мають художньо-естетичну цінність, а й є ще одним свідченням того, що у тяжкі роки поневолення західноукраїнських земель буржуазною Польщею революційні письменники Західної України брали найактивнішу участь у боротьбі західноукраїнських трудящих за соціальне і національне визволення, що вони не складали випробуваної зброї революційної сатири навіть в умовах жорстоких репресій уряду проти прогресивних громадських організацій і друківаних органів.

З кінця 1932 р., коли в буржуазній Польщі було заборонено видання газет і журналів комуністичного спрямування, пролетарські письменники і публіцисти почали використовувати як творчу трибуну підпільні або напівлегальні видання. Саме в цей період і були написані вміщені нижче фейлетони. Вийшовши

* Останнім сатиричним твором Петра Козланюка періоду 20—30-х років звичайно вважають драматизований фейлетон «Серце не навчити» (1935).

у лютому 1933 р. з в'язниці, Петро Козланюк публікує свої фейлетони у періодичних виданнях, що мали підставних редакторів і видавців, виступає під новими псевдонімами, вдається до езопівської мови, до алегоричних форм вираження змісту.

У цьому відношенні показовий фейлетон «Ганя» [1], опублікований за підписом М—а* у першому ж номері утвореної в березні 1933 р. «Ілюстрованої газети»** — фактично комуністичного видання, одним з найактивніших співробітників якого став Петро Козланюк.

Як і більшість сатиричних творів Петра Козланюка 20—30-х років, фейлетон «Ганя» спрямований проти українського буржуазного націоналізму, проти імперіалістичної реакції. Користуючись формою своєрідної казки, письменник крок за кроком відтворює ганебний шлях запроданства, який пройшли українські буржуазні націоналісти, запопадливо прислужуючи колись австрійському цісареві, а в 20—30-ті роки — польській буржуазії.

У фейлетоні, що має форму сюжетного оповідання, розгорнута й досить прозора для тогочасного західноукраїнського читача алегорія. У сатиричному образі Гані, яка все життя запопадливо схилялася перед панами та ксьондзами, письменник висміяв західноукраїнську націоналістичну буржуазію, що шукала співробітництва з профашистським урядом Пілсудського.

Вдумливий читач, зіставляючи окремі епізоди з життя Гані, досить легко орієнтувався в тому, що мав на увазі автор, розумів, що збідовані нерідні діти Гані — це західноукраїнське селянство і робітництво, а їхня щаслива рідня поза річкою — Радянська Україна; новий опікун, який зайняв місце старого, — польський буржуазний уряд, що змінив у ролі гнобителя трудящих австрійського цісаря. У фейлетоні знаходять алегоричне відображення відомі історичні події та факти — розпад Австро-Угорщини («одного дня не стало кому черевиків чистити»), революційні виступи на західноукраїнських землях («нечемні» діти «уже всі з патиками проти опікуна»), кривава «пацифікація» 1930 р., під час якої польський уряд терором намагався придушити визвольний рух селян, що піднімалися на боротьбу проти визискувачів («одної осені дали дітям доброго прочухана»).

Цей історичний фон дає письменникові змогу розкрити антинародний характер політичної діяльності західноукраїнських буржуазно-націоналістичних партій, які, зраджуючи інтереси народу, вступали в торгашеські угоди з урядом, солідаризувалися з польськими буржуазними колами в намаганні знищити визвольний рух західноукраїнських трудящих. Заспокоюючи збунтованих дітей, які не погоджуються вже слухати опікуна, Ганя водночас виправдовується перед панами: «Я не винувата за все,

* Псевдонім Петра Козланюка М—а розкрито в книзі: Буряк Б. Літературні портрети. Збірник літ.-критич. нарисів. Львів, 1952, с. 227.

** Передрук фейлетону вміщено 15 червня 1933 р. у прогресивному канадському журналі «Робітниця» (Вінніпег).

що сталося. Вони [діти] не мої, й відрікаюся непорядних на все життя. І буду вже тихо та хвалитиму вас на кожному кроці...»

У дещо завуальованій формі фейлетоніст розкриває перед читачем й інтервенційні плани українських буржуазних націоналістів та польських реакційних кіл, спрямовані проти Радянської України. Ганя готова й надалі чистити черевики польському опікунові, як і цісареві у молоді роки, але за це намовляє «піти за річку» (тобто за Збруч), мріє, що «вона ще буде панею отам, як добре піде».

В умовах посилення цензурних переслідувань письменник не міг висловитися ясніше. Але щоб у читача не лишилося ніяких сумнівів щодо алегоричного характеру твору, Козланюк короткою кінцівкою змушує замислитися над усім зображеним вище: «Це все не байка. Наша Ганя уже стара, як світ, її багато людей знає. А ви не знаєте її?».

Політичні факти, що лягли в основу фейлетону «Ганя», знайшли відображення й в інших сатиричних творах письменника — «Теж «соціалісти» (1930), «Від Йосифа до Юзефа» (1930), «Хто ще не чує?» (1930), «Чорна кава» (1931), «Надіявся дід на мід...» (1932), «Файна кльопа» (1934) та ін. Та чи не найбільш співзвучний цей фейлетон з відомим драматизованим твором Петра Козланюка «Серце не навчити» (1935), в якому письменник, теж вдаючись до алегорії й персоніфікації, відтворює політичні події 30-х років, піддаючи нищівній критиці український буржуазний націоналізм. Як і в фейлетоні «Ганя», дійові особи скетча «Серце не навчити» уособлюють західноукраїнські буржуазно-націоналістичні та клерикальні партії, а немолода вже дівчина Ундоня (персоніфікований образ УНДО — Українського національно-демократичного об'єднання) в усьому нагадує свою попередницю Ганю: вона теж чистить чоботи Паничеві з Варшави, запобігає перед ним, сподівається одержати з його рук «на Вкраїні далекій» хутір з садочком вишнеvim. З хутора має намір користатися й уся її націоналістична рідня.

Петро Козланюк не випадково зображав західноукраїнські буржуазно-націоналістичні партії як членів однієї родини — хоч між цими партіями мали місце й тимчасові суперечності, однак зміст їх політичної діяльності був одним і визначався тими ж вузькокласовими цілями захисту інтересів української буржуазії.

Цю думку письменник проводить і в фейлетоні «Два побратими» [3], в якому «побратимами», «близнюками» виступають націоналістичні політичні угруповання — УНДО й Українська соціал-радикальна партія. Суперечності між цими антинародними партіями, доводить письменник, стосуються лише тактики маневрування, різного підходу до порозуміння з польсько-шляхетським урядом.

Автор розпочинає фейлетон іронічним порівнянням ундистів і радикалів з гоголівськими персонажами Іваном Івановичем та Іваном Никифоровичем, зводячи полеміку, яка виникла між націоналістичними політиками на сторінках західноукраїнських газет «Діло» й «Громадський голос», до рівня дріб'язкових по-

бутових сварок. Він застерігає читачів від переоцінки суперечностей всередині одного й того самого табору буржуазного націоналізму, від того, щоб у кількох полемічних статтях, розміщених на газетних сторінках, бачити вияв суттєвих розбіжностей між націоналістичними партіями. Цей висновок у кінцівці фейлетону ще раз передається образною мовою вдало знайдених порівнянь з гоголівськими героями: «Гоголівські Івани так і до смерті вже не помирилися, але з Ундом та радикалами цього не буде... Посваряться, попрозиваються, а потім радикали знов учепляться ундівської спідниці. По традиції».

Життя підтвердило ці передбачення письменника.

Фейлетон «Два побратими» цікавий і в тому відношенні, що це єдиний сатиричний твір дорадянського періоду творчості письменника, де згадуються гоголівські персонажі. Він є ще одним незаперечним доказом того, що молодий Петро Козланюк, сатирична творчість якого виникла як закономірне продовження кращих традицій передової сатири минулого, був обізнаний не тільки з українською, а й з російською класичною літературою, з сатирою Гоголя, вплив якої на нього виявився, зокрема, у використанні ним відомих літературних образів.

Художньо-образною системою, окремими деталями («угодове корито»), характеристиками («дубчаки радикальні»), дійовими особами (Ундоня) фейлетон «Два побратими» утворює єдиний тематичний цикл з фейлетонами «Геніальний «соціалізм» (1928), «Корито» (1929), «Дещо про побожних радикалів» (1931), «Серце не навчити» (1935).

Образ «радикального дуба» — безіменного радикала-політика, який вперше з'явився у фейлетоні «Геніальний «соціалізм» (1928), став пізніше одним із своєрідних лейтмотивів сатиричної публіцистики Петра Козланюка. Фейлетоніст дає все нові й нові варіації цього образу (як, наприклад, у фейлетоні «Два побратими»), створюючи цілу галерею соціальних типів. До сатиричного осміяння і викриття буржуазно-націоналістичних лідерів радикальної партії, цих «теж «соціалістів», Козланюк повертається й у своєму останньому друкованому сатиричному творі 30-х років — фейлетоні «Стовпи» [4].

На відміну від попередніх творів цього плану, в котрих, як правило, давалися узагальнені образи радикальних проводирів, у фейлетоні «Стовпи» об'єктом сатири стали конкретні, реально існуючі особи. Письменник називає імена відомих лідерів радикальної партії — «соціалістичних стовпів» і на прикладі їх політичної діяльності розкриває ті соціальні фактори, під впливом яких буржуазно-націоналістичні діячі зраджували національні інтереси українського народу. Він показує класову основу маскування їх під «соціалізм», доводить, що загравання з «низами» було одним із постійних елементів політики українських буржуазних націоналістів.

Фейлетон має форму іронічного вихваляння радикальних лідерів. Характеризуючи їхню діяльність, письменник використовує слова «соціалізм», «соціалістичний», «революціонери», «боротьба»,

однак контекст виразно виявляє іронічність авторських визначень. Цей прийом повторення слів, що знаходяться у контрасті або алогічному зіставленні з поняттями, які вони визначають («панове «соціалісти», «стовпи «соціалістичні» з УСРП»), створює враження фальшивості не лише окремих політичних заяв і гасел радикалів, а й усієї їх так званої соціалістичної діяльності.

У 30-ті роки однією з провідних тем публіцистичної творчості Петра Козланюка стало викриття міжнародної реакції, інтервенційних планів мілітаристів, спрямованих проти Радянського Союзу. У фейлетонах «Роззброюються» (1931), «УНР» (1931), «Надівся дід на мід...» (1932), «Жовто-блакитна політика» (1932), «Іде весна» (1933), «Дві історії» (1933), «Готуються до виправи» (1934) Петро Козланюк виступив активним борцем за справу миру між народами, палким захисником соціалістичних завоювань Радянського Союзу.

До фейлетонів цього циклу можна віднести і фейлетон «Наші «гайль-гітлери» [2]. Письменник розкриває в ньому ту загрозу, яку несло поширення фашизму у Західній Європі, показує огидне обличчя «західноукраїнських гітлерчуків» типу Д. Донцова, які відверто підтримували і пропагували фашистську ідеологію. Зміст твору становить полеміка між автором (фейлетон написано від першої особи) і редактором буржуазно-націоналістичної західноукраїнської газети «Наш клич», що мала профашистський напрям. У ході уявного діалогу, вміло користуючись прийомом сатиричного самовикриття, самодискредитації персонажів, письменник з великою викривальною силою таврує в особі «нашкличівського націоналіста» усю українську буржуазно-націоналістичну реакцію, що орієнтувалася на гітлерівську Німеччину і відкрито солідаризувалася з фашистським урядом в його планах збройного поневолення Радянської України.

Фейлетон відбиває глибоке переконання західноукраїнських трудящих у тому, що їм не по дорозі з націоналістичними запродавцями. Наведений у фейлетоні діалог автор залишає незакінченим, відмовляючись від будь-яких узагальнюючих логічних доказів на свою користь. Арбітром у спорі з ідейним противником він робить трудівника — західноукраїнського селянина, устами якого засуджує зрадницьку політику українських буржуазних націоналістів, їхні інтервенційні устремління.

Про актуальність публікації фейлетону свідчить тематичний та ідейний переклик його з іншими публіцистичними виступами «Ілюстрованої газети» у 1933 р.: «Англія — Франція — Німеччина — Італія» (1 квітня), «Західноукраїнські гітлерчуки» (15 квітня), «Воєнні хмари» (1 травня), «Протирадянський договір чотирьох» (15 травня) та ін.

Політична злободенність, активний викривальний характер, пристрасна непримиренність до ворогів трудящих — ці невід'ємні риси сатиричної публіцистики Петра Козланюка властиві й вміщеним нижче маловідомим творам письменника.

Спрямовані проти самих основ капіталістичного ладу, проти суспільних сил, що уособлювали і підтримували цей лад, сатирич-

ні твори Петра Козланюка 20—30-х років активно сприяли формуванню революційної свідомості західноукраїнських трудящих. Кожен з цих високоідейних, гостровикривальних творів заслуговує на широку популяризацію як частка тієї великої революційної літератури і публіцистики, що служила справі визволення західноукраїнських трудящих від соціального і національного гніту, відбивала їх прагнення і мрії про возз'єднання з Радянською Україною, стверджувала віру в торжество на західноукраїнських землях соціалістичних ідеалів.

ГАНЯ

Була собі Ганя, Отака звичайна гуцульська Ганя, що з виховання, так би сказати, всіх можних панів і ксьондзів у руки цілувала й з молитовника світових мудрощів навчалась.

Жила Ганя у своїй — не своїй — хаті, мала Ганя цісарського опікуна, ну й діток, говорила, повно злидених, збідованих. То хто лиш не хотів, бувало, збиткувався над дітиськами, а дітиська не раз і за патики хапалися, щоб віддати всяким опікунам — напасникам. Але Ганя була дуже порядною і по-божною Ганею, отже, кожний раз успокоювала дітиськів:

— Натє-ко вам, — каже бувало, — діточки, молитовничок та й циттьте-циттьте! А Ганя вже десь поскаржиться на наші кривди.

То одурені дітиська, бувало, замовкнуть, а Ганя тим часом за ласощами — файфурками по панських дворах літає. Натягне на грубі литки шовкові панчохи, наткне панський капелюх на голову і тільки шмигне аж зарум'яниться.

А по покоях усюди любили Ганю та ще й за товстеньке личенько пощипували:

— От файна Ганя! От гречна та розумна Ганя! — казали все бувало.

Ганя аж розпливалася на похвали й м'ягонько тоді на біду та на паничів скаржилася, що дітей її збиткують.

— Е, що то, Ганю, за збитки! — одказували Гані усміхнено. — То все-жарти, а хто на них не розуміється, нехай не пристає з нами. Зрештою, що тебе, Ганю, нерідні діти обходять? Ти дивися, щоб тобі було добре, о!

Ганя тоді соромилася своєї поведінки й цілувала опікунів у руки, вибачаючись.

А інколи знов Ганя вдягала найпанськішу одєжу і сідала «на колію» далеку. Бо Ганя, бачите, розумілася й на високій політиці, отже, щомісяця їздила до столиці черевики чистити цісареві та великим панам у державі. Чистила Ганя блискуче й з таланом, як то кажуть, — ніхто вже краще не вмів почистити, як наша Ганя.

За те та ще за Ганині «шацунки» гречні обіцяли пани у Відні Ганю газдинею дома, в «Галіції» зробити.

— Зробимо тебе, — кажуть, — Ганю, колись газдинею в Галіції, та й такою будеш панею, що аж!

— Е-е! — не довіряла Ганя добродушно. — Кобиже-сте так дихали?

— Як кажемо, Ганю, що будеш панею в Галіції, то панею. Ти лиш чисть порядно!

Ганя надійно чистила і раз у раз дітей успокоювала — дурила.

І... хто знає, що сталося б! — але раптом, одного дня не стало кому черевиків чистити. Отак — глип — глип! Ганя по палатах, а то вже... Голівко бідна!

Ганя тоді хутко додому, а нечемні дітиська уже всі з патиками в руках проти опікуна. Та й Гані вже не слухають. Е, досить уже, — кажуть, — дури-ти нас, ми й самі знаємо, що робити тепер!» Хоч-не хоч, а мусила вже й Ганя пристати до такого.

— Глядіть-но! — каже, — діти, щоб не так, як там у вашої рідні поза річкою, та й уважайте, щоб порядна, а не лиха слава пішла про нас по палатах!

Діти гинули, мерзли й умирали масово, а Ганя тим часом маєтки збивала потихоньку й усміхалася наївно до всіх, що її шахраювали очевидячки.

«Гадаєте, мовляв, що я така, як ота рідня поза річкою? Го-го! Я вмію з паннчами по-панському, я розуміюся на речах!»

Але хоч і як не усміхалася Ганя порядно до всіх можних — пішло бідній Гані, як з «петрового дня». Наївна Ганя програла баталію, та ще й набили Ганю детрохи. Сперіщили також добре дітей, щоб добра не забагалосся, й ... опікун zostався той сам і вже-таки зі своєї волі. Одурена Ганя пробувала кричати на таку кривду, але їй погрозили вмиць, і Ганя замовкла.

На додаток — почали вже тепер Ганю діти не слухати, не вірити Гані. Стали вони, що більше, завидно поглядати на щасливу рідню отам, поза річкою, і ... Ганя в клопотах! Зачала тоді Ганя на опікуна нарікати і неслухняними дітьми страшити. Аж прикликав опікун Ганю.

— Не будь же дурна, Ганю! — сказав сердито і по-батьківськи. — Чого кричиш та дерешся? А ти знаєш, що оті з-за річки згвалтували б тебе, дурпо, якби не я? Отже, цить і давай на розум поговоримо!

— Коли ж бо діти кричать, що їм кривда, та й мене вже не слухають — поза річку дивляться!

— Отже! Але як будеш, Ганю, чемна і розумна, я поможу тобі з дітьми впоратися! До того ж — дам тобі щось і, головне, панею тебе зроблю, газдинею...

— Де? — вдячно закрутилася Ганя.

— Де! Знаєш же, що не тут, але отам, за річкою. Як будеш тільки порядна і помагати мені, то... А інакше — кажу правду, Ганю, — і бита будеш за крик, і ще й згвалтує тебе отой із-за річки — твій рідний. Чи треба тобі біди?

А, й правду говорить...

Зачала вже Ганя залищитися до опікуна, зачала вже й хвалити його на голос. А в хаті це побачили й щораз більше почали Ганю покидати, одгороджуватися Гані таки не на жарт.

Аж тут, одної осені дали дітям доброго прочухана, ну та й невинній Гані дісталосся дещо задарма.

Ганя тоді хотіла в крик, а на неї з кулаком. А будеш ти, мовляв, сяка-така, тихо!

Що мала Ганя робити, як і свої навіть одцуралися?

Почала вговорювати опікуна:

— Я не винувата за все, що сталося, — вони не мої, й відрікаюся не-порядних на все життя. І буду вже тихо та хвалитиму вас на кожному кроці, але обіцяйте, що підемо за річку й... Що ще дасьте за те? — моргнула бровами.

— А видиш, — кажуть, — Ганю, таки ти нарозумилась! І не краще вже давно так? Ну, за добрий розум дістанеш оце й оце, але... дамо, як будеш уже варта.

— Бігме дасьте? — усміхнулася Ганя.

— Говори з дурною Ганею! Обіцяємо — то обіцяємо!

Утішилась Ганя й зачала вже, з вдячності, черевики опікунові чистити, як і цісареві замолоду. Почала також Ганя хвалити опікуна, що їй у нього добре, що за річкою отам — ойой! — і що вона ще буде панею отам, як добре піде...

Але йшли місяці, ба, й роки бігли, а обіцянок не давали, тільки знов обіцяли невиразно. Що вже Ганя не примілюється, що не порядна на кожному кроці — не дають. Зачала тоді Ганя кривдуватися цілим серцем, зачала вже, бідна, й поза плоти сусідські скаржитися на своє горе:

— Не дають! — каже. — Ну, обіцяли й не дають, люди добрі! Нно?

А за Ганю відповідають:

— От, дивіться з дурною Ганею! Ти їй обіцяй, а вона... І чого ж їй ще треба, люди, як сама хвалиться раз у раз, що їй в нас не кривда?

І так надули й надувають усе нещасливу Ганю. Одне ще тішить Ганю, що хоч і не дали обіцяного, але дозволять, напевно, при нагоді з кочергою за річку кинутись люто... Але чи виграє там бідна Ганя, одурена?

Це все не байка. Наша Ганя уже стара, як світ, її багато людей знає. А ви не знаєте її?

ДВА ПОБРАТИМИ

Уявіть собі, що посварилися. Такі два побратими славні, нерозлучні! Ну посварилися чистісінько, як гоголівський Іван Іванович з Іваном Никифоровичем. Та ще й на додаток (гей гріхи, гріхи!) саме перед великоднем божим!

А пішло все ніби за «ідею соборницьку» ундівсько-радикальну. За ототу угоду нещасну, «польсько-руську»*.

Сказало Ундо в «Ділі»:

— Радикали з УСРП? Та це угодовці, яких пошукати під сонцем паньством! Хіба вони ведуть якусь самостійну політику? Хіба вони соціалісти, як це хваляться? Тьфу! От плентаються у хвості Унда і ще більше — ББ**!

— Така ти, Ундоню?! — засвербіло ображених радикалів у «Громадському голосі». — Таку публіку пускаєш?..

— Мой, Ундо! — гукнули вже в сварці радикали. — То ми угодовці, колька ж би тобі в бебехи! Га? А хто це вас цілі роки стримував од явної угоди? Не ми — соціалісти-радикали? Та ж якби не ми, то ви, ундисти, вже предавно сиділи б по вуха в угодовому кориті! А тепер публічите нас поміж людьми, а тепер ми угодовці, шельми ви, коритники бебецькі!

— Дурна демагогія радикальна! — гукнуло знов «Діло» сердито. — Ви не лайтеся по-базарному, але відповідайте на закиди, дубчаки радикальні! Бедете якусь боротьбу? Маєте ви, радикали з УСРП, самостійну політику? Та ж ви, прелояльні радикали, не тільки що нешкідливі, але й дуже корисні для держави! Своім «соціалізмом» та архилояльністю!

— Шельма, шельма, стара шельма ундівсько-угодова! — забелькотіли радикали.

...Та й ще раз скажу: шельма! Та й ще раз будемо прозиватися!..

Пішло.

— Ви угодовці! — кажуть ундисти.

— Ні, це ви угодовці! — кажуть радикали.

І сварягься. Але подумати глибше, то таки нема правди на світі. Нема. Бо уявіть собі, який жаль!

«Тримали» радикали Ундо за спідницю, щоб не ціле відразу в угоду хляпнуло. І самі признаються, що тримали. Так тримали, сараки, аж бідна «програма» УСРП тріщала. Вкінці спідниця урвалася, й Ундо так плеснуло в угоду, аж хомишинівські круги*** розійшлися по «Малопольщі». Річ ясна, що за Ундом і радикали шупаком дали нурка в угоду. Побратими ж обидва.

Здавалося, усе в порядку. Упали цілком — то впали, і як Ундові добре в угоді, то чому ж би мало бути зле радикалам?

Коли б на цьому кінець! Коли ж бо Ундо тепер публічить радикалів і каже, що вони найбільші хруні**** під сонцем. Вони — радикали, соціалісти II Інтернаціоналу*****!

І це жаль? Бігме жаль!

* Тобто польсько-українську. Мається на увазі «угода» політичного співробітництва і спільних дій проти Радянської України, про яку лідери західноукраїнських буржуазно-націоналістичних партій домовлялися з фашистським урядом Пілсудського.

** ББ — так званий Безпартійний блок співробітництва з урядом, урядова партія Пілсудського.

*** Натяк на угодовську політику клерикально-націоналістичної партії, створеної стаціславським єпископом Хомишиним.

**** Таку іронічну назву дали західноукраїнські селяни виборцям, що продавали свої голоси представникам буржуазних партій.

***** У 1930 р. галицькі радикали були прийняті до II Інтернаціоналу і з цього часу ще більше посилили свою реакційну діяльність. Як відомо, майже всі соціал-демократичні партії II Інтернаціоналу з початком першої світової війни зрадили інтереси пролетаріату і перейшли на сторону своїх імперіалістичних урядів.

Гоголівські Івани так і до смерті вже не помирилися, але з Ундом та радикалами цього не буде. Застарі вже вони близнюки, щоб не помиритися.

«Де ся люблять, там ся й чублять» — каже старе прислів'я. Таке й зі сварнею Унда й УСРП. Посваряться, попрозиваються, а потім радикали знов уцепляться ундівської спідниці. По традиції.

— Ото посварилися! — скажуть собі любовно. — І за що — за угоду дурну! Я чи ти? Ти чи я? Обоє ж тее... Най живе ненька соборна, петлюрівська!

1933 р.

НАШІ «ГАЙЛЬ-ГІТЛЕРИ»

Як нема поліція без палки, так немає тепер капіталістичної закутини без своєрідних гітлерівців.

Очевидно — є такий «народець» чудовий, гітлерівський і в нас на західноукраїнських землях, у «Малопольсьце»...

У «Нашому кличі» та в донцовсько-маланюківському «Віснику» виводиться найбільше.

Щоправда, народу роботяшого не стріляє ще оцей народець гітлерівський по селах та по фабриках, але... Ідею вже має до цього. Найукраїнськішу-таки «ідею» гітлерівську, «мейд ін Джермені»...

Чули про них? Дістались-те вже каменем або палюгою на завдаток при нагоді якій-небудь?

* * *

Стрічаю колись-то такого гітлерчука українського, «знашкличівського».

Самого наймоднішого в «ідеї» — у мамуні-Донцова цицьку ссав змалечку.

Іде селом і розмахується, як війт із постерунку. Цвікер* «по-зачіпському» на носі, краватка гакенкрайцлерівським** мотильком попід бороду, а в руках палюга панська, здоровенна.

Спняю оцього героя майбутнього.

— Ситуація політична? — очима підморгую.

— Гайль Гітлер! — гримає у відповідь. — Будемо бити, пане товаришу...

— Ойой! — оглядаюся. — Поляків? Пст... Най ся преч, каже?

— Ег-ге, гайль Гітлер! — підсміхається вдоволено. — Нашої преси не читаєте, націоналістичної ідеї не засвоїли, як бачу.

— Ну?

— Та що — ну? Будемо перішити, аж кості хрупотітимуть, як зерно в млині... Комуна дідьчу, пане товаришу, недобиту в нас, большачків отих...

От джегенна***, як писав Лопушанський****. Ви собі тут ніби й знашкличили так страшно й нічо — ходите, як той Адам по раю ще перед яблуками — а там...

— Го-го! — перебиває мені. — Ви ще побачите, що це таке — ідея наша, гітлерівська! Таку ще, я вам кажу, Україночку збудуємо за Збручем, що — пальці облизувати, що увесь світ нам позаздрить.

— Ага! — мало що не захоплююся. — Ніби отак палицею по голові дядькові тутешньому та зазбручанському? З Розенбергом***** та з Муссоліні Україну збудуєте?

* Цвікер (польськ.) — пенсне.

** Від нім. hakenkreuz — свастика.

*** Джегенна (польськ.) — геєнна, пекло.

**** Лопушанський — львівський буржуазно-націоналістичний письменник, творчість якого мала антирадянське спрямування.

***** У червні 1933 р. буржуазні газети повідомили про інтерв'ю ідеолога нацизму Розенберга представникам преси, з якого випливало, що, виношуючи плани збройної інтервенції проти Радянської України, гітлерівська Німеччина розраховує частину радянської території віддати Польщі в обмін за Помор'я, а на більшій частині Радянської України створити націонал-фашистську державу під власним протекторатом.

— А най і з дідьком рогатим, пане товаришу. Бо хіба ж українська нація до європейської буржуазної влади не дозріла? Хіба в нас немає світлої, княже-гетьманської державної традиції?

— А, безперечно, є, — кажу. — Навіть у самому тільки Львові й тепер ще є зо дві копії українських панів на нових князів та гетьманів. Лиш би, як то кажуть, влада підходященька, територія, ну й маєточки «кунштovní».

— От і бачите! — гітлерчук мій у захваті нашкличівському. — Має всі дані наша нація до буржуазного блеску. Ну, а націоналізм наш вольовий* говорить: бий комуно усяку, пануй із буком над хлопом і гайль Гітлер! Дальше — якщо ти українець, усевладний, свідомий — старайся якнайбільше москалів, поляків і т. д. з'їсти з кістками, бо наша націоналістична ідея, пане товаришу...

* * *

Був би ще захоплювався мій гітлерівець «вольовий», але лихо паднесло найзвичайнішого дядька з батогом у руках.

Отак слухав, чортів сини, гітлерівської програми та слухав назирцем, а далі батогом тріснув, аж ахнуло.

— Мой, паничу! — сплюнув йому наперед носа. — А ти вже був десь голодному в руках? А ти, — каже, — паничу, не з'їв би наперед...

...Що на це нашкличівський, питаєте? Га, та не з'їв він ще цього, щоправда, але й дальша розмова пропала.

Гадаєте, що жарти з дядьком?

1933 р.

СТОВПИ

...Бувають, знаєте, всякі стовпи на західноукраїнських землях. Пограничні, що отуди понад Збруч-річку «проти антихриста», шибеничні, телеграфічні, яких «вартується» цілими роками...

Але я не про них цей раз. Я хочу про тих-о «соціалістичних» стовпів з львівського «Громадського голосу», що-то за «працюючих людей» боряться; сердешні. Від голови, кажуть, і риба смердить, отже, нехай не поляже слава.

Файні стовпи, хай живуть на славу Української соціал-радикальної партії й усього II Інтернаціоналу. Ой, які славні на західноукраїнських землях! Не згадати їх — просто гріх непростимий, і готові ще українські робітники-селяни позабувати страждальних революціонерів «соціалістичних». А вони ж «боролися» до загину, вони соціалістичну кров свою проливали за український народ трудящий... Хі!

Зачнемо ж по порядку: від заслуження «соціалістичних» небіжчиків (а слава не вмре, не загине!), так би мовити... Від найстарішого соціалістичного «стовпа» Даниловича** нещодавнього...

Славний був стовп за долю-волю трудящих селян і робітників західноукраїнських! Стояв отак, стояв центральним стовпом у головній управі УСРП, а потім взяв та й справжніх «пожондних» стовп'юків наплотив для Малопольські. Хто ж їх не тямить, «хлібоїдів» славетних?.. Бродила ця УНС-івська братія «пожондних» по західноукраїнських селах-містечках якийсь час та й хлібоїдствовала на славу УСРП «соціалістичної». Варт, мовляв, Пац палаца, а палац Паца.

— «Або добре жити, або дома не бути!» — сказав собі потім другий «соціалістичний» стовп УСРП — пан посол Петро Шекерик-Доників. І боровся «за працюючих людей», аж ремінь на череві тріскав. Аж врешті засурмив у Варшаві уесерпівської бойової «падам до нуг» і здобув «панцкый книш заслугі» решті соціально-радикальних стовпів на заздрість...

Теперечки сидить собі на троні «пана вуйце» в широкому Жаб'ю і є водночас організованим «пшияцелем Гуцульщини польської»...

З Гуцульщини біжить «соціалістична» слава УСРП аж на Волинь «спокійна». Там проживає во славу третій стовп УСРП — пан посол Іван Власовський. Заа-служений чолов'яга для соціалізму та для українського трудящого народу! До 1917 р. писав вірнопідданчі оди на «трюхсотлетие дома Романових»

* Українські буржуазні націоналісти намагалися довести, що дійсними творцями історії є лише видатні особи, герої, люди виняткової сили волі («вольові»). Трудящим масам вони відводили пасивну роль, розглядаючи їх як сліпих виконавців волі активних, «сильних» героїв.

** Данилович — довгочасний керівник радикальної партії, який у 1922 р. перейшов до підтримуваної польською владою так званої «партії українських хліборобів», яку на Західній Україні називали партією «хлібоїдів».

(царів російських, бачите), а пару літ тому панове «соціалісти» Стахови-Коберські* зробили його послом УСРП, щоб борюся «за працюючих людей», рахувати... Тепер цей «соціалістично-радикальний Іван золотоустий є собі архіпожондним секретарем православної Волинської консисторії за «заслуги» й молиться, напевно, преподобний, за «помисльносць і поведзене» інших стовпів УСРП в «нашей ойчизне»...

Решта стовпів поки що у Львові за трудящий народ змагається...

Один — пан Навроцький у фашистівській «Червоній калині» за директора «соціалістичну» кров проливає, другий — Коберський у РСУКові з поміщиком Луцьким** трудящий народ обманює, третій знов — Стахів у товаристві письменників і журналістів та інших фашистівських інституціях вислугується всякою гавкітнею панам і попівству.

А ще два стовпи «соціалістичні» з УСРП — Матчак і Макух*** постійно возять «вспулжице»**** до Варшави і плачуть з Ундом за протирадянською інтервенцією перед польськими генералами.

Всі, значить, на фронті «соціалісти»...

Зате пани з Унда попліскують їх вдячно, владзе й попи-католики по голівках гладять по-батьківськи, а Гітлер і Коновалець лиш підцмоктують здалеку: — От чудесно справляються хлопці!

* * *

Ще би ні!.. Але до часу, кажуть, дзбанок воду носить...

Мурни своє зробить, а пана самого тепер сяк чи так хутко «шляк трафить».

Почекаємо дрібочку, товариші!

1935 р.

Список літератури: 1. Ілюстрована газета, 1933, 1 березня. 2. Ілюстрована газета, 1933, 18 червня. 3. Плуг, 1933, № 7, с. 6—7. 4. Українські щоденні вісті, 1935, 18 липня.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Публикуются тексты четырех малоизвестных, не переиздававшихся в советское время фельетонов Петра Козланюка 30-х годов («Ганя», «Два побратима», «Наши «хайль-гитлеры», «Столпы»). В статье, комментирующей фельетоны, рассказано об истории публикации этих произведений, дан краткий анализ их содержания и формы.

Стаття надійшла до редколегії 15.11.81.

* Стахів, Коберський — верховоди УСРП.

** Луцький — директор Ревізійного союзу українських кооперативів (РСУК), керівні посади в якому належали українській буржуазії.

*** Матчак, Макух — послн-радикали.

**** Українські націоналістичні лідери орієнтувалися на «вспулжице» (співробітництво) з польською шляхтою, закликали до організації спільних сил проти Радянської України.

**До 45-річчя возз'єднання західноукраїнських земель в єдиній
Українській Радянській державі у складі СРСР**

Олексюк О. Г. Вікна на Схід	3
Жук Г. М. На шляхах до нового життя	8

Історія літератури

Жук Н. Й. Видатний учений і педагог (До 100-річчя з дня народження О. І. Білецького)	14
Кутковець К. Т. Поезія М. Бажана 70-х років	23
Сінченко Г. І. Юрій Федькович — редактор газети «Буковина»	31
Бельченко В. П. Проблема обов'язку в творчості О. Ю. Кобилянської	35
Грицик М. І. Фольклорист Мелітон Бучинський	43

Проблеми літературних взаємин

Бисикало С. К. М. Т. Рильський у творчих зв'язках з О. С. Пушкіним	51
Альберт І. Д. Участь В. Брюсова у виданні національних збірок «Паруса»	58
Чернець Л. М. Співець великого побратимства (М. Нагнибіда і біло- руська література)	64
Булигіна В. М. Революція 1905 р. у творчості Михайла Коцюбинсько- го і Яна Райніса	70
Кузик Д. М. Павло Грабовський як перекладач Байрона	76
Худзей І. М., Овчаренко М. І. В. Стефанік французькою мовою	83

Теорія літератури

Бондаренко І. І. Традиції та новаторство в художній літературі	90
Бунчук Б. І. Про типологію українського вільного вірша	95
Кухар-Онисько О. С. Стилетворчі чинники	100
Дуб К. С., Шевченко О. М. Своєрідність форми оповіді у прозі Ю. Федьковича («Побратим», «Сафат Зінич», «Три як рід- ні брати»)	107

На допомогу викладачеві та студенту

Мельник-Кіяновська Л. О. Роль літературно-сюжетної програми в становленні музичного образу	114
---	-----

Публікації

Козлова К. П. Маловідомі фейлетони Петра Козланюка	122
--	-----

СОДЕРЖАНИЕ

К 45-летию воссоединения западноукраинских земель в единой Украинской Советской державе в составе СССР

Олексюк Е. И. Окна на Восток	3
Жук Г. М. На путях к новой жизни	8

История литературы

Жук Н. И. Выдающийся ученый и педагог (К 100-летию со дня рождения А. И. Белецкого)	14
Кутковец Е. Т. Поэзия М. Бажана 70-х годов	23
Синченко Г. И. Юрий Федькович — редактор газеты «Буковина»	31
Бельченко В. П. Проблема долга в творчестве О. Ю. Кобылянской	35
Грицик М. И. Фольклорист Мелитон Бучинский	43

Проблемы литературных взаимоотношений

Бисикало С. К. М. Т. Рыльский в творческих связях с А. С. Пушкиным	51
Альберт И. Д. Участие В. Брюсова в издании национальных сборников «Паруса»	58
Чернец Л. М. Певец великого побратимства (М. Нагибеда и белорусская литература)	64
Булыгина В. Н. Революция 1905 г. в творчестве Михайла Коцюбинского и Яна Райниса	70
Кузик Д. М. Павло Грабовський как переводчик Байрона	76
Худзей И. М., Овчаренко М. И. Стефаник на французском языке	83

Теория литературы

Бондаренко И. И. Традиции и новаторство в художественной литературе	90
Бунчук Б. И. О типологии украинского вольного стиха	95
Кухар-Онишко А. С. Стилеобразующие факторы	100
Дуб К. С., Шевченко О. М. Своеобразие формы повествования в прозе Ю. Федьковича («Побратим», «Сафат Зинич», «Трое как родные братья»)	107

В помощь преподавателю и студенту

Мельник-Княиновская Л. О. Роль литературно-сюжетной программы в становлении музыкального образа	114
---	-----

Публикации

Козлова К. П. Малоизвестные фельетоны Петра Козлаюка	122
--	-----

Министерство высшего и среднего
специального образования УССР
Львовский ордена Ленина
государственный университет им. И. Франко

УКРАИНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Республиканский межведомственный научный
сборник

Выпуск 43

Издается с 1966 года

Львов. Издательство при Львовском государст-
венном университете издательского объединения
«Вища школа» (290000, Львов, ул. Универси-
тетская, 1)

(На украинском языке)

Редактор Р. М. Бокоч
Художній редактор В. І. Сава
Технічний редактор С. В. Копотюк
Коректори К. Г. Логвиненко,
М. Ю. Горбаль

Информ. бланк № 8166

Здано до набору 22.11.83. Підп. до друку 25.04.84.
БГ 04785. Формат 60×90^{1/16}. Папір друк. № 1.
Літ. гарн. Вис. друк. Умовн. друк. арк. 8,5.
Умовн. фарб.-відб. 8,87. Обл.-вид. арк. 10,12.
Тираж 1000 прим. Вид. № 1149. Зам. 4225.
Ціна 1 крб. 40 к.

Видавництво при Львівському державному уні-
верситеті видавничого об'єднання «Вища шко-
ла», 290000, Львів, вул. 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). В 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: [2, т. 1, с. 18], 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: [6; 8; 9; 13]. 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—65 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 вдрукувати на машинці. Інтенсивність відбитків основного та іноземного текстів повинна бути однаковою.

Рукопис слід надсилати редколегії у 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, 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.

НБ ЛНУ ім. Івана Франка

Уф 0042



Українське літературознавство, 1984, вип. 43, 1—136.