



Українське літературознавство

Випуск

45



ЛЬВІВСЬКИЙ
УНІВЕРСИТЕТ

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

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

РЕСПУБЛІКАНСЬКИЙ
МІЖВІДОМЧИЙ
НАУКОВИЙ
ЗБІРНИК

В И П У С К 45

Виходить з 1966 року



Л Ї В І В

ВИДАВНИЦТВО ПРИ ЛЬВІВСЬКОМУ
ДЕРЖАВНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ ВИДАВНИЧОГО ОБ'ЄДНАННЯ
«ВИЩА ШКОЛА»

1985

В сборнике освещаются вопросы истории, теории и критики украинской советской и дооктябрьской литературы. Рассматриваются литературно-критические статьи М. Бажана о творчестве польских писателей, исследуются ранние рассказы К. Паустовского и Ю. Яновского, идейно-тематическое и жанровое своеобразие прозы буковинского сатирика М. Лазаренко. Анализируются речевые элементы в памфлетах Я. Галана, творческие взаимосвязи П. Тычины и театра. Публикуются статьи о произведениях современных украинских писателей, посвященных военной тематике. Сборник содержит эпистолярные и архивные материалы.

Для преподавателей вузов, научных работников, учителей, студентов.

У збірнику висвітлюються питання історії, теорії і критики української радянської і дожовтневої літератури. Розглядаються літературно-критичні статті М. Бажана про творчість польських письменників, досліджуються ранні оповідання К. Паустовського і Ю. Яновського, ідейно-тематична і жанрова своєрідність прози буковинського сатирика М. Лазаренка. Аналізуються мовні елементи в памфлетах Я. Галана, творчі взаємозв'язки П. Тичини і театру. Публікуються статті про твори сучасних українських письменників, присвячені військовій тематиці. Збірник містить епістолярні й архівні матеріали.

Для викладачів вузів, науковців, учителів, 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, проф., д-р філол. наук Р. Г. Гром'як, 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, 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 Д. С. Карпин

У 4603000000—061
М225(04)—85 587—85

© Видавниче об'єднання
«Вища школа», 1985

До 40-річчя перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні

В. М. БОРЕЦЬКИЙ, співшукач,
Одеський університет

Характер і ситуація у новелах О. Довженка періоду Великої Вітчизняної війни

Творчість О. Довженка порівняно недавно стала об'єктом дослідження літературознавців. Ю. Барабаш, Л. Новиченко, С. Плачинда, Р. Юренев, В. Фащенко, І. Андроников, С. Коба зробили вагомий внесок у вивчення особливостей поетики, стилю й естетичних уроків письменника. Однак багато що із творчої майстерні митця залишилося «поза кадром»; окремі явища трактовано побіжно й маловмотивовано. На наш погляд, виникла потреба інтенсивного, глибинного дослідження прозового доробку письменника.

Пояснюючи естетичні засади творчого стилю О. Довженка, Ю. Барабаш зазначав: «...Художник був твердо переконаний, що мистецтво не може розвиватися за наперед визначеними еталонами. В його творчій природі — і шукання, і експерименти, і навіть іноді сміливі крайності в шуканнях, спрямованих на досягнення справжнього синтезу реалістичного мистецтва» [4, с. 6]. Ю. Барабаш доводить, що О. Довженко — не прибічник якоїсь осібної «романтичної течії» чи навіть «романтичного методу» в радянській літературі, а письменник-реаліст.

Дослідники творчості О. Довженка не відповіли ще на питання, яким чином творив митець конкретні реалістично-романтичні образи, в яких ситуаціях, якими художніми засобами, властивими тільки йому, користувався при цьому, як відбувався складний процес переростання реалістичних образів у реалістично-романтичні.

Витоки самобутньої прози О. Довженка — в українській класичній літературі. Творчо засвоївши набуток великих попередників, письменник зумів вийти на новітній, вищий рубіж реалістично-романтичного художнього мислення. О. Довженко писав прозу, переважно новели й невеликі оповідання, в основному під час Великої Вітчизняної війни. Саме життя диктувало необхідність звертання до мобільних і оперативних жанрів. У житейській правдоподібності О. Довженко шукав свою вистраждану правду, синтезуючи її з великої кількості дрібних правд. А для цього мало точно відтворити бачене — необхідно його художньо переосмислити, викресати з нього іскру істини, розщепити ядро людського характеру. У воєнних новелах митець свідомо сконденсовує, нагнітає ситу-

ації, змальовує непримиренні конфлікти. Він прагне відшукати таку точку прикладання духовних і фізичних сил героя, де б той розкривався до кінця, повністю.

В художньому творі, надто такому невеликому за обсягом, як новела, важить не стільки перелік, хай і найяскравіший, рис людського характеру, скільки їх динамічний показ у діях і вчинках, тобто в певних життєвих ситуаціях. «На мій погляд, — зазначав Ф. Енгельс у листі до англійської прогресивної письменниці М. Гаркнес, — реалізм має на увазі, крім правдивості деталей, вірність передачі типових характерів у типових обставинах» [1, с. 166].

У новелах О. Довженка сфокусовано творчі засоби і принципи добору характерів і ситуацій. Незвичайність обставин, небуденність вчинків персонажів, героїка їхніх характерів — ось визначальна риса новел О. Довженка періоду війни. Творчій вдачі письменника властивий максималізм художнього мислення, який у новелах виявився чи не з більшою силою, ніж у кінофільмах. Ніби одним всеохоплюючим поглядом дивився О. Довженко на життєві явища у їх складності і протиріччях. Це давало змогу стисло й виразно відтворити частину буття у найхарактерніших його проявах. Звідси й умовність ситуацій, величезна напруга й експресія вислову, динамізм оповіді, тісне, майже нерозривне межування драматичного і ліричного, гостро публіцистичного й глибоко психологічного начал.

В одній із перших воєнних новел О. Довженка «Стій, смерть, зупинись!» льотчик-винищувач Гусаров стає переможцем у, здавалося б, безвихідному двобої зі смертю. Письменник наділяє свого героя надлюдськими якостями — це не просто окремих людський індивід, а уособлення безсмертя душі народу, «образна ідея» (вислів В. Фашенка. — В. Б.). Ситуація, змальована у цьому творі, умовна, в реальному житті неможлива. Але, по-перше, подібні випадки траплялися на війні (про що є документальні свідчення друзів письменника, пізніше — в романі «Твоя зоря» О. Гончара), а, по-друге, вона змальована так достовірно й переконливо, що читач, разом з автором, вірить у легендарний подвиг льотчика.

У новелі «Воля до життя» теж ідеться про те, як борець Карналюк перемагає смерть, уже будучи на смертному одрі. Петро Чабан з новели «На колючому дроті» творить чудеса героїзму. Довженкові герої здатні на високий подвиг в ім'я Батьківщини, благородні поривання і злеті душі. Нездатні вони умерти блідо, безслідно, нічим не скрасивши свого існування на землі. Це свідчить про послідовний принцип добору життєвого матеріалу і його художньої інтерпретації письменником. Сама постановка докорінних питань про добро і зло, ганьбу і славу, смерть і безсмертя, війну і мир вимагала від новеліста незвичайного підходу до зображення життєвих явищ, напруженої оповіді, героїчних характерів у найдраматичніших, екстремальних обставинах. Чужий примітивному, «повзучому» реалізмові, О. Довженко зосереджує увагу на героїчних, легендарних подіях і незвичайних, неймовірних з житейської точки зору; характерах, зображаючи дійсність у постійній динаміці, напружених суперечностях, у піднесеному пафосі. Пере-

фразовуючи самого митця і його дослідника Ю. Барабаша, скажемо, що письменник, уникаючи «п'ятаків мідних правд», добував «чисте золото правди».

Чи не найзриміше усі ці особливості новелістичної творчості О. Довженка простежуються в одній з кращих воєнних новел — «На колючому дроті». Слід детальніше зупинитися саме на цьому творі, у якому, ніби в краплі води, відбився світ Довженкового сприйняття дійсності. У своєму щоденнику митець так пояснював задум новели: «Це символічна одвічна картина, многосотлітній двобій двох українців, ожорсточених од довгої важкої тернистої дороги» [2, т. 5, с. 25]. Тут ніби визначена загальна макроситуація твору. Вже сама глобальність поставленого завдання передбачає змалювання характерів незвичайних, сильно узагальнених; подій, до краю сконденсованих і вражаючих.

Через довгий ряд жорстоких випробувань проходить Петро Чабан, поки, всупереч вкрай несприятливим обставинам, перемагає. З метою детальнішого простеження ходу творчої думки письменника, логіки характеру, мотивації вчинків героя умовно поділимо новелу на чотири частини-ситуації.

Перша з них — розмова, вірніше, словесне змагання полоненого Петра Чабана з німецьким офіцером. Друга — перебування героя в таборі військовополонених. Сутичка Чабана із Забродою, давнім і заклятим ворогом, складає зміст третьої, центральної і основної мікроситуації твору. В четвертій Чабан стає непереможним героєм. Вона істотно різниться від попередніх: якщо перші три — реальні, життєподібні, то ця, остання, — явно умовна, легендарно-фантастична.

Проаналізувавши всі мікроситуації новели «На колючому дроті», помічаємо, що письменник ніби зумисне нагромаджує один епізод на інший. Він схильний до патетичного сприйняття дійсності, його герої живуть пристрастями і шаленими почуттями. Зважаючи на специфіку ситуацій і властивості характеру Петра Чабана, спробуємо проаналізувати, як пояснює, вмотивовує автор його дії — визначимо логіку вчинків головного героя новели.

Стан його душі в першій мікроситуації динамічний, що залежить від конкретних мікрообставин, які послідовно склалися. Він то розгніваний нахабними словами німецького офіцера, то гордий з того, що знищив зі своїми хлопцями-партизанами двісті сорок фашистів, то обурений (не заляканий) тією смертю, яку готує для нього фашист. Зрештою, відчуває вдовolenня від своєї моральної зверхності над ворогом.

Тип мовлення тут діалогічний, який відносимо до діалогу-двобою. Сили супротивників майже рівні. Але, якщо врахувати обставини, стане очевидним, що Чабан духовно сильніший від свого мучителя-садиста. Навіть сам «філософ смерті» — німецький офіцер змушений визнати, що має справу з сильною людиною. Багата мова почуттів героя в даній ситуації. Його рухи (*розплющив очі, подивився навколо, потягся увесь до офіцера, сказав і одвернувся, облизав губи*) свідчать про спокій, упевненість, гідність, вірність своїм духовним принципам, зневагу до ворога. Зов-

нішня невідповідність такої поведінки (спокій душевного стану в ситуації небезпеки) свідчить про те, що герой — людина неабиякої сили волі й мужності, горда і нескорена.

Мотиви поведінки Чабана виявляються у словах, сказаних ним німецькому офіцерові: «Я син українського трудового народу, комуніст Петро Чабан, сорока двох років, командир партизанського загону» [2, т. 5, с. 100]. Подібна анкетна точність не випадкова. У Довженка кожне слово — на своєму місці. І. Андроников назвав цю рису творчості письменника «вражаючим лаконізмом»: «Теми його широкі. Розмаху вимагала концепція, але виражалась вона поетично стисло» [7, с. 365]. Фраза, сказана Чабаном, дуже містка. Син трудового народу — значить вихідець із селян-бідняків, яким Радянська влада дала землю і вказала єдино правильний шлях у майбутнє. То ж як не відстоювати цю владу! Чабану сорок два роки — отже, він ровесник століття і встиг ще до революції скуштувати злиднів і примусової праці на панів. Саме такі люди захищали молоду Країну Рад на фронтах громадянської війни, а пізніше організовували колгоспи, знищували куркульство. Чабан — людина, вихована Радянською владою, комуніст, колишній голова колгоспу. Його мужня поведінка у скрутних обставинах вмотивована. Кількома скупими словами окреслено минуле героя, що пояснює його сучасне і визначає майбутнє.

У другій сцені Чабан перебуває наодинці зі своїми нелегкими думками. У таких обставинах люди найвідвертіші — адже критися нема перед ким. Стан його душі тривожний і динамічний, душевні настрої часто змінюються. Герой сумує. Але не тому, що сам перебуває у тяжкій становищі — його душу гнітить страждання людей у концтаборі. Вражаючий розгул смерті породжує невідрадні думи.

Смуток Чабана невдовзі змінюється заспокоєнням. І це теж характеризує його як сильну людину. Споглядання урочистого вічного неба і холодних зір заспокоює його душу. Невеселі думки трансформуються у філософські роздуми про смисл людського буття.

Однак страшна дійсність щомиті вихоплює Чабана з полону мрійливого спокою і змушує замислитись над своєю долею. В ньому нарастає почуття гніву. «Він так зціпив свої щелепи, що в нього затріщало у вухах і він насилу розняв їх» [2, т. 5, с. 105]. Потім на якусь хвилю зблискує надія: «А може, визволять партизани?» [2, т. 5, с. 105]. Одразу ж душу наповнюють теплі спогади про дитинство, коли він верховодив над хлопчиками, теперішніми партизанами. І знову страшна дійсність відходить на задній план. Це — майстерно відтворений О. Довженком потік свідомості героя. Жодний, навіть малопомітний, перебіг його думок не випущений з поля зору письменника.

Поява тітки Левчихи перериває цей потік. Її підступно вбито — ще одна картина смерті, яка чомусь не вражає Чабана. В цей момент він ніби ціпеніє і знову впадає в полон суму. Внутрішній монолог Чабана на диво «правильний», логічний, що, на перший погляд, не відповідає ні ситуації, ні змістові думок. Та це не пси-

хологічна помилка автора. Письменник свідомо прагне підкреслити міцність духу свого героя, його зневагу до небезпеки і залізну витримку.

Мова почуттів Чабана в обох мікроситуаціях вельми скупа — він ніби береже свій запал на майбутнє. Душевний стан його віддзеркалює інтенсивне внутрішнє життя. У цьому теж проявився неабиякий хист Довженка-психолога.

Третя мікроситуація — центральна в новелі. Початковий діалог-сутичка між Чабаном і запродавцем Забродою дещо млявий, позбавлений очікуваної напруги. Заброда активніший, він радий нагоді познущатися над своїм давнім ворогом. Чабан же ще не вийшов зі стану заціпеніння і поволі набирає сили. Переломний момент — знущання Заброди над трупом убитої ним Левчихи. Діалог стає напруженим — це вже могутній словесний двобій сильних супротивників. Але сильних по-різному. Один — усвідомленням своєї правоти, інший — своєю безкарністю. Душевний стан Чабана — *обурення, гнів, презирство, огида, лют* — засвідчує високу напругу сутички. А жести й рухи (*ступив крок, зціпив зуби, ударив Заброду, піна закипала, скаменів увесь, кинувся на дрiт*) красномовні. Відбувається наростання подій аж до останнього могутнього спалаху, який настане в четвертій мікроситуації новели.

Дії Чабана у центральній сцені мотивуються його ненавистю до класового ворога — Заброди. Їхні позиції настільки непримиренні, що стосунки між ними перетворюються в антагоністичний конфлікт. Тут уже бракує слів — ними не вилити накипілої на серці люті. Смертельні вороги кидаються один на одного. Лише колючий дрiт концтабору розділяє їх. Але то не просто дрiт, а, як слушно зауважив С. Плачинда, «межа двох світів» [5, с. 199].

Четверта сцена — кульмінаційна в новелі. Сутичка із Забродою досягає апогею. Трагічна розв'язка для котрогось із них неминуча. З логічної точки зору, вона чекає Чабана: Заброда озброєний, навколо німецька охорона. Але Чабан у новелі — не просто полонений партизанський командир, а уособлення авторської ідеї про непереможність народу. Між Чабаном і Забродою не просто смертельна сутичка, а одвічний двобій двох людей, яких важка терниста дорога зробила жорстокими. Перемога Заброди сприймалася б як несправедливість, історична неправда. В Чабанові «стрепенулася... надлюдська жадаба до життя. З широких українських степів, з ярів і темних байраків повіяло на нього смалятиною історії, головешками, димом і кривавою парою. Пристрасть боротьби і помсти, вся воля, весь розум спалахнули в ньому з такою страшною силою, що він в одну мить ніби возвівся в якусь незвичайну ступінь, близьку до вибуху» [2, т. 5, с. 110]. Чабан душить заклітого ворога Заброду, рве колючий дрiт, залишається живим навіть після того, як німецький офіцер впритул стріляє в нього. Події розвиваються блискавично, по-балаадному: «Чабан був натхненний, мов пророк. Його вже ніщо не брало. Він один знищив половину німецьких автоматників. Коли в нього ви-

йшли набої, він бив їх автоматом, мов булавою, і вбивав з одного удару» [2, т. 5, с. 110—111].

Загальний душевний стан героя у цю неймовірну мить складний: натхнення, захоплення, тріумф, лють. Мова відповідає внутрішньому станові й ситуації — уривчаста, схвильована, патетично-ораторська. А зовнішні дії Чабана є прямою трансформацією його внутрішнього стану: *вбив, сіє смерть, гуляє* тощо. Художні перебільшення у творах О. Довженка не самоціль, вони завжди виправдані і природно випливають із логіки розповіді.

У реальному житті четверта мікроситуація новели неможлива. Дії Чабана в ній гіперболізовані, неймовірні. Він має силу казкового велетня, його не беруть ворожі кулі. Стель авторського письма теж відповідний: урочисто-схвильований, піднесено-патетичний, насичений високими словами (*возвівся, надзвичайна, рокова мить* тощо). Красива вигадка, бажане видається за дійсне. Але читач щиро вірить у те, про що розповів йому письменник.

У проаналізованій новелі маємо і «довженківський стиль», і «довженківське сприйняття дійсності», і «довженківське бачення світу». Основний принцип зображення людських характерів і добору життєвих ситуацій подібний і в інших новелах митця — експлуатувати подію на повну потужність, обирати обставини найдраматичніші, розщеплювати ядро людського характеру на атоми почуттів, добувати потужну енергію правди. Це і є складники «крилатого» реалізму О. Довженка.

Список літератури: 1. Маркс К., Енгельс Ф. Про мистецтво. К., 1978. 2. Довженко Олександр. Твори. У 5-ти т. К., 1964, т. 1—5. 3. Довженко Олександр. Я належу к лагерю поэтическому. М., 1967. 4. Барабаш Ю. Чисте золото правди. К., 1962. 5. Плачинда Сергій. Олександр Довженко. К., 1964. 6. Фащенко В. Новела і новелісти. К., 1968. 7. Андроников Ираклий. Я хочу рассказать вам... М., 1968.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Исследуются реалистические корни новеллистики одного из самых ярких представителей романтического крыла в украинской советской литературе А. Довженко. Скрупулезному анализу подвергнута микроструктура новеллы периода Великой Отечественной войны «На колючей проволоке».

Стаття надійшла до редколегії 28. 06. 83.

І. Ф. ПРИХОДЬКО, доц.,
Харківський педагогічний інститут

Поетика малої прози О. Довженка про Велику Вітчизняну війну

Ідейно-художню своєрідність творчості О. Довженка ґрунтовно досліджували Ю. Барабаш, Л. Новиченко, І. Андреева, В. Фащенко, К. Волинський та ін. Коло наукової проблематики праць названих авторів досить широке: питання про народність естетичного ідеалу О. Довженка, його «естетичні уроки»,

дослідження жанрології й аналіз архітектоніки окремих творів. Однак творчість О. Довженка дає невичерпно багатий матеріал для нових пошуків у руслі актуальних проблем сучасного літературознавства. На докладніше вивчення заслуговує, на нашу думку, питання асоціативності художнього мислення О. Довженка. Мета цієї статті — висвітлення поліфункціональності асоціативно-умовних образів у структурі малих форм Довженкової прози.

Асоціативність у художньому творі можна розуміти як один із важливих способів зв'язку між елементами мікроструктури. Аналіз на такому рівні дає змогу повніше окреслити характерні риси творчої індивідуальності письменника, оскільки тип асоціативних зв'язків безпосередньо пов'язаний із особливостями авторського світовідчуження, відбиває індивідуальний спосіб художнього мислення. Аналізуючи асоціативну образність, необхідно враховувати ступінь складності асоціативних зчеплень, їх структуру і вихідний матеріал. Як відомо, ще Арістотель класифікував «ідеї зв'язку уявлень» за суміжністю, подібністю, контрастом. На підставі даних психології другої половини XIX ст. І. Франко у праці «Із секретів поетичної творчості» дає глибшу і складнішу класифікацію, називаючи градацією рух «трудних» асоціативних зв'язків від «цілого» до «часті» і навпаки. «Що чинить маляр, кладучи на малюнку близько одну коло одної дві плями різних кольорів, що стоять далеко один від одного в шкалі барв, — писав І. Франко, — те саме осягає поет, шарпаючи в відповіднім місці нашу уяву від звичайного асоціативного ряду до незвичайного або просто супротивного» [9, с. 98]. Франкові відкриття в галузі естетики та психології творчості, його міркування про модель творчого акту, про асоціативні ряди, переходи між ними тощо сьогодні дедалі більше входять у науковий обіг.

Проблемами асоціативності в словесному мистецтві займалися в різний час Л. Виготський, В. Шкловський, Б. Кубланов, А. Жолковський, І. Шпаковський, А. Михайлова, Г. В'язовський, П. Шеварьов, К. Фролова, І. Савранський, М. Логвиненко. Способи асоціативних зчеплень сучасні літературознавці називають по-різному. Наприклад, у фольклористиці побутує термін «ланцюгові» асоціації, або «послідовно-асоціативний ланцюг» [3, с. 109]. Деякі літературознавці та філософи, класифікуючи асоціативну образність, пропонують виділяти такі її типи: експресивно-смісловий, фонетичний (звуковий), зоровий (живописний), символічний [7, с. 17]. Така класифікація дещо еклектична, на наш погляд, бо типи «фонетичний», «зоровий» стосуються шляхів виникнення асоціацій, а «експресивно-смісловий» і «символічний» — кінцевого результату їх дії.

У практиці аналізу ми вважаємо доцільним розрізняти типи асоціативних зв'язків за їх структурою та вихідною основою. Як робочий інструментарій аналізу далі вживаємо визначення «ланцюговий», «концентричний», «променевий» способи асоціювання в художньому творі. Вихідною ж основою асоціацій може бути ремінісценція (фольклорна, історична, літературна), авторські зорові, звукові, дотикові, нюхові відчуття.

О. Довженко — художник яскраво вираженого мистецького синкретизму. Він мислив категоріями таких мистецтв, як кіно, живопис, монументальна скульптура, що відбилося і в його малій прозі. З жанрового погляду остання є своєрідним явищем у нашій літературі. Жанрова система творчості О. Довженка ще не досліджена, хоч цікаві й глибокі міркування про новелістичні форми письменника вже були висловлені дослідниками його творчості. Ю. Барабаш писав про нетрадиційні Довженкові оповідання, що «поєднують у собі ознаки героїчних дум, нарисів і публіцистичних статей водночас» [2, с. 235]. На думку В. Фащенка, в О. Довженка — вища форма новел-медитацій, в якій простежуються зв'язки із новелами-монологами В. Стефаника («Дорога», «Мое слово»), М. Коцюбинського («З глибини», «Інтелектуально-гіперболічна новела») [8, с. 133].

Не можна не погодитися з літературознавцями, що визначальними ознаками оповідань, новел, етюдів, медитацій О. Довженка є публіцистичність і експресивна образність. Основу ж гармонійності такого поєднання становить, на наш погляд, асоціативність художнього мислення письменника, його бездоганне чуття міри, його «довіра» до читачевої здатності співтворити. Під пером художника образи, народжені конкретними життєвими ситуаціями, стають узагальненими символами його ідей. Суть Довженкової гуманістичної філософії концентрується у ключових образах-символах «поле», «хата», «насіння», «барельєф» тощо. Ці слова з широкою семантикою стають поштовхом до виникнення асоціативних рядів.

Особливо інтенсивне згущення асоціативної образності спостерігаємо у безфабульних мініатюрах-етюдах. Частина з них увійшла пізніше як складові до кіноповістей. Деякі залишилися окремими творами. Можливо, Довженкові мініатюри, які з'явилися під безпосередніми враженнями від подій війни, були, висловлюючись словами М. Коцюбинського, «невідступним секретарем» його пам'яті. Можливо, ці мініатюри мислилися як своєрідні плитки до крупномасштабних кінофресок. Проте з літературного боку кожна з них є ідейно-образною довершеністю, що й дає підставу розглядати їх як самостійні твори.

У багатьох етюдах письменник досягає незвичайної експресивності вже самим способом оповіді — часто від імені загиблих у війні. В мініатюрі «У полі» (1946) промовляє напівзотлілий прах безіменного воїна. Кожне слово цього ритмізованого твору випромінює асоціативну енергію — і «колюча стерня», на якій людина спиналась на ноги, плакала і сміялась, і «насіння», в якому спала. Ці образи-слова асоціативним шляхом створюють емоційне тло з тривожною нотою («колюча», «плакала»). Домінантним стає слово «поле», що збуджує ланцюжок асоціацій: поле як нива, поле бою, поле як метафора людського життя.

Вражає глибина і масштабність філософсько-художнього узагальнення Довженка: на хлібному полі загинув той, хто призначений був самою природою творити життя, «насіння для людства». Чи не саме цією масштабністю філософсько-художнього узагаль-

нення пояснюється переключення ланок асоціативного мислення від натуралістично-конкретного (оголені зуби черепа — «да зуби сміються») до болісно-гіркого — «всміхаюся в вічність».

Весь етюд побудований на різко контрастних переключеннях: конкретика («потліла» одяга, «потрух» ремінь, «заржавіла» зброя, «прибитий пилом і дощами») і урочиста архаїка («есмь уже земля», «возз'єднавшись з землею»). Найвищої точки патетика досягає у порівнянні з асоціативною основою — «як темний барельєф великої доби» (4, т. 1, с. 212. Курсив наш. — І. П.). З етюду вимальовується образ-тип воїна, який пройшов через пекло війни, захищаючи Батьківщину. Це узагальнений образ усіх тих, що полягли в боях і стали скорботним (не випадково у Довженка — «темний») барельєфом великої доби. Об'ємно-просторове мислення Довженка-художника диктує саме «пам'ятниковий» образ, а його драматично-патетичне сприймання світу дає тому образу трагедійну забарвленість.

В асоціативний ланцюжок органічно включається публіцистичний елемент з точною географією боїв та назвами нагород, народно-поетична ритмомелодика (ремінісценції фольклорних речитативних форм — голосінь, дум), а все разом утворює високоузагальнений пеан Сівачеві на загальнолюдському Полі, у Вічності. Разом з тим читач відчуває у тому «барельєфі» биття живого людського серця. Яким шляхом досягає автор максимального емоційного резонансу, граничного злиття особистого і загального, почуття скорботи за мільйонами загиблих у війні і болю окремої людини? Здається, шляхом тих переключень, контрастуючої пульсації асоціацій.

Пам'ятник-барельєф полеглим у війні може набувати у Довженка і форми «диктової дранички» з написаним олівцем прізвиськом, як у мініатюрі «Невідомий» (1943). «Як же це мене звали? — починає автор. — Ну, як же бо мене звали? Отут на березі, якраз коло дороги, було ж написане моє ім'я, таке просте українське ім'я, на диктовій драничці олівцем, на стовпчику прибите» [4, т. 1, с. 175]. З розмовно-побутової площини уяву читача виводить слово-імпульс «зламав». Табличку хтось «зламав і кинув на дорогу». Дієслово «зламав» генерує і, як у промені, фокусує болісно-драматичне сприйняття дії. Динамізм і раптове відчуття жалю криється у первісному значенні дієслова. І письменник підсилює те значення, ставлячи слово у потрібному сусідстві й тим самим досягаючи потрібного психоемоційного ефекту. Уява переключилася на трагічне. Більше того, уява повернулася мимоволі до початкового в етюді запитання про ім'я, і те запитання набуло при уявному поверненні до нього гіркуватого відтінку, бо «кинув на дорогу» нагнітає відчуття гіркоти. Це відчуття «підтверджується» наступним — «Як ж а л ь мені, що вже тепер ніхто мене і не згадає, ніхто не знатиме, що оце ж я тут урятував був батальйон. Моя робота». Після короткої самохарактеристики — «такий я був гарячий і люб'язний чоловік» — знову йде питання: «Ах, як же ж бо мене звали?» Це повторене питання вивершує образ жалю (саме слово «жаль» вжито двічі).

У монолозі загиблого невідомого домінує, на перший погляд, лагідна м'якість і лиш легкий докір — «так жаль мені». Може, назвали б його ім'ям новий міст, може, дівчата, йдучи тим мостом з піснями, склали б пісню про нього, може, «сиротина б затужила на мосту, побачивши могилу свого батька, що врятував свій батальйон у світову війну» [4, т. 1, с. 175]. Діапазон емоційної дії широкий завдяки розгалуженню асоціацій, що творить в уяві образи Жалю і Застороги. Твір писано Довженком у лютому 1943 р., коли до кінця війни ще було далеко, а письменник, несхитно вірячи в перемогу, закликав берегти пам'ять про героїв, уже увічниював безіменних тими гірко-болісними «барельєфами» — «диктовими драничками». Митець розумів, що у вирі війни губляться імена героїв. І легковажно стерте ім'я та зламана «драничка» — часто єдиний, можливий за тих обставин, пам'ятник герою — це пекучий докір байдужим. Вражає те, що автор свій докір передає живим через стан розгубленості уже мертвого героя, який не може пригадати своє «просте українське ім'я». Без сумніву, мініатюра навіяна спогляданням безлічі одиноких горбків біля воєнних доріг, на яких не було навіть табличок з іменами.

Етюд «Федорченко» датовано теж 1943 р. Письменник знову пише від імені полеглого, що був капітаном на початку світової війни і не зміг одступити, такий був «гордий» [4, т. 1, с. 199]. Відступаючи у перші місяці війни, герой етюду «згорав по дорозі од розпачу й гніву», а тоді не витримав — «пішов один по смерть назад у поле, аби не бачила безталанна вдова Україна потилиці моєї». Бився декілька годин, вистріляв «усе своє життя, всю пристрасть, гнів, любов, надії» і загинув. Виділені нами слова утворюють метафоричний ряд, в основі якого приховані асоціативні зв'язки: метафоричне «згорав» асоціюється з пеклом бою, вогнем, стріляниною; «згорав» в'яжеться із «вистріляв» (включення звукової та зорової асоціації дає закінчену дію — загибель) через слова «смерть», «поле», що є проміжними ланками в ряду асоціацій. Емоційно обрамлює ряд епітет «гордий», двічі вжитий в етюді. Саме він утворює основний тон — «гордий» воїн не хотів відступати, волів «згоріти», але не показати «потилиці» рідній землі. Це освідчення загиблого, звернене до сучасників і нащадків, починається й завершується називанням прізвища: «Федорченко звали мене, товариші, Федорченко».

Л. Новиченко справедливо пише про надзвичайну висоту погляду Довженка-митця [6, с. 366]. Інший дослідник, В. Фашенко наголошує, що О. Довженко ставить своїх героїв віч-на-віч з епохою, годі шукати у нього подробиць щоденного побуту, «він бере лише крайні, віддалені полюси діалектичних зв'язків і суперечностей» [8, с. 133]. На нашу думку, глибока, багатозначна Довженкова символіка виникає саме на ґрунті інтенсивної асоціативності його мислення.

Асоціації у Довженка часто в'яжуться концентричним, колоподібним способом. У діалогізованому етюді «Бронза» (1944) момент асоціативної символіки наявний вже у заголовку. Читач відчуває, що йтиметься про величне, героїчне, увічене у бронзі. Але

про головного персонажа Павла мовиться спершу як про живу звичайну людину. «Дома», — відповідає мати полонянці Марії, що повернулася з дитиною від невідомого батька. «Дома» — це початковий імпульс. Наступна відповідь матері — «На майдані» — викликає занепокоєння, непевність, тривогу. Тут — перший момент поширення асоціативних кіл. «Тебе виглядає. Хіба не бачила?» — знову як про живого. Отже, вже у коротких початкових рядках є переключення, «шарпання» уяви, за Франковим висловом. У відповідях старої матері саме недомовки, делікатні натяки насторожують читача, викликають неясні спершу, тривожні асоціації: Павло «цілий», «мовчить», «думає і мовчить». Тут можна вбачати і прийом відтворення потьмареної людської психіки, травмованої стражданнями. Оце «шарпання» уяви асоціаціями, що перебігають по ширших, вузких, знову ширших колах, власне й викликає у читача враження хворобливого душевного стану обох персонажів — матері й дочки. Цьому ж служить і включення пісні, яку Марія, біжучи до майдану, не співала, а «тяжко й тривожно зітхала вночі». Пісня про «мужа, несудженого друга». Розсипані у невласне-прямому мовленні її рядки разом із стогоном «чого мені так темно в очах!» та з порівнянням «біла як крейда» передають розпуку, очікування страшної несподіванки і «готують» до сприйняття кульмінації (найбільше коло поширення асоціацій): Павло — «пам'ятник з бронзи», «він належав уже не їй, а всьому світу» [4, т. 1, с. 204]. На тому, вже найширшому, колі — «пригорнулась до бронзових холодних грудей і застигла, як бронза». Те, що далі «оживлений» автором пам'ятник «говоритиме» з Марією, напучуватиме, як далі їй жити, спричиняє рух асоціацій по меншому колу. Так само, як і останній штрих: «На добраніч, синку», — говорить пам'ятнику стара мати, забираючи від його підніжжя дитину й ведучи Марію, яка мусить іти далі через життя й своє страждання.

Формально прямих авторських декларацій публіцистичного плану у «Бронзі» немає, пристрасні слова О. Довженка віддано персонажеві — старій матері: «Страждай, голубко. Єдина достовірність серед усіх химер і пристрастей людських — страждання. Високії закони, моя доню, любов, чесноти, вірність і героїство, і доброта людська, і людська слава, і всякий талант, і всі дороги до щастя і втіхи. Все через нього» [4, т. 1, с. 203]. Має рацію О. Бабишкін, коли пише, що «пристрасність криється в самій психофізичній організації митця, в його постійній присутності в художньому творі» [1, с. 95].

У розглянутому етюді віддзеркалено мистецьке кредо і спосіб художнього мислення Довженка: про героїв він думав монументальними образами, відлитими у бронзі навіть тоді, коли ще в реальній дійсності на могилах дотлівали «диктові дранички» і часто зникали імена полеглих.

Відкритість, оголеність авторських емоцій, прямі емоційно-естетичні оцінки як одна із форм художнього втілення естетичного ідеалу виразно простежуються у медитації «Хата» (1945). Образ «хати» поліасоціативний — людська оселя, рідна домівка,

рідна земля, драматична історія народу, його морально-етичний кодекс. Вже не ряди асоціацій, а цілі їх глибинні пласти постають у процесі розгортання образу.

Високе мистецтво слова, вміння знайти потрібне спостерігаємо у цій медитації. Саме через слово письменник передає звукові, кольорові й інші особливості предметів і явищ дійсності — «слово для письменника виступає дійсно багатооб'ємним подразником, який народжує багато образів» [5, с. 246].

Медитація «Хата» побудована складно. З одного боку — за законами композиції ліричного твору — в ній є вступний роздум-опис, двократне прощання з хатою, елегійний спомин і рвучкий, болісний заключний акорд. Але над усім у структурі цього твору панують закони асоціативного образного монтажу. У вступній частині, в описі хати, здійснюваному із застосуванням метонімії (ціле — частина) зринає слово «вдовиця»: «Опишу її (хати. — І. П.) неповторну зовнішність, привітну й веселу, часом сумну, молоду й стареньку *вдовицю*, чепурну й добру, журливу і ніколи не горду...» [4, т. 1, с. 204]. І ще один асоціативний «сигнал» є у вступній частині: «Здається, *щезни* вона, і спустіє земля...». Маємо двоє слів-імпульсів — «провісників» трагедійної кінцівки. Що це саме так, свідчать наступні частини. В історичному екскурсі про те, як «воювала колись хата з палацами західного ренесансу, з кам'яними фортецями розумних ворогів, як легко її завжди було підпалити, як палає вона довгі століття і ніяк не згорить, мов неопалима купина», люди названі — «тихі Удовиченки» [4, т. 1, с. 205]. Ще далі, у побажанні, щоб виросла хата «вгору і вшир», знову буде слово «вдова»: «Хай не тужать в кожних сінях і по-під стріхами *вдови* й сироти» [4, т. 1, с. 206]. І, нарешті, в заключному акорді: «Нема в мене хати. У втомленій уяві лиш гола піч серед руїн під небом, а біля печі плаче *удова*» [4, т. 1, с. 206]. Як бачимо, асоціація наскрізна. І не тільки в цьому творі. Вдовою названо було Україну і в розглянутому вище етюді «Федорченко». Величне, героїчне переплітається в О. Довженка з трагедійним у таких пропорціях, як воно існувало в реальному житті. Ця наскрізна асоціація перехрещується шляхом ступневого наростання інтенсивності з іншими: «насіння» (його в хаті було «од стріхи до самого долу») — хата-бо годувальниця усього світу; «щезни» хата — «і світ стане чорний від голоду й злоби». В основі асоціативного зчеплення — антитеза: насіння—голод. Є в медитації «покинута» хата, хата, що «воювала», «палала», є хата, «мов неопалима купина», і є «руїна» та «удова». Всі ці окладні асоціативні схрещення формують зболений образ спустошеної війною Батьківщини, образ, що міг виникнути у митця з гострою вразливістю, з драматично-патетичним сприйманням світу.

В розглянутих етюдах і медитації саме асоціації організовують композицію. У згущено-експресивних малих прозових формах це особливо очевидно. Асоціативні образи утворюють «тон», настрій, необхідний психологічний фон, вони є основою символізації, масштабних узагальнень. Контрастуюча пульсація розковує композиційні можливості автора. В асоціативних рядах образів війни

стрижневими у Довженка є «пам'ятники» (від «диктових драничок» до «барельєфів» і бронзових монументів), «хата», «удова» з дітьми-сиротами, «насіння» як символ життя. Поліфункціональність асоціативно-умовних образів дає підстави говорити про асоціативно-образний монтаж О. Довженка у малих жанрових формах. Не оповідь, а саме асоціативно-образний монтаж у драматично-патетичній тональності, глибинний філософсько-художній синтез.

Список літератури: 1. Бабишкін О. К. О. Довженко — художник-публицист (до питання про взаємопроникнення жанрів). — Журналістика. Преса. Телебачення. Радіо. К., 1981, вип. 11. 2. Барабаш Ю. Чисте золото правди. К., 1962. 3. Дей О. І. Поетика української народної пісні. К., 1978. 4. Довженко Олександр. Твори. У 5-ти т. К., 1964—1965, т. 1—5. 5. Кубланов Б. Гносеологическая природа литературы и искусства. Львов, 1958. 6. Новиченко Л. Життя як діяння. К., 1974. 7. Савранский И. Л. Роль ассоциативности в словесном искусстве. — Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук. М., 1970. 8. Фащенко В. Новела і новелісти. К., 1968. 9. Франко І. Із секретів поетичної творчості. К., 1969.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Рассматривается роль ассоциативно-условной образности в произведениях А. Довженко о Великой Отечественной войне.

Стаття надійшла до редколегії 01. 11. 83.

І. Д. Остапик, асист.,
Львівський університет

«Бо друзі ішли полками...» (героїка Великої Вітчизняної війни в поезії А. Малишка)

У 1942 р., роздумуючи про характер Великої Вітчизняної війни, О. Довженко писав: «Війна стала великою як життя, як смерть. Воює все людство. *Тема війни на довгі роки буде основною темою мистецтва*» [2, с. 439] (курсив наш. — І. О.). Справді, вся післявоєнна література тісно пов'язана з вікопомним подвигом радянського народу у Великій Вітчизняній війні.

За 40 років після Перемоги літераторами-воїнами і митцями, які народились уже в мирні дні, створено яскравий художній літопис огненного періоду в історії радянського народу. Але якщо звернення сьогоденних молодих письменників до воєнної тематики викликане потребою розкрити духовний взаємозв'язок сучасника з тією героїчною добою, то для письменників перших повоєнних років велика битва за честь і незалежність Вітчизни була живою, зафіксованою їхньою пам'яттю, історією. Творці красного слова наче знову проходили «по гарячому снігу фронтових доріг, ще і ще раз схиляючись перед силою духу живих і мертвих своїх соратників» [1, с. 89]. Тому події війни знаходили своє логічне

втілення у творах батального жанру. У цю закономірність розвитку всієї радянської багатонаціональної літератури вписується і поезія А. Малишка. В його перших післявоєнних творах реалізуються безпосередні спостереження, враження, емоції і переживання. Щире прагнення поета розповісти про те, що він бачив і відчув, зумовлювало появу епічного начала в його віршах. Ліричні жанри, які були основою поезії періоду Великої Вітчизняної війни, виявились затісними для того, щоб розкрити джерело масового героїзму і самовідданості радянських воїнів.

Ідейний задум твору вимагав втілення в розлогіх сюжетних композиціях. «Кожний день спілкування з бійцями, — писав у своїй автобіографії Андрій Малишко, — приносив так багато вражень, що ліричні вірші й народні балади здались мені тіснувати за формою, і я після війни написав ряд поем: «Сини», «Любов», «Жива легенда», «Корейська поема» та ін. Я знав, що тільки епічне або лірико-епічне полотно дає простір для широких узагальнень життєвих процесів сучасності» [4, т. 10, с. 325].

Перші значні повоєнні твори А. Малишка («Сини», «Любов», «Марія», «Жива легенда», «Прометей») споріднені не лише спільною тематикою, а й способом зображення захисника рідної країни. А. Малишко спиняє свою увагу на рядовому бійцеві — вчорашньому трудівникові, для якого боротьба з фашизмом — це боротьба заради торжества життя. Поет простежує високі бойові й моральні якості — відвагу, мужність, патріотизм, інтернаціоналізм, гуманізм у конкретних вчинках, у життєво-вмотивованих ситуаціях, проникає у ту сферу порухів душі людини, де потреба високої одухотвореності перемагає особисті інтереси. Звідси і типовість героя. За своєю суттю він втілює в собі кращі риси радянської людини.

Крім того спільного, що характеризує повоєнні поеми А. Малишка, у кожному з творів («Сини», «Любов», «Жива легенда») є власне свої ідейно-тематичні домінанти, своє коло образів. Так, у поемі «Любов» зображено людські долі на фронті, в тилу, на території, тимчасово окупованій ворогом. Поет оспівує звитягу бійців, дружбу народів, самовіддану працю тих, хто доглядав за пораненими.

Письменник реалізував свої художні завдання по-різному. У «Синах» переважають умовність і символіка. Численні авторські відступи підкреслюють лірико-романтичний характер образів і цілого твору.

Зближення поезії і прози спостерігалось у творчості А. Малишка і раніше, у довоєнний час, і в період Великої Вітчизняної війни. Він пише поеми «Кармалюк», «Дума про козака Данила», «Полонянка». Очевидно, потрібно погодитись із загальом критичною оцінкою цих творів Л. Коваленком [3, с. 126—128]. Проте варто зважити на одну деталь: за Малишковими спробами оволодіти лірико-епічним жанром криється велике бажання збагатити поему новими рисами. А. Малишко «розбудовує» сюжет, робить його розгалуженим і багатоманітним. Поет вплітає у тканину лірико-епічної форми фрагменти прози. Однак навіть в обширних за сюжет-

ним діапазоном композицій він насамперед лірик, його схвилюваний ліричний голос пробивається крізь полотно епічної картини. Післявоєнні поеми А. Малишка («Любов», «Жива легенда», «Марія») несуть у собі відбиток попередніх шукань митця у цьому жанрі. Особливо плідною виявилась у його лірико-епічних творах тенденція до «ущільненого» письма, до гранично стислого komponування розповіді.)

Так, у поемі «Сини» свідомо обмежено час і місце дії. Основна увага приділена психологічному розкриттю вірності й самопожертви, людяності і духовної краси радянських воїнів. У поемі немає сюжету як такого. Це зумовлено задумом автора. У підзаголовку Малишко дає визначення жанру твору — «героїчна симфонія». Як відомо, цей жанр у музиці передбачає гармонійне поєднання різноманітних звуків. Щоб досягти такого багатоголосся у поемі, А. Малишко «проектуює» короткі синівські сповіді перед матір'ю на ліричного героя. Дуже помітна роль ліричного героя-оповідача у першій частині, де звучать мотиви повернення бійців додому, скорботи за полеглими, і в останній, де висловлені ідеї торжества життя, урочиста клятва стояти на сторожі мирного життя радянського народу. Переживання ліричного героя пронизують ідейно-тематичний зміст поеми, внаслідок чого вона набула рис, властивих творам монологічного характеру.

Такий спосіб втілення емоцій, думок, картин не зменшив «симфонічної» виразності поеми. То схвилюваний і пристрасний, то спокійний і розсудливий плин оповіді викликав і своєрідне мовне оформлення. Поет майстерно поєднав у поемі «Сини» всі відомі способи викладу.

У поемах А. Малишка наявний і умовно-фантастичний аспект: обширні умовно-символічні діалоги матері з убитим сином («Сини»), смерті з вітром («Прометей») та ін. Антропоморфізм у цих творах розсував жанрові рамки поем, вносяв у стиль поета виразні романтичні тенденції.

Поет уважно прислухався до ритму мирних буднів країни, задумувався над тим, як краще і найповніше донести до читача героїчний пафос Великої Вітчизняної війни. Глибоке вивчення дійсності давало вдячний матеріал не тільки для образних узагальнень, художнього синтезу подвигів радянських людей, а й для розкриття проблеми пам'яті про тих, хто не повернувся з війни.

У поемі «Прометей» тема подвигу на війні втілена в образі рядового бійця. Він — виразник філософії героїчного характеру, «тип людини героїчної маси» [5, с. 229], яка винесла на своїх плечах основний тягар війни. Невідомий розвідник у «Прометей» стоїть перед складною дилемою: власною смертю запобігти знищенню села, чи, віддавши на поталу тих, хто ділив з ним хліб і сіль, залишитись живим. Малишко розв'язує це питання з позицій радянського гуманізму, естетики соціалістичного реалізму. Боець врятовує людей, вибравши смерть за них.

Однак поет не обмежується осмисленням тільки душевного стану воїна в трагічний момент його загибелі. Об'єктом зображення стає наш сучасник, розкривається його ставлення до поко-

лінь, які загинули за Батьківщину. Розкривається тема пам'яті про війну як один з аспектів моралі й етики радянської людини. Ця тема розгорнута не лише в образі хлопчика, який з попелища «серця стлілого останки зібрав, на груди поховав», щоб понести їх «в кожен дім», а й в образі ліричного героя. Його почуття, думки вплітаються в композицію поеми «Прометей». Вони простежуються і в окремих місцях твору, де висвітлені нові риси сучасника, його внутрішнього світу, де автор відчув необхідність психологічно напружити, чи, навпаки, ослабити хід дій. Серцем осягнувши трагедію і велич героїчного вчинку бійця-розвідника, А. Малишко оповив його постать глибоким громадянським ліризмом. Це — одна з визначальних рис поеми «Прометей» та інших творів поета, присвячених Великій Вітчизняній війні.

Події війни назавжди вкарбувалися в пам'ять поета. Вони знайшли свій вияв і в малих поетичних жанрах. Навіть тоді, коли А. Малишко писав про повоєнний час, недалеко минуле відлунувало в його віршах. У поезії «Стукає спогад в мою кімнату» А. Малишко так розкрив почуття повоєнного покоління:

Спогад війни, пшениці крилаті,
Люди і небо у ніч недремну
Так і живуть у моїй кімнаті,
В серці моєму, в житті моєму
[4, т. 3, с. 92].

Рідна земля стала А. Малишкові тричі дорожчою, бо за її торжествуючу красу було заплачено життям мільйонів радянських людей. Складні почуття радості й болю позначились і на віршах інших радянських поетів — О. Твардовського, С. Наровчатова, М. Дудіна, А. Кулешова, П. Панченка, Л. Первомайського, П. Воронька, М. Нагнибіди. Для їхніх ліричних творів на теми війни характерна опосередкованість зображення. Поети розглядають минуле через сьогодення. Війна для них не тільки ретроспекція, а й органічний взаємозв'язок з тими, хто загинув на фронтах. Прикметним у цьому плані є вірш А. Малишка «За старим бліндажем зацвіта ромен». Зустріч із колишнім свідком воєнних подій викликала низку спогадів про війну. І хоч час немилосердно віддалив ліричного героя від Великої Вітчизняної війни, у його серці, стверджує поет, вічно зберігатимуться «дорогі імена».

Мабуть, в українській поезії немає другого поета, який би так часто звертався до теми війни, як А. Малишко. Його емоційну реакцію міг викликати будь-який факт чи предмет, що асоціювались із війною. Пробита кулями каска породила в уяві лірика картину гарячої битви («Ржава каска лежала в полі»), битий шлях розтривожив пам'ять спогадами про воєнні дороги («Дорога»). За своїми мотивами і жанровими ознаками ці твори близькі до віршів А. Малишка періоду Великої Вітчизняної війни. Поет використовує форму балади («Балада про панфіловців»), ліричного портрета («Його зустрів я над Сулою»), ліричного епізоду («Стукає спогад в мою кімнату»). Проте жанрові ознаки їх виражені не чітко. Зникла, наприклад, конфліктність, характерна для балад, у поезії «Балада про панфіловців». Це призвело до певної зниженості

психологічної напруги. Однак слід сказати і про певне жанрове збагачення лірики А. Малишка післявоєнних літ. Воно відбувалося шляхом сполучення картин минулого і сучасності, драматичного і ліричного. У кожному творі таке поєднання мало свій неповторний вияв. Так, у «Баладі про панфіловців» зображення битви на Дубосєківській заставі проектується на сучасність через ліричного героя. Його роздуми і переживання — своєрідний аналіз фіналу смертельного двобою. Двадцять вісім бійців уже ніколи не піднімуться із неприступного схилу. Не почують вони більше ні свисту сивої пурги, ні зеленого гомону молодої берізки з вітром у полі. Але, стверджує А. Малишко,

Не все минає у житті,
І слава не мина,
І на дубовому щиті
Горять їх імена.

Із перетлілих теплих рук,
Ромашко, зацвіти!
Із крові, з гибелі, із мук
Встають нові світи

[4, т. 3, с. 49].

Так через безпосередню присутність у структурі твору ліричного героя поет не тільки висловив трагічне й героїчне, а й розкрив емоційно-психологічний стан сучасника.

Для поезій Малишка поєднання різночасового зображення характерне і в наступні десятиріччя творчості. Цим способом йому вдалося висловити в одному творі почуття скорботи, шани перед загиблими і пафос утвердження нового життя. В образній тканині таких поезій пульсувала провідна думка: крона дивоцвіту сьогоднішнього дня має могутнє коріння у пласті часу війни.

Тема безсмертя подвигу радянського народу у Великій Вітчизняній війні знайшла своє втілення і у віршах А. Малишка з чіткішими жанровими ознаками. Наприклад, у баладі «Червоний прапор у кімнаті», яка написана під впливом краснодонської трагедії, в основі сюжету лежить розповідь про юнака, в якого фашисти знайшли червоний прапор. Після довгих катувань гітлерівці кинули хлопця у шахту,

Самі ж нахлискалися рому,
Хрипіли, люті і масні,
І, як вовки, лягли потому,
Жахаючись у чорнім сні

[4, т. 3, с. 10].

У цій баладі, як і у воєнних, теж відсутня гостра конфліктність. На передній план автор свідомо висуває образи фашистів, їх дії. На фоні нелюдських вчинків загарбників (вони «ненависні й народом кляті, Тримали хлопця, як в огні», «залізом випекли долоні», «водили хлопця на морозі») постає мужній юнак, його незламна сила духу. Фінал твору тісно пов'язаний із традиціями фольклорного розв'язання ідеї безсмертя — оживання героя. Вранці, коли світанок торкнувся землі, фашисти побачили, як замордований хлопчак з прапором ішов по місту:

Залізом спечені долоні
Здіймались людям на привіт.
Його убили в Краснодоні,
А він живим ішов у світ

[4, т. 3, с. 11].

Як бачимо, А. Малишко втілює ідею безсмертя і в дещо іншому художньому аспекті — героїко-романтичному. Такий підхід до зображення подій Великої Вітчизняної війни зближує творчість А. Малишка з творчістю О. Твардовського та інших радянських поетів.

Мотив подвигу народу у Великій Вітчизняній війні, торжества життя над смертю звучить у віршах А. Малишка, написаних на тему захисту миру. Пам'ять поета суворо попереджувала і застерігала: народ радянський не здолати нікому («Пам'ять»).

Виразно звучить уславлення подвигу радянського народу у Великій Вітчизняній війні й у віршах А. Малишка періоду останнього десятиліття його творчості. І кожного разу він знаходив нове, неповторне слово.

Список літератури: 1. Матеріали XXV з'їзду КПРС. К., 1976. 2. Довженко О. Про красу. К., 1968. 3. Коваленко Л. Поет Андрій Малишко. К., 1957. 4. Малишко А. Зібрання творів. У 10-ти т. К., 1973—1975. 5. Шаховський С. Лірика і лірики. К., 1969.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Рассматривается тема Великой Отечественной войны в творчестве выдающегося украинского поэта А. С. Малишко. Особое внимание уделяется вопросам воплощения героического в лиро-эпических и лирических произведениях поэта.

Стаття надійшла до редколегії 15. 05. 83.

М. М. МЕЛЕНЧУК, ст. лаборант,
Львівський університет

Образ комуніста в сучасній військовій прозі (на матеріалі трилогії О. Сизоненка «Степ»)

У створенні образу комуніста — людини, що уособлює в собі усе найбільш передове, чесне, справедливе, людини, нерозривно пов'язаної з партією Леніна, радянська література має значні досягнення. До цього образу почали звертатися у перші ж роки після Великої Жовтневої соціалістичної революції: новий час потребував нового героя. В українську літературу такий герой, носій передових ідей, борець за владу Рад прийшов із роману А. Головка «Бур'ян». Пізніше з'явилося багато творів, у яких на повен зріст постала людина-комуніст, бо майже кожен письменник, до якого б покоління не належав, вважав за обов'язок внести і свою лепту у змалювання такої людини.

Від часу, коли образ комуніста вперше з'явився на сторінках книг радянських письменників, він зазнав певної еволюції. Ті, хто пише про нього, продовжують кращі традиції своїх попередників, але вносять і нове у створення цього образу. Якщо ж говорити про сучасні твори на воєнну тематику, то в них нові тенден-

ції у змалюванні найпередовішої людини епохи виявляються особливо яскраво.

Кожен письменник по-своєму пояснив би причини, що спонукують його писати про війну, але, напевно, підтримав би й думку білоруського письменника Алеся Адамовича про те, що основним почуттям, яке морально живить воєнну прозу, є «почуття повинності, обов'язку перед тими, хто не повернувся, хто з війни дивиться вслід нам, живим» [2, с. 223].

Проза 70-х років особливо багата на воєнну тематику. Визнання у всесоюзного читача, та й за кордоном, здобули твори Г. Бакланова, В. Бикова, Ю. Бондарева, О. Гончара, П. Гуріненка, В. Козаченка, Ю. Мушкетика, Ю. Трифонова та ін. У цьому ряду назвемо й ім'я Олександра Сизоненка — автора трилогії «Степ»*.

Проблема відтворення образу комуніста в літературі завжди привертала увагу дослідників. За останнє десятиліття з'явилися праці Г. Бровмана, К. Волинського, М. Логвиненка, М. Левченка, В. Озерова, М. Пискунова та ін.** Романи О. Сизоненка «Степ» [10], «Була осінь» [8] стали помітним явищем у воєнній прозі 70-х років і не пройшли повз увагу літературознавців. Твір «Мета» [9], опублікований у 1983 р., є продовженням цих двох романів. Разом, як цілісність, трилогія ще не розглядалася, а тому спробуємо на її матеріалі проаналізувати деякі характерні риси образу комуніста та проблеми, які ставить автор.

У названих творах О. Сизоненка особлива увага приділяється проблемі виявлення людського характеру, зокрема характеру комуніста в екстремальних умовах війни. «Минула війна була не крахом, а перевіркою і розвитком основ духовного буття радянської людини, готової захищати завоювання революції» [3, с. 37], тому зрозумілими стають мотиви, якими керуються у боротьбі з ворогом герої трилогії О. Сизоненка, комуністи — секретар підпільного райкому партії Микола Митрофанович Романов, радянський розвідник Валерій Петрович Комлев, що діє в захопленому ворогом Лиманську, Петро та Павло Сіраші і їхній батько — Дмитро Іванович Сіраш, якого можна назвати головним героєм трилогії: змальований він найдосконаліше, всебічно; Сизоненко найбільш повно подає цей характер у розвитку, постійно відчувається авторське ставлення до героя. Цей образ є найбільш яскравим втіленням естетичного ідеалу автора.

* Принципове значення для розуміння ідей, проблем, характерів трилогії має її коротка, але містка, значуща назва — «Степ». В «Епілозі» до трилогії автор сам пояснює її так: «В степу все було, в степу відбувалось: і битви, і відступи, й наступи, і поразки та перемоги, і зачиналася та вирішувалася не раз тут вся наша історія — у степу. Тому й «Степ» — назва першого роману мого про війну і назва всієї трилогії. Бо степ — це життя, він генерує його, тому й сам безсмертний і нездоланий перед лицем війни, перед ликом вічності» [9, с. 543].

** Бровман Г. Человек для людей. Образ коммуниста в русской советской литературе. М., 1978; Волинський К. Радянський характер. К., 1982; Логвиненко М. Завжди в перших лавах. К., 1981; Левченко М. Художній літопис воєнних років. К., 1977; Озеров В. Коммунист наших дней в жизни и в литературе. М., 1978; Пискунов М. Знаменосцы. Образ коммуниста в современной литературе. М., 1979.

Усе життя Дмитро Сіраш іде до свого подвигу, джерела якого слід шукати глибоко в минулому. Вихований ленінськими ідеалами, старий будьонівець, який захищав завоювання революції на фронтах громадянської війни, він вірою і правдою служить Комуністичній партії, що, за його словами, вже давно у нього «в крові». Тому таким протиприродним і диким видається Дмитрові Івановичу прихід фашистів, які прагнуть знищити Радянську владу, радянських людей, синів Сірашевих і його самого, завоювати землю, на якій він усе життя вирощував хліб. Те, на що посягає ворог, стає у сто крат дорожчим, тому, коли герой О. Сизоненка опиняється в ситуації морального вибору: залишитися жити, зрадивши своїх товаришів-підпільників, підвівши під удар односельчан за скоєне ним убивство поліцая Стешка, чи загинути, взявши всю вину на себе, і тим самим врятувати не одне людське життя, він обирає друге. Власне, для Сіраша-комуніста вибору, як такого, не існує, бо спосіб врятувати своє життя зрадою — не для нього. Сіраш свідомо йде на подвиг, робить так, як повинна була зробити справжня радянська людина, тим самим засвідчивши свою моральну вищість і духовну перевагу над ворогом.

Для сучасної прози взагалі і воєнної зокрема характерне заглиблення в психологію людини, її духовний світ (критика вавіть констатує виникнення так званої прози «психологічного драматизму» [3, с. 409]), що повною мірою стосується і творів Сизоненка. Автор уміло поєднує панорамність, документальність у зображенні важливих подій з індивідуальним психологізмом. Він цікавиться психологією своїх героїв, їх життєвою філософією, морально-етичними нормами, а це дає йому змогу глибоко і всебічно дослідити духовні передумови подвигу тієї чи іншої людини.

Саме психологічний стан Дмитра Сіраша перед здійсненням подвигу письменник змальовує особливо повно. Його герой не чекає, поки фашисти схоплять заложників чи знищать усе село; він з'являється в управу сам і заявляє про вбивство ним поліцая, про те, що всі диверсії, які здійснено в окрузі, — справа його рук (насправді там діяло ціле підпілля). Вірний собі, Сіраш, як і раніше, виявляє високу самосвідомість: треба йти на службу до німців — він готовий послужити Батьківщині і в такий спосіб, хоч як це важко для нього; треба палити пшеницю, працю рук своїх, щоб вона не дісталася ворогові, — і Сіраш виконує це страшне завдання. О. Сизоненко неодноразово підкреслює: його герой сам, свідомо, без будь-чиїх завдань іде на смерть. Для підтвердження цієї думки автор використовує промовисті художні деталі. Сенько Сорокопуд, односелець Сіраша, прощається з ним назавжди, і здається Сенькові, що в ще живого Дмитра Івановича уже холодні руки, ніби він почав умирати за нього, Сенька, за все село, за синів своїх, живих і полеглих. А йдучи в управу, Сіраш залишає позаду себе на чистому білому снігу криваво-бруднуваті сліди: «від життя його назавжди відрубали криваві сліди на молодій та прозорій кризі» [9, с. 408].

Хоч і сильний духом Сіраш, вмирати йому, як і кожній людині, не хочеться, все в ньому «криком кричить» [9, с. 408] проти смерті.

Автор підкреслює: *не боїться, а не хоче йти з життя його герой*, бо мало він ще нищив фашистів, мало мстив за рідну землю, за синів, а «без землі, без синів, без волі хіба можна людині жити, якщо вона людина?» [9, с. 454]. Рятує його лише думка про те, що все-таки даремно жив на світі: дітей гарних виростив, пшеницю сів для людей, чесно все життя їм служив.

Для ворогів, зокрема для коменданта Шардта, колишнього німця-колоніста, який знає Сіраша давно і думає, що знає добре, Дмитро Іванович виявляється «задачею» з багатьма невідомими. Шардт намагається зробити з нього терориста-одинака, бо так вигідніше, легше звітувати перед начальством, але більш «досвідчений» фельдфебель переконує його в протилежному: Сіраш діяв не сам і мовчить не тому, що йому нічого сказати. Сам ворог визнає стійкість і незламність наших людей: «Всі тут, — каже він, — такі терпеливі і вперті». Ті, що йшли на радянський народ зі своїм горезвісним «бліцкригом» і сподівалися побачити на окупованій території рабську покору, зустрілися з мільйонами Сірашів, які не були «заплановані» і не вписувалися в жодні «уявлення» завойовників; фашисти не врахували найважливішого — «стійкості, масової героїчної самовідданості, волі, завзятості, сили, відданості радянської людини соціалістичній Батьківщині» [6, с. 36].

Змальовуючи образ комуніста Сіраша, О. Сизоненко розширює поняття подвигу: не лише той, хто кидається в атаку на передньому краї, здійснює подвиг. Те, що робить Сіраш у ворожому тилу, теж можна назвати цим високим словом, хоч убитих ним ворогів можна полічити на пальцях. Не кількісним, а якісним виміром підлягає подвиг старого комуніста: односельці, бачачи героїську смерть Дмитра Івановича, останній погляд його правдивих, чесних очей, що так багато говорить їм, проймаються ще більшою ненавистю до загарбників, усвідомлюють величезну перевагу людини, яку ворог, навіть знищивши фізично, все-таки ніколи не переможе.

Звертаючись до образів комуністів, підкреслюючи миролюбність радянського народу, неприйнятність ним війни і будь-якого насильства, О. Сизоненко торкається проблеми «людина на війні». «Людина і війна, життя і війна — несумісні», — так коротко можна виразити думку, яку стверджує письменник у трилогії. Романи Олександра Сизоненка стоять у ряду тих творів, які всім своїм змістом заперечують антигуманні, людиноненависницькі вчення різних буржуазних «теоретиків». Життєлюбам, великими гуманістами постають Сизоненкові герої, зокрема комуністи. Син Дмитра Сіраша, комуніст Андрій Сіраш, призваний до лав Радянської Армії у перші ж дні війни, люто ненавидить фашистів. Але перший убитий ним ворожий солдат викликає у нього бурю суперечливих почуттів: «Андрій усе ще був під враженням убитого унтера, бо перша вбита тобою людина, хто б вона не була, ніколи не сприймається просто, навіть на війні це не минає безслідно» [10, с. 309]. Досліджуючи психологічний стан свого героя, автор підкреслює, що у радянського солдата визначальним є людське начало.

Подібні думки хвилюють іншого героя трилогії — полкового комісара Стрепетова. Розумом він осягає: перед ним ворог, якого

треба нищити, не задумуючись, але все-таки думає про те, що серед ворогів є багато одурених, отруєних фашизмом, може, навіть робітників, а не експлуататорів. О. Сизоненко наголошує, що мирний радянський народ змушений був воювати, ведучи справедливу визвольну війну. Таку думку, гранично сконцентровану в кількох словах, по-народному просто, але надзвичайно точно висловлює Дмитро Сіраш фашистському генералові Манштейну: «Сиділи б удома, то ніхто не вбивав би ні вас, ні вашого сина» [10, с. 505].

Однією з притаманних героям трилогії О. Сизоненка рис є та, що всі вони — люди думаючі, діючі. Письменника цікавить ініціативна людина-творець, про яку говорив у листі до П. П. Вершигори Олександр Довженко: «Людина не завжди там, де вона біжить, перебігає, метушиться і т. д., вона починається там, де по бігові й стрілянині вона спиняється вчасно і мислить» [4, т. 5, с. 353]. Такими є Павло Сіраш, секретар райкому Романов та розвідник Комлев, діяльність якого у тилу ворога була зв'язана насамперед із роботою думки.

У романах трилогії О. Сизоненко проводить ідею авангардної ролі Комуністичної партії, комуністів на війні. Правдивому втіленню цієї думки служить відтворення автором образів історичних осіб — радянських партійних і державних діячів, відомих воєначальників: Й. В. Сталіна, Б. М. Шапошникова, Г. К. Жукова, К. К. Рокосовського, командуючого 18-ю армією А. К. Смирнова. Письменник не раз переносить уяву читача в Кремль, де великою мірою вирішувався хід війни, на різноманітні наради з участю цих людей, показує значення їх діяльності для майбутньої перемоги.

Серед згаданих вище особливо приваблює образ командуючого 18-ю армією генерал-лейтенанта Андрія Кириловича Смирнова. У передмові до одного з видань роману «Була осінь» Олександр Сизоненко писав, що його вразили історичні факти, які свідчили про прорив оточеної ворогом 18-ї армії. Командарм генерал-лейтенант Смирнов загинув, «забезпечивши вихід з оточення всіх медсанбатів з пораненими, штабу армії, політвідділу. За його наказом було також винесено прапори всіх частин і з'єднань» [8, с. 4], а в Генеральний штаб, у відповідь на присланий за ним літак, відправлено радіограму: «Вийду з останнім своїм солдатом» [9, с. 541].

Зі сторінок роману постає образ талановитого воєначальника, людини залізної волі, якій ввірено тисячі інших людських доль. Письменник робить усе, щоб усебічно змалювати читачеві Смирнова-людину. Для цього він застосовує, зокрема, внутрішні монологи, які дають змогу його героєві саморозкритися, ніби під збільшувальним склом побачити ті риси характеру, які в батальних картинах могли б і не проявитися. Саме внутрішні монологи, майстерно вплетені в тканину твору, поглиблюють розуміння того, що джерело сили Смирнова і таких, як він — в синівській любові до рідної землі — любові, яка вміщує усі інші почуття. «Покинута рідна земле! Якою скорботою озиваєшся й озиватимешся ти завжди в наших серцях. Далека, ти з'являтимешся нам затужаві-

лим болем на дорогах відступів і на полях битв» [10, с. 476], — звучить в душі Смирнова.

Образ рідної землі проходить через трилогію, допомагаючи глибше розкрити характери героїв. Батьківщина завжди присутня в серці Дмитра Сіраша; символ Вітчизни — червоний стяг — супроводжує в далеких плаваннях комуніста Павла Сіраша.

Історичний факт, який вразив письменника — загибель командарма Смирнова — Сизоненко зумів відтворити правдиво і художньо сильно. І в смертну годину Батьківщина не залишає свого сина: підкошений ворожою кулею, генерал-лейтенант Смирнов навіки зливається з рідною землею, і його останньою свідомою думкою є, знов-таки, думка про землю. «Ми тебе не віддали» — в цих словах висловлено все, що найбільше хвилювало командуєного дні і ночі безперервних боїв. О. Сизоненко підкреслює: таким героям судилося духовне безсмертя, підтверджуючи цю думку промовистою деталлю: годинник на руці вбитого командуєного, як і до його смерті, відмірює час для живих, «наче його господар ще не вмирав, або не міг умерти» [10, с. 542]. Це вражає навіть досвідченого ворога, Манштейна, котрий, побачивши вбитого радянського генерала, нарешті починає розуміти: армію, що має таких солдатів і генералів, які виявили єдність, згуртованість, однастайність перед лицем видимої смерті, блискавичною війною не візьмеш. Паралелі, проведені генералом між радянськими і німецькими солдатами, говорять не на користь останніх: генерал не знає, чи його солдати здатні виявити таку рішучість і силу за подібних обставин. Відповідь зрозуміла: моральні і духовні підвалини суспільства, що з нього вийшли солдати загарбницької армії, ніколи не дадуть піднятися їм до таких висот людського духу, на які піднімалися радянські воїни, здійснюючи безсмертний подвиг.

Щодо згаданого епізоду, то для романіста він служить ще одним засобом утвердження свого ідеалу. Олександр Сизоненко не примітивізує ворога; він показує його сильним, добре навченим, розумним, а це підсилює переконливість твору, ще раз підкреслює: для того, щоб перемогти такого ворога, потрібні неабиякі моральні, духовні, фізичні сили.

Особливе місце в романах трилогії займає образ комісара, — людини, яка несла бійцям правдиве партійне слово, завжди знаходилась там, де найважче; у літературі цей образ став легендарним (фурмановський Кличков, Оксана з «Загибелі ескадри» О. Корнійчука та ін.). Сюди належать і Сизоненкові герої — полковий комісар Стрепетов та батальйонний комісар Вахтадзе. Вони чітко розуміли своє завдання: «Особистим прикладом повинні ми, армійські комуністи, показувати, як треба діяти в найскладнішій обстановці, власними діями запалювати людей, а не тільки словом» [10, с. 342].

Письменник вирішує на сторінках романів трилогії ще одну проблему: спадкоємність ідеалів революції. У Великій Вітчизняній війні продовжилась революційна діяльність радянського народу, відстоювалися ті ж ідеали, які окрилювали країну в роки гро-

мадянської війни і побудови соціалізму. Ці ідеали відстоює старий більшовик Сіраш, їх він передає у спадок синам, які воюють на фронтах Великої Вітчизняної війни. Вони сприйняли батькові ідеали, тому що виховані просто і правильно: не шукати у житті відпочинку й затишку, жити чесно і справедливо. Від батька сприйняли молоді Сіраші його інтернаціоналізм, що має глибокі й міцні корені: Дмитро Іванович ще в громадянську війну взяв під свою опіку латиських стрільців, допоміг їм вижити, він же в лихоліття війни, мов рідних дітей, рятує осетина Дзусова та єврейську дівчинку Ірину. І сини Сірашеві вирости переконаними інтернаціоналістами; Павло воює за свободу Іспанії, Петро б'ється з японськими самураями на Халхін-Голі.

Від батька перейшло до синів почуття відповідальності за долю всього світу. Сіраш-старший впевнений, що лише радянський народ може і повинен подолати «гітлерівську банду», бо більше нікому; найстарший його син відстоює думку, що вижити в цій війні треба для того, аби перемогти фашизм взагалі, передати свій бойовий досвід наступним поколінням.

Воєнна проза, тема Великої Вітчизняної війни стала важливим плацдармом в непримиренній боротьбі двох ідеологій, у боротьбі між силами демократії і реакції, силами миру й агресії [3, с. 8]. У художніх творах на воєнну тематику переконливо показано, що «наші перемоги були забезпечені і силою зброї, і єдністю зусиль, і відданістю високим ідеалам, істинно людським моральним нормам» [9, с. 81].

Чим далі в часі віддаляється від нас минула війна, тим більшим стає зацікавлення нових поколінь проблемами морально-етичних, духовних витоків перемоги, джерелами патріотизму радянського народу, все, ним пережите, ним здійснене, його безмежна мужність, патріотичне самопожертвування, вміння перемагати — це моральний капітал, з якого нові й нові покоління будуть черпати духовну силу [3, с. 7].

На червневому (1983 р.) Пленумі ЦК КПРС зазначалося: «...Людина, особливо молода, потребує ідеалу, який втілює благородство життєвих цілей, ідейну переконаність, працьовитість і мужність» [1, с. 45].

Радянська людина-комуніст, змальована в трилогії О. Сизоненка, якраз є таким ідеалом.

Неперехідної цінності всій трилогії надає те, що образ комуніста несе в собі величезний ідейний заряд, а це поглиблює зміст трилогії, має важливе значення зараз, коли на порядок денний висувається питання про ідейний зміст всього мистецтва, яке повинно бути надійною зброєю в ідеологічній роботі, котра «...при всій важливості інших питань... все більше висувається на перший план» [1, с. 5].

Отже, воєнна проза є величезним духовним скарбом радянського народу. «Література про Велику Вітчизняну війну — одна з головних «опор», на яких тримається в загальному високий рівень всього радянського мистецтва» [2, с. 217]. І особливої уваги вона заслуговує тепер, коли наш народ відзначає 40-річчя Перемоги.

Список літератури: 1. Матеріали Пленума Центрального Комітета Комуністическої партії Советського Союзу. 14—15 июня 1983 г. М., 1983. 2. *Адамович А. А.* Хатынская повесть. О войне и о мире. М., 1982. 3. *Бочаров А.* Человек и война. Идея социалистического гуманизма в послевоенной прозе о Великой Отечественной войне. М., 1978. 4. *Довженко Александр.* Твори в 5-ти томах. К., 1962—1966. 5. *Логвиненко М. С.* Завжди в перших лавах. К., 1981. 6. *Ломидзе Георгий.* Нравственные истоки подвига. М., 1975. 7. *Озеров Виталий.* Коммунист наших дней в жизни и в литературе. М., 1978. 8. *Сизоненко Александр.* Була осінь. К., 1980. 9. *Сизоненко Александр.* Мета. К., 1983. 10. *Сизоненко Александр.* Степ. К., 1976.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Исследуются некоторые характерные черты образа коммуниста в трилогии А. Сизоненко «Степь» и проблемы, которые автор ставит в связи с этим образом.

Стаття надійшла до редколегії 26. 09. 83.

Н. А. ПОЗНЯКОВА, доц.,
Львівський університет

Риси романтичного стилю в ранній творчості К. Паустовського і Ю. Яновського

Перші збірки визначних майстрів художнього слова — «Морські начерки» К. Паустовського і «Мамутові бивні» Ю. Яновського вийшли в 1925 р. Сильова структура, образність творів, які ввійшли в ці збірки, свідчили про відданість молодих авторів високій поетиці романтизму.

Творча юність обох письменників збіглася з юністю Країни Рад і радянської літератури. Історичною основою романтичного пафосу їх творів була революційна дійсність.

20-ті роки ХХ ст. характеризувалися в літературі невтомними пошуками форм, адекватних епосі. У творах нового, післяреволюційного часу емоційне, суб'єктивно-ліричне начало набуло особливо важливого значення. Позиція письменників-реалістів не завжди влаштовувала молодих радянських митців, які думали, за висловом О. Довженка, «не тільки розумом, але й серцем» [4, с. 48]. Подібне твердження справедливе для кожного художника, а надто для художника-романтика.

Романтизм у широкому значенні цього слова — не лише метод, не лише стиль, а й тип світосприйняття, який складається під впливом суспільної психології, філософсько-естетичних віянь епохи. Вплив емоційного фактору часу особливо помітний у ранній творчості К. Паустовського і Ю. Яновського. Як зауважував сам К. Паустовський, в їхніх ранніх творах «постійно шумів вітер незвичного» [7, т. 1, с. 8].

Показовими щодо цього є навіть назви збірників: «Морські начерки», «Мінетоза» К. Паустовського, «Кров землі», «Мамутові бивні», «Прекрасна Ут» Ю. Яновського.

Молодих письменників приваблювали люди незвичної долі, їх п'янили перипетії небезпечних подій, вони напружено шукали нові слова, методи, форми зображення дійсності.

Програма тогочасного Ю. Яновського добре втілена в його ж словах із оповідання «Рейд»: «Чудовий краєвид! Тебе не змалюєш потертими п'ятаками звичайної мови. А незвичайність, як самоцвітний камінь — його дістають водолази з глибокої води» [11, т. 1, с. 161].

Установка на незвичайність відсторонювала письменників від буденного «звичайного» життя і приводила до захоплення яскравою екзотикою. «Під нагромадженням штучних ускладнень і прикрас» [1, с. 6] майже не вгадувалась реальність життєвого матеріалу. Потрібен був час, перш ніж письменники спустилися з вершин надуманих, опoетизованих ситуацій до поезії реального життя.

Улюблений жанр у ранній творчості К. Паустовського та Ю. Яновського — оповідання. Для романтичного типу творчості ця форма є найбільш органічною. Романтична творчість за своєю природою монологічна, а «монологічність не може бути безконечною — в художника не вистачить «дихання», почуття міри в такому випадку неминуче повинно обмежити загальнолюдський самовираз письменника-романтика, помістивши його цільність в жанрові рамки новели» [10, с. 58].

У ранніх оповіданнях К. Паустовського та Ю. Яновського особливо відчувається специфіка цього жанру; принцип розповіді, на який вказує його назва, домінує в творчості обох письменників.

Одна з форм розповіді, якою користувалися К. Паустовський та Ю. Яновський, — оповідь. Ця безпосередня і гнучка форма певною мірою «розкріпачувала» письменників у вираженні емоцій, створювала ілюзію орієнтації творів на слухання. Останнє особливо важливе, оскільки підвищений тон, яскравість словесних барв більш органічні для розповіді.

В оповідній формі написано більшість ранніх творів Ю. Яновського. Одне з найхарактерніших — оповідання «Байгород». Організуючим началом, що визначає розвиток сюжету і композиційну структуру твору, виступає оповідач, який називає себе літописцем. Його розповідь про історію рідного міста звернена до земляків, байгородців: «Байгородці, далі мені сором оповідати. Залишити ж так і не розповісти, тоді буде незрозумілим наше героїство потім» [11, т. 1, с. 174]. Оповідач вражає своїм артистизмом. Він радше «грає», а не переповідає окремі епізоди з історії Байгорода. Як у театральній виставі, режисер-оповідач не опускає завісу, щоб «змінити декорацію», приховати від погляду читача свої хитрі прийоми: «Ми вже розповіли, що робитимуть сьогодні, в п'ятницю, Маруся і її анархісти. Ми розповіли, як реагуватиме Байгород на сміливість і нахабство. Маруся, Байгород, анархісти, п'ять пострілів і грузовик з кулеметами — їтиме все сьогодні само по собі. День п'ятницю ми відводимо для Лізи й Кіхани. Їх буде наче відірвано від усього міста. Вони не їстимуть цілий день. Нам хочеться відсвяткувати найважливішу подію юності як слід. Ми їй присвячуємо цей розділ» [11, т. 1, с. 18]. Така невимушеність розповіді — характерна ознака романтичного мистецтва.

Більшість ранніх творів Ю. Яновського і К. Паустовського скріплюється не лише і не стільки фабульним розвитком дії, як внутрішньою силою самого стилю.

В оповіданнях молодого К. Паустовського є екзотика теми і яскраві характери, а напруженої дії, як це не парадоксально, не-

ма. Далеко не завжди романтичність сюжету розкривається в гострофабульній дії. Письменник шукає інші форми для того, щоб передати романтику. Звертається він і до оповідної розповіді. На відміну від Ю. Яновського, у творах К. Паустовського розповідь часто переходила в переказ (перелік) подій, в якому не було або майже не було місця для безпосереднього відображення, розкриття характерів у момент дії. Письменник немовби «транспонував» сюжет-дію, насичений незвичайними подіями, в сюжет-інформацію про ці події. Так, у максимально узагальненій інформаційній формі подано розповідь в оповіданнях «Капітан-комунар», «Слава боцмана Миронова». Інформації тут так багато, що коли б безпосереднє відображення подій не змінювалося їх переліком, дії вистачило б на великий роман, на декілька романів. У цьому переконує уривок із маленького оповідання «Капітан-комунар»: «На денікінську шибеницю його везли через екватор, тропіки, океани, задушні і сині, як тяжке африканське небо. Він змінив 22 тюрми. В бомбейській тюрмі він втратив всі зуби від цинги, тому що його годували два тижні соусом-керрі — гострим як ледь розмішана азотна кислота. В Константинополі за дві години перед відправленням до Одеси він втік» [5, с. 6].

Типовим для ранньої творчості К. Паустовського є оповідання «Рапорт капітана Хагера», написане у формі ділового рапорту-звіту про марні пошуки корабля, який зазнав аварії. Паустовський відмовився від спроби показати безпосередньо в дії всі перипетії. За його задумом, скупі рядки офіційного рапорту повинні були передати весь драматизм безнадійних пошуків, розповісти про «спокій і благородну мужність капітана Хагера». Вже в цьому, ще дуже недосконалому, оповіданні є спроба розкрити романтичність сюжету виразними мовними засобами зображення.

У ранній творчості К. Паустовського є і гострофабульні оповідання, в яких переважає драматична дія. Вони увійшли в збірники «Мінетоза» (1927), «Зустрічні кораблі» (1928). Характерно, що і в них письменник не наважився відобразити незвичайні історії своїх героїв безпосередньо. Він немовби соромиться їх ошатності, невірогідності і звертається до опосередкованої форми оповіді («Три сторінки»), вставної новели («Жучок»), картин сну («П'яна земля»). Велику роль у ранніх творах К. Паустовського і Ю. Яновського відіграють фон, обстановка, в яких відбувається дія; обставини, при яких розкривається характер героїв. Вони підкреслено романтичні. Саме фонові (в широкому значенні слова) належить основне місце в створенні романтичного тону твору.

Дія ранніх оповідань К. Паустовського відбувається в екзотичній обстановці півдня. Ю. Яновський, хоч і не переносить дії в заморські та приморські країни, не менше, ніж К. Паустовський, перебуває в полоні романтичної обстановки. Так, кульмінаційні моменти дії в оповіданні «Історія попільниці» відбуваються в склепі. Попільничка на столі робітфаківця виготовлена з черепа. Такі аксесуари красномовно свідчать про нарочитість романтичної поетики Ю. Яновського раннього періоду.

К. Паустовський і Ю. Яновський ніколи не зрадили романтичному мистецтву, але романтичний пафос їхніх творів зрілого періоду розкривається в характерах героїв, які діяли в реалістичній обстановці. Це не означає, що письменники перестали зображувати виняткові, героїчні події. Йдеться про те, що від умовно-традиційних штампів і шаблонів книжкової романтики вони прийшли до романтики героїчних буднів, реальної дійсності. В процесі становлення їхньої творчості, мужніння таланту змінилося і розуміння романтичного письменниками.

Специфікою ранньої прози К. Паустовського і Ю. Яновського було поєднання високої патетики з натуралізмом. Характерна риса романтичного стилю — контрастність зображення. Єдність цих, немовби взаємовиключних, інтонацій слід розглядати як крайній вияв такої контрастності.

Протиставлення різних планів призвело до дивної строкатості стилю в рамках одного твору. Наведемо як приклад два абзаци з оповідання Ю. Яновського «Байгород»: «Тяжко назвати почуття, що є в нас до кожного каменя на землі нашого дитинства. Це не любов, ні. Ви пам'ятаєте про камінь, що йому викладали свої перші болі й радості» [11, т. 1, с. 172]; і «малого зросту, опецькувата, з великими зеленими очима — вона є взірць похитливої жінки. Мускулясті ноги її ось-ось розірвуть штани-галіфе. Френч, начеб і великий розміром, сидить, як гумовий. Від кожного кроку груди її тремтять. Де вона випаслась, така повнокровна самка?» [11, т. 1, с. 173]. Різні почуття заповнювали оповідача: любов і зненависть, захоплення і скептицизм. Все це відбилось у стилі розповіді. І лише спільність інтонації, запитливої, по-юнацьки безпосередньої, об'єднує різні плани розповіді.

Ю. Яновського та К. Паустовського поєднує музичне сприйняття світу, що найповніше виявилось вже в ранніх творах. Люди, події, явища сприймаються ними в певній музичній тональності.

В оповіданні «Байгород» Ю. Яновський так показує читачеві головну героїню: «Ліза має в нас свій музичний супровід. Це кілька нот, мотивів, що весь час настирливо звучать в її життєвій арії. Її мотив тривожний» [11, т. 1, с. 181]. І автор з усією сміливістю засобами слова доносить до читача цей мотив: «Гобой заведе зворушливий речитатив. Флейта простягне тонке павутиння. Баритоніст труба проглаголе буйний гімн. Тривога! Тривога!» [11, т. 1, с. 181]. Прагнення Ю. Яновського музично передати дійсність привело до великої кількості звуконаслідувань, вигуків у розповідній структурі.

Стихія ритму, звукова плоть слова — ось два начала, в полоні яких нерідко опинялися молоді письменники. Вони безпомилково відчували і широко вводили в свої твори слова, які зберегли звукову образність. З цього погляду цікаве зізнання Яновського: «Герої, як у тумані, встають перед тобою, слово дзвінке й пахуче відчуваєш ти й крізь сон» [11, т. 1, с. 194]. Письменник говорив про щастя «розсипати... дзвеніння слів» [11, т. 1, с. 194].

К. Паустовський устами свого героя з оповідання «Етикетка

для колоніальних товарів» казав: «Дослухайтесь, як м'яко переливаються Севілья, Гвадаррама, Лос-Анжелос і урочисто, наче латинь, ревуть Гренада, Рома, Карфаген. А від таких слів, як Массова і Джедда, шмагає в обличчя червоним порохом і хрипотінням верблюдів... Ви смієтеся, але в цьому є своя сила, в цих словах. Вони вдаряють в голову, як горілка» [8, т. 6, с. 315].

У книзі про письменницьку майстерність «Золота троянда» К. Паустовський писав про історію створення одного із своїх оповідань: «Важливим було відчуття осені, цей стрій почуттів і думок, який вона викликала. А все, що називається матеріалом, — люди, події, окремі деталі і частини, — все це, як я знав із досвіду, надійно заховане до пори до часу десь всередині цього сприйняття осені. І як тільки я повернуся до цього сприйняття в якомусь оповіданні, все це відразу ж з'явиться в пам'яті і перейде на папір» [8, т. 3, с. 350].

К. Паустовський часто ішов від тональності до художнього матеріалу. Письменник немовби матеріалізував у сюжетному розвитку, системі образів, розповідній структурі твору задану тональність.

У творчості Ю. Яновського тональність теж часто визначає увесь стрій твору. Проаналізуємо оповідання «В листопаді» (1925), присвячене другові письменника Олександру Довженку.

Ю. Яновський вводить читача в ліричну атмосферу пізньої осені. Картини, то розгорнені, то лаконічні звучать як рефрен, створюючи осінній, ледь сумовитий колорит: «Листопад обтрушував з дерев листя. Воно падало повз вікон, шелестіло й одсвічувало жовтим» [11, т. 1, с. 139]. У портретній характеристиці друга також підкреслено перші ознаки людської осені: «З Берліна мій друг привіз спокійні манери великого міста і трошки сивини на скронях» [11, т. 1, с. 133]. І в плані почуттів друга переважають осінні інтонації: «Журні моменти життя пронизують його, як протяг» [11, т. 1, с. 134].

Настрій листопада передається і композицією оповідання. Воно складається із 14 мініатюрних розділів, кожен з яких — немов осінній листок.

Якось Лев Толстой говорив: «Мені видається, що описати людину взагалі не можна; але можна описати, як вона на мене вплинула» [9, с. 67]. Саме такий спосіб і вибрав Ю. Яновський. Письменник передає своє захоплення другом, прекрасним художником і людиною.

Характерна риса прози 20-х років — надмірна метафоричність стилю. Пригадуючи ті часи, Леонід Леонов на першому з'їзді радянських письменників говорив: «Ми всі тоді проходили тільки ще через орнаментальну прозу, вишукану словесну в'язь, як діти, радіючи даром повторювати слова дорослих... У кволі вітрила нашого поверхневого романтизму вдарив грозивий вітер, і якщо вони зазвучали, як барабан, то чи не революції ми зобов'язані різними нашими успіхами, якщо вони були?» [2, с. 152]. «Вишукана словесна в'язь» була характерною і для прози молодих К. Паустовського та Ю. Яновського.

«Особливий підвищений тон» (вислів О. Блока) розповіді досягався низкою синтаксичних конструкцій, серед яких однією з найбільш уживаних була анафорична побудова фрази, засіб, що прийшов у прозу із віршованої мови; перше місце серед цих конструкцій посідали порівняння. Для них використовувалася надзвичайно яскрава лексика: то витончено-поетична, то зумисне приземлена. Звичні картини оточуючого світу викликали в художників поетичні асоціації, з яких виникав інший, паралельний образ.

У Ю. Яновського: «Вихором налетів на шпиль вершник і став там, як пам'ятник. Простягнута рука застигла, показуючи вперед, ніби бронза раптом потекла по її жилах» [11, т. 1, с. 168]; «полонений глянув спідлоба на всіх і раптом завив, як скажений віл. Його горлянка викинула стільки лайки, що її не можна було слухати, не блідніючи і не трясучись, як у спазмах» [11, т. 1, с. 209].

У К. Паустовського: «Кімнати, вулиці і порожні двори пахли осінньою листвою, і море шуміло, як сон, як далека пам'ять» [6, с. 72].

Діалектика розвитку порівнянь приводила поетичну думку до форми метафори: «Минуле оближе теплим язиком вас, і захоче жити тоді ваша кров» [11, т. 1, с. 118]. «Раптом зійшла ніч, слизька, мов шкірка бегемота, тяжка ніч з надлишком переповнена нервовими снами.

Ртутним зблиском, очима мерця світилася ріка» [7, т. 6, с. 291].

Подібні «заслонюючі», відвідні метафори — характерна ознака романтичного стилю. Часте їх уживання, безумовно, ускладнює сприйняття тексту, і тому багатоступеневість метафоричного порівняння часто програє в художньому відношенні перед безпосереднім відображенням подій.

Суб'єктивно-оціночне, насичено-емоційне забарвлення розповіді створюється і за рахунок великої кількості «імпресіоністських» епітетів. Звичайно, вони не вказують на постійну властивість явищ, предметів. За кожним із них маємо суб'єктивне, безпосереднє враження саме даної хвилини.

У К. Паустовського «заплакані ліхтарі», «лихоманний захід», «химерний почерк», в Ю. Яновського «тихі дощі», «відчайна хвилина». З часом надмірна строкатість словесного орнаменту зникне. Стиль письменника устоїться, стане більш строгим, хоч і не менш виразним.

Романтичне мислення обох письменників визначалося епохою, «найбільш романтичною з усіх епох, які коли-небудь переживало людство Європи» [3, с. 99].

Вивчення художнього досвіду К. Паустовського та Ю. Яновського 20-х років допомагає зрозуміти, як складався і розвивався романтичний стильовий напрям радянської літератури, які типологічні риси були властиві письменникам-романтикам тієї епохи.

Список літератури: 1. К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1967, т. 2. 2. Всесоюзный съезд писателей (стенографический отчет). М., 1937. 3. Горький М. Собрание сочинений. В 30-ти т. М., 1955, т. 30. 4. Довженко О. Довженкові думи. К., 1968. 5. Паустовский К. Морские наброски. М., 1925. 6. Паустовский К. Встречные корабли. М., 1928. 7. Паустовский К. Собрание сочинений. В 6-ти т., М., 1957. 8. Паустовский К. Собрание сочинений. В 8-ми т., М., 1957. 9. Толстой Л. Полное собрание сочинений. М., 1956, т. 45. 10. Харчев В. В. Жанры современной романтической прозы. Ученые записки Горьковского пединститута. 1967, вып. 69. 11. Яновський Ю. Твори. В 5-ти т. К., 1958.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Дается типологический анализ на стилевом уровне ранних произведений Ю. Яновского и К. Паустовского — представителей романтического стилистического течения в советской литературе.

Стаття надійшла до редколегії 10. 03. 83.

Ф. Т. ВАЩУК, доц.,
Запорізький педагогічний інститут

Цикл поезій Т. Г. Шевченка «В казематі»

Казематний цикл являє собою тринадцять віршів, написаних Т. Г. Шевченком в ув'язненні між 17 квітня і 30 травня 1847 р. В Орській кріпості автор переписав їх з окремого аркуша до «Малої книжки», на перше місце поставив вірш «Згадайте, братія моя». 18 березня 1858 р. в Москві, під час повернення із заслання, вписав поезії до «Більшої книжки», визначив дату та додав присвяту: «В казематі. Моїм союзникам посвящаю».

Окремі вірші циклу вже були предметом дослідження в працях Є. Кирилюка, В. Бородіна, Ю. Івакіна та інших літературознавців. Глибокий і всебічний аналіз поезії «Садок вишневий коло хати» подав П. Волинський [2, с. 94—106].

Мета нашої статті: залучити до розгляду більшу кількість творів циклу, дослідити творчо-редакційну роботу та художню майстерність Т. Г. Шевченка.

Сам факт створення поезій в ув'язненні свідчить про мужність і нескореність поета. В нерівному поединку з тюремниками, у неймовірно складних умовах він зайняв безкомпромісну громадянську позицію. Непохитний у своїй ідейній непримиренності до самодержавства, поет під час допитів посилався на думки та настрої опозиційних до царату передових кіл Росії, вказував на імператора й уряд як головних винуватців страждань народу: «Будучи еще в Петербурге, я слышал везде дерзости и порицания на государя и правительство. Возвратясь в Малороссию, я услышал еще более и хуже между молодыми и между степенными людьми; я увидел нищету и ужасное угнетение крестьян помещиками, посессорами и экономами шляхтичами, и все это делалось и делается именем государя и правительства» [6, с. 114].

Вірші казематного циклу посідають особливе місце в творчості Т. Г. Шевченка; в них знаходять дальший розвиток основні тематичні лінії попередніх періодів. Та все ж вони тісніше пов'язані з творами періоду заслання; становище в'язня зумовило елегійні мотиви, бачення свого майбутнього в трагічних вимірах.

Широкий ідейно-тематичний діапазон визначив і розмаїтість жанрових форм (романтична балада, послання, жанровий малюнок, лірична медитація). Цикл позначений розповідною майстерністю, багатством способів викладу (монолог, діалог, розповідь-опис) та інтонацій (ораторська, пісенна, розповідна, розмовна). Герої виписані лаконічно і водночас повнобарвно, часто в драматичних, поворотних моментах їх життя.

Твором, у якому найвиразніше виявився полум'яний патріотизм Т. Г. Шевченка, його девіз — інтереси народу понад усе, — став роздум-монолог «Мені однаково». Композиційно він складається з двох частин, внутрішня колізія психологічно розкрита через зіставлення полярних почуттів. Засобами анафоричних повторів, інверсій, асонансів та алітерацій поет надає словам, фразам виняткової смислової вагомості, щиро і схвильовано передає експресію болючих і тривожних роздумів над власною долею, в яких превалює ідея самозречення. Перша своєрідна строфа починається ключовим словом «однаково» і закінчується «однаковісінько», яке містить вищу міру почуття:

Мені однаково, чи буду
Я жить в Україні, чи ні,
Чи хто згадає, чи забуде
Мене в снігу на чужині —
Однаковісінько мені
[7, т. 2, с. 9].

Шевченко не впадав у розпач; вісімнадцять рядків вірша містять елемент гіперболізації байдужості до власної долі. Функціональне їх призначення — підготувати читача до сприйняття ідейної домінанти твору:

Та не однаково мені,
Як Україну злії люде
Присплять, лукаві, і в огні
Її, окраденую, збудять...
Ох, не однаково мені
[7, т. 2, с. 10].

Композиція у Шевченкових творах — світоглядна категорія; перша частина вірша, підпорядкована актуалізації основної ідеї, дає змогу авторові глибше і яскравіше розкрити цілий комплекс мрій і переживань, насамперед його самовіддану любов до України, вболівання за її майбутнє.

Високі патріотичні почуття, громадянська мужність, готовність на самопожертву заради прогресу, звільнення і щастя народу були властиві передовим людям Росії того часу. Вождь російської революційної демократії М. Чернишевський в щоденнику від 10 грудня 1848 р. записав, зокрема, слова, які звучали в унісон Шевчен-

ковим: «Я ніскільки не пошкодую життя для торжества свободи, рівності, братерства й достатку, знищення злиднів і пороку» [5, т. 1, с. 193]. В такому ж дусі висловлювалися В. Белінський і О. Герцен.

Вірш «Мені однаково» було піддано кількаразовій ретельній обробці. Спостерігаємо цілеспрямовані пошуки місткого й точного слова для атрибуції домінуючої риси прихованих, а тому особливо небезпечних ворогів України. В первісному автографі було «Присплять неситі». Тут наголошена типова, але досить загальна риса панства — жадоба збагачення. У «Малій книжці» — «Присплять гадюки», — думку вже виражено точніше: з гадюкою пов'язані уявлення про підступність, приховану небезпеку (аналогічну образність бачимо у вірші «Три літа»: «Кругом мене, де не гляну, Не люди, а змії»). І, нарешті, Шевченко знаходить місткий, соціально вагомий епітет, що акумулює в собі велику смислову та образну енергію — «Присплять лукаві». Вимальовується зловісний збірний образ панів-лібералів, лжепатріотів, соціальну небезпечність яких добре розумів Шевченко. Вони приховували свою участь в експлуатації, вдавали з себе прихильників народу, захисників його інтересів. Шевченкова сатира йшла в руслі загальноросійської сатири.

В. І. Ленін у статті «Пам'яті графа Гейдена» схвально писав про викривальні тенденції в російській літературі; розвінчання передовими письменниками «освічених і гуманних» лібералів типу Гейдена: «Ще Некрасов і Салтиков учили російське громадянство розпізнавати під пригладженою і напomadженою зовнішністю освіченості кріпосника-поміщика його хижі інтереси, вчили ненавидіти лицемірство і бездушність таких типів»... [1, т. 16, с. 41]. На засланні Шевченко далі розвине цю тематичну лінію, створить конкретні образи «лукавих» — панів-лібералів, таких, як Скоропадський («П. С.»), князь («Княжна»). Так у поета історична правда органічно зливається з правдою художньою, ідея з образом.

Для того щоб розкрити мистецьку лабораторію поета, показати поглиблення ним соціальної проблемності твору, наведемо паралельно рядки в першій і останній редакціях:

Малого сліду не покину
На нашій славній Україні,
На обезчещеній землі.

Малого сліду не покину
На нашій славній Україні,
На нашій — не своїй землі.
[7, т. 2, с. 9].

Як бачимо, Шевченко зняв семантично невідповідний та неестетичний епітет *обезчещеній* і віддав перевагу антитезі великого ідейно-змістового наповнення («На нашій — не своїй землі»), щоб підкреслити соціальний парадокс, історичну несправедливість: землю віднято у її справжнього господаря — народу.

Окрасою циклу «В казематі» є вірш «Садок вишневий коло хати» — зворушливо ліричний, мелодійний; у ньому відбиті прикмети поетики Шевченка: сердечна щирість, мудра простота, пластичність малюнка, музичність. Не випадково є так багато музичних

втілень цієї поезії; друге, вокальне життя вона здобула завдяки композиторам М. Лисенкові, П. Чайковському та ін.

Садок вишневий коло хати,
Хрущі над вишнями гудуть.
Плугатарі з плугами йдуть,
Співають ідучи дівчата,
А матері вечерять ждуть
[7, т. 2, с. 15].

Це не просто талановито змальована вимріяна картина травневого вечора на селі. В п'ятнадцятирядковому вірші створено образ народу, рідної землі. Слушно зауважував про творчість поета М. Добролюбов: «все коло його дум і співчуттів відповідає смислові й ладові народного життя» [3, с. 411].

Звернули особливу увагу на вірш «Садок вишневий коло хати» І. Тургенев та І. Франко, підкреслюючи його особливу ліричну атмосферу. Її можна охарактеризувати як біль розлуки з рідним краєм. Мудро організований побут хліборобів, хата у вишневому садку, улюблена вечірня зоря і спів соловейка як апогей краси в природі — все це оповите смутком ув'язненого поета. Цілковиту рацію має Є. П. Кирилюк, зазначаючи, що «і в казематі III відділу поет відчував кровний зв'язок з народом, відображаючи його думи, почуття, сподівання, прагнення до щастя» [4, с. 255].

Вірш «Рано-вранці новобранці» є дальшою розробкою однієї з основних тематичних ліній поезії Т. Г. Шевченка — рекрутчини. Про її лихоліття з глибоким сумом співалося в народних піснях, багаторазово розповідалося у творах українських і російських письменників. Поет щоразу знаходить нове художнє вирішення актуальної теми. Досі він основну увагу зосереджував на долі близьких солдатів людей, насамперед матерів. Так, у вірші «Сова» окреслюється трагічний фінал — смерть дівчини-нареченої від туги, зубожіння й безпомічна старість її матері. Але головним об'єктом ліричного розкриття є знівечена насильницьким рекрутуванням доля хлопця. Скаліченим повернувся він у село і самотній сидить біля хати-пустки. Відчуття безповоротної втрати й суму поглиблюється спогадами про колишні надії на одруження і скромний достаток, що так і лишилися недосяжним ідеалом. Т. Г. Шевченко застосовує тут свій улюблений прийом ретроспекції, повертається разом з героєм у його минуле, що посилює контраст між мрією і дійсністю. Еліптичні речення, звертання до героя «брате» надають розповіді глибокої схвильованості й теплоти, увиразнюють авторську тенденцію.

Значне місце в казематному циклі займають вірші, написані Т. Г. Шевченком у формі послання і присвячені товаришам по ув'язненню. Головним предметом цих спогадів і уявних розмов є Україна, вболівання за її долю виливаються в палкі заклики, емоційно підсилювані повторами, любити свій народ.

Створену вже на засланні поезію «Згадайте, братія моя» Шевченко поставив заспівом до всього циклу, що відповідає присвяті. В ній — ретроспективний погляд на становище в'язнів — учас-

ників Кирило-Мефодіївського братства. Це щира і задушевна розмова про спільне перебування в казематі, тривожні роздуми над власною долею та долею своїх товаришів. Смысловим і емоційним курсивом проходить образ рідного краю, до нього автор лине думкою, чітко визначає свою громадянську позицію, закликає побратимів:

Любітєся, брати мої,
Україну любіте [7, т. 2, с. 7].

Вірш написано в сумних тонах, що пояснюється особливо тяжким першим роком заслання поета, коли він, як писав М. Некрасов, «В нужде, в неизвестности Там, оскорбляемый каждым невеждою, Жил он солдатом с солдатами жалкими». І все ж домінує не відчай, а жадаба до життя, творчості, бажання служити Батьківщині.

Творчим імпульсом до написання ряду віршів були враження від тюремного життя. Так, схвилюваний відвідинами матір'ю товариша по ув'язненню М. Костомарова, Т. Г. Шевченко пише вірш «Н. Костомарову». В ньому синтезуються ліричні струмені: повага та співчуття до друга і зворушення виглядом скорботної матері. Вірш був підданий кількаразовій обробці. Сцена появи матері М. Костомарова у первісному варіанті починалася словами: «Дивлюсь — невольникова мати». Переписуючи до «Малої книжки», Шевченко змінив цей рядок: «Дивлюсь — товаришева мати». Акцент зміщено із становища в'язня на дружні взаємини і вияв солідарності. В окремому автографі, подарованому Т. Костомаровій 1857 р. в Саратові під час повернення із заслання, записано: «Дивлюсь: аж, брате, твоя мати». Вживши свою улюблену форму безпосереднього контакту, взятую із сфери найближчих родинних стосунків, автор посилив ліричний струмінь вірша і надав йому форми послання, якою блискуче володів. У цьому ж ключі йде і типовий для поезики Шевченка синтез реально зримого і метафорично домисленого в портретному обрисі Т. Костомарової. Поет згущує барви: вона йшла «чорніше чорної землі», «з хреста неначе знята», що виразно передає кульмінацію переживань матері ув'язненого. Адже в народній свідомості чорний колір асоціювався з горем, журбою.

Вірш «Не спалося, — а ніч, як море» становить собою оригінальну епіко-драматичну структуру, що йде в руслі улюблених Т. Г. Шевченком драматично-діалогізованих форм викладу. Вартові солдати — росіянин і українець — діляться життєвськими історіями. Розповідь першого викликає за асоціацією пристрасну оповідь його товариша про те, як він у відчаї «сам пішов у москалі», коли панич занапастив його кохану дівчину. Діалог завершується виявом братньої класової солідарності солдата-росіянина з українцем, пропозицією помститися над кривдником:

Так что же?
Ну, вот теперь и приколи!
[7, т. 2, с. 21].

Вірш «Не спалося, — а ніч, як море» позначений активною авторською присутністю. Виходячи з чітких класових критеріїв, Шевченко віддає свої симпатії солдатам; паничі — винуватці їх знівеченого життя — і йому «не дали, погані, спать». Зосередивши за типологічним принципом події й факти, поет засуджує насильство, необмежену сваволю поміщиків, цинізм вседозволеності, зневажання моралі.

Цікаво простежити, як відбивається світ уявлень та почуттів, доля Т. Г. Шевченка в художньо-філософській трансформації часу. В багатьох творах метафоричні порівняння є наче б дзеркалом умовного поетичного зміщення часу залежно від становища невольника. Час плине ніби нерівно, індивідуальна доля людини переломлюється в його прискореній чи уповільненій течії. В поезії «Три літа» багатство творчих задумів, активна діяльність поета викликають відчуття, що «літа стрілою Пролітають». Після його арешту становище різко змінюється. У поезії «Не спалося, — а ніч, як море» започатковується мотив надто повільного плину часу, мотив, породжений самотністю та ізоляцією ув'язненого поета.

Не спалося, — а ніч, як море;
(Хоч діялось не восени),
Так у неволі

[7, т. 2, с. 19].

Своєрідною ремаркою уточнено: суб'єктивне сприйняття часу для нього тепер не співрозмірне з його об'єктивною значимістю, день і ніч ніби змінили свою природну течію. Фізичне відчуття повільного плину часу не залишає Т. Г. Шевченка протягом усього десятилітнього заслання і болем душі виливається на папері: «О господи, як-то тяжко Тії дні минають» («Лічу в неволі дні і ночі»).

Другим твором, у якому також зображені взаємини між кріпаками й панами, є поезія «Не кидай матері! казали». Дівчина знехтувала пересторогою близьких їй людей і пішла в панські палати. Це стало причиною страждань і, нарешті, смерті її матері.

В українській і російській літературі часто розкривається тема нещасливого кохання. Безліч трагедій сталося на тлі пишноти панських палат, куди потрапляли сільські красуні. У цьому ліро-епічному вірші автор обрав засіб синхронної градації явищ природи і людських почуттів. Персоніфікуючи предмети, абстрактні поняття, психологізуючи обставини, Т. Г. Шевченко робить їх пластично наочними; настроями та почуттями людей проймається жива одухотворена природа. Дієслівні рими стають важливим засобом вираження динаміки, відбивають наростаючу експресію дії.

Ставочок чистий висихає,
Де ти купалася колись.
І гай сумує, похилився.
У гаї пташка не співає —
И її з собою занесла.

В яру криниця завалилась,
Верба усохла, похилилась,
І стежечка, де ти ходила,
Колючим терном поросла.
[7, т. 2, с. 10].

Психологічно насичений пейзаж проектується на душевний стан близьких дівчині людей: зникла їх улюблениця і спорожнів,

змертвів світ, все забарвилось в похмурий тон. Ця поезія також позначена енергійно вираженою авторською позицією, поет супроводжує свою героїню, безпосередньо звертається до неї, сповнений глибокої тривоги за її майбутнє в панській сім'ї, дає асоціативний поштовх до уявлення читача про те, що кріпачка поповнить ряди жінок-страдниць.

Тематично й образно споріднена з народними піснями елегійна поезія «Ой три шляхи широкії», в якій автор далі розвиває таку значну в попередніх його творах проблему марного шукання долі на чужині. Постійним імпульсом до її розробки було гостре переживання самим Шевченком розлуки з рідним краєм. Засобами, генетично пов'язаними з романтичною образністю, народною пісенністю, починається вірш:

Ой три шляхи широкії
Докупи зійшлися.
На чужину з України
Брати розійшлися [7, т. 2, с. 13].

Вірш побудований на паралелізмах, близьких до народно-поетичної символіки: засихання дерев, заростання шляхів терном стають образною, психологічною паралеллю до душевного стану героїв, їх безталання, символізують втрату надій на повернення.

Аналізуючи вірш «Ой три шляхи широкії», необхідно заглибитись у творчу лабораторію поета, простежити за ходом його поетичної думки. У найпершому автографі була дидактично-моралізаторська сентенція, яка блукання братів на чужині оповивала серпанком романтичної загадковості:

Було не йти, не кидати
Веселої хати,
Чуже поле не топтати,
А своє орати [7, т. 2, с. 446].

Цей варіант можна вважати пошуковим. Виходило, ніби брати жили в достатку і залишили рідний край, своїх близьких заради пригод чи багатства, що суперечило типовій концепції образів шукачів кращого життя як людей знедолених у Т. Г. Шевченка і в фольклорі. Вилучивши ці рядки при переписуванні вірша до «Малої книжки», зробивши ряд виправлень, поет надав образам нового освітлення, перевів розповідь з романтично-пригодницького плану в суворо реалістичний. Увиразнена соціальна біографія братів: неможливість знайти застосування своїм силам дома штовхнула їх на відчайдушну рішучість — йти шукати омріяну ілюзорну долю.

Не минув Т. Г. Шевченко у циклі «В казематі» й теми сирітства — однієї з центральних у його ліриці. Герої-сироти особливо близькі поетові, який сам зазнав гіркоти раннього сирітства. Тому так часто особиста, біографічна сторона співвідноситься з долею героїв, зокрема, у вірші «І золотої й дорогої» є пряма аналогія: «Мені здається, що се я, Що це ж та молодість моя». Вірш «Ой одна я, одна» — тужлива скарга сироти на втрачену дівочу долю.

Форма сповіді, найінтимнішого зізнання з її характерною безпосередністю сприяє розкриттю внутрішнього світу героїні, визначає емоційний лад, викликає в читача гарячу хвилю співчуття й співпереживання. Незмінним елементом художньої системи поета є порівняння, вже саме називання паралельного образу апелює до уяви читача. Сирота — «як билинонька в полі» — це художній символ самотності й беззахисності. Скорботні роздуми героїні афористично конденсуються в крилатому вислові про дисгармонію між дівочою вродою та долею.

Дев'ять поезій циклу здобули вокальне життя, стали піснями. До музичного осмислення тем, образів і настроїв Шевченка зверталися композитори П. Чайковський, М. Лисенко, В. Заремба, П. Козицький, Я. Степовий, К. Стеценко та багато інших. Це свідчить про важливість поетових дум, органічне злиття особистого й загальнолюдського, глибокий ліризм, взаємодію слова і музики, мелодії.

Казематний цикл доповнює образ самого поета, адже багато мотивів і навіть назви віршів — «Мені однаково», «Чи ми ще зійдемося знову» — мають глибоко особистий тон, доля поета часто так чи інакше співвідноситься з долею героїв. Тяжке випробування — арешт і ув'язнення — не зламало його, не зупинило творчий пульс. На заслання Шевченко йшов з непохитною волею до творчості й боротьби, виніс свою музу з каземату і з казарми «чистою, святою», залишився вірним своїм політичним та естетичним принципам.

Список літератури: 1. *Ленін В. І.* Пам'яті графа Гейдена. — Повне зібрання творів. К., 1971. 2. *Волинський П.* До інтерпретації вірша «Садок вишневий коло хати». Збірник праць двадцять четвертої наукової шевченківської конференції. К., 1982. 3. *Добролюбов Н. А.* «Кобзарь» Тараса Шевченко. Избранные сочинения. М., 1976. 4. *Кирилюк Є. П.* Т. Г. Шевченко. Життя і творчість. К., 1964. 5. *Чернышевский Н. Г.* Полное собрание сочинений. В 15-ти т. М., 1939. 6. Шевченко Т. Г. в документах і матеріалах. К., 1950. 7. *Шевченко Тарас.* Повне зібрання творів. У 6-ти т. К., 1963.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Тринадцать стихотворений, написанных Т. Г. Шевченко 17 апреля — 30 мая 1847 г. в заключении, занимают особое место в его творчестве. В них получают дальнейшее развитие основные тематические линии предыдущих периодов. И вместе с тем они тесно примыкают к произведениям периода ссылки; отсюда берет свое начало тема неволи.

Стаття надійшла до редакції 15. 10. 83.

Літературно-художній образ у сатиричній публіцистиці

Сатирична публіцистика користується арсеналом засобів для аргументації і переконування, серед них — літературно-художні образи, крилаті вислови, приказки, прислів'я, які надають дієвості публіцистичному творові, допомагають переконати читача.

В основі використання літературно-художнього образу завжди лежить фактичний матеріал. Відштовхуючись від фактів, публіцист відшукує в пам'яті класичні образи літератури, фольклору, що стали вже називними, увійшли в свідомість читачів як номінатив якоїсь ознаки. Дослідники публіцистики зазначають, що в основі літературно-художнього образу, введеного в сатиричну публіцистику, неодмінно лежать ознаки соціально-типові. І. Ілюшин підкреслює: «Постійна привабливість кращих белетристичних образів для публіцистики пояснюється їх типовими рисами, властивими не тільки певній епосі, а й наступним часам. Іншими словами, образ конкретного літературного героя часто відображає стійкі соціальні і психологічні ознаки великої кількості живих людей» [5, с. 74]. О. Цейтлін у книзі «Стиль Леніна—публіциста» наголошує: «Властивість класичних образів зберігати в конкретній обстановці загальний типовий зміст відкриває публіцистам шлях до використання цих образів у практиці політичної боротьби» [13, с. 220].

Літературно-художній образ, уже зафіксований у громадській свідомості, сприймається як загальноприйнята одиниця спілкування. Сатирик відшукує у своїй пам'яті знайомий з літератури (не тільки йому, а й читачеві) художній образ, асоціативно пов'язаний з відображуваними фактами і, вводячи його в текст, досягає яскравого емоційного вираження соціальної суті висміюваного зла за допомогою узагальнення. Наприклад: «Як воно уже Стецько, то Стецько і буде...» — так починає М. Шибик памфлет «Пурхавка» [14, с. 217]. Здається, немає нічого спільного між Стецьком Квітки-Основ'яненка з п'єси «Сватання на Гончарівці» і Ярославом Стецьком, «прем'єром», як він себе називає. Хіба що ідентичність прізвища. Проте спільного чимало. Публіцист помітив це й доніс до читача — непам'ятливість, нерозсудливість. Класичний образ бере участь в ідеологічній боротьбі, викриває політичного пройдисвіта. В образі Стецька поєднані риси трьох образів: літературного, публіцистичного і сатиричного. Проте переважають публіцистичні риси. Якщо в літературі художній образ є предметом зображення, то в сатиричній публіцистиці його роль дещо інша. «Це не просто ілюстрація до думки. образу і думці, — зазначає О. Савенков, — властивий внутрішній зв'язок; взаємодіючи, вони дають змогу автору-пропагандисту сильніше вплинути на читача» [10, с. 63].

Літературно-художній образ замінює частину аргументації, загострює думку, робить її зрозумілішою, рельєфнішою, емоцій-

ною. Призначення такого образу — стверджувати певне авторське судження, виявляти його політичну суть, узагальнювати факти не засобами логічної аргументації, а засобами образного характеру. Цей образ, вжитий у сатиричній публіцистиці, компенсуючи дефіцит інформації, може певним чином вплинути на переконання читача. Адже в процесі читання твору читач отримує заряд почуттів від літературно-художнього образу, який активізує не лише сприймання, а й життєдіяльність. Почуття, що виникають у процесі сприймання такого образу, інколи окреслюють читачеві невідомі грані факту, допомагаючи осмислити ставлення до відтворених подій. Тому можна стверджувати, що літературно-художні образи є носіями, а іноді — джерелами ідей, які виникають у свідомості читача і підвищують його суспільну активність. «Образи виконують у структурі пізнання, — пише О. Славін, — дві основні взаємопов'язані функції: 1) пізнавальному (інформаційну) ...завдяки якій суб'єкту відкриваються властивості і структура предметів і процесів об'єктивного світу; 2) функцію регуляції (управління) діяльністю людини» [11, с. 37]. Пояснюється це насамперед тим, що літературно-художній образ, вжитий у сатиричній публіцистиці, має властивості стереотипу, який легко опізнати, через те й сприймається він майже автоматично. «Стереотип може існувати на рівні проблеми, теми, образу, мовного явища», — зазначає М. Стюфляєва [12, с. 160].

Літературно-художні образи є не лише засобом економного і ефективного вираження думки. Такі образи здатні відображати нестандартні факти, не тільки формувати і підтримувати, а й руйнувати соціальні установки.

Ф. Маківчук гнівно викриває українських буржуазних націоналістів, які називають себе «пікінерами української нації». Не маючи жодних підстав, вони прибрали собі на ймення позитивний образ «Енеїди» І. Котляревського. «Пікінери, — пише Ф. Маківчук, — прославили військо Запорізьке своєю безстрашністю і бойовою доблестю» [7, с. 146]. Подальшою аргументацією автор доводить абсурдність претензій українських буржуазних націоналістів іменуватися пікінерами. На основі цього образу Ф. Маківчук створює новий — «пікінерів» з чорнильними списками, які виливають бруд пасквілів на Радянську Україну. На нашу думку, це не зовсім вдалий образ. Українські буржуазні націоналісти — зрадники і запроданці, отже, позитивний образ пікінерів Котляревського не асоціюється з аполітичною суттю цих покидьків.

Публіцисти часто осучаснюють літературно-художні образи, вирвавши їх з певного соціального середовища і перемістивши в інший семантичний план. Так, у памфлеті «Екзерсиси на ридвані» О. Шибик викриває колишнього президента радіостанції «Свобода—Вільна Європа» Сіга Мікельсона, який «дав вказівку шукати тих осіб, сучасних мадам Курдюкофф, які з різних причин можуть потрапити в сіті диверсантів і дозволити використати себе для антирадянської, антикомуністичної пропаганди» [14, с. 205]. Додавши до літературно-художнього образу мадам Курдюкофф епітет сучасні, автор створює образ дисиденток. Типізації сприяє подача

образу в множині. Таке зміщення і розширення соціальних планів відіграє важливу роль в аргументації думки, відкриває шлях до гострих характеристик окремих політичних діячів і цілих партій.

В. І. Ленін неодноразово використовував щедрінський образ провінційного лицеміра Іудушки Головлєва. У праці «Що таке «друзі» народу» і як вони воюють проти соціал-демократів» Іудушка став узагальненим образом російської бюрократії, лицемірів нової формації. У статті «Перемога кадетів і завдання робітничої партії» Іудушка втілює образ боягузливого ліберала періоду революції 1905 р. У кожному творі цей образ виявляє нові грані, нові класові риси.

Українські радянські публіцисти використовують літературні образи не тільки на рівні образу-персонажа, а й на рівні образу словесного. Наприклад, у памфлеті Ф. Маківчука «Репортаж з того світу», де автор спочатку цитує Возного з «Наталки Полтавки» І. Котляревського: «Блаженна ложь, — казав Возний, егда биваєть в пользу ближніх... а то біда тее-то як його, — що часто лжемо ілі ради своєї вигоди, ілі на упад других».

Їхня «блаженна ложь» ніколи не була блаженною. В Америці виходить біля тисячі тільки щоденних газет. Вони довго і злісно брехали ради вигоди «своєї» боса, на упад других, у першу чергу — нас» [7, с. 86].

В уяві читача закріпився словесний образ «блаженна ложь» з різкою емоційною оцінкою, яка при його використанні поновлюється, конкретно виражаючи авторську позицію. Водночас образ «блаженна ложь» є умовиводом проаналізованих фактів, аргументом вищого ступеня в системі доведення, що дає підставу вести мову про подвійну функцію запозиченого літературно-художнього образу в аргументації й переконуванні як логічного й емоційного аргументу. Використання художніх образів літератури в сатиричній публіцистиці впливає на сприйняття суміжної інформації, дає змогу виявити зв'язок фактів з їх абстрактним викладом, риси конкретного в сатиричному зображенні. Ознайомившись із літературно-художнім образом у сатиричному творі, читач оцінює, зіставляє факти і сам образ, аналізує їх, синтезує думку. Такий образ пожвавлює текст, становить основу асоціацій і роздумів щодо справедливості чи несправедливості авторських суджень стосовно висміюваного об'єкта.

Вдало вжитий образ, з одного боку, змушує аналізувати факти, а, з іншого, є ніби стимулятором емоцій читача, що дає право вважати літературно-художній образ засобом привернення уваги.

За даними сучасної психології, емоційність (якої досягають також завдяки образності) впливає на сприйняття матеріалу, мислення, пам'ять та увагу. «Загострюється чутливість звукового аналізатора: почувши щось цікаве, ми ніби «настроюємось» на сприйняття цієї інформації, намагаючись ігнорувати все стороннє» [9, с. 194]. Тобто, запозичений образ виконує функцію підтримання чи відновлення уваги.

З погляду соціології читач сатиричного твору сприймає і розширює інформацію передусім на основі раніше сформульованої

системи переконань (ідей, образів, ідеалів); враховуючи це, сатирик повинен знати установку, стереотипи, конкретні потреби, інтереси, настрої читача. Тільки за цих умов літературно-художні образи викличуть пережиті й збережені в пам'яті емоції, сприятимуть запам'ятовуванню.

Літературному образів-персонажу властива багатозначність, яка переходить у сатиричну публіцистику і «живе» в асоціаціях читачів, однак вираження в сатиричній публіцистиці знаходять не всі ознаки літературного образу, а тільки ті, що найяскравіше передають факти дійсності, від котрих відштовхується публіцист. «Живучість і привабливість класичних образів полягає в їх багатозначності, в їх здатності зберігати в конкретній оболонці загальний типовий зміст, що відкриває публіцисту дорогу до їх використання в практиці політичної боротьби», — зауважує А. Алексєєв [2, с. 142].

Літературно-художні образи-персонажі, використовувані публіцистами в сатиричних творах — це соціальні типи. У них втілені риси класу, групи людей. Так, І. Кочан, викриваючи українських буржуазних націоналістів у памфлеті «Преподобний лицедій», вводить в текст образ «шельми в реверенді» з памфлету Я. Галана «Хи-хи-хи», чим досягає яскравого емоційного вираження соціальної суті висміюваного зла: «Як писав Ярослав Галан, «шельма в реверенді» ще викидає свої коники та вистромлює отруйне шило з подертого імперіалістичного лантуха» [6, с. 126].

Іноді публіцист, використовуючи літературний образ, відтворює картину, зображену в чиемусь творі. При цьому збільшується дохідливість публіцистичного образу. Читач, знайомий з цим образом, вмить відшукує в свідомості безліч пов'язаних з ним асоціацій. Публіцист свідомо передбачає реакцію читача, завдяки попереднім перевіркам сприймання літературного образу на власному досвіді. Отже, використання літературного образу в сатиричній публіцистиці поглиблює і прискорює сприймання думки автора.

Крім літературного образу, публіцисти використовують такі засоби образності, як афоризми, крилаті слова і вислови. «Бувають такі крилаті слова, які з дивною влучністю виражають суть досить складних явищ», — писав В. І. Ленін [1, с. 133]. Публіцисти-сатирики часто вживають крилаті слова з пізнавальною метою, без змін або з іншим підтекстом. Зразком є використання крилатих висловів у сатиричній публіцистиці Я. Галана: «шукай вітра в полі», «повітря, хоч ножем ріж», «людська доля блукає манівцями», «доля повертається до людини спиною» тощо використані «готовими», без інтерпретації. Крилаті слова характеризуються компактністю змісту, лаконічністю вираження думки, значимістю закріпленого в них історичного досвіду.

Українські радянські публіцисти-сатирики створюють нові крилаті слова. Так, крилатий вислів «лицар без страху і докору», що вживається для характеристики людини з високими моральними якостями, М. Шибик перефразував за принципом антитези і назвав свій памфлет «Лицарі зі страхом і докором» [14, с. 119]. Автор не розтлумачує свою думку, а подає її сконцентровано,

у парадоксальній формі, загострюючи суперечність до протилежності. Це скорочений умовивід, аналітичний за своїм складом, він є «сильним концентрованим виразом суті думки» [15, с. 20], думки, парадоксальної за формою, але вмотивованої, логічно-обгрунтованої згідно з фактами.

У своїй першооснові крилаті вислови — сталі літературно-художні образи, які стереотипізувалися у свідомості народу і є виразниками певної ознаки.

Публіцисти часто використовують вислови ідеологічних противників, спрямовуючи їх проти ворожої ідеології. Так, Ф. Маківчук цитує Фрідріха Великого: «З тих пір, як я пізнав людей, я полюбив собак». Мені здається, що коли ці безсердечні слова німецького монарха переадресувати на оце смішне збіговисько, то вони прозвучать справедливо і навіть гуманно» [7, с. 89] (йдеться про «собачу демонстрацію» в Нью-Йорку на знак протесту проти польоту собаки в радянському супутнику).

Приказки і прислів'я — теж соціально обумовлені й узагальнені емоційні оцінки дійсності, в яких сконденсовано історичний досвід. Використання цього цінного досвіду в сатиричній публіцистиці підвищує рівень сприйняття тексту з логічного й емоційного боку. Прислів'я і приказки з мовної точки зору — це фразеологічні одиниці, що давно стали безіменними творами, а з точки зору публіцистики — словесні образи, які виступають варіантом логічної думки і є засобом пропагандистського впливу.

Для сатириків-публіцистів важлива насамперед політична суть приказки чи прислів'я, зв'язок з відображеними фактами (тобто ілюстративно-доказова функція) на противагу функції образно-виражальній, властивій приказкам і прислів'ям у літературі. В народі вже існує оцінка певного явища суспільного життя, побуту тощо, і це явище можна певною мірою асоціювати з описуваним, а отже використати й існуючу оцінку його [8, с. 278].

Приказки і прислів'я в сатиричній публіцистиці можуть бути використані повністю і частково; іноді їх розвивають залежно від фактів. М. Шибик у памфлеті «Финтик і демократія» пише: «Рука руку миє, одним словом. Хоч, відверто кажучи, бруд брудом не відмиєш» [14, с. 158]. За аналогією до першої приказки автор створює другу: «бруд брудом не відмиєш», яка з новою силою виражає марність старань українських буржуазних націоналістів.

В аргументації приказки і прислів'я можуть виступати як умовивід. Характерний приклад з памфлету М. Шибика «Финтик і демократія»: «ЦРУ — само собою щедрість проявляє. І монополії финтиків не забувають. Кругообіг, як у природі. Бо і пес не затанцює, як грошей не вчує» [14, с. 158]. Ф. Маківчук теж використовує приказку для аргументації думки: «Соломон Маркович не знає, мабуть, що «песиголовці» залили сала за шкуру не йому одному» [7, с. 123].

Приказки не лише образно відтворюють почуття публіциста, а й передають його думки, ідею твору, узагальнюють факти. Цій же меті служать і дещо змінені приказки. «Публіцист не просто ілюструє свої тези за допомогою того чи іншого образу художньої

літератури чи фольклору, а використовує його з певною публіцистичною метою, переосмислюючи, додаючи нові риси і якості» [4, с. 108].

Літературно-художні образи використовують і в інших жанрах публіцистики. У чому ж відмінність вживання їх у сатиричній публіцистиці? Сатирики знаходять для викриття негативних фактів сатиричні образи, які влучно, емоційно розкривають комічний аспект фактів, висміюють об'єкт, викривають його негативну суть. Використання літературно-художніх образів у сатиричній публіцистиці зумовлене ще й тим, що класичні образи — це не тільки власні імена, а й певні поняття, використовувані як називні, коли факти виражають суть персонажів. У сатиричній публіцистиці виділені негативні властивості образів-персонажів літератури. Це збіднені літературні образи. Проте вони дають широкий простір для читачьких асоціацій, пов'язаних саме з виділеною рисою персонажа.

Особливість літературно-художніх образів у сатиричній публіцистиці пов'язана з їх функцією максимально аргументувати ідею викриття ідеологічних противників, методів і прийомів їх боротьби. Однак літературно-художній образ не в силі повністю замінити логічне доведення тези, обґрунтування думки; він частково бере участь в аргументації, робить її емоційно-виразною, легше засвоюваною для читача.

Вводячи в текст літературно-художні образи, публіцист намагається використати закладений в них сатиричний ефект, при потребі розвиває його згідно з відображуваними фактами, щоб допомогти читачеві правильно зрозуміти сучасні проблеми ідеологічної боротьби. Цим зумовлена специфіка використання літературно-художнього образу, афоризму, крилатого вислову, прислів'я, приказки в сатиричній публіцистиці.

Список літератури: 1. *Ленін В. І.* «Сусіди по маєтку». — Повне зібрання творів, т. 25. 2. *Алексеев В. А.* Оружием политической сатиры. М., 1979. 3. *Архипов И. Ф.* К вопросу о существовании собственно публицистического образа. — Вестник МГУ, 1974, сер. 11, № 5. 4. *Здоровега В. И.* Слово тоже есть дело. М., 1979. 5. *Илюшин И. А.* Вес аргумента / О пропагандистском мастерстве В. И. Ленина. М., 1983. 6. *Кочан І. Г.* Тіні вчорашнього дня. К., 1983. 7. *Маківчук Ф. Ю.* Гумор і сатира. К., 1982. 8. *Малий П. Д.* Ярослав Галан — памфлетист. К., 1969. 9. *Ножин Е. А.* Мастерство устного выступления. М., 1982. 10. *Савенков А. А.* Слово — оружие. Л., 1963. 11. *Славин А. В.* Наглядный образ в структуре познания. М., 1971. 12. *Стюфляева М. И.* Образные ресурсы публицистики. М., 1982. 13. *Цейтлин А. Г.* Стиль Ленина-публициста. М., 1969. 14. *Шибик М. О.* Білий дім закриває Америку. К., 1982. 15. *Эльсберг Я. Е.* Образ в публицистике. — Советская печать, 1960, № 10.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В свете проблемы аргументации и убеждения читателя рассматривается роль и специфика литературно-художественных образов; показано своеобразие и функциональное назначение различных видов таких образов в сатирической публицистике (литературный образ, крылатые слова, пословицы и поговорки), их отличие от аналогичных в несатирической публицистике.

Стаття надійшла до редколегії 15. 07. 83.

Розмовні елементи як засіб образності та експресивності у памфлетах Ярослава Галана

Громадянин і борець Я. Галан стояв у перших рядах тих, хто весь свій хист віддав справі служіння трудовому народові. Його вольове і влучне слово було грізною зброєю проти українського буржуазного націоналізму, фашизму, розвінчувало найманців католицької церкви, слуг Ватикану.

Галан-публіцист знайшов найкращу форму для втілення великих можливостей боротьби словом — памфлет, малий за розміром, але сповнений пристрасті, бойовий і динамічний твір, найбільш придатний для нищівної класової полеміки і сатири.

Письменник наполегливо удосконалював мову своїх памфлетів, активно збагачував стилістичні засоби української літературної мови в жанрі публіцистики.

У мовній палітрі Галана-памфлетиста особливою образністю і експресивністю виділяються розмовні елементи, використовувані на різних рівнях. Я. Галан умів так komponувати мовний матеріал, що розмовні, часто розмовно-побутові елементи ставали домінантами в контекстах, де їх вжито, несли заряд великої викривальної сили.

Стилістично багатоплановою є розмовна лексика, яку публіцист добирав із різних сфер життя і яка відзначається «високим потенціалом експресії» [1, с. 158]. Це насамперед іменникові експресеми типу *братія, міщух, сальце, папаша, попихач, послід, дрібнота, панок, фашенята, фашаки* та ін.; дієслівні — *сунути, тикати, наказати, бідькатися, вештатися*; прикметникові — *мерзенні, немічний, одряхлий, прилизані, очманілі**.

Особливо випуклими характеристиками, інтенсивними збудниками емоцій виступають лексеми, що означають різні категорії людей за їх соціальним станом, ступенем споріднення, слова-побутовізи тощо. Такі назви, потрапляючи у незвичайне для них мовне оточення, наповнюються новим суспільно-політичним змістом, надають описуваному негативного, різко знижувального тону, наприклад: «*Послід з господарства Гімmlера, метушлива гестапівська дрібнота...* відчуває себе тут не гірше, ніж вона почувала себе рік тому...» (с. 127); Перший сигнал цієї нової унії можна було тут помітити ще півроку тому, коли ботокудські *синки* поначіпляли на себе біло-червоні кокарди» (с. 161); «*Бандера відколовся від Мельника, гестапівські близнята розійшлися*» (с. 87); «Опісля приходить «матура», педагог удостоює свого вихованця поданням руки, вихованець напивається до безтями і... біжить до *папаші* Донцова... «шукати ідеї»!» (с. 19); «Герасимовський хотів

* Посилання в тексті подано за виданням: Галан Я. Твори. У 2-х т. К., 1953, т. 2. У круглих дужках вказано сторінку.

лише підкреслити, що доля бандерівської *братії*, як і всіх українських націоналістів, і далі залишається в руках німців» (с. 89).

З метою підсилення експресії, виразності, образності, сатиричної спрямованості твору публіцист часто висловлювався натяками, вдало використовуючи при цьому розмовні елементи, наприклад: «В націоналістичних упирів є своя історія. Поки бандерівський *півник вилупився з яйця*, це яйце довгий час вигрівалося в інкубаторі Грушевського і Єфремова...» (с. 233).

Сильна художньо-викривальна трансформація розмовно-побутових елементів спостерігається в таких контекстах, де вони у сполученні з суспільно-політичними лексемами створюють метафори. Це, в основному, «метафори okazіональні, тобто оригінальні, художні, авторські» [3, с. 137]: «З димом пішла також *геббельсівська кухня провокацій*» (с. 132); «Спочатку вони підкидали Белінському анонімні листи... писані рукою і мовою типових дегенератів з *есесівської стайні*» (с. 108). У даних контекстах центральні слова розгорнутих метафор *кухня* і *стайня* під впливом контексту розширили свої специфічні, обмежені сферою вжитку, значення. Вони переосмислюються, набувають смислових нарощень. Конотативні значення цих маркованих слів сприймаються негативно, створюється сатиричний тон.

Іноді шляхом метафоризації і персоніфікації автор розсовує семантичні межі лексем, що дає змогу використати їх як блискучий засіб сатиричного зображення дійсності: «Ще одна «жертва випадковості», Ганс Франк... в усьому, що сталося, винні, виявляється, не Франк, а Гіммлер, Герінг і, як це не дивно — «людина другого гарнітуру» — Заукель. 250 тисяч... Заукель дістав від Гітлера в своє 50-річчя. За що? Про це «другий гарнітур» мовчить» (с. 120).

Я. Галан використовував для викриття церковних і світських мракобісів усю силу художнього слова. Могутнім викривальним засобом послужили письменникові і просторічні елементи, насамперед іменники *шахай, бельбас, пройдисвіт, покруч, посіпака, шибайголова, гультьайство, скаженина* та ін. Такі лексеми автор застосовував, щоб передати своє гостро осуджуюче ставлення до негативних явищ дійсності: «Кадри уніатського духовництва впродовж 15 років поповнювались здебільшого *шибайголовами* з УГА і петлюрівцями та декласованими молодчиками, які почали раніше молитися Коновальцеві, ніж богам» (с. 280—281); «За словами цього *пройдисвіта* (Ріббентропа. — С. Д.) — це не він розривав віроломно договори, а ті держави, на які Німеччина напала» (с. 119); «...Ми знову бачимо Гітлера на трибуні... Перед нами щораз частіше мигтять фігури його *посіпак*» (с. 110).

Домінуюче, асоціативне чуттєво-оціночне, емотивне за своїм змістом навантаження несуть у собі просторічні елементи на означення дії: «...Уся та дрібна наволоч з великими вимогами *преться* кудись, *товпиться* у сліпій вулиці і пнеться на смітник старий, що на ньому злинялий прапорець. Його рідний братчик по професії *насвинить* в одній редакції — лізе в другу...» (с. 8). Велику зображально-виражальну силу мають просторічні експресиви на

позначення дій у тих місцях тексту, де йдеться про німецьких фашистів, підсудних на Нюрнберзькому процесі. Автор не ставить собі за мету докладно зобразити цих «героїв» і тому не вдається до розгорнутих характеристик, але за допомогою окремих деталей, що вказують на зовнішню поведінку душогубів, розкриває їх внутрішній світ: коли мовиться про мордування дітей і жінок, він (Франк. — С. Д.) *вишкіряє зуби і підплигує на лаві від сміху*. «Коли обвинувачення зачитує документи про гітлерівські концтабори, він презирливо *закоплює губу і розгортає кримінальний роман*» (с. 139); «Легко собі уявити, як широко *розверзлася паща Герінга*, коли він перейшов до дальшої теми своєї доповіді — *радянських окупованих областей*» (с. 184).

Невід'ємним компонентом цілісної системи художньо-зображальних засобів Галана-памфлетиста є розмовні фразеологізми, глибокий узагальнюючий смисл і багатство експресивних фарб яких публіцист прекрасно розумів. Щедре цитування відповідних заготовок, якими є фразеологізми, може бути певною загрозою для авторської індивідуальності, але Я. Галан щасливо уникав цієї небезпеки завдяки особливостям відбору і використання фразеологічних сполук, умілій трансформації їх.

Розмовні вирази, прислів'я, приказки, вдалі порівняння, потрапляючи в текст публіцистичної мови, зокрема в оточення суспільно-політичної лексики і термінології, виразно оновлюють свою образність, виконують важливу художньо-викривальну функцію. Серед них такі: *заткнути пельку, гнути кирпу, не ловити гав, вкрай розперезатись, лізти зі шкіри, ставати на дуби, висіти на волоску, вдар по столу — ножиці обізвуться, яке їхало, таке здибало; хто в службі не буває, той горя не знає*, компаративи, створені на основі приказок типу (відлучив) *як відлучають телятко від корови*, (почали рости) *як гриби після дощу*, (тримався) *як реп'ях кожуха*, (відскакували) *як горох від стіни*, (росте) *як на дріжджах* та ін. Розмовні стійкі словосполучення Я. Галан вживає або дослівно, тобто зберігає узуально-усталені форми їх, або, залежно від ідейно-тематичного задуму, своєрідно модернізує, деталізує. Слід зазначити, що навіть у традиційному використанні фразеологізмів публіцист не втратив своєї індивідуальності. «Особливої експресивності розмовні фразеологізми набувають на фоні книжних та літературно нейтральних слів і зворотів. Контраст між ними посилює враження від прочитаного тексту, зогострює наші почуття при сприйманні його» [4, с. 34].

Кожна відома сполука у контексті памфлета набуває нового звучання: «Герасимовський благав гестапівців *тримати язик за зубами...*» (с. 91); «В цьому плазуванні перед фашистським ідолом *не пасе задніх і сам папа*» (с. 343); «Бандери і мельники *лізли зі шкіри*, щоб шпигунством і диверсією промостити гітлерівським військам шлях на Україну...» (с. 43); «З появою у Львові перших загонів гітлерівських військ вихованці митрополита (Шептицького. — С. Д.) змагаються в масових вбивствах зі своїми німецькими наказодавцями... Митрополит *теж не ловив гав*» (с. 468). Виділені сполуки при стабільності форм семантично де-

формуються. Зміна сфери функціонування призводить до їх стилістичного дисонансу. Потрапляючи у незвичайне мовне оточення, вони створюють пародійно-знижений тон розповіді, посилюють іронічну експресію.

Паремійні одиниці, які в міру потреби використовував публіцист, є образними, конкретно відчутними засобами, за допомогою яких він влучно, дохідливо характеризує ситуації, події, образи; дає оцінку зображуваному. «...Коли згодом вони (бандери і мельники. — С. Д.) простягли руку по подачку за вірну службу, гестапівці за цю ж руку повели декого з них туди, куди Макар телят не ганяв» (с. 34).

Цікавим щодо свого застосування є прислів'я «Хто в службі не буває, той горя не знає» у такому контексті: «Волошинові залишилося одно тільки, вірити, що його година також іще проб'є. А поки що треба служити і терпіти, бо що ж: лише хто в службі не буває, той горя не знає...» (с. 411). В народі дане прислів'я мало глибоко співчутливий зміст, вказувало на тяжку долю наймита в експлуататорському суспільстві. Таке його значення фіксують словники, подаючи варіанти: «Хто не служив, той біди не знає»; «Хто в службі не бував, той нужди не видав». У контексті Я. Галана цей вираз набуває діаметрально протилежного значення за рахунок співіснування двох семантичних планів, які створюються узуальним значенням і okazіональним змістом. Виділене прислів'я створює дієвий сатиричний фон, на якому політична діяльність католицького попа Волошина декодується читачем у негативному плані. Читач сприймає його як явного зрадника народу.

Я. Галан відіграв важливу роль в ідеологічній переоцінці розмовних стандартів, ввівши у стійкі вирази незвичні для них уточнюючі слова чи заміну компонентів. Це так звані контекстуальні уточнення, які стосуються семантики фразеологізму загалом. Вони надають виразові конкретного політичного спрямування, чіткого сатиричного звучання, вносять відтінок незвичності і свіжості в образну структуру фразеологізму. Наприклад: «З хитромудрих планів ворогів Русі майже нічого не вийшло, ватиканська гора породила мишу» (с. 387); «Реакція... мобілізувала проти народу все, що тільки мобілізувати було можна. Використовувала і те, що Бродій був слугою Будапешта, танцював під берлінську дудку» (с. 408).

Неповторна творча індивідуальність Я. Галана особливо виявляється, коли він розкладає усталені вирази на окремі елементи, виділенням окремих членів руйнує єдиний метафоричний смисл фразеологізму, його структурно-граматичну єдність. У контексті така сполука є розгорнутим образом з відповідним емотивним забарвленням: «Петенівський глечик так накупів нацизмом, що він смердітиме ним доти, доки його не розіб'ють» (с. 201). Народна приказка «Чим горщик накупів, тим і черепки смердять» у творчій обробці письменника актуалізується, узуально-усталена форма протиставляється її okazіональній, і так створюється відповідний сатиричний ефект.

На основі контамінації двох народних приказок «*Чужими руками огонь загібати*» і «*Кидати колоду під ноги*» Я. Галан створив оригінальний образний вираз, надавши йому конкретного публіцистичного змісту: «*Душа його (папи. — С. Д.) радіє, бо оце його святості пощастило руками есесівських мирян усунути з свого шляху ще одну колоду*» (с. 342).

Експресія, викривальна сила публіцистичного мовлення Я. Галана досягається вдало вжитими порівняннями, здебільшого приказкового типу. Ознакою їх є те, що вони базуються на конкретному реальному ґрунті. У Я. Галана ця реальність особливо яскрава, безпосередня: «*Аргументи захисту відскакують від судейських голів, як горох від стіни*» (с. 400); «*Той (Скоропадський. — С. Д.) тримався Берліна, як реп'ях кожуха*» (с. 72); «*Наче гриби по дощі, ростуть і множаться католицькі видавництва...*» (с. 277). Виділені порівняння, потрапивши в оточення суспільно-політичної лексики, виразно оновлюють свою образність, допомагають розкрити найважливіші властивості порівнюваного.

Своєрідність Галана-фейлетоніста виявляється у способі добору реалій для порівняння. Публіцист зіставляє слова, які вносять у текст знижене звучання, викликають негативні асоціації: «*Як нужа, множились «українські» підприємства, магазини, крамниці і крамнички, де можна було купити дитячі сорочки з ледве помітними слідами крові, сережки, тільки вчора зірвані з дівочих вух разом з м'ясом, костюми, які не встигли просякнути трупним запахом*» (с. 98); «*...Визволений есесівцями з ув'язнення Муссоліні скромно, мов побитий собака, кланяється на берлінському аеродромі своєму визволителеві...*» (с. 112). Письменник порівнює недобиті гітлерівські війська з вовками у такому контексті: «*Вони тепер називають себе «піратами Едельвейсу» і, наче вовки,никають по Баварських Альпах*» (с. 176).

У переважній більшості порівняння, що їх використовував Я. Галан, обрамлені індикаторами типу *як, мов, наче*. Коли ж сполучне слово відсутнє, то іменник-порівняння виступає в орудному відмінку: «*По-справжньому мій конфлікт зі святим престолом загострився, коли я, в хвилину доброго настрою, назвав митрополита Шептицького... мутієм свяченої водички. Цей удар був для князя греко-католицької церкви громом з ясного неба...*» (с. 483).

Отже, Галанові порівняння конкретні, яскраві і зрозумілі, продиктовані фактами дійсності. Введення їх у твори природне, не пов'язане із спеціальною підготовкою тексту. Розмовні елементи, як вдало використовував публіцист, сприяють багатству інтонацій, роблять мову його творів пристрасною, глибоко схвилюваною. Памфлети Я. Галана — твори виняткової художньої майстерності. Вони є школою, зразком для сучасних письменників-сатириків і публіцистів.

Список літератури: 1. *Лагутіна А. В.* Стилiстико-естетичні критерії добору слова. — У кн.: Теоретичні проблеми лінгвістичної стилістики. К., 1972. 2. *Нестер З. М.* Поетика памфлета. К., 1973. 3. *Молодід Т. К.* Метафоризація термінів. — У кн.: Теоретичні проблеми лінгвістичної стилістики. К., 1972. 4. Мова сучасної масово-політичної інформації. К., 1979.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Рассматриваются разговорные элементы в языковой палитре Галана-памфлетиста, в частности именные, прилагательные и глагольные экспрессымы. Большое внимание уделяется разговорным фразеологизмам, которые являются составными компонентами целостной системы художественно-изобразительных средств языка публициста.

Стаття надійшла до редколегії 15. 06. 83.

В. Г. ВОЛОЧАЙ, доц.,
Миколаївський педагогічний інститут

Педагогічні традиції «роману виховання» у повістях «Бригантина» О. Гончара і «Сільські вчителі», «Шкільний хліб» Є. Гуцала

Виникнення «роману виховання» (інша назва — «шкільний») в українській радянській літературі тісно пов'язане з романом «Ранок» І. Микитенка та дилогією О. Копиленка «Дуже добре», «Десятикласники». В російській радянській літературі цей жанр представлений насамперед «Педагогічною поемою» А. Макаренка. Названі твори переконливо спростували деякі хибні положення педології, зокрема такі, як біосоціальне прогнозування характеру дитини, неминучий розрив між теорією і практикою виховання тощо.

«Роман виховання» освоює суто педагогічний матеріал і художньо реалізує ті чи інші педагогічні концепції. Тому в ньому неминуче протистоять одна одній протилежні, а інколи і взаємовиключаючі виховні системи, принципи, внаслідок чого цей жанр набуває тенденційного ідеологічного спрямування, бере найактивнішу участь у боротьбі ідей, котрі мають політичний характер.

З-поміж інших традиційних рис «роману виховання» необхідно підкреслити специфічність об'єкту дослідження (колонія, політехнічна трудова школа, сім'я); вторгнення у володіння педагогіки і психології, соціології і генетики та інших наук; яскраво виражений революційний гуманізм.

Близько до «роману виховання» стоїть започаткована в українській радянській літературі Степаном Васильченком «шкільна повість» («Авіаційний гурток», «Олив'яний перстень»), яка, проте, є оперативнішим жанром. Здобутки шкільної повісті значніші. Твори А. Гайдара, О. Донченка, М. Трублаїні, а пізніше — О. Гончара, В. Тендрякова, Є. Гуцала, Б. Комара, Н. Бічуї, Г. Тютюнника та багатьох інших авторів — вдячний матеріал для дослідження традицій «виховного роману».

Проблемно-тематична спорідненість «роману виховання» і «шкільної повісті» ґрунтується на однорідності процесу становлення особистості учня під впливом вагомих суспільних факторів. Поступаючись «романові виховання» параметрами часового охоплення подій, масштабністю зображення, «шкільна повість» успішно конкурує з ним у художній деталізації проблематики й психо-

логічних колозій, у розгортанні соціально-психологічного конфлікту.

Традиції «роману виховання» творчо засвоїли О. Гончар і Є. Гуцало, які присвятили свої повісті актуальним проблемам сучасності. «Бригантина», «Сільські вчителі», «Шкільний хліб» перейняті глибокими роздумами письменників про благородну місію народного вчителя в епоху комуністичного будівництва. Як наголошується в «Основних напрямках реформи загальноосвітньої і професійної школи», вчитель — «творець духовного світу юної особистості, довірена особа суспільства, якій воно довіряє найдорожче, найцінніше — дітей, свою надію, своє майбутнє» [3, с. 2].

О. Гончар і Є. Гуцало продовжують традиції О. Копиленка в епічності зображення, в класовому підході до суспільних явищ. Повісті пройняті ідеєю творення добра в процесі виховання дитини як у сім'ї, так і в школі.

В. Сухомлинський називав уміння творити добро найвищою людською освіченістю. У творах обох прозаїків це поняття конкретизується. О. Гончар змальовує складний процес примусового засвоєння некерованим підлітком норм суспільної моралі, котра є для нього спочатку неприйнятною, навіть ворожою, але згодом стає керівництвом до дії. Є. Гуцало зводить добро і зло як філософсько-соціальні категорії в морально-етичному поєдинку, в діаметрально протилежних за кінцевою метою вчинках персонажів, уникаючи однозначного трактування подій. Тому повісті Є. Гуцала дискусивні.

Радянська школа здійснює велику історичну місію — разом зі знаннями передає дітям, яким належить майбутнє народу, багаторічний досвід боротьби старших поколінь, революційного оновлення світу. Тому сьогодні особливо необхідно «підвищити якість навчання, трудового і морального виховання в школі, зжити формалізм в оцінці результатів праці вчителів і учнів, на ділі зміцнити зв'язок навчання з життям, поліпшити підготовку школярів до суспільно корисної праці» [1, с. 72].

О. Гончар акцентував увагу на діалектиці добрих і злих начал у характері «вогонь-хлопця» Порфира Кульбаки. Пряма причетність героїв, насамперед учителів, до всього, чим живе сьогодні планета, відповідальність особистості перед суспільством — основа ідейно-естетичної концепції «Бригантини». Є. Гуцало підійшов до теми з філософського боку, розкривши внутрішній світ учителя через його людяність і доброту, які змінюються, наповнюються новим соціальним змістом. Ідеалом обох письменників є нова людина, «яка гармонійно поєднувала б у собі духовне багатство, моральну чистоту і фізичну досконалість» [2, с. 107].

Талановитий митець слова О. Гончар відкрив нові горизонти як у жанрі роману, так і повісті. «Бригантина» стала етапним твором шкільної прози 70-х років. В об'єктиві авторського зображення — критичний період складної адаптації мрійливо-запальної учительки Марисі Ковальської і Порфира Кульбаки до умов спецшколи, перші кроки їх духовного зближення.

Порфир — багатогранна, інтелектуально обдарована і разом з

тим стихійна натура із загостреним світосприйманням. Його полонили незрівнянна краса південно-українського степу, недоторкана «право-воля», незвідані «гала-світи». Ревний охоронець рідної природи, лютний ворог браконьєрів, Порфир захоплюється подвигом матері — знатного виноградаря, героїзмом комуніста дядька Івана, мріє стати рибінспектором.

В той же час хлопчина вже заборгував суспільству. Повністю ігнорує обов'язки учня і материнські настанови, бешкетує, показує поганий приклад для однокласників. Конфлікт породжується, з одного боку, розбіжністю між вимогами суспільної моралі і намаганням героя протистояти їй, а з другого — між сумлінням і поведінкою підлітка. О. Гончар відтворює складний і суперечливий шлях становлення юної особистості в морально-педагогічному аспекті. За допомогою мудрих і людських наставників Порфир зрозумів, що за нього відповідають усі, що він також відповідає за колектив і тому треба «жити з чистою совістю».

Основними засобами творення характерів Кульбаки і Ковальської є психологічна ситуація, опис психічного стану героя, взаємодія характеристик, портрет, епічний паралелізм, художня деталь тощо. Як відзначала критика, у повісті помітна тенденція до обмеження засобів ліричної образності, «до зближення романтичної патетики з реалістичним заглибленням, до насичення романтичної прози елементами реалістичного аналізу характерів та обставин» [7, с. 28].

Кульмінаційна психологічна ситуація повісті пов'язана з першою втечею та ловами Оксанича. Автор детально мотивує перехід Порфира з одного психічного стану (підготовка до втечі), в інший — перебування на волі. Відображення втечі Кульбаки в думках і почуттях учителів, матері і самого підлітка, живописні сцени фантазування та комічного трюкацтва Порфира, гармонійний пейзаж, пісня, що контрастує з настроєм втікача — все відтворює провідні риси колоритної індивідуальності героя, зокрема, артистичність і сміливість вдачі, любов до матері, обстоювання права на недоторканість свого «я».

«Дика процедура» ловів Кульбаки різко засуджується Ковальською у пристрасному монолозі-звертанні: «Ловлять людину!.. А ти, педагог, витончена душа, інтелігентка, стоїш тут та губи кусаєш ...змагаючи від сорому й приниження... Порадьте, дайте рецепт, як інакше ствердити над ним своє право вихователя і як від нього відвернути лихо майбутнє...» [4, с. 113—114]. Зіставлення психічних станів вчительки і втікача мотивує розрив між ними. Цю думку підтверджує також невпізнанно змінений словесний портрет «веселого шибайголови»: «обличчя чуже, спотворене гримасою безсилої люті», «повні зненавиди очі» тощо. Спійманий Кульбака помічає, як «схили кучугур горять диким червоним квіттям». Зранена душа комишанця також горить від сорому й приниження.

В діалозі Ковальської і Оксани формулюється лейтмотив психологічної ситуації: поразка Кульбаки означає і тимчасову поразку педколективу в його перевихованні. Внутрішній світ Порфира

наскільки суперечливий, настільки і привабливий. У ньому нерозривно поєдналися агресивність із правдолюбством, надміру загострений інстинкт свободи з поетичністю світосприймання, впертість із добротою, фантазування з обожнюванням краси природи. Перед нами — несприйнятливий для кучих мірок «дитя цього розшаленого віку», через маленьке серце якого проходять контрасти і болі світу.

Розгортаючи драматичний конфлікт між Кульбакою і вчителями, О. Гончар живописно відтворює подолання комишанцем своїх анархічних рис вдачі, внутрішньої розхристаності, заперечує наявність в його характері агресивного начала. Свобода особистості як суспільна категорія трактується у творі з чітких ідеологічних позицій, співвіднесена з вибором героєм правильного шляху в житті.

Друга сюжетна лінія повісті пов'язана з Оксаною Кульбакою, в якій є свої попередники у творчому доробку письменника. Це Меланія Чобітько, Лукія Рясна, яких об'єднує горіння в праці, зречення особистих благ в ім'я великої мети. В образі Оксани своєрідно трактується проблема добра і зла, «вільної» любові. Кохання героїні з одруженим капітаном-красенем виповнене романтичних чарів. Ця мить примарного щастя для виноградаря-однолюбки є джерелом прекрасного. І її подвиг в ім'я сина гідний подиву і захоплення.

Та самопожертва Оксани не оправдала себе. «Вільна» любов Оксани нагородила Порфира тавром байстрюка. Сповідуючись перед сином, який хоче знати, хто його батько, героїня фактично оправдує і своє перше засліплене почуття, і моральний злочин капітана-красеня: «...Хороший він був і не збидив мене нічим, не обдурив... Ти не з обману! Ти — з правди!» ([4, с. 98].

О. Гончар творчо освоїв традиції «роману виховання», зокрема актуальну педагогічну проблематику, вміння живописно відтворювати складний процес формування особистості учня та вчителя в епоху НТР. Повість «Бригантина» акцентує такі аспекти у вихованні нової людини: Оксана Кульбака, зразкова трудівниця, безсила виховати єдиного сина, бо не підготовлена до цього; обдаровані діти потребують особливо пильної уваги з боку школи та сім'ї; проблема виховання батьків і кваліфікованої підготовки молоді до сімейного життя — об'єктивна необхідність розвинутого соціалістичного суспільства; існуюча система навчання і виховання юного покоління потребує якісного вдосконалення, насамперед у плані прискореного громадянського змужніння та підготовки до суспільно корисної праці.

Є. Гуцало у стриманій, ощадливо-аскетичній манері досліджує громадянську позицію сільської вчительки Олени Левківни Шкаруби у гостроконфліктних побутово-етичних ситуаціях. Автор пропонує читачеві психологічно ускладнений аспект сприйняття дійсності. Зовні ніби розпорошені епізоди, сцени, картини нанизуються на сюжетний стрижень за допомогою діалектичних, художньо зумовлених зв'язків між ними.

З першого погляду Олена Левківна видається дбайливою гос-

подинею, коло турбот якої — сім'я, корова Зірка та город. Школа, громадська діяльність — ніби на другому плані. Прохання сусідки Лузгар вщент руйнує внутрішній спокій Шкаруби. Вдова вкрала з колгоспної комори пригорщу пшениці, дбаючи про шматок хліба для дітей на голодний день (у повістях відтворено події, які відбуваються у подільському селі Медвинці на початку 50-х років). Жінка просить учительку вмовити неприступно сувору голову колгоспу Свербиус не подавати справу до суду. Героїня повинна осудити нещасну палійку або виправдати її нечесний вчинок. Сумніви терзають серце вчительки: треба заступитися за злодія! Страх відштовхнути від себе людину бере верх над ваганнями.

Безкомпромісна Свербиус за це влучила Олені Левківні в найболючіше місце: «Добра душа у вас, тільки сліпа. От наче й дивитися ви своїми очима, а бачите кепсько, бо на них більма» [5, с. 14]. Так природно зароджується гострий внутрішній конфлікт, який розгортається з наступними подіями. Підпал хати вчителів кимось із односельчан — наступна психологічна ситуація з глибшою, ніж у першому випадку, драматичною колізією. Тепер зло спрямоване безпосередньо проти Олени Левківни. Непохитна доброта в героїні. Не хоче вона підозрювати нікого, бо це принижує людську гідність. Що це? Всепощення, жебання співчуття чи крицева віра в людину? Героїня позбавлена честолюбства, «думає за всіх», «всіх би пригорнула», а своє лиху свідомо ховає від людського ока. Для неї бути доброю — означає бути уважною і щедрою на взаємовиручку не тільки для когось одного, а й для всіх, у масштабі цілої держави.

Здатність опромінювати сіру буденщину «органічним «талантом» людяності, чуйності, невичитаної внутрішньої інтелігентності» [6] робить Олену Левківну ідейним наставником односельчан. Вчителька реалізує себе насамперед у вмінні відчувати і творити добро з внутрішньої необхідності, що найкраще характеризує її гуманістичне кредо.

Доброта Олени Левківни — людяна, доступна всім, хто її потребує, у Горпини Титівни Свербиус — справедлива, але неприступно сувора. Вона справді була «розумом для всіх», та не змогла стати «серцем для всіх».

Трагічна загибель учнів і сина палійки Фійони драматизує конфлікт Шкаруба — Свербиус. Смерть, посіяна фашистами, постає страшним соціальним злом, якому вчителька протиставляє благородство і, знову ж таки, життєдайну доброту. Ось чому сповідь Фійони про лиходійство не здатна похитнути душевну рівновагу Олени Левківни, зруйнувати її уявлення про красу людських стосунків. Вкрай загострене почуття несплаченого боргу перед людьми засвідчує чистоту громадянського сумління героїні: «Почувалась так, наче в чомусь завинила перед людьми. Не вони перед нею завинили, ні, а от саме вона перед ними» [5, с. 77].

Аналогічну фабулу знаходимо також у повісті Є. Гуцала «Дівчата на виданні». Благородна доброта, основана на повному довірі до людини, і тут перемагає зло. А от спокусника сімнадцятирічних дівчат Тугая ця доброта не облагороджує, навпаки —

робить його підлим! Чому? Закохана в Тугая вчорашня випускниця школи Килина жертвує дівочою честю, щоб зробити судженого (як і в історії Оксани Кульбаки, обранець дівочого серця — сімейна персона) безмежно щасливим. Однак Тугай, цей воістину «захланний лицар сіна», збезчестивши сироту, втрачає своє роблене благородство і людську подобу.

Протиборство добра і зла у повістях «Сільські вчителі», «Шкільний хліб» трактується Є. Гуцалом у філософському, соціально-психологічному плані. В кожній ситуації герої змушені робити рішучий вибір, що поляризує їх громадянські позиції.

У Свербиус «розум холодний і серце захололо». Вона відкидає будь-яке співчуття до конкретної людини, хоч водночас здатна на повну самопожертву заради колгоспу. І її самозречене служіння державі і людям — бездушевне, не зігріте теплом серця. В цьому розумінні Свербиус — ідейний антипод Шкаруби, який об'єктивно перебуває під педагогічним впливом вчительки. Відчутним є і зворотний вплив.

В розумінні ж Олени Левківни, якій на перших порах бракує політичної далекоглядності і партійної принциповості, насамперед у вирішенні внутрішкільних проблем, бій з соціальним злом не може вестись засобами примусу і диктату. Зло здатна знищити лише всеосяжна материнська доброта у взаєминах між усіма членами соціалістичного суспільства. Так, в епізоді підписування позики серед односельчан, зокрема в сутичці Шкаруби з багатодітною вдовою Катериною Пекур, вчителька забуває про свою виняткову доброту, діє так, як вчинила б на її місці «головиха». І виключення зі школи Івана Гуньки, учня з її шостого класу, — жива рана для доброго серця Шкаруби. Виключений «герой» ставить під сумнів дієвість її педагогічної концепції. Характерно також і те, що в суперечці вчителів про війни в сучасному світі Олена Левківна відкрито ратує за принципи ідейної програми Свербиус: «примусити, коли на користь людини», «справедливості домагаються не тільки добром та ласкою, а силою, зброєю».

Отже, Шкаруба усвідомила діалектичну істину: зі злом у людях, у житті потрібно боротись зброєю добра без будь-яких компромісів, щоб відстояти єдину всенародну правду. Оце і є, на наш погляд, конкретне прилучення письменником «етичної винятковості, сумовито-лагідної людяності Олени Левківни... до спрямованих у той же бік рушійних сил часу» [8, с. 110].

Отже, повісті О. Гончара і Є. Гуцала — глибоко проблемні твори, в яких порушуються актуальні питання комуністичного виховання радянської молоді, громадської діяльності та особистого життя сільських вчителів. У повістях майстерно реалізовані провідні педагогічні традиції радянського «роману виховання».

Список літератури: 1. Матеріали XXVI з'їзду КПРС. К., 1981. 2. Програма Комуністичної партії Радянського Союзу. К., 1977. 3. Проект ЦК КПРС «Основні напрями реформи загальноосвітньої і професійної школи». — Радянська Україна, 1984, 4 січня. 4. Гончар Олесь. Бригантина. К., 1980. 5. Гуцало Євген. Шкільний хліб. К., 1981. 6. Новиченко Л. Олена Левківна та інші. — Літературна Україна, 1971, 3 вересня. 7. Пархоменко М. Что же будет с романтикой? — Литературное обозрение, 1974, №11. 8. Штонь Г. М. Становлення нової людини і літературний процес. К., 1978.

Исследуется практическая реализация современными украинскими писателями Олесем Гончаром и Евгением Гуцало педагогических традиций «романа воспитания». Главное внимание уделено анализу проблематической основы произведений и их идейной направленности.

Стаття надійшла до редколегії 15. 11. 78.

О. П. КУЦА, асист.,
Тернопільський педагогічний інститут

Микола Бажан та українсько-польські літературні взаємини

Статті й виступи про польську літературу передових українських письменників, зокрема І. Франка, Лесі Українки, П. Грабовського та ін., стали проявом глибокого зацікавлення долею польської культури. Особливого розвитку літературні взаємини двох слов'янських народів досягли в радянський час. Велика заслуга в цьому багатьох діячів культури і насамперед українського радянського поета, прекрасного знавця та перекладача польської літератури М. Рильського. Неабияка роль у зміцненні дружби двох народів належить і М. Бажану. Поет-академік, вчений, літературознавець, М. Бажан успадкував від класиків невтоленну жагу пізнання культури народів світу. Бажання митця вивчити, передати свої знання іншим завжди мало високу, інтернаціональну мету. В історії Польщі, в її культурі та літературі поет шукав тих гуманістичних традицій, що вели до зближення радянського і польського народів.

М. Бажан здійснив переклад українською мовою багатьох поезій Адама Міцкевича, Юліуша Словацького, Ципріяна Норвіда, Ярослава Івашкевича; присвятив геніальному Адамові Міцкевичу окремий цикл поезій, названий радянською та польською критикою визначним літературним явищем. Ярослав Івашкевич писав: «Микола Бажан, знаний як друг нашої літератури, заглянув в усі її схованки. Його обізнаність з цього погляду справді викликає подив» [12, с. 77]. Автор циклу «Міцкевич в Одесі» досягнув рідкісної єдності змісту і форми. Він дав свою поетичну інтерпретацію одеського періоду життя польського поета. Розкриття внутрішнього світу Адама Міцкевича, його думок про Польщу, народ, революцію, про майбутнє втілено в циклі. Разом з тим М. Бажан втілює у слові гуманізм нових взаємин між народами. В образі Міцкевича, який втілює в собі кращі риси польської нації, розкрита традиція високої дружби польського народу з народами Країни Рад.

Творчість М. Бажана привернула увагу польських перекладачів ще на початку 30-х років. Перша збірка його творів вийшла у 1926 р., а через сім років з'явилися окремі поезії у перекладах

польською мовою. У 1933 р. у варшавському двотижневику «Бюлетень польсько-український» у перекладі К. Неривного був надрукований вірш М. Бажана «Кров полонянок», а починаючи з 1934 р. його поезії часто публікувалися в журналах «Зет» (Варшава), «Калена» (Хелм) у перекладах відомих польських перекладачів К. Яворського, Ю. Чеховича, Т. Голлендера, С. Леца, Л. Левіна.

Зацікавлення М. Бажана польською літературою дедалі зростало. Листування з польськими митцями, поїздки в Польщу, міцна дружба з Я. Івашкевичем, Ю. Пшибосем, А. Стерном поглибили почуття приязні і любові поета-інтернаціоналіста до братнього слов'янського народу. З-під його пера у різні періоди виходить ряд статей про творчість окремих польських письменників: «Невгасне світло Чорного лісу» (про Яна Кохановського); «Кримські сонети» Адама Міцкевича; «Злигодні і велич поета» (про Ципріяна Норвіда); «Видатна книга видатного письменника» та «Спогад про Кременець» (про Юліуша Словацького і Ярослава Івашкевича); «Концерт у Києві під час облоги» (про піаніста Мюнцера); «Пам'яті щирого друга» (про Анатолія Стерна), «Незабутня Ванда» (про Ванду Василевську).

М. Бажан дослідив благодіючий вплив традицій творчості Яна Кохановського на українську літературу. Слідом за І. Франком, який відніс поезію Яна Кохановського до видатних явищ світової культури, М. Бажан стверджує, що «поруч інших великих людей — носіїв нового гуманістичного духу — повинні бути названі люди польського Ренесансу, а на чолі їх імено Яна Кохановського» [2, с. 247]. М. Бажана захоплює тонкість, чутливість віршів Яна Кохановського, що споріднює їх із творчістю великої української поетеси Лесі Українки. Ідея всеслов'янської єдності, так сміливо проголошувана Яном Кохановським, робить його творчість близькою нашому сучаснику — стверджує М. Бажан у статті «Невгасне світло Чорного лісу».

У статті М. Бажана «Звертаючись до спадщини Міцкевича» розкрито внутрішній стан польського поета під впливом подій 1825 р., порівнюються долі двох великих синів слов'янських народів — О. Пушкіна та А. Міцкевича: «Засланий Пушкін в Михайловському, засланий Міцкевич в Моокві — їхні почуття в ці трагічні дні були такими спорідненими, такими близькими! Великі поети — Пушкін і Міцкевич. Як багато їх розділяло, як різко вони іноді протистояли один одному і, незважаючи на це, які рідні вони, які прекрасні і благородні узи симпатії і взаєморозуміння об'єднували їх навіть тоді, коли, як здавалось, ці узи рвалися» [3, с. 53].

У 1977 р. у видавництві «Таврія» вийшли в перекладі українською мовою «Кримські сонети» Адама Міцкевича з передмовою М. Бажана. Поет не вдається до аналізу 18 творів циклу, не пише про те, що вже відкрито. Його увагу привертає молодосліджений літературознавцями сонет «Яструб», який найповніше розкриває внутрішні переживання поета-вигнанця. Глибоким поетичним чуттям М. Бажан відчув відразу А. Міцкевича до підступних і обле-

сливих людей, які розставляли на нього тенета, сміливо заглянув у внутрішній світ польського поета. Письменницька догадка, оперта на марксистсько-ленінський аналіз, набувала переконливості як у поезії, так і в критичних працях М. Бажана. Дослідник відзначає перебування А. Міцкевича в Росії як позитивний фактор для його творчого розвитку; спілкування з передовою російською інтелігенцією розширило світоглядні обрії поета.

В історії Польщі, в її культурі М. Бажан ненастанно продовжував шукати традиції, які сприяли б активному зближенню радянського та польського народів. Цикл «Кримські сонети» присвячений О. Пушкіну (це ще до особистого знайомства двох великих поетів). У словах Гете — епіграфі циклу — Бажан-дослідник вгадує посвяту російському поетові. Взаєморозуміння синів російського і польського народів особливо дороге українському поетові-інтернаціоналісту, адже в їхній спадщині невичерпні поклади правди і краси, які мають неабияке значення для нашого сучасника.

М. Бажан був тонким знавцем і дослідником творчості Ципріяна Норвіда. Він розглядав поезії польського автора як неповторне явище у процесі розвитку світової поезії. Радянському дослідникові було близьке емоційне психологічне багатство творчості Норвіда, він виявляв досконале знання історичної епохи Польщі і на її фоні розглядав творчість польського поета. М. Бажан підкреслював єдність суспільних та естетичних поглядів Ципріяна Норвіда, російських демократичних поетів, Т. Шевченка, яка виявилась у їх поглядах на поезію і мистецтво, у виступах проти сучасної їм потворної дійсності. М. Бажан дав стислу і водночас глибоку філософську характеристику творчості Норвіда, визначивши основні її риси — реалізм, народність, громадянський пафос. М. Бажан не залишав у тіні слабких сторін життя і творчості польського поета, де сплутались правда й ілюзія, догма і протест, консерватизм і новаторство. У творчості Норвіда, як і багатьох класиків, М. Бажан старався відшукати естетичні тенденції, що впливали з кращих національних традицій; йому були близькі вірші Норвіда про борця за визволення негрів США Джона Брауна, борця за свободу Ірландії О'Конелла, проводиря повсталих алжирців Абу-ель-Кадера, польського генерала Бема, що поліг у боротьбі за волю угорського народу. Засвоювати спадщину Норвіда, — стверджує поет-критик, — обов'язок кожного громадянина. М. Бажану належить багато перекладів творів Ципріяна Норвіда українською мовою. Серед них поезії «Сироти», «Думи», «Вечір у пустці», «Буря», «Знов легенда».

У 1969 р. прогресивна культурна громадськість світу відзначила 160-річчя від дня народження великого польського поета-революціонера і патріота Ю. Словацького. М. Бажан очолював ювілейну комісію. Поети Польщі, України, Росії, Білорусії, Литви зібрались у мальовничому містечку Кременці на Тернопільщині, щоб віддати шану людині, ім'я якої стоїть в одному ряду з іменами М. Коперніка, А. Міцкевича, Ф. Шопена. Теплі, зворушливі спогади і роздуми про невмирущість Ю. Словацького вилились у

невеликій за обсягом статті М. Бажана «Спогад про Кременець». Автор не просто фіксує сам факт святкування ювілею Ю. Словацького, а дає йому політичну і наукову оцінку. Він вказує, що творчість Ю. Словацького стала невід'ємною частиною світової духовної спадщини, яку дбайливо бережуть люди соціалістичного суспільства. Найдорожчі і найгуманніші традиції для людства — це традиції братерства, братнього єднання літератур. Творчість Ю. Словацького несе такі традиції передусім у революційно спрямованих творах «Ода вольності» і «Похорон капітана Мейзнера», перекладених М. Бажаном.

До 150-річного ювілею Ю. Словацького український поет переклав драму «Фантазій», яка зацікавила його різноманітністю, гостротою психологічних характеристик, поліфонізмом. Перекладач помітив, що твір скерований передусім проти польської аристократії, яка була байдужою до долі своєї батьківщини. М. Бажан трактує драму як поворотне явище не лише в творчості Ю. Словацького, а й у всій польській літературі. Перший пам'ятник Ю. Словацькому споруджено саме на радянській землі, відкриття його символізує велику силу дружби слов'янських народів. У статті М. Бажан наголошує на дружніх взаєминах двох великих синів російського і польського народів — О. Пушкіна і А. Міцкевича, нагадує, що Ю. Словацький словами любові озвався до засланого на Кавказ М. Лермонтова, підкреслює, що «творчість Словацького має широке міжнародне значення, всесвітню славу і пошану. Вона стала невід'ємною частиною тієї світової духовної спадщини, яку так бережуть і пильнують од новітнього варварства люди соціалістичного суспільства. Найкращі традиції національних культур минулого зберігають і плекають у своєму вільному розвитку культури соціалістичних народів [3, с. 274].

Багато уваги приділяв М. Бажан творчості Я. Івашкевича, яка, починаючи з 50-х років ХХ ст., набуває популярності на Україні. Перекладені М. Бажаном твори Я. Івашкевича здобули визнання і стали вагомим внеском в освоєння польської поезії українською літературою. Особиста дружба обох поетів, яка почалася 1958 р., сприяла взаємозбагаченню і розвитку їхніх талантів. Я. Івашкевич тепло зустрічав вихід у світ кожної нової збірки українського радянського поета і щиро прагнув ознайомити з нею польського читача.

Роман Я. Івашкевича «Честь і слава» справив велике враження на М. Бажана. У 1962 р. цей твір вийшов у Польщі, а вже у 1966 р. український читач мав змогу ознайомитись з ним. М. Бажан у статті «Видатна книга видатного письменника» дав глибокий ідейно-художній аналіз цього роману-епопеї, звернув увагу на новаторство польського письменника. «Роман Ярослава Івашкевича так насичений музикою, — писав М. Бажан, — як не був насичений навіть «Жан Крістоф» Ромена Роллана, навіть «Доктор Фауст» Томаса Манна. І ця його музикальність, попри всю повагу автора до класичної традиції, цілком сучасна. Вона по-новаторському іде на дисгармонії й дисонанси, на винахідливу інструментовку, на чверті тонів, на значущі паузи й синкопи, які підкреслю-

ють плин часу й завороти дії» [5, с. 244—245]. Від проголошення иплинності життя і безнастанних змін у ньому до усвідомлення історичної закономірності ленінізму — такий, за визначенням М. Бажана, пафос роману. Поет-критик підкреслює успіхи роману як наслідок марксистсько-ленінського розуміння Я. Івашкевичем історичного процесу. М. Бажан акцентує увагу на епізоді, коли головний герой Януш Мишинський знайомиться з нелегально виданою в Польщі брошурою Леніна зі статтями про Толстого. «Якщо марксист і не може погодитись з усім, що говорить Ярослав Івашкевич, то Ярослав Івашкевич у багатьох пунктах згоден з тим, що говорить марксист. Без цього не було б і письменницького новаторства, яке треба розуміти і як новаторство ідей, новаторство аналізу, новаторство прогнозу, і як новаторство стилю, форми викладу, майстерності» [5, с. 246].

М. Бажан писав і про Ванду Василевську, рокривав її образ на фоні важливих суспільно-культурних процесів, практики інтернаціонального єднання народів і культур. Пристрасне служіння народу, бойовий революційний пафос, постійна боротьба за мир — у цьому вбачала мету свого життя В. Василевська. Її творчість належить до найкращих надбань польської літератури. Послідовниця кращих демократичних і соціалістичних традицій польської класики, В. Василевська була одним із основоположників соціалістичної літератури народної Польщі. М. Бажан показав вклад В. Василевської у радянську культуру, у справу зміцнення інтернаціональних почуттів і братерства трудящих Країни Рад і Польщі.

Прекрасний знавець мистецтва різних епох і народів, М. Бажан вбачав у єднанні соціалістичних культур майбутнє духовного зближення народів.

Список літератури: 1. *Адельгейм Є.* Микола Бажан. К., 1974. 2. *Бажан М.* Думи і спогади. К., 1982. 3. *Бажан М.* Обращаясь к наследию Мицкевича. — *Вопросы литературы*, 1975, № 12. 4. *Бажан М.* Пам'яті щирого друга. — *Літературна Україна*, 1968, 25 жовтня. 5. *Бажан М.* Путі людей. К., 1969. 6. *Бажан М.* Твори. У 4-х т. К., 1974, т. 4. 7. *Вєрвєс Г. Д.* Адам Міцкевич в українській літературі. К., 1955. 8. *Вєрвєс Г. Д.* Головні проблеми українсько-польських літературних взаємин ХІХ ст. К., 1958. 9. *Вєрвєс Г. Д.* Юліуш Словацький і Україна. К., 1959. 10. *Гресько М.* За межами Батьківщини. — *Жовтень*, 1964, № 10. 11. *Івашкевич Я.* «Розмова сердець» Миколи Бажана у польському перекладі. — *Всесвіт*, 1969, № 6. 12. Про Миколу Бажана. К., 1974.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Анализируются литературно-критические статьи Миколы Бажана, посвященные творчеству польских писателей XVI—XX вв., дружбе деятелей братских русской, украинской и польской культур.

Стаття надійшла до редколегії 20. 08. 83.

Ідейно-тематична і жанрова своєрідність творів Михайла Лазаренка

Сатира і гумор, як специфічні форми відображення дійсності, мають давні традиції, основи яких, закладені класиками (Г. Сковородою, І. Котляревським, Т. Шевченком, С. Руданським, І. Франком, Лесею Українкою), успішно поглиблюють і розвивають нові покоління письменників.

На Буковині сатирично-гумористичний цех представляла когорта письменників, серед яких у дорадянський період особливо виділявся майстерністю О. Маковей. Його фейлетони гострого сатиричного звучання «Казка про невдоволеного русина», «Як Шевченко шукав роботи» увійшли в золоту скарбницю української сатирично-гумористичної літератури.

За радянської доби письменники Буковини досягли значних успіхів у розвитку жанрів сатири і гумору, використовуючи багату спадщину своїх попередників, а також невмирущі перлини фольклору. Серед них Михайло Ткач, відомий поет-лірик, який плідно працює і в сатирично-гумористичному плані. У вірші «Наклепникам з радіостанції «Вільна Європа» (Ткач М. На перевалі. К., 1957) він засобами сатири викриває ідеологічних диверсантів та українських буржуазних націоналістів.

На царині сатирично-гумористичної прози виступає Василь Мельник. Його книжки «Це вам не смішки», яка вийшла у видавництві «Карпати» 1977 р. та «Позаштатна няня», що побачила світ 1982 р. у «Бібліотеці «Перця», здобули визнання у читачів, схвально оцінені критикою. Тривалий час на Буковині жив і працював Василь Підмайстрович, поет і прозаїк, що писав російською мовою. Лікар за фахом, він видав дві книги сатири та гумору, в яких утверджує радянську дійсність, викриває пережитки минулого, висміює негативні явища в житті. Молдавською мовою пише Василь Левицький. У 1973 р. в Кишиневі вийшла книга його гуморесок «О, сфынте наивитате» («О, свята простота»).

Михайло Лазаренко теж створив багато гумористичних оповідань, новел, усмішок, фейлетонів. Він — один із найактивніших гумористів і сатириків Буковинського краю. Твори його публікувалися в періодиці, колективних збірниках, а кращі з них видані окремими книжками — «Нема життя вуйні Васи́ні» (1960), «Вуйна Домна перевиховується» (1961), «Скарга у вищі інстанції» (1970), «Дресирований короп» (1975). Окремі твори гумориста перекладені молдавською мовою і друкувалися в періодиці. В перекладах російською мовою ряд його гуморесок вийшов у збірнику «Юмористические рассказы и фельетоны» (Кишинів, 1961).

М. Лазаренко з чітких методологічних позицій утверджує комуністичні ідеали, його твори написані на основі реального матеріалу, комічне і смішне в них відображає життя з усіма його

суперечностями. Гуморист звеличує людину праці, показує боротьбу з недоліками в господарюванні, з пережитками минулого.

Тематичне коло творів М. Лазаренка широке. В одному з перших гумористичних оповідань — «Музейні експонати» — протиставлене нове буковинське село старому, уславлено зміни, які приніс соціалістичний лад. Використавши засіб контрасту, автор на противагу минулому показав яскраве сьогодення, «наші гаразди, наше радянське життя» [1, с. 36].

Художній прийом протиставлення покладений і в основу гумористичного оповідання «Князь Корнель». Антитеза несе у собі основний комічний заряд завдяки невідповідності зовнішньої форми зображуваного її внутрішньому змістові. Обігравши прізвище *Князь* (ознака влади і багатства), М. Лазаренко з гіркою іронією показує селянина, який в часи бояро-румунської окупації «ціпа — й того позичав» [3, с. 43]. Радянська влада принесла щастя радянським трударям. Образ Корнеля Князя збірний, у ньому гуморист уособлює всіх тих, хто відчув себе вільною, незалежною людиною тільки під зорями Кремля.

Прикметною особливістю творів М. Лазаренка є поєднання гумору з ліризмом, властиве усмішці «Буковинські ночі», гумористично-ліричним новелам, об'єднаним у «Гумористичний триптих», та рядові інших творів. «Буковинські ночі» — це лірична розповідь про щасливе життя рідного краю: «Від Хотина до Путилі — танці та музики. Аж плаями луна котиться. Усміхається Чорногора» [3, с. 49]. Усмішка ця теж створена за допомогою антитези. Образові згорьованої, виснаженої, вкрай збіднілої в минулому Буковини протиставляється її краса й сила в епоху соціалістичних перетворень.

У гумористичній новелі «М'ясо на дроті» комічний ефект передає оригінальне порівняння, в якому автор протиставляє тяжкому, уособленому в старих лостолах, залишкові «проклятого капіталізму» радісне життя радянських людей [4, с. 12].

Ліричні новели, об'єднані в «Гумористичний триптих», оригінальні за своїм задумом. Основним художнім прийомом у них залишається протиставлення, за допомогою якого авторові вдається чіткіше і яскравіше змалювати добробут радянського народу; простий трудівник за сумлінну працю одержує путівку і їде на відпочинок «в Крим, до теплих хвиль, до кипарисів...» [4, с. 56]. Кількома штрихами М. Лазаренко показує умови життя і праці трудівника в дорадянський час, його безправне становище. В триптиху порушена тема освіти, автор, зокрема, констатує, що «молодь іде в науку!» [4, с. 60]. Безправності буковинця в період окупації краю протиставлене повнокровне життя, право на працю, відпочинок і освіту, гарантовані Радянською Конституцією.

Принцип антитези лежить в основі новели «Кримські етюди» з цього ж триптиху, яка має кілька сюжетних ліній. Розповідь, що ведеться від першої особи, передається через призму уявної розмови з графом Воронцовим, який володів «колись усіма цими благами — і палацами, і парками, і морем» [4, с. 57]. Серед відпочиваючих на південному узбережжі є й буковинець. М. Лаза-

ренко підкреслює це за допомогою діалектизму «не бануй» [4, с. 58]. Автор наголошує, що на відпочинок мають право трудящі всього Радянського Союзу. Безтурботному й розгульному життю Воронцова та інших панів і підпанків протиставляється право всіх громадян Країни Рад на працю і гарний, змістовний відпочинок.

Є в М. Лазаренка чимало творів, де порушується тема виховання. Вони сприяють формуванню соціалістичної свідомості молодих громадян. У них особлива роль відведена колективові, його впливові на індивіда. Так, у гумористичному оповіданні «Рандеву» на чисту воду виводяться ледарі і прогульники, п'яниці і дармоїди, чий збірний образ представляє Тарантас. При змалюванні його портрета автор вдало використовує порівняння, іноді вульгаризми, які є основою сатиричного творення образу. Так, Тарантас «вицохався, сорочка на ньому тріщить, стегна... в штани не влазять. Пика — решетом не накриєш» [2, с. 46]. Вплив громади зробив своє діло: після «рандеву» (виклику на загальні збори колгоспників. — Ю. Г.) «Тарантас пішов у колгосп на роботу. За ним потяглися й інші» [3, с. 48].

Ця ж тема порушена у творі «Вуйна Домна перевиховується». Під впливом колективу героїня заявила: «Радий буде Іванко: «Перевиховується моя Домна» [2, с. 42]. Помітний певний вплив славнозвісної «Зенітки» Остапа Вишні на це гумористичне оповідання, зокрема у використанні лексики.

Темі виховання присвячена і гумористична новела «Інтелект», де висміяна сліпа батьківська любов до дітей, що призводить до потурання шкідливим звичкам.

Поряд з протиставленням і порівнянням, як основними художніми засобами, гуморист у циклі усмішок використовує тонку іронію, поєднану з гіперболою. Він порушує важливу проблему взаємостосунків батьків і дітей, питання зайнятості дитини корисними справами, вироблення у неї необхідності працювати. М. Лазаренко стверджує, що ледарі не «стихія, самоплив» [3, с. 56], а тільки наслідки неправильного виховання: «Він (ледар. — Ю. Г.) готовеньким не народжується» [4, с. 56]. Порушуючи проблему культурної організації дозвілля людей, в усмішці «Як козлом убити час» автор за допомогою притиставлення та іронії, що іноді переходить у сарказм, говорить про безглузду трату часу, коли людина займається азартними іграми.

Гуморист пробує перо в жанрі, близькому до народних усмішок. У циклі «Коротенькі усмішки» заслуговує на увагу ряд мініатюр. В окремих із них М. Лазаренко порушує проблему виховання дітей, ставлення батьків до цього процесу («Добрий татко», «Був у батька син»), показує окремі недоліки в роботі з дітьми. У мініатюрі «Добрий татко» висміюється тип людини, яка все робила за доньку. Результат такого «опікунства» виявився згодом у доччиних словах: «Невеликий пан, принесеш сам» [3, с. 107], коли батько попрохав води. В другій усмішці зображено молодика, котрий «на своєму віку і соломини не переломив» [3, с. 108], а коли став дорослим, то поставив питання рубач: «збирай-

те гроші на автомобіль, бо й парубкувати не буду» [3, с. 109]. Гуморист за допомогою сатиричних прийомів осуджує надмірну опіку дітей: вони виростають ледарями, егоїстами.

М. Лазаренко писав і твори антирелігійного змісту. Дотепно, виразно, цікаво, використавши епістолярну форму, змалював він модернізоване пекло («Лист з того світу»). З тонким гумором зазначається, що «все пекельне господарство перебудовано, поставлено на сучасні планово-кібернетичні рейки» [3, с. 21]. Фейлетон написаний в одному стилі з «Походженням світу» Остапа Вишні, використані в ньому і творчі традиції І. Котляревського. Комізм у творі досягається завдяки поєднанню неспівмірних понять. Фейлетон, спрямований проти релігійного дурману, має велике виховне значення.

На антирелігійну тему написана і усмішка «Маріїне щастя», де показана шкідливість сектантства, його згубний вплив на розвиток людини.

Багато творів М. Лазаренка присвячено викриттю бюрократів, бездарних керівників. Проти окозамилювачів і брехунів спрямоване гумористичне оповідання «Дозвольте доповісти». З ним перегукуються твори «Ахіллесова п'ята», «Авторитетна комісія».

Надаючи оповіді казкового звучання, використовуючи прислів'я, приказки, пісні, автор поглиблює художність творів. Так званий казковий зачин характерний для гумористичного оповідання «Як жінка чоловіка на розум наставляла».

Отже, М. Лазаренко, використовуючи різні сатирико-гумористичні жанри, піднімає важливі проблеми, намагається їх вирішити. Як справедливо зазначає Віталій Демченко, для Михайла Лазаренка, літератора і журналіста, ніколи не було метою викликати своїми гуморесками сміх. В його гумористичних новелах завжди стоять серйозні роздуми над нашим побутом, взаєминами.

Однак у творах трапляються і недоліки. Наприклад, дві різні гуморески, написані на одну тему і починаються однаково: «Іван Коник — ювіляр. Стукнуло Коникові півстоліття» [3, с. 37]; «Іван Чирик — ювіляр. Івану Чирику стукнуло, як кажуть, півстоліття» [3, с. 70]. Часто автор змальовує набридлих уже дідусів і бабусь, котрі із «знанням справи» втручаються в процес керівництва господарствами, критикують, радять («Досвід баби Марічки»).

Попри окремі вади, твори М. Лазаренка цікаві, своєрідні. Кілька критичних відгуків, опублікованих у пресі, оцінюють їх загалом позитивно, а ідейно-тематичне й жанрове розмаїття дає підстави вести мову про перспективність творчості гумориста.

Список літератури: 1. Лазаренко М. Нема життя вуйні Василю. Станіслав, 1960. 2. Лазаренко М. Вуйна Домна перевиховується. Ужгород, 1965. 3. Лазаренко М. Скарга у вищі інстанції. К., 1970. 4. Лазаренко М. Дресирований короп. Ужгород, 1975.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Рассматриваются произведения М. Лазаренко, посвященные социалистическим преобразованиям на Буковине. Подробно анализируются также юмористическо-сатирические произведения, в которых подняты проблемы воспитания, сила влияния коллектива на отдельную личность и другие.

Стаття надійшла до редколегії 15. 07. 83.

Редакційні варіанти п'єси М. П. Старицького «Не судилось»

Над п'єсою «Не судилось» М. Старицький почав працювати в середині 70-х років XIX ст. У листі до М. Комарова письменник повідомляв: «Мое «Не судилось» (з перше «Панське болото») було задумане ще в 1876 році, а наполовину скінчене було в 1878 р., і я три дні його читав у громаді» [1, с. 608—609]. В 1881 р. драма була завершена під назвою «Не судилось» [1, с. 608—609]. У 1882 р. драматург підготував текст цієї п'єси до друку в альманасі «Рада».

Як київський, так і петербурзький цензори, які дозволяли п'єсу до друку, спершу не побачили в ній жодної тенденційності і обмежилися лише зауваженнями до окремих сцен і висловів, які, на їх думку, доцільно було б із тексту вилучити.

Бурхливий розвиток театрального мистецтва на Україні в кінці 70-х — на початку 80-х років XIX ст. і заснування в 1883 р. театру корифеїв спонукують М. Старицького до опублікування п'єси «Не судилось» в альманасі «Рада» в дещо зміненому вигляді надіслати її до цензури для отримання дозволу виставляти на сцені.

25 травня 1883 р. текст п'єси був зареєстрований у канцелярії Головного управління в справах друку. Відгук Цензурного Комітету був таким: «В виду неокрепнувших еще нравственных отношений между крестьянами и бывшими их владельцами представляется... несвоевременным и неудобным вводить на сцену те печальные моменты из прошлого крестьянского быта, которые могут породить или поддерживать страстное пробуждение между высшим и низшим сословием...» [2, ф. 776, 1883, оп. 25, спр. 310, арк. 12—13].

Остаточне рішення про заборону драми М. Старицького «Не судилось» виставляти на сцені Цензурний комітет з заключенням цензора Кайзера фон Нільгейма направив 14 жовтня 1883 р. в Головне управління в справах друку [2, ф. 776, 1883, оп. 26, спр. 2, арк. 50].

Під час роботи над рукописом драматург вивчає відгуки цензорів на попередні варіанти п'єси і враховує їх. Не змінюючи композиції твору, напряму розвитку сюжету, характерів персонажів, він звертає основну увагу на зауваження цензорів і вилучає з тексту або ж переробляє відмічені ними сцени, діалоги, монологи і навіть окремі речення і висловлювання персонажів. Особливо ж ретельно він доопрацьовує образ Павла Чубаня, діяльність якого в рукописові докорінно переосмислюється. Спочатку це була людина з протестантським характером, яка дбала про народ і захищала його від експлуататорів. Потім Павло Чубань окреслюється як просто грамотний інтелігент, до якого

селяни лише звертаються з проханням з'ясувати їм їхні права згідно з післяреформним становищем. На свою тяжку долю селяни йому й не скаржаться*.

Отримавши негативний відгук на п'єсу «Не судилось», М. Старицький в тому ж 1883 р. приступає до роботи над новим її варіантом, якому дає назву «Не до пари»**.

Зважаючи на штамп Головного управління в справах друку, поставлений на рукописові п'єси, вона була зареєстрована в канцелярії 14, а не 11 січня 1884 р., як констатується в роботі Л. Г. Сокирко «М. П. Старицький» (1960). Новий варіант розглядав той самий цензор Кайзер фон Нільгейм, якому зміст п'єси був відомим із попередніх рецензованих ним редакцій. 16 січня 1884 р. він написав на титульній сторінці рукопису: «По приказанию г. Начальника к представлению признана неудобным».

Робота М. Старицького над четвертим варіантом п'єси була хоч і недовгою, зате важкою і копіткою. Письменник змінив, насамперед, назву, а також імена і прізвища дійових осіб. Значно пом'якшив драматург і соціальний смисл діалогів поміщика й орендаря. Якщо в драмі «Не судилось» вони діяли спільно, а Іван Андрійович завжди звертався до Шльоми за порадою, як краще і вигідніше ошукувати і експлуатувати селян, то в п'єсі «Не до пари» Андрій Іванович виявляє незбагненний лібералізм, ледве чи не батьківське піклування про них. Він з обуренням ставиться до порад орендаря, спрямованих проти життєвих інтересів селян.

Якщо в попередньому варіанті Павло Чубань ще якимось намагається пояснювати селянам їхні права згідно урядових положень, то в п'єсі «Не до пари» він навіть не зустрічається з ними.

Порівняно з Михайлом Грицько в новому варіанті є значно людянішим і чуйнішим. Він рішуче захищає кохану від образи своїх батьків (№ 25858, дія 4, ява 13), називає їх «звірами» і навіть заявляє, що забуде їх, якщо вони не припинять знущання над Олесею (№ 25858, дія 4, ява 14).

Не таким запальним і рішучим змальований у новому варіанті і парубок Дмитро Ковбань. Тепер він навіть не намагається відомстити паничеві за зневажену Олесю, яку щиро кохає. Панич тут показаний нещасною людиною, яка не змогла пережити втрату коханої і збожеволіла.

Незважаючи на таку переробку, п'єса «Не до пари» залишилась іще досить гострим твором у соціальному відношенні і тому була заборонена цензурою, що не могло задовольнити драматурга. Він знову доопрацьовує її і в квітні 1884 р. під назвою «Щербата доля»*** надсилає на розгляд Головного управління

* Рукопис п'єси «Не судилось» зберігається у відділі рукописів Ленінградської державної театральної бібліотеки ім. А. В. Луначарського, № 35020 (дія 2, ява 8).

** Рукопис п'єси «Не до пари» зберігається там же, № 25858.

*** Рукопис п'єси «Щербата доля» зберігається у відділі рукописів Ленінградської державної театральної бібліотеки ім. А. В. Луначарського, № 49870.

в справах друку, де вона зареєстрована, як це видно з позначки на рукописові, 21 квітня 1884 р. Головне управління в справах друку листом за № 1833 направляє її 2 травня цього ж року в Цензурний комітет.

Рішення про заборону вистави на сцені п'єси «Щербата доля» Цензурний комітет надіслав Головному управлінню в справах друку 7 червня 1884 р. листом за № 847 [2, ф. 777, 1884, оп. 3, спр. 3, арк. 81].

Незважаючи на те що рукописи п'єс «Не до пари» і «Щербата доля» були відхилені цензурою на одній і тій же підставі, вони не тотожні за структурою, змістом, художньою формою. Назва п'єси «Щербата доля» ще більш соціально «віддалена», ніж «Не до пари».

У новому варіанті надано інше ім'я і прізвище лікареві Павлу Чубаню — Михайло Бородай. Спостерігаються також певні розходження у структурі п'єс. «Не до пари» складається із п'яти дій, а «Щербата доля» — із трьох; кількість яв у них однакова — по 55, що вказує на збереження в другому варіанті послідовності розвитку сюжету першого.

Поклавши в основу «Щербатої долі» конфліктні ситуації сюжету п'єси «Не до пари», драматург, зважаючи на вимоги цензури, значно послабив соціальну характеристику багатьох персонажів, монологів і діалогів, замінюючи їх виразами, які схвалюють дії царського уряду і самого царя.

З монолога Грицька у другій яві першої дії нового варіанту виключено його критичне ставлення в попередній редакції до діяльності буржуазної інтелігенції і його висловлювання про тверді наміри українофілів відстоювати права селян в нових, на його думку, більш сприятливих для розвитку суспільства пореформених умовах. Замість цього драматург ввів лише одне невеличке речення, яким персонаж висловлює своє ставлення до царя, вважаючи його визволителем селян з-під гніту поміщиків.

Михайло Бородай в «Щербатій долі» не виявляє такої активності в пропаганді і впровадженні в життя ліберальних ідеалів, як Павло Чубань в п'єсі «Не до пари». У листі Грицькові Павло, який перебуває в маєтку його дядька, пише, що «Мы з п. Олександром... Умовылысь... завести и спільну позычкову кассу, и учылыще, а не забаву школу и больныцю...» (№ 25858, дія 3, картина 1, ява 1). Михайло Бородай звертається до Грицька лише з проханням приїхати до них, бо тут, мовляв, «здоровище» (№ 49870, дія 2, картина 3, ява 1).

Діалог Михайла і Грицька в другій яві першої картини другої дії переробки в порівнянні з бесідою Павла Чубаня з Грицьком у другій яві першої картини третьої дії попереднього варіанту п'єси позбавлений тої соціальної гостроти і полемічного запалу, з яким Павло Чубань захищає честь, права і людську гідність Олесі у зв'язку з безпринципною і безвольною поведінкою її коханого, якому докоряє в бездушності.

Отримавши повідомлення про ще одне відхилення п'єси, М. Старицький знову її переробляє і надсилає до цензури під назвою

«Не так склалося, як жадалося»*. В канцелярії Головного управління в справах друку рукопис був зареєстрований 3 вересня 1885 р. і лише 6 жовтня 1885 р. листом за № 3049 направлений у Цензурний комітет на заключення [2, ф. 777, 1885, оп. 3, спр. 5, арк. 110]. Підготовка відгуку була доручена цензору Фрейману; він 9 жовтня 1885 р. написав доповідну записку, в якій «находить возможным дозволить ее к напечатанию... к постановке ее на сцене...» [2, ф. 777, 1885, оп. 3, спр. 5, арк. 129—130]. 12 жовтня 1885 р. на титульній сторінці рукопису п'єси «Не так склалося, як жадалося» цензор Кайзер фон Нільгейм зробив остаточний надпис, який вирішував долю твору: «К представлению дозволено» (№ 28180).

Зіставлення останніх редакцій п'єс «Щербата доля» і «Не так склалося, як жадалося» показує, що драматург в останньому варіанті відійшов від реалістичних принципів відображення пореформеної дійсності. Надмірне завуальовування класового конфлікту між буржуазною інтелігенцією, поміщиками і селянами негативно позначилось на образній системі та ідейному спрямуванні твору.

Персонажі п'єси втратили свої попередні класові ознаки і не становлять собою яскраво окреслених типів певної епохи; їхні прагнення і мрії базуються не на реальних життєвих ситуаціях, а на абстрактній моралі загального добра, яка однаковою мірою властива селянам, ліберальній інтелігенції і поміщикам. Тим-то загибель Олесі і божевілля Грицька сприймаються випадковою трагедією, в якій абсолютно не повинні панівні класи, оскільки вони теж постраждали.

Вилучення соціально яскраво забарвлених сцен, картин, діалогів і монологів персонажів без відповідної заміни настільки послабили сюжет, що п'єса не сприймається цільним твором і нагадує собою слабо об'єднані драматичні епізоди, позбавлені чіткої ідеї.

Дослідження різних варіантів п'єси «Не судилось» переконує, що найперші її редакції були сильнішими в ідейному, художньому плані і більш відповідали демократичним переконанням письменника, творчість якого була спрямована на захист прав трудящих.

Список літератури: 1. Одеська державна наукова бібліотека ім. О. М. Горького, архів М. Ф. Комарова. 2. Центральний державно-історичний архів СРСР у Ленінграді.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Впервые с привлечением не публиковавшихся архивных материалов рассматривается творческая история пьесы М. П. Старицкого «Не судилось». Сопоставляя различные варианты пьесы, опубликованные и находящиеся в рукописях, оценку их цензурой, автор определяет наиболее сильный как в идейном, так и художественном отношении текст.

* Рукопис п'єси «Не так склалося, як жадалося» зберігається у відділі рукописів Ленінградської державної театральної бібліотеки ім. А. В. Луначарського, № 28108.

Стаття надійшла до редколегії 27. 02. 81.

Творчість Райнера Марії Рільке в ракурсі української тематики

Серед представників історико-літературного процесу Австрії та Німеччини другої половини XIX — першої половини XX ст. Р.-М. Рільке (1875—1926) був найбільшим після Г. Гейне ліриком, який досяг вершин світової слави. Він належав до тих письменників буржуазної Європи, які зрозуміли непримиренність позицій між мистецтвом і капіталізмом, але не могли розпізнати суспільних причинно-наслідкових зв'язків, а тому й не зуміли подолати відчуженості у взаємовідносинах окремої особи та суспільства загалом [17, с. 7]. Непослідовність світогляду знайшла вираження у творчості Рільке, що відображає кризу буржуазної епохи й трагізм митця, який, з одного боку, бачив безвихідність життя у світі, де несправедливість стала нормою, а, з другого, — робив спроби побороти ворожу людині хаотичність західноєвропейської цивілізації, злитися з творчими силами народу, ствердити його гуманістичні ідеали. «Поезія Рільке, — зазначає Д. Наливайко, — перейнята неясним, але інтенсивним відчуттям того, що існуючі форми буття віджили свій вік, що вони чужі й ворожі людині і повинні поступитися місцем іншим, гармонійним і органічним, здатним повернути людині чисті й чесні зв'язки з природою і собі подібними» [7, с. 65].

Творчість Рільке має багато спільного з неоромантизмом і символізмом, які у 90-х роках XIX ст. стали на передньому плані європейської літератури. Однак, хоч вона деякими гранями стикається з модерністськими течіями, все ж виходить далеко за їхні вузькі рамки, бо в основі своєї пов'язана з гуманістичними традиціями не тільки німецької, а й французької та слов'янської культури [2, с. 8], бо поетові притаманні реалістичні тенденції, прагнення до пізнання і художнього відтворення реального світу [4, с. 372].

Р.-М. Рільке не відзначався суспільно-політичною активністю, був далеким від соціалістичних ідеалів доби, застерігав навіть проти соціального аналізу своїх творів. І все ж йому не вдалося уникнути тривоги часу, заховатися від них ні в Парижі, ні в Африці, ні у Швейцарії. Соціальна суть буржуазного світу пробивається через усі метафізичні та релігійно-містичні нашарування творів його «Книги годин», особливо там, де мова йде про страхіття великих міст Заходу, що душать «всьяке живе створіння» [1, с. 7]. Співчуття до бідних і покривджених стало лейтмотивом у творчості Рільке. Перші поезії, які увійшли до виданих на власні зусилля альманахів «Подорожники» («Wegwarten», 1895), 19-річний поет назвав «піснями, подарованими народу» [18, т. 1, с. 127]. У передмові до видання він писав: «Парцельс розповідає, що подорожник має животворні властивості. Нехай виправдає себе легенда у цих піснях. Може вони пробудять у народі потребу до

кращого життя. Я сам бідний, але ця надія збагачує мене» [18, т. 1, с. 128]. Письменник дарував свої «Подорожники» робітникам рідної Праги, роздавав їх біднякам Мюнхена, де після 1896 р. продовжував вивчати історію мистецтва і літератури, старався допомогти людям, які, маючи у кишені не більше «двох крейцерів», змушені були купувати насамперед хліб, а не книги.

Творчий доробок лірика донедавна — до появи його поезій у перекладі Т. Сільман російською мовою (1965) — був майже невідомий пересічному радянському читачеві [5, с. 180], а ім'я поета ставили поряд з декадентами, які не заслуговують на увагу [6, с. 400]. Правда, 100-річчя від дня народження (4 грудня 1975 р.) і 50-річчя з дня смерті (29 грудня 1976 р.) дали нагоду критикам соціалістичних країн ґрунтовніше осмислити спадщину Рільке з позицій марксистсько-ленінського літературознавства. Інститут літератури АН НДР видав у співавторстві з літературознавцями СРСР і ЧССР однотомник статей про письменника [17], а у видавництві «Insel-Verlag» в Лейпцігу побачив світ тритомник його художньої спадщини [18].

Значних успіхів досягнуто і в СРСР, де у 70-х роках вийшли переклади Рільке, супроводжувані вступними статтями, післямовами та рецензіями [1; 2; 5; 6; 10; 12]. Радянськими дослідниками опубліковано також ряд критичних праць [3; 7; 8; 11]. М. Бажан створив поетичні варіації на теми творчості Р.-М. Рільке під назвою «Чотири оповідання про Надію» (1927), що засвідчує зростання інтересу радянської літературної промадськості до мистецького доробку німецького поета. І в цьому є своя внутрішня закономірність. Адже йдеться про письменника, духовний розвиток якого пов'язаний з Росією, її культурою і мистецтвом. Мандрівки, які Р.-М. Рільке здійснив разом з Лу Андреас-Саломе, німецькою письменницею, росіянкою за походженням, 1899 і 1900 років на батьківщину Пушкіна, зустрічі з Л. Толстим, Л. Пастернаком, М. Горьким, М. Цветаєвою, захоплення полотнами Третьяковської галереї, музеями і бібліотеками Москви й Петербурга зробили великий вплив на автора «Книги годин», на все його життя. «Чим я зобов'язаний Росії? — запитував поет Шлецера в листі від 21 січня 1920 р. і відповідав: — Вона зробила мене тим, ким я став. Я вийшов з неї. Там всі мої глибинні джерела» [21, с. 344].

Проблеми «Рільке і Росія» більшою чи меншою мірою торкаються як зарубіжні, так і радянські літературознавці [2; 3; 5; 7; 8; 9; 11; 12; 13; 14; 15; 16; 22]. Однак поза увагою дослідників, за винятком Д. Наливайка [7; 8; 9], залишається питання про зв'язки Р.-М. Рільке з Україною, її народом і культурою, про роль українського елементу в творчості німецького письменника *. Україна, Київ, який Р.-М. Рільке справедливо розглядав як історичне джерело витоків культури Русі [14, с. 6], значною мірою лягли в основу його «російського досвіду» [8, с. 135], дали імпульс до

* Д. Наливайко теж торкнувся даної проблеми побіжно, обмежившись при дослідженні лише поетичним доробком Рільке [8].

створення «Книги годин», яка започаткувала новий, зрілий етап у творчій біографії автора. Цього висновку доходять як зарубіжні, так і радянські дослідники. «Без Києва «Книга годин» немислима», — зазначала С. Бруцер [14, с. 6]. «Якщо б Рільке не познайомився з Києвом, він ніколи не написав би «Книги годин», — зауважив у 1959 р. А. Рогальський [22, с. 38]. З ними погоджуються сьогодні М. Рудницький [11, с. 140—142], Д. Наливайко [8, с. 137] та ін.

Ознайомлення з епістолярною спадщиною і щоденником поета засвідчує, що Україна посідала важливе місце в його російських мандрівках. Вже після першої з них (весна 1899 р.), яка обмежувалася Москвою і Петербургом, письменник активно готується до наступної — не тільки вивчає російську мову, літературу, мистецтво і архітектуру, а й знайомиться з історією та фольклорно-етнографічними особливостями російського півдня. Сприяли цьому різні фактори. Рільке, який в юнацькі роки тяжів до романтизму, не міг не зацікавити народ, оспіваний у знайомих йому уже тоді гоголівських повістях циклу «Вечорів» і «Миргорода», відтворений образами запорожців на однойменному полотні І. Рєпіна, котрого поет відвідав 18 травня 1899 р. Р.-М. Рільке підтримував контакти із М. Стороженком, професором Московського університету, знавцем творчості Т. Шевченка, української і світової літератури. Можливо, певну роль відіграли й інші чинники. Листи Р.-М. Рільке до матері (від 5 грудня 1899 р.) і до Л. Пастернака (від 5 лютого 1900 р.) свідчать, що Наддніпрянина займала чи не провідне місце під час другої його подорожі. «На цей раз я поїду до Києва», — писав поет у другому з вказаних листів, не приховуючи, що при згадці про мандрівку радіє як «дитина на святвечір» [19, с. 23].

Після візиту, нанесеного Л. Толстому в Ясній Полянї, заручившись рекомендаційним листом М. Стороженка, Рільке на початку червня 1900 р. прибуває до Києва, два тижні знайомиться з його історичними й архітектурними пам'ятниками, Софійським і Володимирським соборами, Печерською Лаврою і передмістями. Своїми враженнями поет поділився з матір'ю, листи до якої, як і вся його епістолярна спадщина, мають не тільки документальне, а й художньо-естетичне значення. З цих листів видно, що Рільке шукав на берегах Дніпра вихідних джерел загальноруської культури, шукав витоків тої руської сутності, яку ідеалізував у душі патріархальної селянської побожності й толстовської релігійності, протиставляючи її як вищу людяність страхіттям буржуазної Європи. Лист від 6 червня 1900 р., зокрема, свідчить, що поет докладно вивчав історію древньої східнослов'янської правітчизни [1, с. 6].

У листі від 8 червня того ж року описана Печерська Лавра та її келії. Поет розповів, як прочани з усіх сторін, аж з-під Кавказу, тиснулися темними коридорами підземного монастиря, які і він теж, — раз сам, раз із юрбою — з запаленою свічкою у руках оглядав «ці дивні катакомби» [14, с. 102], що справили на нього незабутнє враження.

Р.-М. Рільке бачив і «пізніший» Київ, знав новішу історію Наддніпрянщини. 17 червня, опустившись пароплавом по Дніпру, письменник продовжив мандрівку до Кременчука. По дорозі відвідав Канів, Чернечу гору і могилу Т. Шевченка. Потім подався «на край чудової України» [14, с. 6] — у Полтаву і Харків. У першому з цих міст затримався декілька днів, зробив екскурсію по місцях Полтавської битви, побував у навколишніх селах, щоб «людей і ландшафт ближче розглянути». Після Харкова мандрівника зустріли Воронеж, Саратов, Ярославль і гостинність російського поета С. Дрожжина. Дніпро і Волга, їх безкраї простори пробудили тоді у Рільке реальне відчуття масштабності природи, її стихійної первозданності, величі і безмежності, у порівнянні з якими все бачене раніше здавалось «тільки картиною» [19, с. 266].

Як і попереднього року, письменник відвідав Петербург, де до 22 серпня, працюючи в бібліотеках і музеях, продовжував вивчати мистецтво, історію і літературу.

Реєстрація назв наукових і художніх творів, імена їх авторів, різного роду конспективні записи, знайдені в архіві Р.-М. Рільке дослідницею С. Бруцер, його статті та епістолярна спадщина засвідчують інтерес поета до української культури, історії та побуту, передусім до літературних пам'яток Київської держави («Слова о полку Ігоревім», «Киево-Печерського Патерика», «Хроніки» Нестора), міжусобних воєн волинських і чернігівських князів у XIII ст., до історії Наддніпрянщини пізнішої доби, фольклору (билин, народних пісень, козацьких дум), київської архітектури й іконопису, художніх полотен Д. Левицького, В. Боровиковського, І. Крамського, І. Рєпіна, А. Куїнджі.

Цікавили Р.-М. Рільке повісті М. Гоголя «Вечір напередодні Івана Купала», «Сорочинський ярмарок», «Страшна помста», «Вій». Письменник знав «Тараса Бульбу»; ремінісценції «Полтави» О. Пушкіна проникли в тканину деяких його поетичних творів. Окремі літературно-критичні виписки засвідчують обізнаність поета з життям і творчістю Т. Шевченка, «Кобзар» якого він придбав 13 серпня 1900 р. у Петербурзі в російському перекладі.

Отже, Р.-М. Рільке вивчав Україну не тільки на мандрівних шляхах, як пересічний турист-іноземець, цікавився не лише її зовнішніми прикметами, а й намагався надати своєму поетичному сприйняттю наукову основу, шукав аналогій у російських художників і письменників, в українському фольклорі, у творчості Т. Шевченка.

Сповнений хвилюючих вражень, поет відчув потребу образного відтворення сприйнятого світу: «Все, що я побачив, повинно стати поезією» [19, с. 266]. І це бажання реалізується передусім у «Книзі годин» («Das Stunden-Buch», 1905), написаній від імені київського ченця [8, с. 145] у формі монологу, зверненого до бога. І хоч конкретні українські назви, населені пункти, реалії виступають у збірці переважно завуальовано, розпливчасто, присутність українських мотивів очевидна. Вони звучать у сповненій настроєвості поезії «За годину до сходження дня» («Eine Stunde vom Rande des Tages»), де відтворено образ місячної ночі в степу і могил-

курганів; постають у згадках про «мужика довгобородого», що «у запічку на людях спить» у вірші «Ти, шепотливцю закоптілий» («Du bist der gaunende Verruste»); вгадуються у поетичній зарисовці «Рідко сонце у соборі» („Selten ist die Sonne im Sobor“).

Ще інтенсивніше пройнятий українськими мотивами другий розділ цієї збірки, який називається «Книга прощ». Тут є навіть конкретні натяки на київські реалії. Так, зокрема, рефлексіями Печерської Лаври навіяні поезії «Чи знаєш ти про тих святих» („Weisst du von jenen Heiligen“), «Ти — монастир...» („Du bist das Kloster...“), «Ти успадкуєш зелень...» („Und du erbst das Grün...“).

Панораму придніпрянського і приволзького праландшафтів Р.-М. Рільке відтворив у поезії «Смиренність мислиш...» („Du meinst die Demut...“):

Земля без меж, вітри, рівнини,
лісів там тіні старовинних
й незмірна неба височінь.
Пливуть тобі назустріч села
і знов зникають в далині,
немов прожиті щойно дні
чи пісня дзвонів невесела
(переклад наш. — М. Н.) [18, т. 1, с. 265].

Натхненний враженнями від другої подорожі, в тому числі мандрів по Україні, Рільке створив один з найжиттєрадісніших своїх віршів «Все буде знов могутнє і велике» („Alles wird wieder groß sein und gewaltig“):

Все буде знов могутнє і велике —
рівнинні землі, повноводні ріки,
великі дерева, малі тини
і подоли просторі, де навіки
осядуть хлібороби й чабани.

Церков не буде — там, як в'язня, бога
закутого тримають і до нього
так ставляться розчулено, немов
до впійманого зраненого звіра;
в домах гостинність запанує щира,
чуття саможертвності й довіра
в тобі, в мені, в усіх засяє знов.

Не будемо на потойбіччє ждати
і скону не чекатимем свого,
Земному навчимося слугувати,
ми не нові для рук його [9, с. 57].

Поезія пройнята вірою у світле майбутнє людей, у те, що вони подолають породжену капіталістичним суспільством відчуженість, пізнають радість праці на землі і ціну справжньої дружби. Вірш витриманий у типовій для Рільке цього періоду манері абстрагування від конкретних географічних назв. Однак асоціації «рівнинні землі», «повноводні ріки» і «подоли просторі», де житимуть «хлібороби й чабани», безперечно, мали прообразом придніпровські або приволзькі простори.

Деколи поет вказує на топографічну приналежність поезій у «Щоденнику». Так, задум написати ліричну мініатюру «В оцім

селі стоїть останній дім» („In diesem Dorfe stehn das letzte Haus“) виник вперше під Полтавою, коли автором одного разу під вечір оволоділо меланхолійне почуття самотності [19, с. 267].

Полтавщина, зустрічі з її людьми, місця історичної битви 1709 р. дали Рільке поштовх до створення балади «Карл XII Шведський їде через Україну» („Karl der Zwölfte von Schweden reitet in der Ukraine“, 1900) і вірша «Буря» („Sturm“, 1904). Обидва твори увійшли до збірки «Книга картин» („Das Buch der Bilder“, 1906), яка характеризується — на противагу «Книзі годин» — історико-географічною конкретністю. Поезії написані на основі фольклорних матеріалів, хоч виявляють сліди впливу «Полтави» О. Пушкіна [16, с. 102].

В українському літературознавстві висловлена думка, що поезія «Смерть поета» („Der Tod des Dichters“, 1906), в якій є слова

Ті люди, що живим поета знали,
не відали, яким єдиним він
зі світом був: його лицем ставали
ці води, гори, ниви цих долин [9, с. 102]

народилася під впливом перебування автора на могилі Т. Шевченка, під враженням краєвиду і пейзажних реалій, що відкриваються для ока з Чернечої гори [8, с. 141].

У наведених рядках висловлене естетичне кредо зрілого Рільке, який вбачав суть творчого процесу художника у його нерозривній єдності з природою і людиною. Таке світосприймання якраз і стало можливим завдяки мандрівкам поета по Наддніпрянщині й Поволжі, вперше знайшло своє втілення у його поетичних творах на теми мандрівок. Сам поет сказав з цього приводу так: «Росія (і в цьому Ви самі переконаєтесь, ознайомившись з моїми книгами, зокрема з «Книгою годин») стала... основою мого переживання й світосприймання» [20, с. 409]. Поетичні образи Рільке — не уособлення душевного стану і не символи надприродної реальності, а віддзеркалення матеріально-чуттєвого світу. Вони, як пише Д. Наливайко, є «злиттям природи і душі як єдиного потоку буття» [9, с. 19], що якраз відрізняє Рільке від неоромантиків і символістів.

Слід відмітити художню досконалість поезій «Книги годин» і «Книги картин». У них автор створив свій поетичний стиль, по-новому осмислив речі і процеси. Простота фрази, ясність думки, використання широковживаної лексики, наявність у художній тканині поезій російських і українських слів, паралелізми, метафори, мелодійність і виняткова музикальність вірша, його багата інструментовка (алітерації, повторення однакових голосних, багатогранність римування), різного ладу ритміка, котра міняється нерідко в межах однієї строфи, динамічність, а в окремих випадках настроєвість і напруженість — все це робить поезії Р.-М. Рільке справжніми перлинами світової лірики.

Українські мотиви, проте, не вичерпуються ліричною спадщиною автора «Книги годин» — він звернувся до теми України водночас у своїх прозових творах, зокрема в оповіданнях «Як старий

Тимофій умирав співаючи» („Wie der alte Timofei singend starb“) і «Пісня про правду» („Das Lied von der Gerechtigkeit“), що увійшли до збірки «Історії про милого бога» („Geschichten vom lieben Gott“, 1900 р.). Обидві новели, на противагу переважній більшості поезій, мають яскраво виражений український колорит. Вони написані в основному на фольклорному матеріалі, правда, не без впливу творчості М. Гоголя і Т. Шевченка. Їх дія, яка не має точної хронологічної визначеності, відбувається у Придніпров'ї наприкінці XVI—XVII ст.

У першій з них розповідається про те, як найкращий на всю округу кобзар Тимофій хотів передати синові своє єдине багатство — навчити кобзарського мистецтва, яке він теж успадкував від батька. «Єгорку, голубе, — говорив старий юнакові. — Ти знаєш вже багато пісень... але не вивчив ще тих, яких ніхто — хай він козак чи просто селянин — не може слухати, щоб не заплакати» [18, т. 3, с. 315] (переклад наш. — М. Н.)

Батько повторював ці слова так часто, що вони почали набридати синові, закоханому у гарненьку Устеньку. А коли дійшло до сварки, Єгор, одружившись, залишив рідну хату і помандрував з дружиною до Києва. Повернувся через чотири роки, бо серед людей зрозумів ціну батьківської науки, усвідомив, що не повинна завмерти рідна пісня — найдорогоцінніший скарб народу. І хворий Тимофій до останнього подиху, скільки може ворухити губами, навчає сина співати. Через деякий час після смерті старого кобзаря Єгор поніс рідну пісню від села до села, бо співав так славно, як і його батько, і знав дуже багато героїчних і задушевних мелодій, яких ніхто «не міг слухати, щоб не заплакати».

У новелі Р.-М. Рільке опoетизував морально-етичні якості українських селян, оспівав їх талановитість, прагнення до прекрасного, почуття відповідальності за збереження духовних цінностей народу.

Кобзарську тему продовжує також новела «Пісня про правду», де зроблено спробу показати засобами художнього образу історичну роль мандрівних лірників і бандуристів, які своїм мистецтвом закликали селян до боротьби проти шляхетського засилля після унії 1596 р. Тричі співав бандурист Остап пісню про правду та кривду, аж поки вона не зазвучала кличем до повстання. Ось чому не встигла змовкнути бандура, як із «села в напрямі Чернігова» вирушила перша ватага озброєних людей [18, т. 3, с. 330]. Пішов за нею також 17-річний Олекса, син шевця і народного умільця художника-іконописця Петра. Пішов, бо пісня розбудила його свідомість і сумління, гнів до гнобителів, любов до Батьківщини.

Письменник у цьому творі описує вже не тільки нахил народу до мистецтва, а й його волелюбні патріотичні почуття. «Пісня про правду», з її мотивом боротьби проти соціального і національного гноблення, утворює деяку дисгармонію щодо загальної ідейної тональності творчої спадщини Р.-М. Рільке, який був далекий від революційних віянь епохи.

У новелі трансформовано фольклорні елементи (інтерпретація образу бандуриста, опис самотніх степових могил, введення у

тканину твору пісні про правду та кривду), які разом з шевченківськими інтонаціями (тема бунтарства, трактування селянського гніву) і гоголівськими ремінісценціями (згадки про славу Бульби, Кирдяги та Кукубенка, що належать до персонажів героїчної козацької епопеї російського прозаїка) утворюють тут органічний художній сплав. Окремі пасажі, зокрема, ті, де відтворюється степовий ландшафт, перекликаються зі згаданою нами поезією «За годину до сходження дня».

З композиційного боку новели являють собою розповіді, які письменник обрамляє розмовою з хворим на параліч юнаком Евальдом. Незважаючи на деяку спрощеність сюжету, вони відзначаються багатством мистецьких засобів (метафори, влучні порівняння, багатозначні епітети), пластичним відтворенням народного побуту, рельєфним змалюванням характерів, селянської психології, світосприймання. В художньо-словесній тканині цих творів, як і в окремих поезіях, зустрічаються слова в українському звучанні (*кобзар, мед, пан, бандура, козак, гетьман* та ін.), що створюють відповідний історичний, соціальний та емоційний підтекст.

Уявлення про творчість Р.-М. Рільке в рамках порушеної проблеми було б не повне, якщо не згадати, що поет переклав німецькою мовою в 1904 р. перлину давньоруської літератури «Слово о полку Ігоревім». За глибиною проникнення в оригінал цей переклад ще й до сьогодні залишається одним з найкращих в німецькому мовному світі [2, с. 382; 8, с. 138].

Україна, з якою Р.-М. Рільке познайомився під час мандрівок по Росії й завдяки російській історії, мистецтву та літературі, посіла велике місце в його творчій біографії. Правда, далекий від соціалістичних устремлінь епохи, письменник майже не звернув уваги на розвиток буржуазних відносин у Наддніпрянським краї. Його цікавили насамперед незрівняний образ землі, древні архітектурні пам'ятники, романтизована минувшина і світ патріархального селянства, серед якого шукав «людського братерства» [20, с. 409] і який протиставляв капіталістичній цивілізації Заходу.

Автор «Книги годин» і «Пісні про правду» вписав цікаву сторінку в історію німецько-українських, взагалі німецько-слов'янських літературних взаємин кінця ХІХ — початку ХХ ст.

Список літератури: 1. Адмони В. Поезия Райнера-Марии Рильке. — В кн.: Рильке Р.-М. Лирика. Перевод с немецкого Т. Сильман. М.; Л., 1965. 2. Азадовский К., Чертков Л. Русские встречи Рильке. — В кн.: Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971. 3. Азадовский К. М., Пастернаки Е. В. и Е. Б. Из переписки Рильке, Цветаевой и Пастернака. — Вопросы литературы, 1978, № 4. 4. История немецкой литературы. В 5-ти т. М., 1968, т. 5. 5. Карп П. Впервые на русском языке. — Нева, 1965, № 9. 6. Курс лекций по истории зарубежной литературы ХХ ст. / Под ред. М. Елизаровой и Н. Михальской. М., 1965. 7. Наливайко Д. Поезия Райнера Марії Рільке. — Всесвіт, 1968, № 2. 8. Наливайко Д. Українські мотиви в поезії Рільке. — Жовтень, 1971, № 10. 9. Наливайко Д. Єдиним він зі світом був. — У кн.: Рільке Р.-М. Поезії. Переклав М. Бажан. К., 1974. 10. Рильке Р.-М. Новые стихотворения. М., 1977. 11. Рудницкий М. Русские мотивы в «Книге часов» Рильке. — Вопросы литературы, 1968, № 7. 12. Рудницкий М. Р.-М. Рильке. — В кн.: Р.-М. Рильке. Лирика. Перевод с немецкого. М., 1976. 13. Brodsky P. P. Russia in Rilkes

„Das Buch der Bilder“. — Comparative literature, 1977, № 4. 14. Brutzer S. Rilkes russische Reisen. Königsberg, 1934. 15. Frank M. Rilke und Russland. — Aufbau, 1945, № 3. 16. Raab H. Rilke und die Welt der Slaven. — Neue Deutsch Literatur, 1957, № 9. 17. Rilke-Studien. Zu Werk und Wirkungsgeschichte. Berlin; Weimar, 1976. 18. Rilke R.-M. Werke in drei Bänden. Leipzig, 1978. 19. Rilke R.-M. Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit. 1899 bis 1902. Leipzig, 1931. 20. Rilke R.-M. Briefe aus Muzot. 1921 bis 1926. Leipzig, 1937. 21. Rilke R.-M. Briefe aus den Lahren 1914—21. Leipzig, 1938. 22. Rogalski A. Rilke i Rosja. — Życie i myśl, 1959, № 11—12.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Исследуется украинская тематика в произведениях австрийского и немецкого писателя Райнера Марии Рильке (1875—1926), посетившего во время путешествий по России в 1899 и 1900 гг. Киев, Канев, Кременчуг, Полтаву, другие города и села Приднепровья, и познакомившегося с жизнью, историей и культурой Украины. Впечатления от этих путешествий нашли отражение во многих стихотворениях сборников «Книга часов» (1905), «Книга картин» (1906), а также в новеллах и рассказах.

Стаття надійшла до редколегії 26. 10. 81.

О. І. ГУБАР. доц.,
Сімферопольський університет

Павло Тичина і театр

Серед актуальних проблем, пов'язаних з пошуками перспективних методів інтерпретації літературних явищ, великої ваги набула проблема осягання літератури в контексті художньої культури, мистецького синтетизму. Дуже багато уваги приділяється, зокрема, з'ясуванню взаємодії літератури з різними видами мистецтва. Академік М. Б. Храпченко [23], академік О. С. Бушмін [4], професор Б. С. Мейлах [10] відносять цю проблему до фундаментальних, пов'язують з нею новаторський напрям літературознавства.

Вчені розуміють, що доведеться розв'язувати коло нових і дуже складних питань. Найбільш плідним вони вважають метод комплексного дослідження, який передбачає об'єднання зусиль не тільки літературознавців, а й представників таких наук, як історія, естетика, філософія, суспільствознавство, мовознавство; мистецтвознавство, фольклор, психологія, а також представників точних наук.

В українській радянській літературі до митців, у творчості яких найбільшою мірою виявилися моменти мистецького синтетизму, належить неповторний поет-новатор П. Тичина. Дослідники дуже багато уваги приділили проблемі зв'язків його поезії з музикою (О. Білецький [3], Л. Новиченко [12], С. Шаховський [24], Л. Озеров [13], Л. Коваленко [8], С. Тельнюк [17], К. Фролова [22], В. Юдіна [25], та ін.). Зроблено перші кроки по дослідженню зв'язків поезії П. Тичини з живописом, прикладним мистецтвом (Л. Коваленко [8], С. Шаховський [24]), скульптурою (М. Неврлі [11]), кіно (Т. Різниченко [15]). Відмічалось також, що творча думка Тичини знаходилася під значним впливом театру (О. Губар [5], С. Крижанівський [9]). Але зв'язки Тичини з театром як самостійна проблема досі не розглядалася. А між тим ця проблема назріла.

У книгах П. Тичини, виданих після його смерті — «З минулого — в майбутнє» (1973), «В серці моїм...» (1971), «Подорож з капелою К. Г. Стеценка» (1982), «Із щоденникових записів» (1981), а також у кількох збірниках спогадів про поета, у фондах його особистого архіву знаходимо дуже багато цінних матеріалів, які

окреслюють широке коло театральних інтересів митця, значення театру в його життєвій і творчій долі.

Дитинство поета проходило в атмосфері народного артистизму. У зрілі роки він не раз згадував про те, як захоплювався народними обрядами (весілля, ходіння «із зізодою», засівання, колядування).

Співаючи в архієрейському хорі, в хорах Єлєцького та Троїцького монастирів і беручи, таким чином, безпосередню участь у церковно-релігійних ритуалах, юний Тичина зустрівся з театральністю і мистецьким синтетизмом зовсім іншого типу. Його вражала урочиста обстановка, створювана різними сценографічними засобами — від грандіозності архітектури, зображення лику святих, відтворення живописом релігійних сюжетів, світлокольорових ефектів, звучання хору аж до «неземного» у своїй колористичності одягу священників і пахощів ладану, побрязкувань кадил, оповитих сизим таємничим димом.

Не раз під час церковних відправ, панахидних співів душу хлопчика сковував страх, гнітючий настрій, гірка печаль, що переходили в ридання і сльози [20, с. 341—342, 394].

Першу стежку до професійного театру П. Г. Тичині, його товаришам по бурсі відкрив репетитор, підпільник-ленінець М. І. Подвойський, якого майбутній поет назвав своїм «духовним батьком» [14, с. 85]. Завдяки йому майбутній поет побачив у Чернігівському театрі виставу гоголівського «Ревізора», яка справила на нього незабутнє враження. Повернувшись у монастир, П. Тичина розігрував перед усіма хлопчиками роль Осипа [20, с. 232].

Під впливом відвідин театру учні бурси завели свій аматорський «театр» у Троїцькому монастирі. «Із простинь поробивши завісу й куліси, ми грали «По ревізії» Кропивницького (я виконував роль Гераська), «Як ковбаса та чарка...» (виконував я роль Шпоньки). Взагалі, мені комічні ролі подобались — і я, змінивши голос, витворяв таке, що всі за боки брались...» [20, с. 233].

Є підстави вважати, що потяг Тичини до театру, до комічного і смішного пробудився після перегляду вистави «Ревізор», а також відвідин цирку разом із М. Подвойським. Цікаво, що Тичина став душею аматорського «театру». Під його керівництвом було здійснено виставу «Ревізор» М. Гоголя, «Скупий рицар» О. Пушкіна.

Після закінчення Чернігівської семінарії (1913) П. Тичина переїхав у Київ, вчився у комерційному інституті. Згодом він бере участь у театральному житті Києва. У 1916 р. перебуває на посаді помічника хормейстера в театрі М. Садовського. В грізні роки боротьби за перемогу Жовтня на Україні П. Тичина відстоював новий театр. Спочатку поет активно співробітничав із театром-студією Г. Михайличенка. Він поринув, з головою у вивчення історії та теорії театру, виступав із лекціями про театр, захопився ідеєю взаємодії різних видів мистецтва — поезії, живопису, театру, музики.

П. Тичина виявляв велику наполегливість і самовідданість у створенні агітаційно-пропагандистського театру УРСР, виступаючи одним із авторів «театралізованих революційних свят», театральних видовищ, масового дійства «Труд і капітал». Важливо відмітити, що театр-студія Г. Михайличенка відкрився 11 травня 1921 р. показом на сцені Київського оперного театру композиції «Перший Будинок Нового Світу», в створенні літературної основи якої вирішальну роль відіграв П. Тичина [18, с. 56—61; 21, с. 134—135].

Три роки (1920—1923) працював П. Тичина завідуючим літературно-художньою частиною драматичного театру ім. Т. Шевченка. Він уважно стежив за процесом становлення нового театру на Україні, налагоджував тісні творчі контакти з видатними діячами — режисерами К. Марджановим, Л. Курбасом, Г. Юрою, видатними майстрами сцени Л. Собіновим, І. Мар'яненком, з художниками А. Петрицьким, М. Бураченком, Г. Нарбутом.

П. Тичина високо цінував театр, вважаючи його могутнім засобом ідейно-естетичного виховання нової людини — будівника майбутнього.

П. Тичина клопочеться про розвиток українського оперного театру, береться за переклади лібретто класичних опер: «Князь Ігор» О. Бородіна, «Казка про царя Салтана» М. Римського-Корсакова, «Лоенгрін» Вагнера. Переклади ці були позначені високою мистецькою культурою. Тонко відчуваючи і розуміючи специфіку оперного мистецтва, поет домагався, щоб слово і музика знаходилися в гармонійній єдності.

Поет виношував думку і про написання п'єси. Про це свідчить рукопис драматичного уривка, який під назвою «Пролог» зберігається в літературно-меморіальному музеї-квартирі П. Г. Тичини в Києві.

Цікаві театральні пошуки П. Тичини, інсценізації, створені ним. У щоденнику поета читаємо: «1920 рік. Кирило Григорович (Стеценко), під час нашої подорожі по Україні, прохав вибрати для нього щось із творів М. Коцюбинського. Я згодився інсценізувати «Сміх» [20, с. 357].

Свій задум П. Тичина здійснив. Уже в 1923 р. у видавництві «Гарт» інсценізація побачила світ окремою книгою. Праця П. Тичини — інсценізатора вписувалася в театральне життя того часу.

Інсценізація новели «Сміх» часто ставилася самодіяльними колективами у школах республіки. Нею зацікавилися і діячі театру. Так, Ю. Смолич згадував, як П. Тичина разом з ним і В. Блакитним взяв участь у створенні товариства «Гарт аматорів робітничого театру». «І першим внеском, — пише Ю. Смолич, — у діяльність новоутвореного товариства стала праця Павла Григоровича: він інсценізував оповідання «Сміх» [16, с. 26]. Інсценізація витримала чотири видання. Вдруге її було опубліковано в газеті «Комуніст» від 18 квітня 1939 р. Потім у журналі «Червоний кордон» (1939, 21 квітня). В тому ж 1939 р. вона вийшла окремою книгою в Держлітвидаві.

Приклад П. Тичини запалив інших письменників і самодіяльних авторів взятись за інсценізацію творів М. Коцюбинського. Так, у 1929 р. керівник літературного гуртка Чернігівської середньої школи № 2 З. Петрусь здійснила інсценізацію твору «Під мінаретами», І. Крип'якевич інсценізував повість «Тіні забутих предків», назвавши інсценізацію «Чорногора». У 1939 р. Я. Мамонтов інсценізував повість «Fata morgana». І. Кочерга написав лібретто опери на матеріалі повісті «Тіні забутих предків». С. Бабич у 1939 р. інсценізував повість «Відьма».

Нове світло проливають на театральні інтереси П. Тичини інсценізації ним власних ліричних віршів «А я у гай ходила...», «Осінь така мила...», а також народної пісні «Журавель», які нещодавно виявлені працівниками літературно-меморіального музею-квартири П. Г. Тичини в Києві і знаходяться у фондах цього музею, під номерами за книгою вступу — КВ 506, КВ 505, КВ 504.

В інсценізаціях відбилосся вміння П. Тичини мислити своєрідними театральними категоріями, талановитість поета, його винахідливість новатора в перетворенні ліричних творів у мікроп'єси, аналогів яким не має сучасна українська поезія.

Багата поетична уява підказала П. Г. Тичині, відштовхнувшись від пісні «Журавель», створити реалістичну мікроп'єсу під тією ж назвою, з цікавим і оригінальним драматичним сюжетом.

Подаємо тексти інсценізації П. Тичиною власних віршів «Осінь» та народної пісні «Журавель». Копії зроблені з рукописів, що зберігаються у фондах літературно-меморіального музею-квартири П. Тичини в Києві.

ОСІНЬ

Розходяться завісою (з боку на ліжку лежить весна)
У с і. Осінь така мила,

Осінь

Славна,

Осінь матусі їсти несе:

Борщик у горщику,

Кашка у жменьці,

Скибка у пазусі,

Грушка в хвартушку.

О с і н ь (виходить)

Моя мати — Весна, а я Осінь. Тільки весна вже одцвіла, моя мати давно постаріла. Кажуть: не п'є, не їсть... Оце ж хоч трохи понесу їй — хай підживиться. Борщику сонце наварило, грушок вітер натрусив, а хлібця одняла у зайчика (іде і так робить, як говорить)

У с і. Осінь така мила,

Осінь

Славна,

Прийде, поставить:

Осінь. Мамо спите? (невеличка науза. Мати ледве зводиться).

У с і. Підведуться мати.

М а т и. Це ти, моя Доню?

О с і н ь. Я ішла все лісом,
Дуб мене за хустку,
Він хотів догнати —
Борщик однять (це весело).

(Матері трудно на льокті держатись, вона безцвітними очима подивилась на доню та й знову лягла).

У с і. Осінь така мила,

Осінь

Славна.

О с і н ь. Мамо (рукою будить). Мамусю, чом не їсте? (вона розв'язує борщик тощо...)

(Мати тяжко дихнула. Зразу підвелась).

У с і. Бистро подивились очі матусі... (павза) (Тільки мати строго дивиться на доньку).

Зсунулося тіло (Мати падає. Павза значна).

Звісилась рука (Павза).

У с і. (Тихо по-похоронному, голови опустивши)

Осінь така мила,

Осінь

Славна...

О с і н ь (бере матір за руку — рука холодна).

Мамо! (голосніше) Мамусю! Чом не їсте? (Зчепивши руки, дивиться на матір).

Матір непорушною лежить. Довга пауза.

У с і — поволі, поволі сходяться.

ЖУРАВЕЛЬ

У с і (співають):

Занадився журавель, журавель
До бабиних конопель, конопель,
Сякий, такий журавель довгоносий!
Сякий, такий довгоногий!
Сякий, такий виступає,
Конопольки все щипає.

Журавель (важно йде і дзьобає)

Б а б а (іде в поле) О! А це що за пан такий тут об'явився? Та смішний який! А ну подивлюсь, що він робить.

(Журавель усе собі дзьобає).

Б а б а (руками сплескує). Ох ти лиха година! Та це ж він мої коноплі щипає! А бодай ти був виздох. Що не посію, то пропаде, що не посію, то хтось пощипає. Аж це он хто (до Журавля): А ну! ти! чи не пішов би ти на свої коноплі тай щипав там скільки завгодно!

Журавель (на її, як пан крізь очки дивиться важно). А це хіба не мої?

Б а б а. (у боки береться од злості). «Не мої». Ну, чи ви чули таке, це його коноплі! (штовхає його). Геть лишень, ще буду з ним балакати!

Журавель (стриб-стриб до неї). Ой дзьобну, баба, кр! Ой не лізь, а то дзьобну, — Кр!

Баба А! так ти он як! Ну підожди ж ти... Я тебе допечу! Я тобі знайду поживу! Будеш довго пам'ятать (побігла).

(Журавель собі щипає наче й не до нього).

Назустріч бабі йде дід

Баба О! я по тебе біжу!

Дід (сперся на ціпок) Що там таке?

Баба. Ой боже мій та такого іще й світ не видав, да такого ж іще ніхто й не бачив.

Дід. Да чого ти лементуєш, кажи толком. Горить що, чи хто втопився?

Баба (приступає до нього) Не горить і не втопився.

Дід (спокійно) Ну, а що ж?

Баба (на все горло) Коноплі!!!

Дід Коноплі? От найшла за що кричать.

Баба (сердито). Еге, пійди подивися, який пан наші скубе.

Дід. Пан. Коноплі. Скубе? Це ти мені задачу задала. А може й справді що там в коноплях, пійду погляну.

Хор співає перший куплет:

Занадився журавель...

Дід. Хм. Чудасія. (До Журавля). Ей ви, як вас?

Журавель. Га?

Дід. Чи не пішли ви б собі додому, поки я вас оцим ціпком не попорав?

Журавель. Га?

Дід. Ось як уперезу — дак буде тобі га (б'є його).

Журавель (стрибає, не знає куди втікти) Кр, Кр!

Баба (і собі б'є з другого кінця). А з ним інакше не можна.

Журавель. Кр! Крр! (падає).

Дід. Казав би просто: «крав, крав», а то — «кр, кр». Фу, як утомився клятого журавля б'ючи, пійду собі додому.

Баба (злякано). Еге, а він тут буває без тебе встане та за мене візьметься. Не, ще раз уперезати треба (б'є).

Журавель (не дихає лежить).

Дід. Ото вже йому і снідання й обідання. Ходім (ідуть).

Хор співає:

Оце ж тобі журавель, журавель,
Не літай до конопель, конопель.
Сякий такий журавель,
Сякий такий довгоносий!
Сякий такий довгоногий!
Сякий такий виступає,
Конопельки все щипає.
Щоб ти більше не літав, не літав,
конопельки не щипав.

Приспів.

Список літератури: 1. *Байгушев А. И.* Точка зрення. М., 1979. 2. *Бахтин М.* Естетика словесного творчства. М., 1979. 3. *Белецкий А.* Павло Тычина. — В кн.: Павло Тычина. Избранное. М., 1946. 4. *Бушмин А.* Наука о литературе. М., 1981. 5. *Губар О.* Павло Тычина. К., 1981. 6. Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року. К., 1963. 7. Історія української літератури. У 8-ми т. К., 1970, т. 6. 8. *Коваленко Л. З.* З народом, для народу. — В кн.: Павло Тычина про мистецтво і літературу. К., 1981. 9. *Крижанівський С.* Павло Тычина і сучасна радянська поезія. — В кн.: Співець єдиної родини, 1981. 10. *Мейлах Б.* На рубеже науки и искусства. Л., 1971. 11. *Нерлі М.* Пам'яті Павла Григоровича Тычини. — Всесвіт, 1968, № 1. 12. *Новиченко Л.* Поезія і революція. К., 1979. 13. *Озеров Л.* Поезія Павла Тычины. — В кн.: Павло Тычина. Избранные произведения. В 2-х т. М., 1971, т. 1. 14. *Петровский Г.* О Николае Ильиче Подвойском. Юность, 1957, № 2. 15. *Різниченко Т.* Взаємодія літератур народів СРСР та ідейно-художнє збагачення радянської поезії. К., 1980. 16. *Смолич Ю.* Епоха Тычини. — В кн.: Співець нового світу. К., 1971. 17. *Тельнюк С.* Павло Тычина. М., 1974. 18. *Терещенко М.* З далеких літ. — В кн.: Співець нового світу. К., 1971. 19. *Тычина П.* З минулого в майбутнє. К., 1973. 20. *Тычина П.* Із щоденникових записів. К., 1981. 21. Український драматичний театр. Нариси історії. У 2-х т. К., 1959, т. 2. 22. *Фролова К.* Розвиток образної свідомості в українській радянській ліриці (1916—1967). Дніпропетровськ, 1970. 23. *Храпченко М.* Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1970. 24. *Шаховський С.* В майстерні поетичного слова. К., 1958. 25. *Юдіна В.* Музика в житті Павла Тычини. К., 1976.

Матеріали надійшли до редколегії 17. 03. 83.

Л. С. ЛИСЕНКО, доц.,
Івано-Франківський педагогічний інститут

Листування Тимофія Бордуляка

Невідомі листи, що публікуються нижче, допоможуть глибше розкрити життя і літературну діяльність Т. Бордуляка (1863—1936) — одного з письменників, яких І. Франко зараховував до «молодої генерації», чию творчість не раз брав під захист перед нападом різних клерикально-націоналістичних угруповань. У 1900 р., коли галицькі газети і журнали рясніли творами, далекими від реального життя, І. Франко протиставляв цій писанині творчість Т. Бордуляка, а новелу «Дай, боже, здоровля корові» переклав польською мовою, опублікував у газеті «Kurier Lwowski» за 1900 р. і подав до неї широкі коментарі.

Листи охоплюють різний період життя Бордуляка.

Один із ранніх листів, датований 1884 р., свідчить про глибоке зацікавлення Бордуляка-гімназиста світовою літературою, його зв'язки з товаришами І. Франка — студентами університету, від яких діставав потрібні книги. Цікавий і той факт, що після закінчення гімназії Бордуляк мріяв вчитися на філологічному факультеті Львівського університету, але матеріальні нестатки змусили допитливого хлопця взяти «свідомство убожества» і вступити «на теологію», оскільки студентів цього факультету забезпечували житлом, їжею та одягом.

Праця сільського священика по глухих селах Тернопільщини не ослабила потягу Бордуляка до літературної діяльності. Він перекладає твори письменників російської та світової літератури, пише оригінальні вірші, збирає фольклорні матеріали. Листи до редактора журналу «Зоря» В. Лукича показують критичне ставлення Бордуляка як до своїх, так і чужих творів.

Особливо цінний лист Т. Бордуляка до маловідомого галицького письменника Беце, в якому Бордуляк обстоює реалізм і народність літератури, надає великого суспільно-політичного значення слову, висуває ряд літературно-критичних вимог до творчості молодого письменника. Він вважає цінною тільки ту літературу, яка правдиво відображає життя народу і відповідає його потребам. Бордуляк вимагає актуальних тем, бо лише в такому разі, на його думку, письменник може принести користь рідному народові. Він радить вчитися майстерності і досконалості художнього твору у кращих письменників-реалістів, форма творів яких «знаменита», «вирафінована».

Цінні висловлювання у листі Т. Бордуляка про народний гумор: не книжки, а життя, народна творчість — ось те джерело, з якого повинен черпати письменник. Адресант засуджує Беце за його захоплення низькопробними творами другорядних німецьких письменників, гумор яких тільки смішить і забавляє людей. З листа довідуємось і про погляди Т. Бордуляка на перекладацьку роботу. Як письменник-демократ, реаліст, він вимагає від перекладача популяризувати лише високохудожні твори на актуальні теми, дотримуватись вірності оригіналу.

За приклад, гідний наслідування, ставив Т. Бордуляк І. Франка. Він радо відгукнувся на запрошення комітету по відзначенню 40-річного ювілею літературної діяльності І. Франка, який мав відбутися в 1914 р., надіслати свій твір для збірника в честь Великого Каменяра. В збірнику «Привіт Іванови Франкові в сорокліте його письменської праці. 1874—1914» опубліковане оповідання Т. Бордуляка «Ювілят».

У 1903 р., організовуючи видання альманаху «З потоку життя», М. Коцюбинський і М. Чернявський звернулися з листом-закликом до прогресивних українських письменників взяти участь в їхньому збірнику. Вони пропонували не обмежуватись змалюванням лише побутових картин з селянського життя, а розширювати та поглиблювати сферу творчості обробкою філософських, історичних, соціальних та психологічних тем. Такий лист надійшов і до Т. Бордуляка, на що письменник радо відгукнувся психологічним нарисом «Жура».

20-30-ті роки ХХ ст. — найменш досліджений період життя і творчості Т. Бордуляка. Обставини життя склались так, що він писав мало, а ще менше публікувались його твори. Деяке світло на творчі плани, задуми й думки Т. Бордуляка цього періоду проливають його листи до українського літературознавця, академіка АН УРСР Кирила Студинського.

Листи до Г. Величка, Беце та звернення М. Коцюбинського і М. Чернявського зберігаються в онука письменника Т. В. Борду-

ляка (м. Дрогобич), до В. Лукича — у відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР (ф. № 61/13, 14), до К. Студинського — у Центральному державному історичному архіві у Львові (ф. 51, спр. 362, о. 1, спр. 212, арк. 61), до І. Кревецького — у відділі рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника (фонд матеріалів по підготовці ювілейного збірника в честь І. Франка).

Листи публікуються за сучасним правописом із максимальним збереженням лексико-фонетичних особливостей мови і стилю Т. Бордуляка.

Лист до Г. Величка

Бордуляки, дня 8 липня 1884.

Приятелю і друже!

Перед від'їздом моїм зі Львова мав-ем з тобою еще одно rendez-vous. Приходив-ем до семінарії аж два рази, але не застав-ем тебе: раз був-есь в св. Юра на вечерні, а на другий день с. є. в понеділок, в університеті на викладах руского языка. Так одже збитий з панталику виїхав-ем на другий день зі столиці, не побачившись з тобою і не одержавши тих книжок від тебе, які ти мені обіцяв пожити, а тим більше, що мав-ем Тебе еще де вчім порадитись. Для того есьм принуждений, до тебе, мій щирій Друже, сей лист писати. Як знаєш, я по вакаціях може еще піду на теологію, для того звертаюся до Тебе за порадою, яких до сего треба аллегатів, а особливо, чи треба свідоцтва убожества, а если треба, від кого се свідоцтво убожества має бути потвердженим. Дальше напиши мені, коли там треба подаватись, чи мені треба подаватись з дому, чи відразу поїхати в Жовтню чи там коли до Львова та податись, зробити вступний іспит, і вступити, чи як..? Не дивуйся мені, що я тебе о такі річі питаюся, але вір мені, що в тім взгляді зовсім не свідомий, газет жодних немаю і в околичности не маю до нікого звернутись. Заразом спитайся де якого ксендза-вояка, н. пр. Зельского, се бравий вояк і мій камрат по шаблюці, що мені робити зі справою військовою, коли мені подаватись і де мені подаватись, найліпше, як би він подиктував тобі се подання і адрес, (там мені здаєми ся буде лише кілька слів) і як би ти мені все то в листі написав. Там до Тебе прийде Питлик із 7-ми кляси, — будь теж так добрий передай через него мені німецьких книжок до читання, якнайбільше, а особливо если маєш: Fritjosage Arne, Landprediger von W., der Strick des Henkers і т. д. Я маю вправді, до читання ще досить книжок, однак хочу заосмотрити ся ще на будучність. Прошу ж Ти, мій єдиний, напиши до мене якнайскорше лист, заразом подай мені адресу, де будеш пробувати на вакаціях, може я до Тебе буду мусів де вчім звернутись. — Я забув зовсім за Львів, жию життям сільським, во всякім взгляді, в яким собі можна подумати. В слоту сиджу в хаті і займаюся лектурою, в погоду вожуся човном по Стиру між зеленими травами та широкими лугами і подумаю собі не раз: Коби

мені тут Величко, ми б з ним побалакали не о єдній річї... До сего часу єще не нуджу ся і єсьм з себе зовсім задоволений, що як знаєш, єсть великим добром чоловіка. Мав бим до Тебе багато ще дечого написати, але ограничаюсь на тепер лише на сказане, щоб тебе не пудити, і щоб тобі часу не забирати.

Поздоровляю тебе сердечно і цілую.

Твій вірний приятель *Тимофій Бордуляк*.

Листи до В. Лукича¹

1.

Заставці 15/9 890

Високоповажний Пане Професоре!

Просите мене, щоби я прислав до редакції мої «праці»... Справді, — се велика для мене честь, на котру я однакож зовсім не заслужив. Бо кажу Вам, що під зглядом писательства, я єсть лише діллетантом! Я так як небіщик автор «Сірої кобили»: що не напишу, то зараз з ним і в грубу... А оклонює мене до сего поступованя з моїми «працями» раз недовірчивість у власні сили, — а по друге та певність, що в послідніх часах намножило ся багато і множить ся з кождим днем тьма ріжних віршомазів і писаків, від котрих наші редакції не можуть обігнати ся, так само як я не можу обігнати ся від гусінниць, котрі мені з-їдають капусту на пні. Чи і я мав би бути одним з тих письменників? Борони Боже! — Також і се діткнуло мене трохи неприємно, що я ще з початком сего року вислав до редакції «Зорі» оден переказ народний про Хмельницького², котрий я уважав за досить оригінальний і цікавий і оден вірний переклад з Кольцова³, над чим «Зоря» перейшла до порядку дневного і навіть словом не згадала, пр. дайте нам святий спокій з своїми переказами і дурницями, або як. Нині однакож, вволяючи Вашу волю, Вп. пане Професор, посилаю Вам зразок моєї музи. Коли будете уважати се за гідне, то помістїть се в «Зорі», і то в найблисшій, бо тепер — осінь. А коли случайно напишу що, чи то віршом, чи прозою, що буду сам уважати за гідне пустити в сьвіт, то запевняю Вас, що сего не залишу...

З глибоким поважанням

¹ В. Лукич — псевдонім В. Л. Левицького (1856—1938), українського культурного діяча, перекладача і видавця.

² Згаданий «Народний переказ про Хмельницького» був опублікований В. Лукичем в «Ілюстрованому календарі товариства «Просвіта» на рік 1892», Львів, 1891, с. 60.

³ Про долю перекладу «з Кольцова» нічого невідомо.

Високоповажний пане!

На дотичне запитання відповідаю, що я з найбільшою охотою і безкористовністю буду посилати до «Зорі»⁴ завжди всьо, що з моїх праць уважатиму за найкрасше і найвідповіднійше до поміщення в Вашім славнім журналі. Хотячи бути солідним чоловіком, не подаю наперед жадних заголовків, хотяй маю дещо, що потребує викінчення і вигладження.

З поважанням

Т. Бондаринин.

Лист Т. Бордуляка до Беце

Городище дня 27/7 901

Високоповажний Отче!

Я вже давно, еще за пановання небіжки Слоти перечитав Ваші скрипти, сиріч «Маяраду», однак при навалі ріжних клопотів і занять не мав часу відписати. Перечитавши в послідних двох числах «Діла» Вашу сьміховинку п. з. «Фірман Батожинський», беру за перо, щоби хоч в части вволити Вашу волю.

Отже, що до «Маяради» пишу Вам он що: перед всім Ви, послаючи мені скрипти до вигладження і поправлення, не влучили в свого чоловіка, бо я не є жаден поет віршописець, а звичайний прозаїк і для того не можу взятись за діло, до котрого не почуваю в собі потрібного хисту. Одначе, як пересічний літерат з виробленим до певного степеня смаком літературним, почуваюсь в спроможности видати свій суд що до Вашої праці, впрочім цілком не міродайний. Отже на мою думку шкода Вашого часу і праці, яку Ви з'ужиткували на той переклад. Бо насамперед сама «Маярада», либонь Кравса, єсть твір цілком перестарілий і на тепер не може будити жодного інтересу, єсть се твір спеціально німецький, котрий хіба може зворушити лише так зв. deutsche Gemütlichkeit, але здаєсь мені, що і німці давно вже перейшли над ним до порядку дневного, і я дивуюсь Вам, як Вам могло прийти до голови обдарувати русинів перекладом німецьких недогризків, що валяють ся на німецькім сьмітю! Сам переклад єсть також лихий, і то цілком. Орігінал єсть писаний гекзаметрами, а в Вашім перекладі тих гекзаметрів якось не видко, чи пак треба за ними шукати. І бесіда єсть лиха, не літературна. Ви либонь злакомилися на гекзаметри, думаючи, що то легка річ перекласти гекзаметрами. Ой, Добродію, се річ не легка, але дуже трудна. Гекзаметрами може писати, взглядно перекладати лише правдивий поет, котрий має до того і вроджений талант і вироблену літературну мову, одним словом, всі дані, а Ви, пишете до мене цілком слушно, щось те ся взяли не за свою річ. Щоби Вам переклад поправити і ви-

⁴ «Зоря» опублікувала тільки два твори Т. Бордуляка — «Я чоловік», «Ліс» (1891, № 6).

⁵ Т. Бондаринин — псевдонім Т. Бордуляка.

гладити, то я думаю, що треба би попрацювати над ним так само, як Ви над оригіналом, але кому буде з того пожиток? питаюсь Вас. Отже, я над Вашим перекладом видаю засуд смерті, не без апеляції до висшої інстанції, Пойди в твій Суздаль!

Що іншого Ваша сьміховинка поміщена в «Ділі», написана прозою. Хоч се твір цілком початковий і наразі без літературної вартости, однак написаний не без таланту. Отже, замість тратити час і енергію на безхосенний переклад «Маяради», вправляйтеся ліпше в прозі, а можете до чогось допровадити. А то тим більше, що у Вас є либонь вроджений наклін до гумористики, а гумористів у нас брак. А коли напишете кілька красних і добрих сьміховинок, тогді можна їх буде видати осібною книжкою на річ Вашої церкви, а се цілком що іншого, Боже допомагай! І еще дам Вам кілька «наставлень». Ви мусіли дуже довго працювати над «Маярадою», бось те цілком перейняли ся німецькою *Gemütlichkeit*. Наш народний гумор є саркастичний, колючий, крізь сльози, а в Вашій сьміховинці є вправді гумору досить — однак се чистий німецький гумор, *deutschgemütlich*, для того раджу Вам отрястися від німецьких позісталостей, а студіювати так з книжок, як і з життя свій питомий, національний гумор.

Коли щось пишете, то уважайте, щоби не було ані замало написано, ані за багато, щоб люде, котрі ви описуєте, були живі люде з душею і з серцем, щоб Ваша сьміховинка, одним словом, була карткою з життя людського. На викінчення форми також дуже уважайте, а то тим більше, що у наших молодих сучасників (ліпших) письменників форма єсть знаменита, можна сказати вирафінована. Ну, але я говорю про форму, а сей лист до Вас написав либонь цілком без форми, по мужицьки, мов вуглем. Однак годі переписувати, се щом написав та поправлять, тепер час горячий, для того вибачайте, і приймайте так, як стоїть написано. Еще пи-
сахь — писахь.

Здоровлю Вас сердечно

свящ. Т. Бордуляк.

Листи Т. Бордуляка до Івана Кривецького⁶

1.

Ходачків Великий дня 6 серпня 1912

Високоповажний Добродію!

Еще на весні сего року прийшла до мене Відозва від Комітету наших письменників з просьбою причинитися якоюсь працею (оповіданням) для задуманого ними літературно-наукового збірника, який має видатися в честь і в користь Ів. Франка з початком р. 1913 т. є. в 40-літний ювілей літературної праці І. Франка. Розуміє ся, я дуже високо ціню заслуги достойного ювілята для нашого письменства і хотів-би я також чим-будь причинитися для задуманого діла. Власне, коли прийшла ся відозва, то я вже

⁶ Іван Кривецький (1883—1940) — український історик та бібліограф. Був директором бібліотеки НТШ у Львові.

мав начеркнутий шкіц для одного оповідання, а по прочитанню тої відозви я призначив сю працю для висше згаданого збірника. Я взявся ревно до праці і писав се оповідання на малих картках паперу (як се я звик робити) аж поки не довів до кінця, а потім переписав на аркуші паперу, а коли я се зробив, то я злякався, бо показалося що се оповідання займає шість аркушів того письма, а в друку займе ще найменше оден аркуш, а може і більше, бо я на тім добре не розумію ся. В відозві стоїть виразно надруковано, що «твір має бути по можности короткий, і щоби не переходив 1/2 аркуша друку 8°». Щоби річ віддати до друку, то я мушу єї еще в послідне виправити і на чисто переписати, що вже не робить жадної трудности, а противно справляє саму приемність. Оповідання єсть добре, т. є. мені подабає ся, бо я тут не маю жадного чоловіка, котрому міг бим річ прочитати і его ради засягнути, але у всім мушу на самого себе ограничатися і на свою власну критику спускатися.

Отже в виду того, що мое оповідання виходить за довге, я звертаю ся до Вас, Добродію о пораду, що мені робити? Чи мені его дальше кінчити і Вам посилати, чи дати спокій і зречи ся тої чести, щоби фігурувати на тім збірнику ювілейнім? Скоротити его не можу, ані не позволив би на то, щоби хтось другий скорочав, інших річей відповідних не маю, а коли маю, то такі, що суть еще довші, або своїм змістом не відповідають до такого збірника. Прошу мені ласкаво відповісти, чи той висказ у відозві Комітету треба брати в абсолютнім значіню, чи у взгляднім, і також се, чи Вам треба скрипти посилати писані лише на одній стороні, чи можна писати на обох сторонах аркушах. В надії на ласкаву відповідь, пишу з глибоким поважанням:

о. Тимотей Бордуляк.

2.

Ходачків Великий дня 10/9 1912

Високоповажний Добродію!

Отримавши Ваш лист з дня 4 с. м., я зараз сів і переписав мое оповідання для Вас, т. є. властиво задуманого збірника в честь І. Франка і отсе його Вам посилаю до Вашого розпорядку. Дуже буду радий, коли ся моя праця буде поміщена в задуманім збірнику в честь нашого славного Ювілята і ветерана д. І. Франка⁷. Коли ж дотичний Комітет узнає, що се оповідання буде за довге, або задля яких інших причин негодяще для задуманого збірника, то я, розуміє ся, цілком за тее не погніваю ся ані на Вас, ані на нікого другого. В такім разі я буду просити прислати мені назад скрипти до Ходачкова вел.

Пишу з повним поважанням

о. Т. Бордуляк.

⁷ У ювілейному збірнику «Привіт Іванови Франкови в сорокліте його письменської праці. 1874—1914» (Львів, 1916) появился твір Т. Бордуляка «Ювілят».

Останніми часами літературний рух на Україні стає помітно жвавішим. Про се свідчить і зріст літературної продукції, і збільшення видавничої діяльності, і розповсюдження української книжки серед народних мас, а також і в інтелігентних сферах.

Як російська, так і європейська критика усе частіше звертає своє око на наше письменство, ставить йому свої вимоги.

За сто літ існування новіша література наша (з причин, вияснення яких належить до історії), жила переважно селом, сільським побутом, етнографією. Селянин, обставини його життя, його нескладна здебільшого психологія — то майже і все, над чим працювала фантазія, з чим оперував досі талант українського письменника. Винятки, очевидячки, минаємо.

Таке обмеження сфери творчості нераз пікреслювалось не тільки критикою, але й сучасним інтелігентним читачем, який, до слова кажучи, в останні часи значно виріс.

Вихований на кращих зразках європейської літератури, такої багатой не тільки на тему, але й на способи оброблювання сюжетів, наш інтелігентний читач має право сподіватись і од рідної літератури широкого поля обсервації, вірного малюнку різних сторін життя усіх, а не одної якої верстви суспільности, бажав би зустрітись в творах красного письменства нашого з обробкою тем філософічних, соціальних, психологічних, історичних і інших.

Відносячись з повною повагою до студій життя простонародного, і навіть думаючи, що література наша далеко не вичерпала для своїх цілей того життя, нижчеписані, однак, беруть на себе сміливість скромним почином задовольнити з одного боку потреби сучасного інтелігентного читача, а з другого — викликати серед українського письменства більший інтерес до намічених вище тем.

Власне — ми маємо на меті видати літературний збірник (поезії, новелі, повісті, драматичні твори), в якому хотілось би помістити нові, ніде ще не друковані твори, переважно з життя сучасної інтелігенції: а також на теми соціальні, психологічні, історичні.

Чистий дохід з видання призначаємо на премії за видатніші твори красного українського письменства по конкурсу, який буде в свій час об'явлено.

Коли Ви, В. Д., спочуваєте нашої меті, то будьте ласкаві прийміть у нашому збірнику участь своєю працею і надсилайте матеріал не пізніше 1-го Мая 1903 р. ст. ст. на адресу: Россія, г. Чернигов. Северянская ул. соб. д. Михайлу Михайловичу Коцюбинському.

⁸ Лист-звернення М. Коцюбинського і М. Чернявського до Т. Бордуляка опублікований (див.: Коцюбинський М. Твори. У 6-ти т. К., 1961, т. 5, с. 338—339).

Сподіваємось, що справи літератури української не менше дорогі Вам, як і нам і через те наші запитання не лишаться без відповіді.

З дійсною повагою
1903. II. 10
Чернігів.

М. Коцюбинський

М. Чернявський

Лист Т. Бордуляка до К. Студинського⁹

Ходачків вел. дня 26 грудня 1927

Високоповажний Пане Професоре!

У Вашім листі до мене з дня 19/XI 1927 Ви писали, що спровадите з Харкова від п. Лизанівського книжку моїх оповідань і перешлете мені до Ходачкова Вел.

Отже я повідомляю Вас, що в тих днях я отримав сю книжку і Ви вже не потребуєте її для мене спроваджувати. Отже, перше, що впадає в око, то се не є жадна невеличка книжечка, як мені писав Лизанівський, але книжка, як має бути: мала вісімка, сторін 269+XXV сторін вступної розправи якогось критика Андрія Ніковського.

Видання дуже гарне, одним словом, елегантне, друк чистий, без похибок, і що найважливіше мені подобалося, то се що видавець нічого не зміняв, але позіставив мову таку, якою я писав, а про менше відомих і уживаних на Вел. Україні словам подав пояснення. Се є передрук тих оповідань, які р. 1903 видало на Україні видавництво «Вік», з тою різницею, що тоді було надруковано 16 оповідань, а в теперішнім виданні 13 оповідань. Коли-б ходило о видання ще одної такої самої книжки моїх творів, то у мене назбирало-би ся ще настільки матеріалу, але се не могло-би наступити так раз-два, тільки на се треба було би ще довгий час зачекати, бо я маю такі річі, що їх треба переписувати, вигладжувати, а то й переробляти. Та про се я вже буду мусіти порозумітися безпосередньо з п. Лиз., коли ся справа прийде на порядок денний.

Я раджу п. Професорові роздобути сю книжку, не для того, щоби перечитати мої оповідання, а щоби перечитати вступне слово п. Ніковського, сю ніби наукову розправу, ту «великих слів велику силу».

Мені здається, що се буде цікава річ для п. Професора. Особливо цікаве розв'язання тої загадки, для чого Бордуляк і Стефаник перестали писати. Над тим він сушить свою голову найбільше і записує найбільше паперу і вкінці приходить до зовсім фальшивих конклюдентів. Бідний Ніковський. Коби він був запитав мене листовно, то я був-би йому відповів kurz und lindig і за себе і за Стефаника і йому не треба було-би губитися в різних домислах і гіпотезах...

о. Т. Бордуляк

Матеріали надійшли до редколегії 01. 03. 83.

⁹ К. Студинський (1868—1941) — український літературознавець, академік АН УРСР (з 1929 р.), депутат Верховної Ради СРСР (з 1940 р.).

Архіви Якова Головацького

Яків Федорович Головацький (1814—1888) — один із членів «Руської трійці», яка, видавши у 1837 р. знамениту «Русалку Дністрову», започаткувала нову, народну літературу на західноукраїнських землях.

Широта творчих інтересів Я. Головацького була незвичайною. Він виступав як поет, перекладач, публіцист, літературознавець, граматист, лексикограф, палеограф, історик, фольклорист, етнограф, географ, економіст, бібліограф, видавець, педагог, культурно-громадський діяч. Вагомі його заслуги перед славістикою.

Я. Головацький, під своїм прізвищем та під різними псевдонімами й криптонімами, здійснив близько двохсот публікацій. Подією був вихід у 1878 р. у Москві «Народных песен Галицкой и Угорской Руси, собранных Я. Ф. Головацким» (у трьох частинах, чотирьох книгах). За це видання вчений одержав авторитетну тоді Уваровську премію. Багата географія прижиттєвих публікацій Я. Головацького: Будапешт і Львів, Прага і Відень, Лейпціг і Варшава, Київ і Вільно, Петербург і Москва.

Чимало матеріалів поета і вченого з'явилося друком після його смерті. Особливо цінне, хоч і неповне, видання епістолярної спадщини: «Кореспонденція Якова Головацького в літах 1839—49» (Львів, 1909) і «Кореспонденція Якова Головацького в літах 1850—62» (Львів, 1905).

Найповніші бібліографічні відомості про друковані праці Я. Головацького подані в «Галицко-русской библиографии XIX столетия» І. Левицького (Львів, 1888, т. 1; 1895, т. 2), у книзі Ф. Арістова «Карпато-русские писатели» (М., 1916) та в покажчику «М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький» (Львів, 1962). У цих виданнях, а також у різних допоміжних бібліографіях вказана література про поета і вченого.

Життя та діяльність Я. Головацького, однак, вивчені ще недостатньо. Особливо це стосується його досить складного творчого періоду після революції 1848—1849 років.

У цьому зв'язку важливо дослідити багатющі архіви Я. Головацького.

У двотомному виданні «Личные архивные фонды в государственных хранилищах СССР» (М., 1962) вказані лише два місця, де зберігаються папери Я. Головацького, — Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР і Центральна наукова бібліотека АН УРСР (відділ рукописів). А третє, найбагатше, сховище пропущено: це відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. С. Стефаника АН УРСР.

До Інституту літератури матеріали Я. Головацького потрапили в 1962 р. як подарунок дружби із Ленінграда. Тепер вони становлять окремий 104-й фонд, який налічує понад тисячу одиниць. У львівському фонді матеріали знаходяться в 60-ти товстих папках,

У цих двох місцях і зосереджена головна частина автографів Я. Головацького. В Центральній науковій бібліотеці у Києві міститься понад двадцять листів письменника і вченого.

З метою привернення ширшої дослідницької уваги до творчої спадщини Я. Головацького подаємо загальний опис його архівів. При цьому не ставимо собі завдання зазначити, які з автографів публікувалися, а які ні, тим більше, що в публікаціях існують часті й суттєві відміни.

Найбільше у Головацького рукописів російською мовою, після них ідуть рукописи українські. Є також — особливо офіційні документи, заготовчі нотатки та різні виписки — мовами польською, німецькою, латинською. Зважаючи на велику кількість матеріалів, не вказуємо в цій публікації мову, якою вони написані (заголовки подаємо в оригіналі). З тієї ж причини не зазначаємо дати й місця виникнення рукопису (в Я. Головацького вони часто відсутні), а також кількості аркушів чи сторінок.

Перед дослідниками описуваних матеріалів з усією серйозністю постане проблема відбору. Бо ж Я. Головацький був дуже «нерівний» у житті і творчості. З партійних, класових позицій дослідникам належить з'ясувати, який матеріал був просто фактом, а який певним фактором в українському чи й загальнослов'янському культурному процесі минулого століття.

В описі архівів Головацького з уже пояснених причин немає змоги позначити шифри документів.

Місця зберігання автографів указуємо скорочено: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР — ІЛ, Центральна наукова бібліотека АН УРСР — ЦНБ, Львівська наукова бібліотека ім. В. С. Стефаника АН УРСР — ЛНБ.

Описувані матеріали Я. Головацького згруповані на автобіографічні, за галузями знань та епістолярні. В останню групу виділяємо з його паперів чужі рукописи.

Автобіографічні матеріали. «Автобиография». Особисті документи (атестати, свідоцтва, посвідчення тощо). Виписка із закону про право на поліцейський обшук. Матеріали про обшук на львівській квартирі Я. Головацького; про відмову поліції повернути взяті під час обшуку папери. Заява в міністерство про переслідування поліцією. Виклад судового процесу в справі звинувачення Я. Головацького у панславізмі. Прохання: в губернську управу про видачу платні; в поліцейську управу м. Львова про дозвіл на виїзд за кордон; на ім'я львівського поліцмейстера у справі продовження паспорта; на ім'я ректора Львівського університету про заміщення Головацького у зв'язку з виїздом за кордон; митрополиту Львівської єпархії про звільнення з духовного відомства на підставі вибуття з-під австрійського підданства; ректору Петербурзького університету про надання стипендії синові, Ярославу Головацькому. Присяга на підданство Росії. Заява у військовий комісаріат м. Вільно з приводу призову сина в рекрути. Доповідні записки куратору Віленського учбового округу про участь у роботі київського комітету по організації III-го археологічного з'їзду. — ІЛ.

Щоденник (початок). Особисті документи (клопотання про одержання парохії, службові папери тощо). Матеріали про обмін книгами, адреси і списки адресатів. Квитанції поштових пересилок. Заява до митрополичої консисторії у справі делегування Т. Вірського на з'їзд слов'ян Австрійської імперії у Празі 1848 р. (співавтори: І. Антоневич, Д. Бурачинський, Й. Кобринський, М. Терлецький). Клопотання про посаду викладача у Львівському університеті. Списки студентів, слухачів; журнали успішності та відвідування Львівського університету та шкіл, де викладав Я. Головацький. Матеріали про видавничу діяльність Я. Головацького. Документи про участь Головацького у підготовці етнографічної виставки в Москві 1867 р. (листи, рахунки, описи експонатів тощо). Контракт Я. Головацького з домовласником у Вільно. Прохання в учбовий округ прийняти дочок, Феклу та Софію Головацьких, на посади вчительок Вілен-Маріїнського жіночого училища. Заява до Російської Академії наук у Петербурзі про представлення на здобуття премії Уварова книги «Географический словарь западнославянских и югославских земель и прилежащих стран» (Вільно, 1884). Заяви у різні державні установи та організації (в департамент митного збору міністерства фінансів, учений комітет при військовому міністерстві, управління Південно-Західної залізниці в Одесі, об'єднану палату кримінального та громадського судів). — ЛНБ.

Сюди певною мірою належать і мемуарні рукописи Я. Головацького — «Пережитое и перестраданное», «Недовесок до статьи «Воспоминания из начала настоящего столетия», «Акт публичного экзамена... в Бережанах», «Эпизоды из событий 1861—64 гг. Воспоминания современника-очевидца», чужий автограф з правками Головацького під назвою «Рассказы Якова Федоровича Головацкого, записанные при нем 29 ноября 1868 г. с его слов и им проверенные». — ЛНБ.

Фольклорно-етнографічні матеріали. Замітки, виписки про народну поетичну творчість. Копія російської білліни «Суровец». Копія збірки «Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем» (М., 1827). Копії мовами оригіналів сербських, хорватських і словенських народних пісень та їх українські художні переклади; окремо — переклад далматської пісні «Асан-Агиниця». Виписки з книги О. Бодяньського «О народной поэзии славянских племен» (М., 1837). Народні пісні в записах Я. Головацького. Пояснення до власних записів пісень. Українські прислів'я та загадки, зібрані Я. Головацьким та виписані ним із друкованих джерел. Чужі фольклорні матеріали з окремими примітками та записками Я. Головацького. Підготовчі матеріали до видання «Народные песни Галицкой и Угорской Руси». Уривки «Розправи о піснях народних южноруських». Замітка про народнопісенні жанри. Стаття про солдатські пісні. Початок статті «К пословицам». Етнографічні записи з подорожей по Східній Галичині, Гуцульщині та Закарпаттю (народні звичаї, обряди, повір'я, діалектні слова тощо). Етнографічні нариси «В предшествующий Рождеству... день» та «Коляды или рождественский праздник». «Очерк старославянского

баснословия или мифология». Відгук на «Этнографический сборник» Д. Булгаковского. — ЛНБ.

Стаття «О пословицах или присловьях». Матеріали й фрагменти праці «О костюмах или народном убранстве... в Галичине и северо-восточной Венгрии». «Заметки и дополнения к статье Пыпина «Обзор малорусской этнографии». Замітка «О статье Пыпина «Белорусская этнография». Відгук на книгу Г. Купчанка «Die Schicksale der Ruthenen» («Долі українців»). — ІЛ.

Літературні матеріали. Копії художніх творів І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка, Л. Боровиковського, Є. Гребінки, Т. Шевченка, М. Шашкевича, М. Устияновича, А. Метлинського, М. Костомарова, О. Бодянского, В. Забіли, М. Петренка, О. Афанасьева-Чужбинського, П. Куліша, С. Писаревського, П. Кореницького, К. Тополі, Р. Моха, Л. Данкевича — ЛНБ; П. Гулака-Артемовського, М. Шашкевича, С. Воробкевича. — ІЛ.

Виписки з Лаврентіївського літопису, з творів давнього українського письменства (Л. Барановича, Ф. Прокоповича та ін.). Програма і конспекти курсу університетських лекцій Я. Головацького з української літератури. Матеріали до двотомної «Хрестоматии церковнославянской и древнерусской в пользу учеников высшей гимназии». «Теория словесности». Конспекти про жанри поетичної творчості. Підготовчі матеріали (виписки, замітки) до історії української літератури першої половини ХІХ ст. «Введение в историю литературы». Стаття про мову і стиль «Слова о полку Игоревім». Допис до газети про «Біблію» Ф. Скорини. Уривок статті про В. Белінського. Біографічна замітка про І. Гушалевича. «Библиографическая новость» (стаття про полемічну книгу Д. Мордовця «За крашанку — писанка. П. Ол. Кулішеві», Петербург, 1882). Фрагмент статті проти П. Куліша. — ЛНБ.

Зміст праці «Введение в историю русской словесности». Пояснення до курсу літератури. Стаття про творчість Л. Барановича. Замітки про С. Яворського, Ф. Прокоповича (зокрема «О драмах Феофана Прокоповича»). Стаття про життя і діяльність Г. Кониського. «Об Иване Петровиче Котляревском и его произведении «Энеида» (порівняльний аналіз «Енеїд» Котляревського та Осипова). «Записка о некоторых писателях в Галиции». Замітка про відвідання м. Львова М. Погодіним. Статті «О некоторых корреспондентах М. П. Погодина и содержании их писем к нему», «Замечания на письмо И. Н. Вагилевича ...к М. П. Погодину», «К биографии Ивана Николаевича Вагилевича», «Первенцы галицко-русской письменности с 1830-х годов», «О литературе и народном языке в Галицкой Руси и причинах отставания в их развитии». — ІЛ.

Мовознавчі матеріали. Граматичні нотатки, виписки і творчі заготовки до історії української мови, діалектології, лексикології та лексикографії. Матеріали до історії польської орфографії. «О языке вообще, о различных формах и семьях языков» (матеріали лекцій із загального мовознавства). Лінгвістичні записки (про походження, розвиток мов). Фрагменти заміток про систему слов'ян-

ських голосних в історичному аспекті. «Звукословие» (вступ). Статті «Язык южнорусский і его наречія», «Южнорусский язык, в особенности галицко-угорское наречие, и его видоизменения». «Сокращенная грамматика языка руского в употребление народных школ в Галиции» (у двох частинах). „Kurzgefaßte Grammatik der ruthenischen Sprache“ («Скорочена граматика української мови»). Стаття про літературну мову та діалекти. Уривок статті про українську графіку та правопис. Фрагменти розвідки про історичну долю української мови. Опис грамматики М. Смотрицького. Замітки до граматичних рукописів М. Шашкевича. Замітка «Критика В. Ламанского на краткий словарь шести славянских языков». Словничок окремих чеських слів. — ЛНБ.

Різні словникові матеріали. «Русско-немецкий словарь». Виписки з німецького джерела (з Я. Грімма) про походження мови. Граматичні замітки. Уривок статті про відродження української народної мови. Замітки «О богатстве народного языка в словарном отношении», «О положении руского литературного языка в Галицкой Руси». Дослідження «О сохранении чистоты руского языка в Угорской Руси, в Галиции», «До звукословия языка руского», «Литовский язык и литовская народность». Нотатки про писемну літературну мову. — ІЛ.

Окремі матеріали Я. Головацького, написані з історичних позицій, стосуються не так наукових мовознавчих проблем, як справи «азбучної війни» за кирилицю і «гражданку», боротьби проти асиміляторів української мови взагалі. Це: «Воззвание...» у зв'язку з тенденціями замінити для українців кирилицю латинкою, «Ответ...» на статті в польських та німецьких журналах про ополчення й онімечення українців через їх начебто низьку освіченість, стаття «На каком пространстве земного шара господствует православие и употребляется славяно-русская азбука» (ІЛ); замітки «Про памятник для гг. послов сойма» (щодо викладання українською мовою в навчальних закладах Галичини), «Документы с XVI в. на мазурско-руском жаргоне», «Ян Собеский писал по польски рускими буквами» та ін. (ЛНБ).

Історичні матеріали. Виписки з різних літописів, інвентарних книг монастирів та францісканських маєтків у польському королівстві й литовському князівстві, з актів головного литовського трибуналу за XVI—XVIII ст., численних рукописних і друкованих творів, періодики. Нотатки з питань археології та палеографії. Конспект праці І. Раковецького „Prawda ruska. Roczec państwa... od Ruryka do Piotra Wielkiego“ («Правда руська. Реєстр правителів... від Рюрика до Петра Великого»). Матеріали до історії України.

Також — творчі заготовки до статей про запровадження унії в Далмації та в Галичині. «Исторические расследования о делах нашей церкви» (матеріали для дослідження). Замітки «Древние предания о городе Галиче», «Новооткрытые сведения о св. Мефодии», «Креховский Свято-Николаевский монастырь в Галичине», «Записка об колоколе при Ставропигийской церкви... с года 1571». Дослідження «Развитие и действие Ставропигийского братства

во Львові». Стаття «Львов и Могилев, взаимные сношения и отношения между львовянами и могилевцами в былое время». Огляд рукописної «Могильовської хроніки». Стаття «Два юбилея для поляков и русских — 1686 и 1787 гг.». Записка про перший судовий процес українською мовою у Львові. Копії документів про впровадження української мови в народних школах Галичини на початку XIX ст. Повідомлення «Иосиф Раячич. Историческое воспоминание из недавно минувшего». «Материалы для археологического словаря» (стаття). Уривок замітки про археологічні розкопки О. Уварова та інші матеріали. — ЛНБ.

Інформація «О языческом кладбище в Бережанах Залещицкого уезда». Статті «Описание Бельской рукописи», «Летописец пресвитеров Бельской Рождественской церкви», «Новооткрытый источник для церковной истории Галицкой Руси XIV ст.», «Об униатах — отступниках от православия», «Речь против безженства (безбрачия) ксендзов (в защиту ксендза Ожеховского), сказанная Иваном Збомским». Опис давньої купчої грамоти. Розвідка «Русские стрельцы допетровских времен». Дослідження про бунт Юрія Любомирського проти польського короля. Замітки про історичні поділи Польської феодальної держави, про «Ягеллонову ідею» відновлення Польщі в межах 1772 р., про інтриги проти Росії на її південно-західному кордоні. Статті «О рукописи записок Феодосия Бродовича... с 1789 года», «Как жилось рускому народу в золотой век цветущей Польши», «Мнение поляка о русинах 300 лет тому назад». Нотатка про заперечення польською шляхтою переслідування української церкви і народу. Замітка «О статье «Як Русь ополячилась». «Очерки о Галицкой Руси». Статті «Первые учебники Галицкой Руси под австрийским правительством, изданные 100 лет тому назад», «Состояние галичан во время голуховщины 20 лет тому назад». Нотатка про прихід російської армії в Галичину у 1849 р. Конспект статті «Kwestia rusińska» («Проблема українська») із третього номера журналу „Tygodnik Rozpafski” за 1863 р. Критичні зауваження з приводу статей у «Голосе», «Русской мысли» та інших газетах і журналах про становище українців Галичини. Замітка «О понятии народности (национальности)».

Тут же — початки статей «О южнорусской народности», «Румыны и русские». Коментар «Об отношении Западной Европы к России в период борьбы за освобождение христиан от турецкого варварства». Записка про становище в Європі у період франко-пруської війни 1870—1871 років. Дослідження про наукову діяльність Петра Лодія. Коротка біографія Юрія Венеліна (Гуци). Некролог на смерть Дениса Зубрицького. Стаття «В память Дмитрию Ивановичу Головацкому». Рецензія на працю М. де-Пуле «Станислав-Август Понятовский в Гродне и Литве в 1791—97 гг.», висунуту на здобуття премії Уварова. Повідомлення про археологічні предмети в музеї м. Вільно. Доповідна записка «Археологический вопрос» із приводу статті К. Ізмайлова «Нечто для археологии Москвы» у «Московских ведомостях» від 30 вересня 1860 р. — ІЛ.

Географічні, топонімічні матеріали. Заготовки до географічного словника (у тім числі передмова). «Географический словарь западославянских и югославянских земель и прилежащих стран». «Землеописание королевства Галицкого и Володимирского из Буковины» (конспект географічного дослідження К. Запа). «Замечания при корректуре маппы царства Галицкого и Володимирского». Географічний нарис «Описание Галиции». «Назвиза сел і міст в Галичині», «Ріки і текучі води в Галичині» та інші творчі заготовки й виписки з топоніміки. Матеріали до топо-ономастики Білорусії, Литви. — ЛНБ.

Замітка «О польско-русской географической номенклатуре». Доповідна записка про роботу комісії над складанням карти литовських пущ. — ІЛ.

Географічні дані містяться також у демографічних матеріалах Я. Головацького, різноманітних статистичних виписках і таблицях про Галичину та Закарпаття. — ЛНБ та ІЛ.

Матеріали з бібліографії та книгознавства. Численні бібліографічні нотатки й виписки (переважно слов'янознавчі) про пам'ятники письменства, палеографію, про архівні документи, новітню літературу тощо. Статті «Библиографическое известие о рукописной летописи... архиеп. Даниила», «Библиографические находки во Львове». Списки церковно-слов'янських стародруків у соборі св. Юра та церкві св. Онуфрія у Львові. «Важные русские статьи» (за 1589, 1591, 1605 роки). Описи: грамот короля Зигмунта I у Віленській публічній бібліотеці; рукопису «Сказание о поражении угров и короля их Людовика... 1526 г.»; грамоти з «Поточної книги» Дрогочинського земського суду за 1555—1561 роки.

Серед них — замітки про книгу «Юбилейное издание в память 300-летия основания Львовского Ставропигийского братства» й журнал «Холмско-Варшавский епархиальный вестник». — ЛНБ.

Бібліографія матеріалів з мови і літератури за 1837—1861 роки. Список книг бібліотеки Свято-Онуфріївського монастиря у Львові. Замітка про утиски папою римським «руської» церкви з реєстром «булл» за 1474—1510 роки. Повідомлення про рідкісні книги в галицьких бібліотеках, архівах, а також у приватних книгозбірнях. Описи: псалтиря та біблії на пергаменті; книги з 1596 р., надрукованої в Римі, та ін. Інформація про відкриття в приміщенні Віленського театру давньоруського напису. Газетний допис про ювілейне видання на честь 300-річчя Ставропигийського братства у Львові. Стаття з приводу матеріалу «Был ли Швайпольт Фиоль немец или славянин?», надрукованого в журналі «Древняя и новая Русь» у 1881 р. — ІЛ.

Сюди віднесемо також: списки книг, подарованих Я. Головацьким різним бібліотекам (бурси у Станіславі, Одеській міській, Ставропигийській і «Народного дому» у Львові, болгарським народним у Средецї та Пловдиві, «Славянського благодотворительного комитета» у Москві); доповідну записку щодо комплектування Віленської публічної бібліотеки. — ЛНБ; доповідну записку про недбале ставлення до цінних книг і справи про пропажу окремих

стародруків у цій же бібліотеці; вступ до роботи «История Виленской публичной библиотеки». — ІЛ*.

Різні матеріали. Невеликі статті й замітки, що починаються словами: «Разселенные по пространных землях, имели славяне...», «В этом безвыходном положении чехи...» (фрагмент), «В отчаянном, безвыходном, заколдованном круге находится Галичина...», «Гонимые за веру и народность галичане...» Інформація «Еще один терновый венок многострадальной Галицкой Руси». Замітка «Проект решения международных вопросов». Стаття «О регуляции границ между Россией и австрийской Галицией». Кореспонденції, повідомлення, дрібні публіцистичні матеріали: «Корреспонденция от границ Белоруссии», «Педагогическая деятельность галичан в России», «Вести из России о галичанах», «Находчивость казака», «Очерки из Черногории», «Польская ученость и польская дурь», «Ответ Пташницкому...», «Несколько слов в ответ господину Ф.», «Еще один порт в Балтийском море». Уривки різних дописів до газет і журналів. — ЛНБ.

Стаття «Смольный институт в Петербурге». — ІЛ.

Листи. До редакцій «Русской мысли», «Русской старины», «Српского дневника»; Ставропігійському інституті у Львові; студентському товариству «Буковина» у Відні; московському товариству любителів антропології та етнографії; оргкомітету по святкуванню 50-річчя від дня народження Яна Гуса в Празі — ЛНБ; до Російської Академії наук; товариству історії та старовини російської при Московському університеті — ІЛ.

Г. П. Галагану, В. С. Гнилосирову, М. І. Костомарову, Ф. Г. Лебединцеву, П. Я. Лукашевичу, О. М. Максимовичу, М. М. Стрехову. — ЦНБ.

А. Г. Авдиковичу, М. І. Антоневичу, П. М. Батюшкову, П. О. Безсонову, А. Ф. Бичкову, О. М. Бодянському, М. В. Гербелю, К. К. Герцу, М. П. Гілярову-Платонову, І. Ф. Головацькому, М. А. Головацькій, Я. К. Гроту, Б. А. Дідицькому, К.-Я. Ербену, Ф. А. Кітченку, Ю. Д. Коснірському, П. О. Кулішу, В. І. Ламанському, Ф. Г. Лебединцеву, М. П. Мещерському, Францу Міклошичу, А. С. Петрушевичу, М. П. Погодіну, І. В. Пом'яловському, Н. О. Попову, М. Ф. Раєвському, М. О. Сергієвському, Д. П. Сонцову, Ф. І. Тютчеву, О. С. Уварову, П. С. Уваровій, В. О. Черкаському, Григорію Шашкевичу та ін. — ІЛ.

І. С. Аксакову, П. М. Батюшкову, А. Ф. Бичкову, К. Я. Блонському, Ф. А. Брокгаузу, М. М. Буличову, О. Є. Вікторову, Вацлаву Ганці, О. О. Гатцуку, П. Ф. Головацькому, Я. К. Гроту, К.-В. Запу, Я. Л. Зосимовичу, Д. І. Зубрицькому, М. В. Калачову, М. Н. Каткову, І. П. Кернілову, П. О. Кулішу, О. Л. Куну, В. І. Ламанському, Ф. Г. Лебединцеву, С. О. Левицькій-Леонтьєвій, М. П. Мещерському, Францу Міклошичу, І. Г. Наумовичу, М. Я. Оглобліну, А. С. Петрушевичу, І. В. Платонову, Н. О. Попову,

* На тему нашого 7-го розділу див. Гуменюк М. Я. Ф. Головацький як бібліограф і книгознавець. — Радянське літературознавство, 1969, № 8, с. 60—66.

М. О. Сергієвському, В. І. Срезневському, М. М. Стасюлевичу, М. М. Страхову, О. С. Суворіну, О. С. Уварову, П. С. Уваровій, П. І. Царевичу, П.-Й. Шафарику, О. М. Щербану, Ватрославу Ягичу та ін. — ЛНБ.

Чужі автографи у фондах Я. Головацького. Відозва — заклик із 1848 р. до об'єднання слов'ян (анонімна копія з періодичного видання „Allgemeine Zeitung“). Довідка з 1849 р. про зняття заборони із «Русалки Дністрової». Анонімні вірші „Niema Rusi па Rusi. Odpowiedź na plakaty w uniwersytecie Lwowskim“ («Нема Русі на Русі. Відповідь на плакати у Львівському університеті»), 1860 р. Вірш С. Громеки, присвячений Я. Головацькому. Записка І. Нижанківського про одержання фотографій для етнографічної виставки у Москві. Матеріали про допит Я. Головацького у Львівському університеті та про звільнення його з посади у зв'язку з переслідуванням поліцією. Матеріали до III археологічного з'їзду в Києві. Заява І. Наумовича римському папі про причини переходу на православ'я (копія невідомою рукою з правками Я. Головацького). — ІЛ.

Запрошення Я. Головацькому від різних культосвітніх установ та окремих осіб. Анонімна критика під заголовком «З-над Стрив'яжа» (аналіз виданого Я. Головацьким перекладу літургії Івана Златоуста). Повідомлення Головацькому з Криворівні від Й. Бурачинського про підготовку одягу на етнографічну виставку в Москві. Гаївки, колядки, щедрівки, коломийки, колискові й весільні пісні, пісні історичні, суспільно-побутові (наймитські, рекрутські), народні балади в записах Г.-М. Ількевича, І. Бірецького, І. Слюзара, Д. Череватого й інших відомих і анонімних збирачів. Білоруська поема «Тарас на Парнасе» (чиясь копія мовою оригіналу). Хорватський літературно-художній твір «Туга від Балкана» в перекладі Івана Головацького. Чеський некролог на Вацлава Ганку (копія невідомою рукою). Автографічне зібрання поезій Сидора Воробкевича. Листи: І. Борискевича до «Зорі галицької»; Г. Шашкевича до І. Гушалевича; Ф. Кречмара до К.-В. Запа; «Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым» у Петербурзі до М. Устияновича. — ЛНБ.

Велику групу рукописів становлять листи до Я. Головацького. Йому писали організації, установи, редакції, товариства, комітети, комісії, а саме: Австрійська Академія наук, Російська Академія наук; Російське міністерство народної освіти та управління народної освіти Східної Румелії (південної частини Болгарії); Варшавський, Московський та Упсальський (Швеція) університети; Петербурзький археологічний інститут; Рум'янцівський музей у Москві; Московська, Одеська та Петербурзька публічні бібліотеки; «Народний дім» та Інститут Оссолінських у Львові; редакції періодичних видань «Варшавский дневник», «Голос», «Литовские епархиальные ведомости», «Русский вестник», «Русская старина» та ін.; видавництво «Живописная Россия»; редакційні комісії по виданнях «Загальної історії XIX ст.» (Женева) та праць IV-го археологічного з'їзду (Казань); комітети й комісії по організації археологічних з'їздів у Казані, Києві, Одесі, Петербурзі, Рязані;

«Славянський благодійний комітет» у Москві; «Київське славянське благодійне товариство» і Санкт-Петербурзьке славянське товариство»; московські «Імператорське товариство історії і древностей російських» та «Імператорське товариство любителів естествознання, антропології і етнографії»; «Імператорське російське географічне товариство» в Петербурзі; природничо-історичне товариство Рейнланду і Вестфалії; студентсько-молодіжні товариства «Буковина» у Відні, «Академічний кружок» у Львові, «Союз» у Чернівцях; австрійське товариство державних залізниць і транспортна контора «Герман, Клейнадель і К^о»; мідно-чавунний ливарний завод «Минерва» у Каунасі; комітет по зборі пожертвувань на реальне училище в Могилеві; книжкові магазини і різні книжково-торговельні установи. — ЛНБ.

Із багатьох авторів збережених листів до Я. Головацького назвемо таких, як Антін, Григорій та Юлія Авдіковичі, Олександр Алексєєв, Іван та Микола Антоневичі, Оскар Ашбот, Е. В. Бачинський, П. О. Безсонов, Август Бельовський, Ф.-В. Берг, А. Ф. Бичков, Ф. І. Білоус, Іван Бірецький, К. Я. Блонський, П. Й. Бобровський, Іван Борискевич, Ф. А. Брокгауз, А. С. Будилович, М. М. Буличов, Андрій, Денис, Йосип, Микола і Тит Бурачинські, І. М. Вагилевич, М. М. Верещинський, М. А. Виноградов, Юліан Вислобоцький, О. Є. Вікторов, Ф. Ф. Вітте, П. В. Владимиров, С. І. Воробкевич, Вацлав Ганка, Данило та Ісаак Гартенштейни, М. П. Гіляров-Платонов, В. С. Гнилосиров, Василь, Володимир, Дмитро Іван, Людмила, Марія, Микола, Михайло, Ольга, Петро, Софія, Текля та Ярослав Головацькі, С. С. Громека, Я. К. Грот, І. М. Гушалеви́ч, М. Ф. де-Пуле, Б. А. Дідицький, Віктор Добрянський, О. В. Духнович, Василь та Юстин Желехівські, О. М. Заклинський, К.-В. Зап, Я. Л. Зосимович, І. П. Каратаєв, Ф. А. Китченко, Антін Кнорр, Іван, Йосиф, Магдалина і Текля Кобринські, Ян Коллар, Ю. Д. Коснірський, Варфоломій Копітар, І. П. Корнілов, Антін Кралицький, І. І. Криницький, П. О. Куліш, Франц Курєлац, С. О. Левицька-Леонтьєва, Йосиф та Микола Левицькі, М. М. Майков, М. А. Малиновський, М. А. Маркевич, В. А. Мацейовський, Софрон і Юлія Михальські, Франц Міклошич, А. Л. Могильницький, Р. І. Мох, І. Г. Наумович, М. Я. Оглоблін, О. С. Павлов, О. І. Павлович, Феодор Павлович, Георгій Петрович, А. С. Петрушевич, Карел Піхлер, В. М. Площанський, Н. О. Попов, Василь Продан, Юстина Прокопчиць, Іван Раковський, Франьо Рачкі, Людвіг Розенталь, Я. В. Савчинський, Йосиф Скоморовський, Й. В. Сокольський, М. М. Страхов, Ганна і Микола Терлецькі, Марія та Яків Тиховичі, Микола Туркестанов, Ф. І. Тютчев, О. С. Уваров, М. Л. Устиянович, Й. І. Царевич, Кароль Шайноха, П.-Й. Шафарик, Григорій Шашкевич, С. Г. Шехович, Григорій Ширяєв, П. К. Щербальський, О. М. Щербан. — ЛНБ;

А. Г. Авдікович, Олександр Алексєєв, М. І. Антоневич, М. Г. Ястряб, М. П. Барбот де-Марні, М. П. Батюшков, О. М. Бодяньський, П.-П. Валашек, М. М. Вербицький, М. В. Гербель, І. Ф. Головацький, І. М. Гушалеви́ч, Б. А. Дідицький, О. В. Духнович, Є. Я. Згарський, Ф. А. Китченко, М. І. Костомаров, І. Г. Кулжин-

ський, П. О. Куліш, Ф. Г. Лебединцев, Франц Міклошич, І. Г. Наумович, Адольф Патера, А. С. Петрушевич, І. В. Пом'яловський, Ніл та Олексій Попови, М. Ф. Раєвський, М. П. Смирнов, Д. П. Сонцов, Ф. І. Тютчев, Олексій та Парасковія Уварови, К. М. Устинович, Григорій Шашкевич, М. Ф. Щербина — ІЛ.

Окремі автографи Я. Головацького зберігаються в інших фондах рукописних відділів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР та Львівської наукової бібліотеки ім. В. С. Стефаника АН УРСР. Це переклади сербських народних пісень (ЛНБ, ф. М. С. Шашкевича, п. 1, № 34); понад 50 листів до Антона Петрушевича (ЛНБ, ф. А. С. Петрушевича, п. 4, № 137) та список книг, висланих Петрушевичу в 1868 р. (там же, п. 125, № 967); понад 20 листів до Осипа Бодянського (ІЛ, ф. О. М. Бодянського — 99, оп. 70, №№ 1462, 1482)*; 7 листів до Івана Гушалевича (ІЛ, ф. І. М. Гушалевича — 125, № 30); 1 лист до Юрія Федьковича (ІЛ, ф. Ю. А. Федьковича — 58, № 207); 1 лист до Рудольфа Моха (ЛНБ, ф. Р. І. Моха, п. 5, № 144); відповідь на пропозицію О. Іречка писати по-українськи латинськими буквами (ЛНБ, колекція «Народного дому», п. 14, № 117).

Деякі матеріали Я. Головацького — переважно листи — знаходяться у відділах рукописів Всесоюзної державної бібліотеки ім. В. І. Леніна в Москві (у фондах О. Є. Вікторова, Н. О. Попова, В. О. Черкаського та ін.), Бібліотеки АН СРСР у Ленінграді**. У Вільнюсі, де останні двадцять років працював Я. Головацький, автографів поета й ученого не виявлено (крім написів на книгах з його бібліотеки); з другого боку, тутешні бібліотечно-архівні фонди в даному аспекті ще погано вивчені. Очевидно, не безрезультатними були б пошуки рукописів Головацького у Кракові (зокрема в матеріалах Жеготи Паулі в Ягеллонській бібліотеці), Празі і особливо у Відні, де тривалий час жив і працював Іван Головацький, де виходив альманах «Вінок русинам на обжинки» (1846—1847). Взагалі українця у віденських архівах та бібліотеках — це у науці майже нечіпане поле. Як-не-як, землі Західної України довго були під ярмом Австрії (з 1867 р. — Австро-Угорщини), і до Відня, як до столиці, з доброї волі чи примусово приїжджали різні українські діячі, у тім числі й Франко; сюди безперервним потоком пливли українські матеріали, в тім числі і з культурного життя.

У висновку наголосимо, що велику творчу спадщину Якова Головацького треба належним чином дослідити, проаналізувати, оцінити з позицій марксистсько-ленінської науки. Про цього слов'янського діяча варто заговорити ширше в окремому плані, а не тільки в загальному чи дотичному, як це переважно робилося досі (у працях про «Руську трійцю», про М. Шашкевича та ін.).

* У паперах Я. Головацького (ІЛ, ф. 104, № 108) збереглося також його «Сообщение о мотивах и характере переписки с О. М. Бодянским».

** Про знайдений тут науково цінний словник української мови, складений Я. Головацьким, писав М. Пилинський у «Літературній Україні» 20 вересня 1963 р.

На наш погляд, виникла потреба підготувати й видати: а) ґрунтовну монографію про життя, творчість і культурно-громадську діяльність Я. Головацького; б) вибрані твори письменника і вченого (можливо, у двох томах); в) «Народні пісні в записах Якова Головацького»; г) «Кореспонденцію Якова Головацького з 1863—1888 років», а також раніші неопубліковані листи.

Матеріали надійшли до редколегії 08. 05. 83.

ДО 40-РІЧЧЯ ПЕРЕМОГИ РАДЯНСЬКОГО НАРОДУ
У ВЕЛИКІЙ ВІТЧИЗНЯНІЙ ВІЙНІ

Борецький В. М. Характер і ситуація у новелах О. Довженка періоду Великої Вітчизняної війни	3
Приходько І. Ф. Поетика малої прози О. Довженка про Велику Вітчизняну війну	8
Остапик І. Д. «Бо друзі ішли полками...» (героїка Великої Вітчизняної війни в поезії А. Малишка)	15
Меленчук М. М. Образ комуніста в сучасній військовій прозі (на матеріалі трилогії О. Сизоненка «Степ»)	20

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Познякова Н. А. Риси романтичного стилю в ранній творчості К. Паустовського і Ю. Яновського	28
Ващук Ф. Т. Цикл поезій Т. Г. Шевченка «В казематі»	34
Кузнецова О. Д. Літературно-художній образ у сатиричній публіцистиці	42
Дідик С. С. Розмовні елементи як засіб образності і експресивності у памфлетах Ярослава Галана	48

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Волочай В. Г. Педагогічні традиції «роману виховання» у повістях «Бригантина» О. Гончара і «Сільські вчителі», «Шкільний хліб» Є. Гуцала	54
Куца О. П. Микола Бажан та українсько-польські літературні взаємини	60
Гречанюк Ю. А. Ідейно-тематична і жанрова своєрідність творів Михайла Лазаренка	65
Киричок П. М. Редакційні варіанти п'єси М. П. Старицького «Не судилось»	69
Нагірний М. С. Творчість Райнера Марії Рільке в ракурсі української тематики	73

ПУБЛІКАЦІЇ

Губар О. І. Павло Тичина і театр	82
Лисенко Е. С. Листування Тимофія Бордуляка	88
Шалата М. Архіви Якова Головацького	97

К 40-летию ПОБЕДЫ СОВЕТСКОГО НАРОДА
В ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ

Борецкий В. Н. Характер и ситуация в новеллах А. Довженко периода Великой Отечественной войны	3
Приходько И. Ф. Поэтика малой прозы А. Довженко о Великой Отечественной войне	8
Остапик И. Д. «Потому что друзья шли полками» (героика Великой Отечественной войны в поэзии А. Малышко)	15
Меленчук М. Н. Образ коммуниста в современной военной прозе (на материале трилогии А. Сизоненко «Степь»)	20

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Познякова Н. А. Черты романтического стиля в раннем творчестве К. Паустовского и Ю. Яновского	28
Ващук Ф. Т. Цикл поэзий Т. Г. Шевченко «В каземате»	34
Кузнецова Е. Д. Литературно-художественный образ в сатирической публицистике	42
Дидык С. С. Разговорные элементы как средство образности и экспрессивности в памфлетах Ярослава Галана	48

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Волочай В. Г. Педагогические традиции «романа воспитания» в повестях «Бригантина» О. Гончара и «Сельские учителя», «Школьный хлеб» Е. Гуцало	54
Куца О. П. Микола Бажан и украинско-польские литературные взаимосвязи	60
Гречанюк Ю. А. Идеино-тематическое и жанровое своеобразие произведений Михаила Лазаренко	65
Киричок П. М. Редакционные варианты пьесы М. П. Старицкого «Не судилось»	69
Нагирный М. С. Творчество Райнера Марии Рильке в ракурсе украинской тематики	73

ПУБЛИКАЦИИ

Губарь А. И. Павел Тычина и театр	82
Лысенко Е. С. Переписка Тимофея Бордуляка	88
Шалата М. Я. Архивы Якова Головацкого	97

Министерство высшего и среднего специального образования УССР

Львовский ордена Ленина государственный университет им. Ивана Франко

УКРАИНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Республиканский межведомственный научный сборник

В ы п у с к 45

Издается с 1966 года

Львов. Издательство при Львовском государственном университете
издательского объединения «Вища школа»
(290000, Львов, ул. Университетская, 1)
(На украинском языке)

Редактор Н. І. Степула

Художній редактор В. М. Павлик

Технічний редактор А. А. Степанюк

Коректори К. Г. Логвиненко,

О. А. Тростянчин

Информ. бланк № 9041

Здано до набору 17.12.84. Підп. до друку
07.06.85. БГ 01727. Формат 60×90/16. Папір друк.
№ 2. Літ. гарн. Вис. друк. Умовн. друк. арк. 7.
Умовн. фарб.-відб. 7,37. Обл.-вид. арк. 8,28.
Тираж 1000 прим. Вид. № 1253. Зам. 4019.
Ціна 1 крб. 20 к.

Видавництво при Львівському
державному університеті
видавничого об'єднання «Вища школа»

290000, Львів, вул. Університетська, 1.

Обласна книжкова друкарня. 290000, Львів, вул.
Степанька, 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 повинна бути вказана дата, підписи необхідно завірити гербовою печаткою вузу.

До статті слід додати «Короткий зміст» (виклад основних положень дослідження) російською мовою, а також список використаної літератури. «Короткий зміст» і «Список літератури» друкують на окремих аркушах. Видання, наведені в «Списку літератури», слід розмістити за алфавітом, спочатку вітчизняні, потім — зарубіжні, з наскрізною нумерацією. Посилатися на ці видання в тексті треба так: (2, т. 1. с. 5), де перша цифра — порядковий номер у списку літератури, друга — том (якщо він є), третя — сторінка. Підрядкові посторінкові примітки оформляють через «зірочку» (або дві чи більше «зірочки»). Якщо в примітках є посилання на літературу, оформляти його необхідно так, як і в тексті.

Одна сторінка повинна містити 28—30 рядків, кожен рядок — 60—65 знаків (разом з інтервалами). Поля на сторінці оригіналу повинні бути: зліва — 25 мм, справа — 10 мм, зверху — 20 мм, знизу — 25 мм. Іноземний текст вдрукувати на машинці. Інтенсивність відбитків основного та іноземного текстів повинна бути однаковою.

Рукопис потрібно надсилати у двох примірниках. Перший автор підписує до друку.

Окремо авторові слід подати відомості про себе: прізвище, ім'я, по-батькові, місце роботи, вчений ступінь, посада, домашня та службова адреси, телефон.

У випадку порушення цих вимог матеріали розглядатися редколегією не будуть.

1 крб. 20 к.



Українське літературознавство, 1985, вип. 45, 1—112.