



Українське літературознавство

Випуск

47

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

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

РЕСПУБЛІКАНСЬКИЙ
МІЖВІДОМЧИЙ
НАУКОВИЙ
ЗБІРНИК

Виходить з 1966 р.

ВИПУСК 47

Л Ї В І В
ВИДАВНИЦТВО ПРИ ЛЬВІВСЬКОМУ
ДЕРЖАВНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ ВИДАВНИЧОГО ОБ'ЄДНАННЯ
«ВИЩА ШКОЛА»
1986

Авторы статей сборника — научные работники Киевского, Львовского, Днепропетровского, Ужгородского, Симферопольского университетов, Ворошиловградского и Дрогобычского пединституты — освещают вопросы истории и теории литературы, в частности сущность и общественное назначение критики, традиции и новаторство в писательском творчестве, литературные взаимосвязи. Помещены статьи, в которых на материале произведений Л. Глибова, П. Тычины, Я. Галана, О. Гончара, П. Гуриненко рассматриваются особенности функционирования временных смещений в стиле, героическое как этическая и эстетическая категория и своеобразие ее воплощения, идейно-эстетическая функция образов, эпистолярное наследие.

Для преподавателей вузов, научных работников, учителей и студентов.

Библиогр. в конце статей.

Автори статей збірника — науковці Київського, Львівського, Дніпропетровського, Ужгородського, Сімферопольського університетів, Ворошиловградського і Дрогобицького педінститутів — висвітлюють питання історії та теорії літератури, зокрема сутність і суспільне призначення критики, традиції та новаторство у письменницькій творчості, літературні взаємозв'язки. Вміщено статті, у яких на матеріалі творів Л. Глібова, П. Тичини, Я. Галана, О. Гончара, П. Гуріненка розглядаються особливості функціонування часових зміщень у стилі, героїчне як етична й естетична категорія та своєрідність її втілення, ідейно-естетична функція образів, епістолярна спадщина.

Для викладачів вузів, наукових працівників, учителів і студентів.
Бібліогр. наприкінці статей.

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.), проф., д-р філол. наук З. С. Голубева, проф., д-р філол. наук Р. Т. Гром'як, доц., канд. філол. наук Г. С. Домницька, проф., д-р філол. наук Н. Я. Жук, доц., канд. філол. наук П. К. Загайко, доц. канд. філол. наук О. С. Кухар-Онишко, проф., д-р філол. наук 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, доц., канд. філол. наук Б. І. Мельничук, 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. Я. Шалата.

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

Адреса редакційної колегії:

290000 Львів, вул. Університетська, 1.
Університет, кафедра української літератури.
«Українське літературознавство».

Редакція історико-філологічної літератури

Зав. редакцією *Д. С. Карпач*

Г. Л. ВОЗНЮК, *мол. наук. співроб.,
Інститут літератури
ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР*

Літературна критика: сутність і суспільне призначення

Проблема «самопізнання» літературної критики належить до кардинальних у теоретичному літературознавстві і розглядалась уже не одним поколінням дослідників. У радянській науці і «рухомій естетиці» дискусії про неоднозначну природу критичного акту, про сутність і суспільне призначення критики особливо активізувалися після прийняття у 1972 р. постанови ЦК КПРС «Про літературно-художню критику», в якій наголошувалося на необхідності глибокого вивчення проблем теорії і методології літературно-художньої критики та поліпшення всієї науково-дослідницької роботи в цій галузі.

Дану проблему можна б назвати традиційною (як відомо, питання, якою повинна бути критика, ставилось у вітчизняній «рухомій естетиці» ще Пушкіним, Белінським, Франком та ін.), адже кожен історичний період висуває перед критикою конкретні вимоги.

Сьогодні радянська критика, переосмисливши разом з літературою та мистецтвом свої соціальні завдання, стала «вірним помічником партії в комуністичному вихованні трудящих... одним із найсуттєвіших факторів нового підйому духовного життя суспільства, дальшого ідейного, морального, естетичного розвитку мас» [7, с. 57]. Причому роль літератури та мистецтва у формуванні передового світогляду, стійких моральних переконань і багатого духовного світу радянської людини зростає. На червневому (1983 р.) Пленумі ЦК КПРС підкреслювалося, що «головним методом впливу на художню творчість повинна бути марксистсько-ленінська критика, активна, чуйна, уважна і разом з тим непримиренна до ідейно чужих і професійно слабких творів» [2, с. 19]. Йдеться, зрозуміло, про творчий вплив, а не про адміністрування. Від «рухомої естетики» вимагається сприяти підвищенню ідейно-естетичного рівня літератури, успішному виконанню нею свого суспільного призначення шляхом глибокого, всебічного вивчення явищ і тенденцій поточного літературного процесу. Ці настанови спрямовують критиків і дослідників літератури на посилення наукової мотивованості їхніх праць, удосконалення форми виразу думок, на пошуки оптимального варіанту критичного письма.

«Завдання підвищення активності критики вимагають, — справедливо зауважує Т. Щукіна, — щоб вона фіксувала ті зміни, які відбуваються у ній самій. Їй необхідно «побачити» саму себе, одержати концентроване відображення своєї історії, досвіду, тенденцій і перспектив розвитку... Виділення й осмислення специфіки критики є першим кроком до усвідомлення її суті, механізму дії в суспільстві, неодмінною умовою регламентації вимог, що ставляться до неї» [15, с. 261—262]. Отже, питання про «самопізнання» критики далеко не схоластичне. Від його правильного розв'язання залежить і чіткість уявлень про предмет критичного пізнання — літературну дійсність — і про методи цієї діяльності. Де шукати той синтез, оту органічно цілісну літературну, ідеологічну, виховну, естетичну спрямованість критики, яка визначає її місце в літературному процесі?

Феномен критичного пізнання і дії породив декілька відмінних точок зору на критику (виділяємо їх, звичайно, з певною часткою огрублення): а) критика як література; б) критика як наука, власне як підрозділ літературознавства; в) їх синтез у різних пропорціях; г) критика як специфічний вид розумової діяльності — погляд, що явно переважає в останнє десятиліття і поступово складається в систему умотивувань комунікативно-прагматичної природи «рухомої естетики». Дискусії з цих проблем знайшли своє відображення у збірниках «Современный литературный процесс и критика» (М.: Мысль, 1975), «Современная литературно-художественная критика: Актуальные проблемы» (Л.: Наука, 1975), «Современная литературная критика: Вопросы теории и методологии» (М.: Наука, 1977), «Актуальные проблемы методологии литературной критики» (М.: Наука, 1980), «Современный литературный процесс и литературная критика» (М.: Худож. лит., 1982), у матеріалах спеціальних конференцій, в статтях та книгах теоретиків і практиків критики. У зв'язку з цим хотілось би висвітлити деякі моменти цих дискусій на тлі руху і розвитку всієї проблеми, виявити найбільш відповідну суспільному призначенню критики концепцію її сутності.

Деякі дослідники, зокрема Б. Бурсов, Г. Поспелов, Є. Сидоров, схильні думати, що заклопотана злободенністю та сучасністю критика має цілком літературну природу. З приводу віднесення її до художньої сфери, трактування як одного з літературних родів цілком природний сумнів висловлює Ю. Борев у книзі «Искусство интерпретации и оценки»: «Якщо літературна критика — це література, то чим же вважати критику живопису, хореографії, музики» [4, с. 12]. Чи таке надто рішуче відособлення критики від історії та теорії письменства не наштовхує на розуміння її структури в дусі так званої імпресіоністичної школи, що в останні десятиліття XIX ст. процвітала у західноєвропейських країнах? Зразком цього можна вважати обґрунтування О. Уайльда, в інтерпретації якого ідеальна («вища») критика «має справу з мистецтвом не як засобом вираження, а чистою імпресією і через те є і творчою, і незалежною, по суті, сама стаючи мистецтвом...» [13, с. 157].

Звичайно, при такому підході «суб'єктивна, безпринципна і ненаукова критика», за словами І. Франка, «робиться виразом капризу, вибухом ліричного чуття, а не жодним тверезим, розумно умотивованим осудом, стилістичною вправою, але своєї природної задачі — аналізу поетичних творів яким-небудь науковим методом — не сповнює ані крихітки» [14, с. 114—115]. Пригадаймо, як свого часу І. Франко критикував за «безідейний суб'єктивізм» і «безідейний догматизм» Ж. Леметра, Ф. Брюнет'єра, Г. Бара.

Разом з тим, тонко відчуваючи специфіку і письменницької творчості, і літературної критики, Великий Каменяр завжди цінував роль творчої індивідуальності і в художній, і в критико-дослідницькій галузях. Дослідник, писав він у «Слові про критику», «може супроти авторового суб'єктивізму висунути свій суб'єктивізм, — звісно, без фальшування автора, без підсування йому того, чого автор не говорив, без злобної несправедливості» [14, с. 106].

Методологія радянської критики не нівелює особистості дослідника. «Кожен критик, — зазначає І. Дзевєрін, — висловлює свою думку про мистецтво... Згідно з ленінською теорією відображення, суб'єкту належить активна роль у процесі пізнання об'єктивного світу» [8, с. 37]. При цьому його власна думка повинна бути пройнята ленінською партійністю, спиратись на соціально-класовий, конкретно-історичний підхід до явищ літератури і життя, а також на сучасний інструментарій літературознавчого аналізу. Згадаймо слова А. Луначарського: «...у критикові повинен жити справжній теоретик-марксист в усій строго науковій об'єктивності і разом з тим справжній темпераментний борець, яким зобов'язаний бути кожний марксист» [10, с. 339].

У радянському літературознавстві спробу орієнтуватися на критику «як на літературу» вперше зробив Ю. Тинянов у статті «Журнал, критик, читач і письменник» (1924), де закликав критику, «якщо вона хоче бути літературно живою — а, отже, потрібною — замислитись над критичними жанрами, над своєю власною, а не чужою літературною сутністю» [12, с. 149]. Він створив жанр історичних романів-досліджень, які, ставши літературою, перестали бути критикою, але водночас активно працював у галузі поетики та історії літератури, виступав як фаховий критик у традиційних жанрах огляду (зокрема, «Літературне сьогодні», «Проміжок»), статті («Блок») та ін.

Б. Бурсов, який, правда, не згадує Ю. Тинянова у своїй відомій праці «Критика як література» (1975), безсумнівно, перегукується з тиняновськими пошуками нових жанрів у літературній природі критики, художньо-образному способі оцінки.

Підтримуючи якнайповніше виявлення творчої індивідуальності критика, пошуки свіжих засобів вираження, водночас зауважимо, що захоплення деяких дослідників надто суб'єктивними моментами сприймання поточної літератури, коли замість «відкриття» твору пропонується лише «самовираження з приводу...», ніяк не видається переконливим. Прочитання творів, усвідомлення авторської позиції, осмислення сутності літературного процесу, змагання

тенденцій і навіть будь-який репортаж з найгарячішої передової сучасного письменства — все це завжди базувалося на відповідній методологічній основі та науково-фаховій підготовці критика-дослідника. Критику з літературою ріднить скоріше «співробітництво» в єдиному художньому процесі, а також прагнення до експресивної, емоційної форми викладу, специфічне використання засобів образної мови.

Зрештою, сьогоденішнє змішування художньої і літературно-критичної діяльності у крайніх виявах має небагато прихильників. Для дослідників, які вважають критику частиною літератури (не літературознавства, не естетики, а саме літератури в повному значенні слова), у конкретних дефініціях характерний вихід за рамки їх спрощеного ототожнення. Вони влучно визначають ряд функціональних рис критичної діяльності, зокрема, оціночний характер, що спирається на наукові критерії пізнання.

Разом з тим піддається переглядові традиційне трактування критики як наукової форми відображення, хоч як частина літературознавчої науки поряд з теорією та історією літератури вона розглядається майже в усіх вузівських підручниках і посібниках. Подібного погляду дотримується і ряд авторитетних зарубіжних учених, а дехто з них під критикою розуміє традиційно весь комплекс літературознавчих дисциплін, систему суджень про письменство. Останнє пояснюється, очевидно, тим, що оціночний критерій тривалий час залишався більшою чи меншою мірою ієрархічним в усякого роду судженнях про літературу. Відособлення критика, історика і теоретика літератури відбулося тільки на початку ХІХ ст. в результаті відокремлення «журналістської критики» від «академічної». З цього часу й простежується її історія як окремого жанру (виду діяльності).

Безсумнівно, критика активно використовує науковий апарат історії, яка вичерпно розкриває причини й характер літературних явищ, і теорії літератури, що укладає логічні закони їх функціонування в певний період. Судження критика повинні відповідати історично вивіреному естетичним критеріям, об'єктивним законам, опанованим літературознавчою наукою. Але це не догматизоване накладання на літературу теоретичних категорій. Ю. Боровий цілком справедливо стверджує, що естетику не можна вважати прямим інструментом критичного аналізу, але «критичний аналіз плідний і результативний тільки тоді, коли приводиться в рух апарат естетичних категорій, коли дослідження тексту спирається на «знятий» (і всотаний дослідником як естетична свідомість. — Г. В.) художній досвід людства — на естетику» [4, с. 20]. При цьому сучасні дослідники розрізняють безпосередньо-естетичне (читацьке), де самодостатнього значення набуває природно розвинутий смак, і професіонально-критичне судження, де смак сформований і насичений до рівня естетичних поглядів. Об'єктивність критичного судження тим вища, чим ширший горизонт явищ, на основі порівняння з якими робиться висновок про твір. У зв'язку з цим ще А. Шлегель пікреслював першорядне значення для критика знання історії мистецтв, оскільки широкий літературно-естетичний контекст змен-

шує можливість помилкового судження. На якомога більший науковості критики не раз наголошував також І. Франко.

Критика — це літературознавство (в первісному значенні цього слова: знання про літературу, пізнання, «звідання» її), звернене до сучасного літературного процесу; і тоді, коли вона розглядає твори давнішого періоду, то проектує цей розгляд на сучасність. І навіть письменницька критика у своїй, так би мовити, «законно» і природно «олітературеній» формі активно постачає це знання до арсеналу історії та теорії. Будучи безпосереднім учасником ще відкритої фази літературного розвитку, критика — «живое слово — о живом — к живому» (М. Цветаева) — у науковій скрупульозності й остаточності висновків поступається ретроспективному академічному літературознавству. Але ж література, зішлемося на думку Ф. Кузнецова, існує не лише як щось історично дане, не тільки як сухий екстракт синтезу — зведення узагальнень, а й «як зелене дерево сучасного життя, як вічно живий літературний процес, що народжується і розвивається. І в цьому вигляді також підлягає осмисленню, освоєнню літературною наукою» [9, с. 338]. Однак при цьому критика дає знання, відмінне від науково-літературознавчого. Як слушно зауважує Ю. Суровцев, «наука ця — особливого роду. Критик відкриває «красоти і вади» художніх творів дещо інакше, ніж учений-літературознавець» [11, с. 24].

Особливості функціонування критики знаходять відображення у висловлюваннях багатьох сучасних дослідників. Але дехто з них шукає природу критики десь на межі «золотої середини» синтезованого наукового й художнього мислення (Ю. Боров, Ф. Кузнецов, О. Курилов, Л. Лавлинський, Д. Лихачов, О. Михайлов та ін.). З'явилися й інші компоненти зрощення. Так, А. Бочаров і Є. Пронін приєднують критику до журналістики, В. Кожинів визначає її як вид публіцистики, як «літературну публіцистику», а М. Зельдович обстоює єдиносутність критики і публіцистики.

Найближчим до істини нам видається трактування Ю. Суровцева. Відзначаючи науково-публіцистичну природу критики, де публіцистичність і науковість інтегровані у якість критичності, він має на увазі психологічний тип критика-«публіциста», атрибутивну якість критичної діяльності, що «вимагає для свого дійового виявлення людей певної духовної організації» [11, с. 32].

Критична «дія», що є прямим і, очевидно, найголовнішим завданням критика, виявляється в оцінці, породженій своєрідним, сказати б, літературно-критичним натхненням і опертій на розвинутий художній смак, знання літературної реальності, відповідну методологічну орієнтацію. Природа критики — оцінка творчості, а не укладання логічних законів мистецтва, не моделювання категорій. Оцінку, що «виростає з практично-духовного освоєння світу, з оцінної спрямованості естетичної свідомості» [6, с. 211] (додамо: накопиченої критиком), Р. Гром'як влучно називає тією «клітиною, з якої випливає і саморозвивається критика» [6, с. 209].

Приходячи до діалектичного усвідомлення соціально детермінованого характеру цієї оціночної дії — вияву ідейно-естетичної волі, дедалі більше дослідників-літературознавців (В. Коваленко,

Г. Асатіані, В. Кубілюс, Б. Єгоров, С. Чупринін та ін.) і естетиків (Л. Каган, Р. Гром'як, Т. Турик) розглядають критику як суверенну діяльність у дослідженні мистецтва, звертаючись до механізму людської психіки з метою пояснити природу критики її належністю до окремого виду мислення. Г. Асатіані кваліфікує її як різновид так званого «продуктивного мислення», В. Кубілюс — просто як «специфічний образ мислення», а Р. Гром'як вважає художньо-критичне судження «виявом всієї свідомості людини як цілісної особистості... виявом її життєдіяльності, породженої суспільними умовами якогось конкретно-історичного періоду. Визначає природу критики, — підкреслює він, — не категорія свідомості, а категорія діяльності, яка проявляється у формі свідомості. Критика передусім — момент соціальної діяльності» [6, с. 207].

Отже, сучасні суперечки виходять за межі спрощено-прямолинійних зіставлень критики з письменством або наукою про нього. «Нині визріла потреба, — зазначає В. Брюховецький, — оцінити й проаналізувати критику як цілком специфічну діяльність — зі своєю духовною системою, що її неможливо виразити іншими засобами. Прийшов час показати чіткі видові особливості критики, а також те, як вона по-своєму зв'язана і з художньою літературою, і з наукою про останню і що в ній є суто свого...» [5, с. 119]. Такий підхід дозволяє не змішувати атрибутивні ознаки критики, характерні для певного часу, історично змінні, а шукати її конститутивну рису як пізнавально-оціночної діяльності. На думку В. Брюховецького, критика є одним із виявів так званого у психології «практичного» (в естетиці — «комунікативно-прагматичного») виду мислення, структурно-складною, самостійною діяльністю, в якій елементи інших видів мислення (художньо-образного та науково-логічного) виконують роль, підпорядковану домінантам практичного мислення. Критика діє на рівні практики літературного процесу, є осмисленням, «перевіркою» власне «художньої практики» і, отже, важливим елементом науково-літературознавчого пізнання.

Ленінська теорія відображення передбачає єдність теоретичної ідеї (пізнання) і практики. Трактуючи в її світлі цей єдиний процес, сучасні дослідники відзначають постійне взаємопроникнення, взаємопереплетення в ньому емоційного і раціонального, чуттєвого й абстрактного. Концепція «критики як мислення» дає змогу виявити і пояснити елементи дифузії «рухомої естетики» в інші галузі пізнання, а також у споріднені різновиди практичного мислення, такі, як журналістика, педагогіка та ін. Вона пояснює корелятивні зв'язки критики з пресою та іншими засобами масової інформації, обґрунтовує її специфічну соціальну функцію.

Нам потрібна багатоманітна критика, що виявляє мобільність своїх прийомів залежно від об'єкта дослідження. Сучасні процеси інтенсивної диференціації і водночас взаємопроникнення різних дисциплін торкаються і критики, яка не може залишатись одномірною, одноплослинною, а йде шляхом вдосконалення й урізноманітнення свого дослідницького інструментарію. Вона використовує для цього і здобутки науки, й образно-метафоричні структури — засоби художньої літератури, які, мабуть, найкраще пристосову-

ються до розтину спорідненого з ними за природою художнього полотна, до проникнення в його суть. Власне у цьому критик знаходить спільну мову і своєрідну спільну домовленість з автором твору — письменником. Адже художній образ багатший за будь-яке визначення і перекласти його мовою понять або словесних формул практично неможливо: він не приймає однозначних дефініцій.

Феноменальною властивістю критики, за влучним спостереженням В. Брюховецького, є «уміння проминути або скоротити («зредувати») шлях суворого наукового пізнання» [5, с. 127]. М. Горький підкреслював необхідність у художньому творі «включати думку в образ». Автори книги «Литературно-художественная критика», замислюючись над співвідношенням образно-художнього та логіко-понятійного начал у критиці, виводять формулу-антитезу: «Критикові необхідно включати образ в думку. Але природа цього «включення», — зауважують вони, — в тому і в іншому випадку буде різна» [3, с. 47]. Дійсно, знаком художнього твору є образ, що стає тут універсальним носієм думки-ідеї; знаком критики, виявленим у вольовій дії-оцінці, стає і наукове поняття, й образ. Не можна уявити критичної статті, суцільно побудованої на абстрактно-понятійних категоріях, ані статті без таких категорій — на суцільних метафорах. Відповідно до цього завдання образ у критиці набуває своєрідних літературно-критичних якостей, стаючи не безпосереднім носієм ідеї, а певним її рушієм (стимулятором її руху) на шляху до оціночно-пізнавальних вартостей. «Блискучим ударом яскравої метафори чи епітета» (Л. Новиченко), викликається ланцюгова реакція асоціацій, скорочуючи («зредукуючи») цим логічний шлях пізнання. Пов'язана з цією властивістю персоналізація критики відкриває великі можливості для виявлення творчої індивідуальності авторів критичних виступів. Образ критика як своєрідне дзеркало його пристрастей, темпераменту, світобачення і світогляду є додатковим кодом спілкування з читачем, несе частку ідеологічної істини.

У партійних документах постійно наголошується, що літературно-художня критика — важлива ділянка ідеологічного фронту. Контролюючи й корегуючи від імені суспільства літературний процес, вона виступає як невід'ємна частина літературної, а отже, й загальнопролетарської, загальнонародної справи, втілюючи відому ленінську вимогу зв'язати літературну критику тісніше з партійною роботою. У новій редакції Програми КППРС підкреслюється, що партія у боротьбі проти проявів безідейності і світоглядної всеїдності, естетичної сірості, ремісництва спирається на марксистсько-ленінську художню критику [див.: 1, с. 57]. У своїй соціально-естетичній прогностичній спрямованості критика є відкривачем нових літературних шляхів, вихователем естетичних смаків. Читке самоусвідомлення нею власної сутності дасть змогу гнучкіше й мобільніше відгукуватись на ідейно-естетичну ситуацію, осягати природу нових, нерідко складних явищ, які з'являються в письменстві, краще виконувати свою високу місію в радянському суспільстві.

Список літератури: 1. Програма Комуністичної партії Радянського Союзу: Нова редакція: Прийнята XXVII з'їздом КПРС.— К.: Політвидав України, 1986. — 79 с. 2. Матеріали Пленуму Центрального Комітету КПРС, 14—15 черв. 1983 р.—К.: Політвидав України, 1983. — 77 с. 3. Баранов В. И., Бочаров А. Г., Суровцев Ю. И. Литературно-художественная критика. — М.: Высш. шк., 1982. — 207 с. 4. Боров Ю. Искусство интерпретации и оценки: Опыт прочтения «Медного всадника». — М.: Сов. писатель, 1981. — 400 с. 5. Брюховецкий В. Критика як практичне мислення. — Прапор, 1979, № 3, с. 119—128. 6. Гром'як Р. Т. Эстетика і критика: Філософсько-естетичні проблеми художньої критики. — К.: Мистецтво, 1975. — 224 с. 7. Дзеверин И. Высокое предназначение: К десятилетию постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». — Коммунист, 1982, № 2, с. 57—64. 8. Дзеверин И. О. Про літературно-естетичні погляди В. І. Леніна. — К.: Дніпро, 1981. — 142 с. 9. Кузнецов Ф. Ф. Вечно живые заветы: Наследие революционных демократов и проблемы методологии современной критики. — В кн.: Современный литературный процесс и литературная критика. М.: Худож. лит., 1982, с. 313—355. 10. Луначарский А. В. Собрание сочинений: В 8-ми т. — М.: Худож. лит., 1963—1967. — Т. 7. Эстетика, литературная критика. — 734 с. 11. Суровцев Ю. О научно-публицистической природе критики. — В кн.: Современная литературная критика: Вопросы теории и методологии. М.: Наука, 1977, с. 15—51. 12. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — 574 с. 13. Уайльд О. Критик как художник. — В кн.: Писатели Англии о литературе. М.: Прогресс, 1981, с. 131—186. 14. Франко І. Краса і секрети творчості: Статті, дослідження, листи. — К.: Мистецтво, 1980. — 500 с. 15. Щукина Т. О сущности критического суждения: Некоторые вопросы теории критики. — В кн.: Современный литературный процесс и критика. М.: Мысль, 1975, с. 261—293.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В статье затронуты некоторые моменты дискуссий о природе литературной критики, которая все большим числом исследователей представляется как суверенный вид умственной деятельности («практическое мышление»). Это позволяет полнее уяснить ее место в системе литературоведческих дисциплин, обосновать аксиологический характер «движущейся эстетики», определить ее социально-эстетические функции.

Стаття надійшла до редколегії 20. 05. 83.

С. І. ХОРОБ, кор.,

«Прикарпатська правда» (м. Іваचю-Франківськ)

До проблеми конфлікту в українській радянській драматургії 70-х років

Кожного разу, коли мова заходить про розвиток радянської драматургії, її ідейно-художні особливості, дослідники неодмінно звертаються до проблеми конфлікту. Здається, про жодну категорію драми не висловлено стільки гострополемічних думок, як про драматичний конфлікт. Один із дослідників навіть дійшов висновку, що сьогодні вже «застаріло саме визначення драматичного конфлікту» [7, с. 6]. Звичайно, таку, може, й надто категоричну тезу не обов'язково поділяти, адже в головному — з'ясуванні діалектичних зв'язків драматичного конфлікту з протиріччями навколишньої дійсності, виявленні його естетичної природи і визначенні

місця в художній структурі драматургічного твору, по суті, досягнуто спільності у поглядах, зроблено точні висновки.

Гадаємо, така пильна увага літературознавців до цієї ідейно-естетичної категорії художньої літератури аж ніяк не пояснюється інерцією чи, тим більше, «черговістю» проблеми. Як переконують дослідження з теорії драми, сама природа драматичного конфлікту вимагає постійного інтересу до нього. Адже в драматургічному творі конфлікт виступає насамперед як важливий засіб художнього відображення багатоманітних, реально існуючих протиріч життя, яке завдяки цим протиріччям, внутрішнім суперечностям перебуває в постійному русі, безперервному розвитку. Гегель стверджував, що протиріччя — корінь будь-якого руху і життєвості, лише оскільки щось має в самому собі протиріччя, воно рухається, має мотиви і діяльне [6, с. 65]. Спираючись на це висловлювання, а також на праці К. Маркса і Ф. Енгельса, В. І. Ленін підкреслював, що будь-який рух перебуває в найтіснішому зв'язку із суперечністю: «Рух є суперечність, є єдність суперечностей» [1, с. 215]. Отже, протиріччя є важливою основою постійного оновлення дійсності.

Якщо врахувати, що під рухом марксизм-ленінізм має на увазі розвиток і природи, і суспільства, то стане зрозумілим: кожний новий історичний етап породжує й нові особливості драматичного конфлікту.

Крім цього, конфлікт у п'єсі ніколи не існує сам по собі. Його природа така, що, немовби «розчиняючись» в усіх елементах драми, він виявляється лише в органічному зв'язку з її ідеєю, характеристиками, сюжетом, композицією, жанром тощо.

Конфлікт, отже, є конкретно-історичною категорією, рушійною й образно-конструктивною силою драматургічного твору, його серцевиною. Очевидно, саме ці фактори і сприяють актуальності даної проблеми на всіх етапах розвитку драматургії, пояснюють неослабний і постійний інтерес дослідників до питань драматичного конфлікту.

Якщо розглядати під таким кутом зору драматургічно-театральне життя Радянської України 70-х років, то можна помітити й деякі нові, позначені часом, риси конфлікту. Спробуємо проаналізувати їх, виходячи з того, що драматичний конфлікт є специфічним відтворенням протиріч сучасного світу. При цьому вести мову лише про мистецький або технологічний аспекти цієї ідейно-естетичної категорії драматургічної літератури, мабуть, недостатньо. Аналізуючи ту чи іншу п'єсу, варто виходити за її межі і визначити, як реальне життя, його нові ознаки й особливості видозмінюють природу конфлікту радянської, зокрема української, драматургії.

Як відомо, основним протиріччям сучасного світового суспільного розвитку є протиріччя між двома соціально-економічними системами — соціалізмом і капіталізмом. Боротьба між ними, як зазначалося на червневому (1983 р.) Пленумі ЦК КПРС, позначається на всіх сферах людського співіснування — політичного, економічного, духовного [3, с. 7, 28, 49]. Причому це протиріччя впливає на життя людей незалежно від їхніх бажань і устремлінь. Без

урахування цього неможливо зрозуміти й інші протиріччя, різноманітні міжнародні проблеми сучасності.

Радянська драматургія, відтворюючи найбільш напружені і вирішальні колізії нинішнього світу, намагається через долю людини, народу, їх ставлення до тих чи інших суспільно-політичних подій художньо відобразити складні аспекти боротьби між двома світовими системами, двома полярно протилежними світоглядами.

Идеться, звичайно, не лише про п'єси, де розкриваються героїчні події Великої Жовтневої соціалістичної революції, громадянської і Великої Вітчизняної воєн, а й про такі драматургічні твори, як «Три хвилини Мартіна Гроу» Г. Боровика, «Чилійська трагедія» Ю. Чепуріна, «Президент» В. Земляка, «Останнє прохання» А. Лауринчука, «Зоря і смерть Пабло Неруди» І. Драча та ін. У цьому переліку, на жаль, порівняно мало п'єс українських авторів.

Гадаємо, це не можна пояснювати недостатніми знаннями міжнародного життя, або, тим більше, суспільною індіферентністю письменників. Адже активна, класово-наступальна позиція в ідеологічній боротьбі, гостра політична злободенність, відображення важливих аспектів міжнародного життя завжди були притаманними українській радянській драматургії. Згадаймо хоча б такі твори, як «Місія містера Перкінса в країну більшовиків» О. Корнійчука, «Прага залишається моєю» Ю. Буряківського, «Під золотим орлом» Я. Галана, «Райський табір» Ю. Яновського, «Життя починається знову» В. Собка, яким властиві відкритий політичний пафос, бойова наступальність, публіцистична спрямованість.

Складність тут виявляється в іншому. Як переконує художня практика, реалістичній драмі для глибокого розкриття колізії світового значення, крім усього іншого (широкої поінформованості, громадянської і мистецької позиції, врешті-решт, майстерності драматурга), потрібна ще й висота історичного досвіду. А це приходить не одразу, а через певний проміжок часу: необхідно осмислити конкретні факти в широкій соціально-історичній перспективі.

Однак такі цікаві твори української радянської драматургії минулих років, як, приміром, «Гроза над Гавайями» О. Левади, «Кому поклоняються боги» І. Гайдаєнка, з'явилися в самий розпал подій у В'єтнамі. Значить, можна відразу чи, принаймні, швидше відгукнутися на драматичні колізії віку. Тому всілякої підтримки повинні заслуговувати ті драматурги, які звертаються до конфліктів міжнародного життя.

В українській радянській драматургії 70-х років, незважаючи на те що дійсність давала їй багатющий фактичний матеріал, цьому присвячено лише декілька творів — «Президент» В. Земляка, «Втрачений горизонт» Г. Плоткіна, «Вода з отчої криниці» В. Фольварочного, «Зоря і смерть Пабло Неруди» І. Драча і «Суд пам'яті» М. Петренка. Детальний аналіз цих п'єс виходить за межі даної статті. Нам же хотілося б висловити лише деякі міркування з приводу поставленої проблеми.

Конфлікт у трагедії В. Земляка «Президент» несе на собі відбиток часу не тільки як ще одне вдале відтворення мовою драма-

тургічного мистецтва трагічних подій, що відбулися у вересні 1973 р. в Чілі, а й як їх прямий зв'язок із сьогоденням: революційними прагненнями народів світу до демократії, свободи, справедливості і незалежності. Гостра класова боротьба чілійського народу з фашистською хунтою Піночета (у творі це зображено в основному через образ головного героя президента Сальвадора Альєнде) співвідноситься з часами Самоси в Нікарагуа, «чорних полковників» у Греції, агресією Ізраїлю проти Лівану, з Сальвадором наших днів.

Уже з перших актів В. Земляк чітко окреслює дві протилежні, непримиренні сили, протиборствуючі групи персонажів: з одного боку, представники революційного народу, з другого — військові путчисти, прихильники неофашистської диктатури. Драматург, не відволікаючи уваги читача іншими колізіями, з кожною новою сценою посилює напругу конфлікту. Його розвиток тепер іде не лише вшир, по лінії масштабності охоплення подій, а й углиб: широке розгортання епічної дії — відстоювання чілійськими патріотами революційних завоювань — в п'єсі тісно переплітається з внутрішньою дією, сенс боротьби проти фашистського терору розкривається через долі і серця не тільки головного героя, а й другорядних персонажів.

Свого найвищого розвитку драматичний конфлікт у п'єсі В. Земляка досягає тоді, коли внутрішнє життя Альєнде розкривається у надзвичайно важких випробуваннях і закінчується трагічно. Останні акти, по суті, вже остаточно виявляють духовне багатство героя, що склалося в результаті драматичної боротьби.

Драматичний конфлікт у трагедії В. Земляка досить вдало розв'язується засобами драматургічної поетики. На цьому особливо слід наголосити, тому що в деяких творах «міжнародної» проблематики спостерігаються полегшені розв'язки, коли у фінальних сценах персонажі раптово прозрівають, розкаюються, а то й перевиховуються.

Немає сумніву в тому, що задум п'єси «Вода з отчої криниці» В. Фольварочного актуальний. Адже йдеться в ній про зіткнення психологій двох світів, двох непримиренних ідеологій. На прикладі складної долі уродженця карпатського села Семена Вільшини, який став іграшкою в руках оунівців, що втекли за кордон — в США — від справедливої розплати, драматург намагався показати: немає для людини більшої трагедії, ніж втрата батьківщини.

І все ж, віддаючи належне увазі В. Фольварочного до важливих міжнародних проблем і колізій сучасності, між задумом і його втіленням є певна відмінність. Автор, знайшовши реальні протиріччя для драматичного конфлікту, так і не зумів виділити з них головні, сконденсувати розвиток сюжету до зіткнення характерів і довести це зіткнення до логічного завершення. Відчуття оголеності задуму виникає ще й від того, що персонажі п'єси занадто функціональні: їхні слова, вчинки заздалегідь зумовлені. Декількома короткими епізодами драматург намагається переконати читача в тому, що Семен Вільшина, власник кав'ярень, ресторанів, вілл,

такий собі американський міні-мільйонер, тяжко страждає, втрапивши батьківщину. Однак сприймається це скоріше на віру, бо обставини, серед яких знаходиться герой, не дають поштовху до самовиявлення або розкриття характеру. Інакше кажучи, логіка характеру тут не впливає із логіки подій, ситуацій тощо. Тому психологічно невмотивованою є розв'язка п'єси, коли Семен Вільшина повертається на старості літ до рідного краю і, розкаюючись перед односельцями, розчулено торкається рукою заповітної криниці, викопаної перед від'їздом.

Без сумніву, дуже важко художньо й філософськи осмислити складні протиріччя і конфлікти, взяті драматургами з міжнародного політичного життя. Досвід переконує, що при всій визначеності природи драматичного конфлікту, в основі якого лежить протиборство двох соціально-економічних систем сучасності, проблема полягає в тому, щоб з'ясувати, як, якими художніми засобами розкривається ця ідейно-естетична категорія драматургічної літератури.

Особливу складність викликає дослідження природи драматичного конфлікту в творах радянських драматургів, які відображають життя соціалістичного суспільства. Конфлікти нашого сьогодення мають глибоку психологічну основу. Вони не лежать на поверхні життя, а криються в його надрах, у незмінному прогресі на шляху до комунізму. Читач хоче нині відчувати в драматургії глибокі людські проблеми смислу буття, душевні хвилювання шекспірівського масштабу, боротьбу характерів. Навіть тоді, коли йдеться про особливості сучасної епохи — космічні маршрути, електронну техніку, лазерні відкриття, мається на увазі реальний зміст життя, яке робить людську особистість більш складною, духовно багатшою. Людина мислить по-новому, перед нею відкриті широкі горизонти, вона вникає у складні життєві проблеми, тому що ставить перед собою мету комуністичного буття. Однак, як зазначалося на XXVII з'їзді Комуністичної партії Радянського Союзу, «не перевелись у нас «несуни», які не вважають за злочин тягти з підприємства все, що потрапляє під руку, та й усякого роду хабарники і рвачі, які не гребують використовувати своє службове становище в корисливих цілях <...> часто доводиться зустрічатися з відомчістю і місництвом, безвідповідальністю, бюрократизмом, казенно-байдужим ставленням до людей» [2, с. 47, 68].

Формування людини комуністичного майбутнього, отже, не обходиться без рішучої і наполегливої боротьби з її багатоманітними антиподами. І першими такими антиподами на з'їзді партії були названі рвацтво, користолюбство, байдужість, безвідповідальність, місництво — явища, що за своєю суттю аж ніяк не співвідносяться з колективістською психологією радянського суспільства, суперечать справжній свободі людської особистості. Власне, ці протиріччя і є тим ґрунтом, де виростають гострі драматичні конфлікти в п'єсах радянських, зокрема українських драматургів, які через ставлення героїв до власності виявляли і таврували різні сторони новітнього міщанства.

Так, героїня комедії В. Минка «Увага — какаду!» вважає, що лише речі можуть возвеличити її в очах інших людей. Мету свого життя вона вбачає в тому, щоб не відстати від «справжніх людей» — купує піаніно, велосипед, чайний сервіз (хоч їх ніхто ніколи не використовував за призначенням). І от нова забаганка Ніни — будь-якою ціною «дістати» кольоровий телевізор, «не гірший, ніж у директорші». Антось, її чоловік, намагається заперечувати це, хоч декілька днів тому придбав (теж, як у «справжніх людей») великий стіл для написання дисертації, над якою він, по суті, й не збирається працювати... Все, що роблять ці герої, вони роблять лише для себе, своїх потреб. Прагнучи виправдати такі дії і вчинки один перед одним, протиборствуючі сторони — негативні персонажі — викривають себе, що повністю відповідає природі комедійного конфлікту. І чим наполегливіше домагаються Ніна й Антось свого бажання, чим більше витрачають вони сил, щоб викрутитися із комічно-безнадійного становища, тим смішнішими і безпораднішими з точки зору суспільного ідеалу виглядають їхні домагання і вчинки.

Таких гостровикривальних комедій чи сатиричних п'єс, в яких би порушувалися справді актуальні, злободенні проблеми часу, в українській радянській драматургії 70-х років зустрічається порівняно мало. Автори помічали вдалий конфлікт, виявляли невідповідність деяких фактів нормам соціалістичного співжиття, однак переносили це в художню тканину твору здебільшого без належного письменницького осмислення. Іноді траплялося, що драматург висміював те, що втратило свою злободенність, викривав недоліки, для виправлення яких уже було вжито конкретних і рішучих заходів. Очевидно, тому комедії «Знай наших» Я. Майстренка, «Золотий глечик» В. Лігостова, «Не тільки про любов» Ю. Мокрієва і В. Рогодинського, «На вулиці Електричній» Л. Хоролець, в основному, зводилися до висміювання малоістотних і непримітних недоліків, зображення розважальних сцен і ситуацій, відтворення анекдотичних розповідей.

А тим часом боротьба радянських людей проти користолюбства, байдужості, кар'єризму, пристосовництва, егоїзму, демагогії та інших антиподів комуністичної моралі дає хороший ґрунт для виникнення складних конфліктів, гострих протиріч.

П'єса О. Коломійця «Дикий Ангел» тому-то й стала напруженим роздумом про життя, духовний світ сучасника, що заперечувала і викривала будь-які прояви міщанства, людської байдужості.

Потомственому робітникові Платону Микитовичу Ангелу, героєві драми О. Коломійця, не байдуже, якими виростуть його діти — справжніми громадянами чи утриманцями держави. Тому він все робить для того, щоб виховати їх справді працелюбними, дбайливими господарями, свідомими високої відповідальності перед народом і суспільством.

«Не працює, а їсть — значить злодій. Не заробив, а тринькає — злодій» — така життєва, може, й надто категорична позиція Платона Ангела не всіма персонажами п'єси сприймається однаково. Та якщо в протиборстві між батьком і дітьми немає ґрунту

для якихось конфронтальних суперечностей (є, повторюємо, настійне прагнення виховати громадян, гідних свого часу, своєї країни), то цього не можна сказати про основу конфлікту між демагогом Крячком, користолобцем, обивателем Малярем, з одного боку, і Платоном Ангелом — з другого. Тут уже не просто втручання у сімейне життя Крячка і Маляра, а насамперед активна наступальна позиція в боротьбі проти психології демагога і рвача, намагання глибше зрозуміти не лише сам факт цих явищ, а їх сутність, причини виникнення, корені, якими ще тримаються вони на радянському ґрунті. Яка суспільна користь, скажімо, від такого собі «активіста на все життя» Крячка, від його начебто правильних повчань, якщо ним самим вони не витримуються, якщо єдиний син пішов по кривій стежці? Про це відверто говорить своєму сусідові Ангел.

На громадську активність, вловлюється в драмі, треба мати моральне право, її треба забезпечити власним життям. Фігура Крячка, отже, аж ніяк не трагікомічна, не жертва певних гасел, як намагається переконати театрознавець Р. Скалій [8], а типовий характер словесного демагога, який ще зустрічається в нашій дійсності. Тому природно, що суперечності між цим персонажем і Платоном Ангелом теж є основою розгортання драматичного конфлікту.

І вже зовсім непримиренна позиція головного героя у ставленні до міщанина, споживача й п'яниці Маляра. Гострі зіткнення їхніх світоглядів у п'єсі набувають особливого смислу, тому що, на перший погляд, нечебто й межують вони у питаннях ставлення до праці (обидва трудяться не покладаючи рук), у надмірній любові до карбованця (підробляють, де можна). Та є поміж ними істотна відмінність. Якщо Ангел мислить і діє не для самозбагачення, а насамперед для того, щоб ще міцнішою й багатшою була держава, то Маляр свою працю, свої здібності спрямовує лише на те, щоб більше урвати від неї.

Драматург тонко підмітив й нове — певну «градацію» обивательщини. Тому його Маляр не просто користолобець, а досить кваліфікований, освічений, сказати б, переконаний, «ідейний» споживач. І цим він видається ще огиднішим і страшнішим. Тому й не може стояти осторонь боротьби з таким потворним явищем максималіст Платон Ангел.

Високі моральні принципи, які ставить перед сучасником поступальний розвиток Радянської країни на шляху до комунізму, утверджуються в побуті, дружбі, коханні.

І в праці! Насамперед у праці, що органічно і неминуче увійшла у внутрішній світ особистості. Саме ця сфера людської діяльності в соціалістичному суспільстві сприяє найбільш повному розкриттю вирішальних моральних проблем часу. Згадаймо хоча б такі п'єси минулих років, як «Поема про сокиру», «Мій друг» М. Погодіна, «Рейки гудуть» В. Кіршона, «Любов і дим» І. Дніпровського, «Диктатура», «Дівчата нашої країни» І. Микитенка, де яскравими виразниками духу часу перших п'ятирічок були люди індустріальної праці — робітники, інженери, керівники виробництва. Конфлік-

тні ситуації в цих творах, у яких частими були зіткнення і класового характеру, до краю загострені, різко окреслені.

Звичайно, в наш час, коли ліквідовані класові суперечності, коли трудові відносини зазнали істотних змін завдяки розвиткові соціалістичного суспільства в умовах технічного прогресу, конфліктна ситуація у сфері виробництва не настільки драматизована, як у 20—30-х роках. Однак і нині виконання планів індустріалізації вимагає від людей трудового героїзму і напруження, величезних зусиль.

І все ж у драматургічних творах 70-х років йшлося не про те, як важко забезпечити свій завод необхідним (пригадаймо аналогічну конфліктну ситуацію в п'єсі «Мій друг»), а про те, що завод цей, як правило, має все необхідне; не про впорядкування, вдосконалення самого процесу виробництва (Степан із погодинської «Поеми про сокиру» вперше на Радянській землі відкрив секрет вітчизняної нержавіючої сталі), а про впорядкування, вдосконалення людських відносин в процесі виробництва. Власне, за гармонійне поєднання матеріальної основи і свідомості людини борються герої таких п'єс, як «Людина зі сторони» Г. Дворецького, «Сталевари» Г. Бокарева, «Протокол одного засідання» О. Гельмана, «Здрастуй, Прип'ять!» О. Левади, «...І земля сказала мені навстріч» П. Загребельного, «Перспективний жених» І. Муратова, «Цілюща вода» В. Фольварочного, «Небо в алмазах» Р. Феденьова, «Хазяйка» М. Гараєвої та ін.

Інженер Шляхтич з п'єси П. Загребельного «...І земля сказала мені навстріч» своїм активним ставленням до життя, допитливістю, справжньою діловитістю й вимогливістю бореться проти утилітарного, службістського підходу заступника начальника цеху Токового до питань виробництва, бореться за робітничу честь і совість як умову колективної праці, за морально цілісний заводський колектив.

Радянська, зокрема українська драматургія 70-х років, таким чином, не лише порушувала важливу проблему «людина і її справа в умовах виробництва», а й передусім намагалася розкрити нові духовні риси сучасника, нові грані й особливості конфліктів, породжених добою науково-технічної революції.

На жаль, не в усіх творах українських драматургів, які зверталися до теми робітничого класу, глибоко осмислені життєві протиріччя і показані особливості сучасних виробничих конфліктів. У п'єсах минулого десятиріччя ще нерідко трапляються застарілі, добре відомі конфлікти й ситуації, що, по суті, суперечать прискореному розвитку науки і техніки, нинішній тенденції до загальної раціоналізації виробництва. В 20—30-ті роки «штурмівщина», приміром, була об'єктивною необхідністю, диктувалася економічними і політичними обставинами. Тому цілком природно, що в той час вона оцінювалася за високими критеріями трудового героїзму, часто ставала яскравим зразком справжнього робітничого ентузіазму. Але ж сьогодні понаднормова праця, фізичний надрив, різні «стихійні аврали» свідчать про аритмію виробничого процесу, сприймаються як нераціональні витрати сил, енергії і знань людини

Багатоманітне наше життя і такі ж багатоманітні реальні протиріччя. Тому особливості конфлікту в творах радянських, зокрема українських, драматургів 70-х років не обмежуються лише такими життєвими протиріччями, про які йшлося. Багато з них залишилися за межами нашої статті. Певна річ, навіть найбільш реальний конфлікт набуде сили мистецького впливу тільки в справжньому творі літератури.

Однак, гадаємо, важливо було наголосити на новому в природі драматичного конфлікту, поява якого диктувалася життєвими протиріччями, новим етапом розвитку радянського суспільства.

Список літератури: 1. *Ленін В. І.* Конспект книги Гегеля «Лекції з історії філософії». — Повне зібрання творів, т. 29, с. 203—259. 2. Матеріали XXVII з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу. — К.: Політвидав України, 1986. — 422 с. 3. Матеріали Пленуму Центрального Комітету КПРС, 14—15 черв. 1983 р. — К.: Політвидав України, 1983. — 77 с. 4. *Вакуленко Д. Т.* Активність життєвої позиції, багатство духовного світу сучасника. — У кн.: Будівник комунізму — герой багатонаціональної радянської літератури. К.: Наук. думка, 1980. — 310 с. 5. *Вишневская И.* Трудовые будни в свете рамп. — М.: Искусство, 1982. — 158 с. 6. *Гегель Г.-В.-Ф.* Наука логики: В 3-х т. — М.: Мысль, 1970—1972. — Т. 2. Учение о сущности. — 248 с. 7. *Лауцук С. С.* Сучасная беларуская драматургія. — Мінск: Навука і тэхніка, 1977. — 167 с. 8. *Скалій Р.* Чотири інтерпретації «Дикого Ангела». — Літературна Україна, 1979, 23 берез.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

На материале украинской советской драматургии 70-х годов рассматривается проблема драматического конфликта. Сделана попытка раскрыть сквозь призму реально существующих и многообразных противоречий действительности степень новизны в природе драматического конфликта.

Стаття надійшла до редколегії 20. 09. 84.

Н. І. БЕРНАДСЬКА, асп.,
Київський університет

Особливості функціонування часових зміщень у стилі О. Гончара-романіста

Як неповторне явище радянської багатонаціональної літератури романістика О. Гончара не раз ставала об'єктом вивчення літературознавців і критиків. Коло їхніх зацікавлень охоплювало дослідження ідейно-тематичного змісту романів, системи образів, своєрідності стилю письменника. Проте один із важливих аспектів аналізу твору — вивчення художнього часу в ньому, зокрема в його композиції, залишився поза увагою дослідників творчості відомого майстра слова. Винятком є статті Л. Якименка, Ю. Суровцева, М. Пархоменка, В. Дончика, у яких під кутом зору постав-

леної проблеми і в зв'язку з головними тенденціями літературного процесу 70-х років розглядається поряд з іншими романами і «Циклон» [4; 10; 11; 13]. Спробу визначити особливості естетичного освоєння часу в «Твоїй зорі» здійснено в рецензіях М. Малиновської, М. Наєнка, В. Фащенко [6; 8; 12]. Однак уся романістика О. Гончара предметом подібного вивчення ще не стала, не досліджено й особливості функціонування часових зміщень у стилі письменника. Вирішення цього завдання дасть змогу глибше проникнути в секрети майстерності О. Гончара, більш зримо побачити індивідуальні риси його стилю, зрозуміти причини ідейного, естетичного та емоційного впливу романів не на одне покоління читачів.

Хоча в літературознавчих і критичних працях часто вживається термін «часові (хронологічні) зміщення», у довідковій літературі він не зустрічається. У статті Н. Мисливець дається, безперечно, правильне його визначення як «структурного принципу освоєння і відтворення багатоманітних сторін життя людини і суспільства» [7, с. 39], проте воно не розкриває суті цього художнього явища, а лише вказує на його загальні ознаки. На наш погляд, хронологічні зміщення — це композиційний принцип поєднання різночасових подій у творі з метою розкриття його ідейно-художнього задуму.

Спостереження над романами О. Гончара, Ю. Бондарєва, Ч. Айтматова, П. Загребельного, Й. Авіжюса, І. Шамякіна, А. Іванова дають підставу для виділення таких форм часових зміщень, як ретроспекція (передісторії, спогади), ретардація (авторські відступи, вставні новели). У творчості будь-кого з письменників цей художній засіб має свої особливості, які визначаються індивідуальною манерою письма.

Твори О. Гончара неможливо уявити поза проникливим ліризмом, який пронизує їх зміст і форму — характери, пейзажі, мову, композицію [5, с. 40]. Через призму лірико-романтичного сприйняття письменник зображує і сучасність, й історію, осягаючи глибинну зумовленість теперішнього минулим, виявляючи зв'язки дня сьогоднішнього і прийдешнього. В центрі романістики О. Гончара радянська людина — наш сучасник на важливих етапах соціального розвитку Країни Рад, у зв'язку із сьогоденням, майбутнім і минулим. Звернення до минулого у роздумах героїв, їхніх спогадах є одним із шляхів ліризації прози письменника. Саме спогади як форма часових зміщень переважають у романістиці О. Гончара. Вони посилюють ліризм творів своєю яскраво вираженою суб'єктивністю, підвищеною емоційністю.

У «Прапорonosцях», романі, дія якого сконцентрована в теперішньому часі, автор зосереджує свою увагу на змалюванні щоденних зусиль мільйонів людей, їх ратного подвигу і суворого воєнного побуту. Його героїв об'єднує висока мета, усвідомлення визвольної місії Радянської Армії. Але кожний із них — неповторна особистість з власною біографією. Війна змусила сховати глибоко в серце солдата природні людські почуття — любов до матері, ніжність до коханої, сум за сім'єю, дітьми. Проте у своїх спога-

дах герої діляться найзаповітнішими думками про далеку домівку, рідних і близьких, і це поглиблює їх характеристику, розкриває нові людські грані. Наприклад, епізод з молодим лейтенантом Чернишом. Юнак, потрапивши на передову, рветься у бій, до «безпосередньої участі», як говорить він сам, відмовляючись від посади третього помічника начальника штабу. Але замість того щоб відчувати небезпеку атаки, він змушений проводити заняття з політичної і бойової підготовки, знайомитися ближче з бійцями роти, їхнім побутом. І тому молодий офіцер, осягаючи розумом усю необхідність таких фронтових буднів, з боєм згадує про напуття матері бути мужнім, але й берегти себе. Зі спогадом про матір до героя приходить почуття глибокого жалю до неї, бо вона жде, хвилюється за долю сина, і разом з тим — досада на власну бездіяльність, по-хлопчачому наївна образа на те, що «він лежить в спокійній землянці, і війни нема...» [2, т. 1, с. 71]. Письменник з перших сторінок роману малює образ людини, характер з широкою гамою почуттів і переживань. О. Гончар надзвичайно уважний до деталі, окремого слова, фрази, тому він вводить у текст епізод про те, як його герой, пройшовши крізь пекло війни, знову згадує матір: «Я певен, — каже Черниш, — що якби матері побачили, якими стають їхні сини на війні, вони не впізнали б нас... Вони й не уявляють собі, що тут робиться з людиною, яку складну еволюцію встигає вона пройти...» [2, т. 1, с. 121].

На сторінках «Прапорonosців» зустрічаємо і спогади героїв про епізоди їхніх воєнних біографій. Так, Сагайда не може забути сплюндроване фашистами місто, яке довелося йому визволяти, Шура Ясногорська пригадує грізний 1941 рік. Загалом у трилогії спогади нечисленні, але вони наповнюють конкретним змістом авторську ідею про героїзм радянського народу, історичне значення визвольної місії Радянської Армії.

У романі «Людина і зброя» О. Гончар, зображуючи жорстоко знівечені війною долі студбатівців та їхніх однокурсниць, прагне знайти джерела непохитності, сили волі й мужності своїх героїв. З цією метою письменник звертається до їх минулого — років дитинства та юності. Так, для Духновича світ починався з домашнього затишку батьківського кабінету, переповненого книгами, з Короленківської бібліотеки. Андрій Степура часто згадує себе босоногим пастушком. До Богдана Колосовського минуле приходить з іменем батька, відданого партії і рідному народові червоного командира, мужнього захисника Перекопу. Таня Криворучко пам'ятає про робітниче передмістя, де вона виросла і змужніла. Ретроспективні лінії цих та інших героїв, у яких минуле зображується не як послідовна їх біографія, а як найбільш яскраві її епізоди, посилюють психологічну характеристику персонажів.

У романах «Циклон», «Твоя зоря» окрема людська доля стає об'єктом пильної уваги письменника, що значною мірою зумовлює навантаженість творів спогадами. Роздуми про гармонію буття, мир на планеті, людське щастя, покликання мистецтва О. Гончар пропускає крізь «я» героїв, які згадують прожиті роки, шукають у минулому уроки для сучасного, з тривогою зазирають у май-

бутне. Спогади дають змогу письменнику розширити часові межі «Твоєї зорі» та «Циклону» до декількох десятиліть, простежити всю біографію героїв. Композиційним поєднанням різночасових подій (сучасності та античності в «Березі любові», сьогоднішнього дня і років Великої Вітчизняної війни у «Циклоні», сучасності, воєнного періоду і часів колективізації у «Твоїй зорі») автор підкреслює думку про «золоті естафети життя», спадкоємність людського в людині. Так письменник-романтик зображує людину в часі та час в людині.

Для стилю О. Гончара-романіста характерне й те, що спогади героїв, як правило, «підсвічуються» численними історичними паралелями. Чи не першим цю якість прози письменника помітив В. Оскоцький. Аналізуючи особливості поетики роману «Людина і зброя», він зазначав: «Широкими є історичні паралелі, які відновлюють у пам'яті половецькі набіги і «стріли батиевих орд», возвеличують воїнську славу предків, і семисотлітній «козацький дуб», у густій тіні якого відпочивав колись Тарас Шевченко, і Тарасову гору над могутнім Дніпром, біля підніжжя якої ростуть нині солдатські могили» [9, с. 155]. Вони, на думку В. Оскоцького, разом із надзвичайно пафосними описами першого літа війни, хронікальними заставками, емоційними авторськими відступами, внутрішніми монологами героїв і символікою міфологічних, історичних, літературних образів та аналогій посилюють реалістичне зображення війни.

Історичні паралелі знаходимо у романах «Тронка», «Циклон», «Берег любові», «Твоя зоря», хоча в них, порівняно з «Людиною і зброєю», значно економніше використовується цей художній прийом. Історичними паралелями письменник прагне укрупнити образ нашого сучасника, піднести його у віках. Інколи вони застосовуються також з метою висміяти окремі негативні явища життя (читаємо у «Березі любові»: «водогін не мінявся, мабуть, з античних часів» [2, т. 6, с. 225]. І в цих авторських словах відчувається тонка іронія письменника, його осуд безгосподарності і безвідповідальності).

Як письменнику лірико-романтичного спрямування, О. Гончару властиве бажання виразити себе, своє ставлення до подій, героїв, обставин їхнього життя. Авторськими думками та почуттями сповнені численні ліричні відступи. Їх значення у створенні ліричної інтонації розповіді (романи «Прапорonoсц!», «Людина і зброя») переконливо розкрив В. Оскоцький [9, с. 142, 154]. Ліричні відступи, особливо в «Людині і зброї», не тільки виражають авторське «я», а й розширюють часові рамки в романі. Вони допомагають письменнику оцінити події історичного минулого з позицій нашого сучасника, подолати часовий бар'єр між моментом дії і моментом розповіді про неї, тобто помітно впливають на композиційно-часову структуру твору. —

У романах «Циклон», «Твоя зоря» відбуваються деякі зміни у функціонуванні авторських відступів. Вони стають лаконічнішими, навіть менш емоційними, зростає їх роль як організатора композиції. І це закономірно для творів, основу яких становлять часові

зміщення, тому що перед письменником стоїть завдання так поєднати різночасові події, щоб досягти цілісності побудови, уникнути хаосу в оповіді. Авторськими відступами О. Гончар коментує наступні події, їх майбутнє завершення, наприклад, у «Циклоні»: «Однаке, ще далеко той день, коли його (зрадника. — Б. Н.) у хлібах викосять хмаринські косарі у спідницях» [2, т. 4, с. 397]; «Ніхто ж бо ще не знав, що трансформатори десь уже захлинаються у воді...» [2, т. 4, с. 527] або у «Твоїй зорі»: «...все це станеться згодом, поки ж що наближення бурі ні в чому не чувається: поки що в Тернівщині все як і досі було» [3, с. 127]; «Та все те згодом, згодом, а в ту найхуртовиннішу зиму ніхто не міг сказати, як воно буде» [3, с. 184]. Таким чином письменник драматизує дію, переплітає різночасові події, не порушуючи їх причинно-наслідкового зв'язку, висловлює своє ставлення до них.

О. Гончар своєрідно використовує закон контрасту, традиційний для романтичної поетики. Зображуючи у «Таврії» історію полтавських заробітчан, письменник змальовує минуле кожного із членів цього братства, в якому — сльози і горе злидненого існування. Передісторії героїв створюють широку й історично правдиву картину життя селянства напередодні першої світової війни. Уявити життя панівного класу допомагають екскурси в минуле Лук'яна Кабашного, Гаркуші, Фальцфейнів, за допомогою яких автор підкреслює нищість, аморальність, духовну пустоту і занепад «господарів» життя. Наповнені контрастним змістом (світ бідних — світ багатих) передісторії героїв глибше виявляють соціальні протиріччя епохи, доповнюють розкриття діалектики класових відносин, поступового зростання свідомості заробітчан, їх прагнення боротися за справедливість.

Прийом контрастного зіставлення минулого і сучасного О. Гончар використовує і в «Тронці» з метою поетизації часу, коли «гирлига й ракета поруч стоять» [2, т. 5, с. 48]. Умовно в цьому творі можна виділити декілька часових планів: давноминулий — епізоди багатой на події історії причорноморських степів, минулий — роки Великої Вітчизняної війни, сучасний — за висловом письменника, «одне літо людського життя» [2, т. 5, с. 249]. Автор, не вдаючись до широких історичних екскурсів, окремою деталлю, окремою реплікою у діалозі чи спогаді героя проводить паралель між минулим і сучасним («Я — давній, — гомонить старий атагас. — Я звідти, де пішки ходили. Де на волах їздили. На конях гасали. Вітер! Птах! — то було найшвидше. А ти ось тепер в сталь загорнешся — і в небо, як снаряд» [2, т. 5, с. 13]; «...Чумацький Шлях — шлях твоїх пращурів, що проходили тут чумаками в чорних дігтярних сорочках... Проходили і не знали, що над ними скрутились в спіралі галактики, а тепер і до них сягає твій розум» [2, т. 5, с. 20] та ін.). Їх сукупність підкреслює грандіозні досягнення країни Жовтня, масштаб її перетворень. Отже, часова антитеза у творчості О. Гончара є не стільки даниною традиційній романтичній поетиці, скільки художнім засобом виявлення діалектики історії.

Поетичне світобачення, яке становить особливість творчості О. Гончара, дає про себе знати у виборі та спрямованості худож-

ніх прийомів, зокрема часових зміщень. Одним із шляхів ліризації романістики письменника є його звернення до минулого у формі спогадів, які за своєю природою несуть елементи суб'єктивності у сприйнятті навколишнього світу. У спогадах, які переважають серед інших форм часових зміщень, виявляється яскраве емоційне начало героїв. Підсилені широкими історичними паралелями та асоціаціями, вони в кожному конкретному випадку підпорядковані розкриттю авторського задуму. Цьому ж служить і традиційний для романтичної поетики закон контрасту, який О. Гончар використовує з метою художньо відтворити діалектику історії. Прагнення письменника передати своє ставлення до зображуваного виявляється у функціонуванні в його творчості авторських ліричних відступів, які не тільки посилюють емоційну напруженість романів, а й впливають на їх структуру. Проте, як писав О. Гончар, «романтичні засоби зображення дійсності, яскраві романтичні барви виправдовують себе лише тоді, коли вони ґрунтуються на міцній реалістичній основі... Широкі й крилаті романтичні образи лише тоді по-справжньому схвилюють читача, коли вони... природно виростають зі всієї реалістичної тканини твору і мовби осявають його на найвищих його злетах, на його вершинах» [1, с. 120]. Творчість письменника, сповнена піднесеними авторськими почуттями, яскравими фарбами, виростаючи з глибини народного життя, є переконливим доказом широких художніх можливостей літератури соціалістичного реалізму.

Список літератури: 1. Гончар О. Слово до молодих. — Дніпро, 1956, № 2, с. 120—122. 2. Гончар О. Твори: У 6-ти т. — К.: Дніпро, 1978—1979. — Т. 1. — 503 с.; Т. 4. — 565 с.; Т. 5. — 519 с.; Т. 6. — 623 с. 3. Гончар О. Твоя зоря. — К.: Рад. письменник, 1980. — 360 с. 4. Дончик В. Рух часу і художні шукання прози. — У кн.: Художнє розмаїття сучасної радянської літератури. К.: Наук. думка, 1982. — 316 с. 5. Левченко М. Новелістична форма роману. — Радянське літературознавство, 1966, № 2, с. 33—44. 6. Малиновская М. Свет родной зари. — Радуга, 1981, № 8, с. 169—173. 7. Мисливець Н. Естетичне освоєння часу в романі. — Радянське літературознавство, 1974, № 8, с. 38—46. 8. Наєнко М. Зоря пам'яті й людської солідарності. — Радянське літературознавство, 1980, № 7, с. 18—30. 9. Оскоцкий В. Реализм и романтика. — Радуга, 1975, № 2, с. 139—175. 10. Пархоменко М. Эпос революционного обновления мира. — Вопросы литературы, 1978, № 1, с. 3—41. 11. Суровцев Ю. Время в композиции романа. — Дружба народов, 1971, № 9, с. 245—255. 12. Фащенко В. Світло «Твоєї зорі». — Радянська Україна, 1980, 3 квіт. 13. Якименко Л. О поэтике современного романа. — Дружба народов, 1971, № 5, с. 234—245.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Анализируются особенности функционирования временных смещений в романах О. Гончара, в частности, исследуются воспоминания, авторские лирические отступления, закон контраста, традиционный для романтической поэтики.

Стаття надійшла до редколегії 15.06.84.

Героїчне у романах П. Гуріненка

Тема героїчного давно привертає до себе увагу митців, значення її важко переоцінити. Особливо зростає інтерес до неї у тих письменників, які пишуть про Велику Вітчизняну війну. «Уроки Великої Вітчизняної війни для літератури неминущі. Перший з них: героїчний час масової мужності, відваги, самопожертви навічно увійшов у нашу літературу. Тема героїзму радянського народу того періоду завжди привертатиме увагу нових поколінь письменників», — підкреслювалося на ювілейному пленумі правління Спілки письменників СРСР, присвяченому її п'ятдесятиріччю [10].

П. Гуріненко якраз і належить до тих авторів, які звертаються до відтворення подій Великої Вітчизняної війни упродовж багатьох років. Його романи «Життя одне» та «Днів твоїх небагато», що сприймаються тепер уже як диалогія (для них характерні єдність місця і дії, спільність проблематики і деяких героїв), позитивно оцінені критикою [2; 6; 8; 9], але з точки зору, що передбачає розгляд героїчного як категорії етичної та естетичної, ще не аналізувалися. Про необхідність виділення героїчного з традиційної категорії піднесеного в окрему естетичну категорію йдеться в деяких дослідженнях останніх років [1]. У цій статті простежимо шляхи художнього осмислення, освоєння автором романів «Життя одне» та «Днів твоїх небагато» П. Гуріненком цієї категорії.

Критика зазначала, що ті нові тенденції у зображенні війни, які розвинулися в сучасній літературі, виникли з поштовху, викликаного «Прапороносцями» О. Гончара. Одна з таких тенденцій — «синтез епічності, епопейності та уважного, близько-інтимного зображення кожного героя — рядового великої визвольної армії» [9, с. 147] — характерна і для романів П. Гуріненка. Його твори заселені людьми, котрі творять історію, причому творять її героїчно. У їх змалюванні письменник дотримується принципу лірико-романтичного світобачення і в цьому також простежується його спорідненість з одним із зачинателів лірико-романтичної стильової течії в українській радянській літературі — О. Гончаром.

Особливу увагу зосереджуючи на здійсненні кимось із персонажів героїчного вчинку, в якому «акумульований весь попередній життєвий досвід, всі взаємозв'язки людини з суспільством» [1, с. 370], П. Гуріненко, крім того, показує, хоч і не так широко, як інші письменники, витoki самого героїзму, підкреслюючи соціально-класові його джерела. Герої, які діють у романах «Життя одне», «Днів твоїх небагато», мають багато спільного. Усі вони — колишні робітники, трудівники колгоспних ланів — будівники нового, соціалістичного суспільства, переконані у його перевагах і тому віддано захищають завоювання революції, досягнення трудових буднів. «Війна для таких — діло чуже і далеке, яким довго займатися не з руки, але коли виникає необхідність, то справляються як слід»

[4, с. 120]. Прагнення швидше повернутися до мирної праці, до рідних надає їм сили в боротьбі з ворогом.

У найважчі хвилини незрима нитка спогадів зв'язує колишнього колгоспного бригадира з України лейтенанта Говдю з домівкою, дружиною Мариною, малими доньками. Відповідальність за їхню долю, за долю матерів і дітей польського міста, навіть за життя тих німецьких підлітків гітлерюгенду, яким задурманила голови геббельсівська пропаганда, веде радянського офіцера парламентом у розташування німецьких військ. Епізоди вручення генералам оточеної армії ультиматуму і повернення парламентарів на свої позиції змальовані автором з художньою переконливістю. Усі засоби підпорядковані створенню тривожної, напруженої до краю обстановки. Письменник звертає увагу на лунку підступну тишу по обидва боки фронту, яка кожної миті може прорватися пострілами, вихоплює з усіх навколишніх деталей «звужені, наповнені люттю й зненавистю», «невидючі» очі ворогів, націлену зброю, яку фізично відчують парламентарі. Напруження зростає ще більше, коли місія виконана і парламентарі повертаються в розташування радянських військ. У цей, здавалось би на перший погляд, невідповідний момент Говдя знову, як і багато разів перед тим, згадує дружину, а поряд із цими згадками у його душі несподівано народжуються яскраві поетичні образи, що озвалися в ньому у найбільш напружений момент життя. Слова, з якими подумки звертається герой до дружини («конвалії білий дзвоник», «сніжинка, яка тане на щоці», «сонячний промінь на промитій дощем траві»), і те, що є в житті у даний момент («націлена зброя відчувається фізично», «тиша залягла над фронтом, а йому здавалося, що гримлять тисячі мідних труб», «сотні очей прикипіли до трьох постатей»), творять різкий контраст, напруження ще більше зростає, виникає думка про трагічну розв'язку. І справді, «кулеметна черга розтинає тишу»: парламентарів, які за законами міжнародного права вважаються недоторканими особами, підступно вбито.

Згаданий епізод допомагає розкрити головну думку твору, яку письменник вкладає в уста того ж Говді: «Життя одне і треба розумно розпорядитися ним» [5, с. 302]. Подвиг радянських парламентарів став вінцем їхнього життя, яким вони розпорядилися справді розумно, віддавши його за Батьківщину. Це ще раз підкреслює сам письменник, винісши слова «життя одне» в заголовок твору, а епіграфом до нього взявши слова з напису на пам'ятнику радянським парламентарам: «Хай схилений над вашою могилою прапор служить символом нашої скорботи і ореолом вашої слави» [5, с. 178].

Для романів П. Гуріненка характерна контрастність у змальованні персонажів. Це виявляється в тому, що за законом романтичної антитези автор захоплено описує, поетизує образи радянських парламентарів і, навпаки, портрети ворогів подає так, щоб викликати до них відразу, зневагу, ненависть. І якщо солдати армії-переможниці «ставні, високі, широкі в плечах, як казкові богатирі, певні своїй силі і правоті, без крихти страху в серцях», «вродливі, мужні, суворі й справедливі, як сама перемога, як армія, яку вони

представляли» [5, с. 463], то ворожий генерал Вайст «старий, злинялий, волосся зеленкувате, наче пофарбоване мідним купоросом, худа спина вигнута дугою, а очі холодні, як у старого грифа, повіки самі насуваються на них» [5, с. 481]. Такі прийоми портретування служать для того, щоб показати фізичну і моральну вищість, перевагу радянських солдатів над противником, повніше розкрити героїчний зміст їхніх вчинків. Разом із тим вони є дещо прямолінійними, письменник розставляє всі крапки над і, ніби не довіряючи читачеві, пояснює йому, кого слід любити, ким захоплюватися, а кого ненавидіти. Слушною є думка В. Фащенко, який, зазначаючи, що такі прийоми «властиві багатьом прозаїкам», особливо схильним до «романтичного світовідчуження» [8, с. 60], називає їх традиційними, такими, що недвозначно виявляють авторське ставлення до героя, а це не належить до найкращих прийомів характеристики персонажів.

Ставлячи своїх героїв перед лицем надзвичайних обставин, що є однією з найпоширеніших кульмінацій у романтико-героїчній прозі, П. Гуріненко підкреслює як постійну властивість їхнє вміння з честю долати ці обставини, виходити переможцями із безвихідних, на перший погляд, ситуацій, навіть якщо ці ситуації закінчуються смертю того чи іншого героя. Так було і з групою радянських розвідників, яка йшла в тил ворога, щоб захопити «язика» і визначити місцезнаходження фашистського штабу. Дуже важко сказати щось нове, неповторне, використовуючи таку поширену ситуацію (дії групи розвідників у ворожому тилу), яка не раз зустрічається у творах про війну, та П. Гуріненко зумів це зробити. Відтворюючи правдивий образ Олекси Корнети, котрий гине, до кінця виконавши свій обов'язок перед Батьківщиною, письменник додає нові штрихи до розуміння характеру героїчного діяння, розкриває ще одну грань героїки — подвиг розвідника у ворожому тилу.

У змалюванні цього образу переважають реалістичні засоби характеротворення. Героїзм радянського воїна живиться могутніми джерелами любові до рідної землі. Усвідомлюючи на краю життя, що десь далеко є рідне село, мати, солдат вмирає, переконаний, що зробив усе, аби їх захистити. Відтворюючи епізоди, у яких йдеться про подвиг розвідника, автор чергує описи минулого мирного життя і дійсності. І хоч ці екскурси в минуле дуже короткі (П. Гуріненко не малює розгорнутої картини довоєнного життя героя), все ж такі ретроспективні прийоми дають змогу глибше розкрити характер персонажа, допомагають зрозуміти моральні витоки його героїзму. Може здатися безпідставним, що думки героя, які тривожать його у найвідповідальнішу хвилину, не мають нічого спільного з тим, що він переживає в даний момент, але автор добре розуміє психологічний стан свого персонажа і пояснює його так: «У найнапруженіші моменти, коли тіло, здається, діє саме, без втручання розуму, думка все-таки продовжує працювати. І часто тоді людина міркує не про те, що з нею відбувається зараз, а про речі далекі, навіть безвідносні до подій» [5, с. 385]. Так і Олекса думає про школу, в якій він учився до війни, згадує, як у визволеному Києві його приймали до лав Комуністичної партії,

краєчком свідомості не вірить у свою смерть і розмірковує навіть про майбутню професію.

Як і тисячі інших радянських воїнів, Олекса Корнета прийшов у Європу, щоб визволити її від фашизму, а тому земля, яку він захищає тут, стає йому рідною. Використовуючи засіб персоніфікації, письменник ще раз підкреслює цю думку: «Трава й зелене гілля не хотіли розлучатися з Олексою, воліли не віддавати радянського солдата ворогам. Ожина чіплялася за одержу» [5, с. 417]. Останній авторський штрих теж служить підсиленню цієї думки: тіло закатованої польської дівчини, яку підозрювали в допомозі радянським розвідникам, есесівці кинули в ту ж машину, де лежав загиблий солдат: «Малгожата впала поруч з Олексою, притулилася щокою до його плеча. Біле й пшеничне волосся переплелася... Радянський солдат... і мертвим захищав польську дівчину» [5, с. 418].

У творах, присвячених Великій Вітчизняній війні, героїчне тісно пов'язане з трагічним і це цілком закономірно, тому що «війна сама по собі «обставина» досить трагічна, і трагедійність — невід'ємна властивість будь-якої ситуації, що лежить в основі книги про війну» [7, с. 413]. Романи П. Гуріненка не становлять винятку: героїчне найчастіше передається у них через трагічне. Свідомо йдуть на смерть і гинуть усі ті герої, які є втіленням естетичного ідеалу автора. Серед них виділимо капітана (а згодом майора) Степаненка, образ якого створено за законами романтичного зображення, як зазначає один із дослідників, «за законами величальної пісні» [8, с. 72]. Прагнення бути в гущі подій, там, де найнебезпечніше, веде Степаненка в бій, з якого йому не судилося повернутися. П. Гуріненко висвітлює події завершального періоду війни, коли кожному солдатові, який пройшов нелегкими фронтовими дорогами пів-Європи, так хотілося швидше цю війну закінчити. І тим болючіше сприймається кожна смерть, якої могло і не бути, а той, кого вона спостигла, міг дожити до світлого дня Перемоги. Тим більше вражає домінантна риса Степаненка, а в його образі — всіх офіцерів Радянської Армії: щохвилинна готовність до подвигу, до самопожертви, якщо це потрібно для загальної справи.

Плач Степаненкового ординарця Ісмуканова, такий близький до народних плачів-голосінь, сприймається як плач всього народу, всієї землі за своїм сином, якнайповніше передає трагізм того, що сталося. Ординарець оспівує майора як народного героя: «Був Степаненко молодий, як ранок...

Стрункий, як очеретина...
Вродливий, як степ навесні...
Добрий, як дощ улітку...
Веселий, як сонце...
Невтомний, як вітер....»

[5, с. 346].

Система порівнянь, характерних для фольклору, навіть розташування їх у вигляді строфи підкреслює народно-пісенний характер голосіння. І зразу ж після такого величального портрета подається контрастний опис висохлого степу — пейзажу, що його

викликає в уяві казаха Ісмуканова смерть улюбленого командира. Пейзаж цей у зв'язку з різким протиставленням із романтичним портретом героя підсилює трагізм ситуації: «...сонце сховалося за чорним видноколом, очеретина зломилася, краплі дощу висохли, вітер стих, а степ пожовкнув од суму і спеки, солоною стала суха трава. Степом куріється пил, степом куриться туга...» [5, с. 346].

І все ж останні штрихи до образу Степаненка звучать оптимістично: похмуру картину, пригнічений настрій розвіюють сонячні промені, які з'являються несподівано для всіх: «Промінь сонця виткнувся з-над гір... Голова Степаненка засвітилася, ніби руського чуба торкнулася материна рука й ласкаво скуйовдила його, поселивши між волосся світне повітря» [5, с. 347].

Такого світла, яке ще яскравіше висвічує контури героїчних образів, у романах багато, воно домінантою проходить через усю дилогію. Цей художній прийом служить авторові для утвердження важливої думки: подвиги кожного з двадцяти мільйонів, що не повернулися з війни, склалися в один найвеличніший — Перемогу радянського народу у Великій Вітчизняній війні.

П. Гурієнка хвилюють дуже важливі питання. Він розмірковує над тим, що ж таке, справді, подвиг? Чи можна назвати подвигом те, що кожного дня на війні виконували солдати, чи це просто виконання ними найпершого обов'язку — захисту соціалістичної Вітчизни. Про це думає один із героїв дилогії — журналіст Кирилов: «Кожний подвиг — це щось незвичайне. Всі повинні виконувати свій обов'язок до кінця, незважаючи навіть на смертельну небезпеку, а великі подвиги здійснюють одиниці. Це при тому, коли ми кажемо, що на війні проявляється масовий героїзм» [4, с. 62].

Отже, масовий героїзм. Саме про героїзм маси мусимо говорити тут, бо в романах присутній і народ-герой, особливо в тих епізодах, де йдеться про колектив людей, який стає повноправною дійовою особою. Так, рота майора Степаненка становить єдину бойову одиницю, сильну своєю згуртованістю, фронтовою дружбаю, вірою в перемогу, безмежною любов'ю до Батьківщини — тими рисами, які в підсумку забезпечили Перемогу і були загадкою для ворога, котрий усе пояснював лише «таємничим російським характером».

Як єдиний, добре налагоджений механізм, діє рота в бою; ціною великих втрат, які на війні неминучі, завдяки безприкладному героїзмові її бійці здобувають греблю. Зображуючи героїзм маси, автор передає тим самим «повсюдність, наступність подвигу» [1, с. 302].

У другому романі дилогії — «Днів твоїх небагато» — П. Гурієнко розширює, урізноманітнює поняття подвигу, він проводить думку про «подвиг, що став буднями, і будні, що виявилися подвигом» [1, с. 301]. Показовим щодо цього є образ Антона Дивнича, життєвий шлях якого, на відміну від інших героїв, письменник простежує чи не з самого дитинства. Це дає йому можливість ще раз наголосити на тому, що ідейно-моральні переконання людини формуються ще в дитинстві, шлях, який веде до героїчного вчинку, починається задовго до його здійснення.

Ретроспективні вкраплення, розсіяні по всьому роману, дозволяють простежити шляхи формування характеру звичайної, нічим не відмінної від інших людини, якою був Дивнич. Антон, син комуніста, на все життя засвоїв батькову науку: «Щоб називатися комуністом, бути ним, мало самої чесноти і працьовитості, треба служити народові, добиватися, щоб завжди перемагала ленінська правда» [3, с. 12].

Беззаперечне слідування батьковим принципам, відданість справі партії, вірність полеглим товаришам не дозволяють комісованому розвідникові Антонові Дивничу відсиджуватися в тилу тоді, коли ще гримлять бої: «Я хочу бути там, де пролунає останній постріл війни, і хочу його обов'язково почути, хочу бути серед тих, хто виборює повну перемогу...» [3, с. 147]. Проте останнього пострілу війни Дивнич не почує: він загине незадовго до її закінчення на звичайному своєму посту, охороняючи разом з підрозділом регулювальниць один із численних контрольно-пропускних пунктів. Сама картина загибелі героя не змальована. На думку про трагічну розв'язку наводить використаний автором образ-символ, який так часто знаходимо в романах, — сонячний промінь: «Навскісний промінь сонця, прорвавшись крізь крону дерева, рясно обвішану довгими сережками цвіту, ліг під ноги Антону червоний, наче кров, відблиском став йому на шляху...» [4, с. 187].

Далі, вдаючись до прийому документалізму і тим самим підсилюючи ілюзію достовірності, автор вводить у текст уривок із нагородного листа на Антона Дивничу. Читач довідується про бій, у якому було знищено диверсантів, героїчну загибель командира підрозділу і нагородження його посмертно орденом Вітчизняної війни I ступеня. Ось так, досить скупі, навіть офіційно, письменник подає відомості про смерть свого героя, домагаючись певної мети: підкреслити масовість, буденність, а не винятковість героїчного вчинку на війні.

Це стосується також жіночих образів дилогії, які змальовано автором з особливою симпатією, любов'ю, теплотою. Важко знайти поняття більш протилежні, невідповідні, ніж «жінка», «мати» та «війна». Тому в словах письменника звучать гіркота, жаль, співчуття до жінки, природою покликаної акумулювати життя, продовжувати рід людський і силою обставин змушеної взяти до рук зброю. Та набагато сильніше чути голос захоплення мужністю, героїзмом, силою жінки-солдата.

Творчою удачею щодо цього є образ Алевтини Ситникової, який можна вважати збірним образом жінки-матері. Алевтина — регулювальниця, разом зі своїми подругами охороняє стратегічно важливе перехрестя доріг. Молода мама, вона залишила вдома дитину і пішла на фронт. Малюючи її портрет у той момент, коли Алевтина думками перебуває біля своєї донечки, письменник використовує світлі, яскраві, соковиті тони: «Сонце, прориваючись крізь крони дерев, посидало їй в обличчя тепле проміння, ясно осявало білі руки... На березі чистого струмка, серед молоді зелені... Алевтина немов світилася од сонця, і була схожа на білу лебедицю...» [4, с. 156].

Художня деталь, характерна для романів П. Гуріненка, — світло, сяйво, сонячне проміння — і тут відіграє важливу роль у творенні образу. Уся картина, точні епітети «теплій», «чистий», «молодий», «білий» передають атмосферу радості, миру, гармонії в природі, атмосферу, протилежну страшній військовій дійсності. Тим трагічніше сприймається епізод загибелі Алевтини на посту від кулі німецьких диверсантів. Трагізм обстановки підкреслюється через опис навколишньої природи: зникають тепло, світло; сонце, як і життя героїні, хилиться до заходу. Алевтина ще жива, але читача насторожує така картина: «Зубчаті верхів'я дерев освітлені променями призахідного сонця, стелили до середини дороги темні й, здавалося, холодні тіні. Із висоти долинали каркання круків-могиляників...» [4, с. 198]. З'являється образ птаха — ворона-крука, який у народній творчості споконвіку символізує сум, смерть, горе. Алевтину поранено, її життя загрожує небезпека — ще один авторський штрих підкреслює це: «Двійка чорних воронів-круків, яка досі ширяла оддалік, тепер надлетіла ближче... Чорне із синім відблиском оперення вогнисто спалахувало...» [4, с. 200]. Героїня загинула — і «дорогу вкрила чорна тінь від лісу...» [4, с. 202].

Болісно сприймається смерть кожного героя діалогії, але автор зумів надати оптимістичного звучання кожній такій картині. Він стверджує, що готовність до здійснення героїчного вчинку закладена в глибинних пластах характеру радянської людини. Вона збережена, розвинена військовими поколіннями і передається наступним, а це забезпечить нескінченність, невмирущість героїчних традицій.

Список літератури: 1. Бочаров А. Человек и война. — М.: Сов. писатель, 1978. — 478 с. 2. Волинський К. Радянський характер. — К.: Дніпро, 1982. — 223 с. 3. Гуріненко П. Днів твоїх небагато. — К.: Дніпро, 1979. — 207 с. — (Сер. Романи й повісті, вип. 11). 4. Гуріненко П. Днів твоїх небагато. — К.: Дніпро, 1979. — 207 с. — (Сер. Романи й повісті, вип. 12). 5. Гуріненко П. Вибрані твори: У 2-х т. — К.: Дніпро, 1983. — Т. 1. — 486 с. 6. Логвищенко М. Завжди в перших лавах. — К.: Дніпро, 1981. — 255 с. 7. Топер П. Ради життя на землі. — М.: Сов. писатель, 1975. — 567 с. 8. Фащенко В. В. Відкриття нового і діалектика почуттів. — К.: Дніпро, 1977. — 250 с. 9. Український роман сьогодні (Матеріали V Пленуму правління спілки письменників України, 12—15 квіт. 1978 р.). — К.: Рад. письменник, 1979. — 180 с. 10. Літературна Україна, 1984, 27 верес.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

На матеріалі військової діалогії П. Гуріненка прослідковуються шляхи художнього осмислення, освоєння автором категорії героїчного. Спосібність к героїчному діянню розглядається як глибинна риса народного характеру. Відзначається, що романи «Жизнь одна», «Дней твоих немного» належать к романтико-героїчному теченню в українській радянській літературі, о чем свідчать способи естетичного освоєння дійсності.

Стаття надійшла до редколегії 15. 10. 84.

Концепція людини в романтичних оповіданнях П. Куліша

Суперечлива художня творчість і громадсько-культурна діяльність П. Куліша вже дістали оцінку в радянському літературознавстві. Виходячи з марксистсько-ленінських методологічних засад, радянські вчені піддали гострій критиці буржуазно-націоналістичні погляди письменника. Разом з тим, керуючись принципом історизму, вони не перекреслили й певні художньо-естетичні здобутки його творчого доробку [2, с. 28—31; 3, с. 440—472; 4, с. 46—49, 108—109, 111—112; 7; 8, с. 3—45].

На суспільну й індивідуальну психологію та творчість П. Куліша певною мірою проливає світло його протиставлення себе Т. Шевченкові у соціальному плані (Куліш називає себе «городовий козак-кармазинник», а Шевченка — «низовий курінник, січовик» [6, с. 119]), а відтак і в психологічному: «...в Шевченка кров буяла без упину; Куліш уже й тоді (40-ві роки XIX ст. — Є. Н.) шукав рівноваги серця й розуму, рівноваги хочу й мушу. Енергія холодна, мовчазна, а проте неборима ні щастям ні лихом була і є ідеалом його» [6, с. 120]. Художній доробок П. Куліша, який виходив із соціальної психології почасти дрібнопомісного дворянства, а почасти — зароджуваної буржуазії, був позбавлений Шевченкового революційного пафосу, а романтичний тонус виявився певною мірою зредукованим просвітительським «здоровим глуздом», поміркованістю й резонерством.

Пропонована стаття є спробою розглянути деякі досі недостатньо акцентовані особливості концепції людини в романтичній малій прозі П. Куліша інтимно-психологічного плану («Орися», «Дівоче серце», «Гордовита пара»).

Поштовхом до створення ідилії «Орися» (написана 1844 р., вперше опублікована в «Записках о Южной Руси», 1857) було, як свідчить сам автор у позатекстовій інформаційній вказівці [5, с. 253], прочитання шостої пісні «Одіссеї» (а також, як видно з сюжету, частково і сьомої). Своєрідність опрацювання Кулішем-романтиком давньогрецького художнього матеріалу («еллінізм» українського письменника) полягає у тому, що сюжетна схема багато в чому (віщий сон дочки Феацького царя Навсікаї — прохання дати їй колісницю, щоб поїхати на річку випрати плаття, — зустріч красуні з Одисеем — візит Одиссея в палац Алкіноя) збереглася, але відбулася повна заміна античної декорації на романтичний «місцевий», український колорит. Відчуття літературного першоджерела втратилося настільки, що непідготовленому читачеві важко здогадатися, що твір П. Куліша написаний на основі сцен із Гомерової поеми.

На античному художньому матеріалі значною мірою створена не тільки романтична ідилія «Орися», а й поема І. Котляревського

«Енеїда», в якій співіснують риси бурлеску, класицизму та просвітительського реалізму. Прикметна відмінність між цими творами є вже в характері звернення до літературних джерел. П. Куліш захоплюється давньогрецьким «стихійним генієм» Гомером, якого українські романтики, услід за Дж. Віко та Й.-Г. Гердером, особливо шанували як такого, котрий зріс на фольклорному ґрунті, а І. Котляревський фабульну основу своєї поеми знаходить у героїчній епопеї класицистичного Вергілія. Ще більша відмінність між згаданими творами українських авторів у плані художнього методу полягає у відтворенні «місцевого колориту». В дусі просвітительського реалізму автор поеми загалом вдається до детального побутописання у його найбуденніших проявах, що свого часу було прогресивним явищем. В ідилії П. Куліша, згідно з романтичними настановами виражати через зовнішню картину життя внутрішній «дух народу», «локальний колорит» виступає «облагородженням», ідеалізованим, у поетичному серпанку. Попри апологетичне ставлення до патріархального життя, тут був і позитивний момент — зростала роль авторської фантазії у творчості.

Ідилія «Орися» має ознаки раннього романтизму з його успадкованою від просвітництва концепцією «цілісного індивіда», за якою герой перебуває у гармонійних стосунках з природою і суспільним оточенням. Особистість, отже, ще не відчужена від соціального середовища. Пафос твору — в ідеї всезагальної гармонії людського буття в його історичній ретроспекції. В ідилії спостерігається нівеляція станових суперечностей феодального суспільства [2, с. 28—30; 3, с. 443; 4, с. 48; 7, с. 79—80, 93].

В епоху зародження буржуазних відносин, які зумовлювали соціальне відчуження особистості, П. Куліш у пошуках альтернативи апелює до історичного минулого і уявляє собі стан гармонії одиниці й суспільного цілого, людини й природи (явний чи потайний ідеал не одного європейського романтика!) в ідеалізованій феодально-корпоративній системі. Автор «Орисі» орієнтується на «історичну природну людину», перед лицем загрози буржуазного прагматизму прагне піднести в очах читача уявлювану цінність «природного стану» (така позиція властива не тільки сентименталістам, а й багатьом європейським раннім романтикам). Прикметно, що письменник ідеалізує старовину з її «природними» патріархальними звичаями, коли «людина була ще людиною, тобто жила ї діяла так, як підказувало їй нехитре серце» [9, с. 177]. Відхід від просвітництва помітний уже в цій ідеалізації старовини, адже одна з домінуючих тенденцій раціоналістичної ідеології полягала в трактуванні історичного минулого як доби цілковитої темряви.

Основу гармонії людського буття в художній тканині Кулішевої ідилії становить любовна і родинна злагода. Інтимна лінія виступає сюжетним стрижнем цього твору, його подієвий ряд складається з епізодів і сцен, пов'язаних із заміжжям Орисі. Колізія виникає саме у сфері, так би мовити, шлюбної гармонії і ширше — гармонії природного поступу людського роду. Вже на початку твору автор показує, як хвилюється батьківське серце за майбутню

подружню долю дочки. Згодом письменник подає в оповіді старезного Гриви народну легенду про залятого князя, його нещасливе нерозділене кохання до випадково зустрінутої у пуші загадкової дівчини «чудовної краси». Фольклорний переказ-легенда повинен викликати у читача переживання за жіноче щастя Орисі. Ці, а також деякі інші моменти є негативними точками протистояння щасливому розвитку подій, точками, що посилюють інтерес до дії, інтригують читача.

Основний структуротворчий принцип ідилії «Орися» — це наскрізний контраст між старістю й молодістю, метаморфоза старості в молодість, ідея оновлення й росту людського роду, відображення природного ходу життя. Як це властиво романтикам, автор звертає увагу на момент зміни, у даному випадку — зміни поколінь. Про це часове, зокрема вікове, зіставлення сигналізують різноманітні семантичні компоненти твору: «старий сотник» Таволга «дождав на старість собі» напрочуд вродливу, «доспілу... як новий колос на ниві» молоду дочку Орисю [5, с. 247]. Дівчині сниться «предивний сон» (Куліш-романтик схильний до відображення підсвідомого): «покойна паніматка» віщує, що недовго їй діувати. До річки Трубайло, під легендарну Турову Кручу Орисю відвозить «старий, дідизний чоловік» Грива [5, с. 248]. У портреті-біографії цього персонажа П. Куліш підкреслює його вік: «брови на очі йому понасовувались, і борода сива, до пояса» [5, с. 248]. «Старий Грива» — з таким постійним епітетом функціонує прізвище цього персонажа впродовж майже усього твору. Апогей життя, буяння всіх сил у «сивого Гриви, що вже давно одвик од козацького герця», позаду [5, с. 248]. І запряжені коні теж старі, «смирні тепер», «вже літа погасили давно в них той огонь, що кипить у серці, паше з очей і з ніздер» [5, с. 248]. І торохтить старий віз зі старими кіньми, веденими старим погоничем, а як антитеза усьому цьому — молоденька Орися в оточенні дівчат «в стьожах да в квітках» [5, с. 248]. Як і в любовному фольклорі, дія відбувається в ту пору, коли й природа переживає свою молодість: «Було-бо се саме навесні, як ще трава, свіжа да молода, тільки що вкриє землю» [5, с. 249].

Прикметні контрастні видіння й «молодого козака», судженого Орисі. Психологізовані описи побаченого підкреслюються красномовними з точки зору протиставлення «старість — молодість» семантичними сигналізаторами-антонімами. Біля Турової Кручі: «над водою сидить нерухомо сивий дід на камені, а там стоять нерухомі дівчата», цей дід — наче «підводний цар», який «вийшов з води погріть старії кості на сонці» [5, с. 251]. У маєтку сотника «виглянув у вікно із світлиці молодий козак: їде в двір віз старими кіньми, із старим сивим погоничем; зелена трава волочиться по боках і б'ється по колесах; а із-за сивої бороди старого Гриви, із-за білої зими червоніє літо — повен віз дівчат у квітках да в намисті, — Орися як сонце поміж ними!» [5, с. 252].

Наскрізний мотив твору — гармонійний «перехід» старості у молодість. Особливо старанно П. Куліш намагається показати, як старі піклуються про долю молодих, про своє продовження у на-

щадках. «Орися» завершується повідомленням про весілля, що свідчить про зв'язок поколінь, про перехід до нового життя. Адже в народній культурі «бенкет», «весілля» і «шлюбний бенкет» дають не абстрактний і голий кінець, а саме завершення, що завжди таїть у собі нове начало» [1, с. 307].

Ідилія П. Куліша має своєрідне обрамлення. Вона починається оспівуванням незвичайної дівочої вроди Орисі, а закінчується уславленням її як молодиці: «ще стала краща за мужем, і дитина в неї, як божя зірочка. Вже я не раз думав собі, на неї дивлячись. «Се божя слава, а не молодиця! Що, якби хто дотепний змалював її так, як вона єсть, із маленькою дитинкою на руках! Що б то за картина була!» [5, с. 253]. В ідилії «Орися» відбито таку рису стихійно-діалектичного народного (фольклорного) світобачення, як єдність кінцевого й безкінечного. Цю особливість народної творчості відзначав М. Бахтін: у народній культурі середньовіччя і Ренесансу «просторово-часове хронотопічне заперечення, фіксуючи негативний полюс, не відривається і від позитивного полюса... воно, по суті, дає опис метаморфози світу... переходу від старого до нового, від минулого до майбутнього. Це світ, що проходить через фазу смерті до нового народження» [1, с. 448].

У семантичній стихійно-діалектичній, а не абсолютній, метафізичній, опозиції початку і завершення ідилії «Орися» («покойний сотник Таволга» [5, с. 246]; «ще стала краща за мужем, і дитина в неї, як божя зірочка» [5, с. 253]) виражений частковий пафос твору — уславлення природного поступу людського роду. Саме частковий, тому що ця спадкоємність батьків—дітей в інтерпретації П. Куліша — письменника наскрізь ідеологічного [11, с. 73] — не просто життєве явище. Ця ідеологічно наснажена «метаморфоза» має яскраве не тільки родове, а й у дусі романтичної конкретності національне забарвлення: піклування про продовження роду (в тому числі й убезпечення старими майбутньої долі молодих) служить консервативній ідеї утвердження «чистоти», «краси» та «незнищенності» національного обличчя народності. Характерно, що риси народності, її «дух» не в простолюдинах (як, приміром, у І. Котляревського і Т. Шевченка), а в середовищі козацької старшини та її найближчого оточення. Це так зване старшинсько-панське розуміння народності у літературі.

Увага до «природної» сім'ї не була ні випадковою для тогочасної української літератури, ні ідеологічно однозначною в ній. Так, у «Наталці Полтавці» І. Котляревського «згода в сімействі» проголошується найбільшою соціальною цінністю, запорукою щасливого суспільства. «Основою суспільності, по думці Шевченка, є сім'я — така і в тій формі, в якій вона задержалася в українських хуторах і селах, не здеморалізованих ще посторонніми силами. Сімейне життя, патріархальне і сумирне — то найбільша святість (в уявленні Т. Шевченка. — Є. Н.)» [10, с. 464]. При цьому в різних митців з неоднаковою мірою виявлялось утопічне возвеличення патріархальної сім'ї, від чого, як свідчать наведені слова І. Франка, не був цілком вільний і Т. Шевченко. Разом з тим у нього спостерігається вже розуміння неоднозначності «природної»

моралі. Така орієнтація на патріархальну сім'ю в українському письменстві першої половини ХІХ ст. зумовлювалася феодальною відсталістю України. Водночас вона була складником більш широкого процесу, започаткованого Просвітництвом і підхопленого романтизмом, — морального й естетичного піднесення «природної людини» і «природного стану». Здорова народна етика стала для І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, Марка Вовчка справедливою альтернативою моральному розтлінню «верхів». Суспільні погляди Т. Шевченка і П. Куліша істотно різняться: тоді як «на всі хиби і лиха тодішньої передреформаційної суспільності російської Шевченко дивиться крізь призмат святості сім'ї» [10, с. 464], у П. Куліша культивування патріархально-сімейної ідилії як ідеалу набуває самодостатнього характеру. Якщо соціальний ідеал Т. Шевченка — «Україна без раба і пана», то П. Куліш схилився до ідеалізації взаємин між панами й людьми «простого звання».

Інша романтична ідилія П. Куліша — «Дівоче серце» («Вечерниці», 1862) позбавлена чару синкретичного світосприймання, лапідарності стилю, місткості слова, властивих «Орисі». Цей твір наближений до сучасності, він відображає певні зрушення в тодішній індивідуальній, інтимній свідомості, зумовлені в кінцевому підсумку змінами в системі суспільних відносин.

У «Дівочому серці» проголошується право особистості на вільний вияв почуттів. Попри те, що твір, як це властиво жанру ідилії взагалі, відзначається спокійною тональністю, м'яким ліризмом, неувагою до афектованих станів душі, різноманітних ексцесів, у ньому відхиляється заклик Г. Квітки-Основ'яненка до обачності в пристрасті, до приборкання її раціоналізмом мислення, заклик, що прозвучав у «Марусі», «Сердешній Оксані» та «Щирій любові». Позиція П. Куліша типологічно дещо збігається з позицією Ю. Федьковича, якому належить сентенція «серце не навчити». В ідилії «Дівоче серце» П. Куліш висловлює щось подібне: «Таке дівоче серце, таке його кохання. Цвіте, сіяє, пахощами райськими вабить, і звідкіля йому світ світить, туди воно і повертається... Людської натури не переможеш. Нехай так буде, як мусить бути. Нехай дівоче серце само своєї долі шукає» [5, с. 285]. Проте на відміну від буковинського письменника, П. Куліш не трактує любов як «згубну силу».

Героїня «Дівочого серця» Оленка за походженням — з низів, однак вона розлюбила Ігната, такого ж бідняка, як і сама, і покохала освіченішого за неї, багатого козака Павла Піддубня, за якого й виходить заміж. Тут типово романтична концепція особистості: індивід духовно розкріпачується, росте. «Вдруге ти на світ народилась, на широкий ясний світ, — пише автор про Оленку. — Не ті в йому смутки, не ті й радощі, що знала ти змалку. Виростають у тебе щодня крила, більшають, ширшають, дужчають, і вже з твоєї високості рідне село здається тобі маленькою крапинкою» [5, с. 283]. Нове кохання Оленки — це не зрада своїй колишній пристрасті: дівчині, очевидно, тільки здалося, що вона любить Ігната. Тепер же до неї прийшло справжнє почуття.

Перша ситуація оповідання — прагнення Оленки й Ігната по-братися зруйноване рекрутчиною — нагадує народнопісенні схеми, друга ж — глибоке кохання дівчини, порив до нових висот, які їй відкриваються, — це вже по-новаторському домислений фольклорний мотив. Сюжет «Дівочого серця» виступає виразником авторського романтичного світосприймання.

В оповіданні П. Куліш благословляє рух індивіда вгору по суспільно-ієрархічній драбині. У цьому плані «Дівоче серце» дещо відрізняється від «Сердешної Оксани», «Щирої любові» Г. Квітки-Основ'яненка і «Наталки Полтавки» І. Котляревського, пафос яких полягає, зокрема, в дотриманні позитивними героїнями з народу свого соціального статусу.

Ідейно-естетична свідомість І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка, пронизана настановою «знайся кінь з конем, а віл з волом», відбивала пануючі на Україні першої третини ХІХ ст. феодально-корпоративні стосунки, тоді як у зображеному і схваленому П. Кулішем виділенні одиниці зі свого однорідного середовища і суспільно-ієрархічному піднесенні над ним виявилися риси буржуазної свідомості письменника. Проте цей змальований митцем процес відокремлення індивіда із загалу мав об'єктивний характер, був зумовлений становленням і розвитком буржуазних відносин на Україні в середині ХІХ ст., коли на зміну становим обмеженням приходила особиста ініціатива. Ідейна позиція П. Куліша 60-х років ХІХ ст. вже певною мірою відображала класове розшарування. Куліш-романтик якраз став речником відносно прогресивного, історично необхідного явища — становлення «автономної особистості».

Образ Павла Піддубня ідеологічно наснажений. Це представник багатого козацького роду, покликаною, за класово-буржуазною концепцією П. Куліша, «просвітити», «окультурнити» народні низи. В оповіданні «Дівоче серце» романтичний пафос натхненного пориву до чогось нового, високого, уславлення почуття, що облагороджує людину, поєднується з романтично-просвітительською, консервативно забарвленою ідеєю національно-культурного поступу народу під проводом панівних верств. Національна самобутність абсолютизується як «змичка» між «верхами» і «низами».

У творі П. Куліша «Гордовита пара» («Основа», 1861) предметом романтичного психологічного аналізу став прояв в одній людині суперечливих пристрастей — гордовитості й любові. Письменник розробляє популярну в романтиків тему парадоксального, фатального непорозуміння закоханих, тему кохання, знівеченого підозрою. У присвяченій цій проблемі трагічній новелі німецького романтика Г. Клейста «Заручини в Сан-Домінго» звучить пафос вірності, довір'я закоханих, віри в людське почуття. Мотив взаємно закоханих, але відчужених одне від одного юнака та дівчини, які через гордощі і самолюбство сховали свої почуття й сумніви у собі і не відкрились одне одному, наявний у вірші Г. Гейне «Любили вони — та обоє...». Цей мотив модифікував М. Лермонтов у поезії «Они любили друг друга так долго и нежно...», що є вільним перекладом мініатюри німецького лірика.

Не виключено, що П. Куліш знав обидва вірші. Хоча, ймовірно, до цього поширеного романтичного мотиву письменник міг дійти самостійно. Так чи інакше, але названий мотив український романтик інтерпретує по-своєму, конкретизує його, розгортає в епічний сюжет, насичує твір етнографічним матеріалом та історичними екскурсами, збагачує різноманітними психологічними нюансами. Головне ж — оповідання «Гордовита пара» розроблене не лише у психологічному (суто антропологічному) аспекті, а знов-таки є виявом концепції П. Куліша: розуміння ним національного характеру, який виводиться з тенденційно вибраного історичного минулого, з певного соціального середовища. У «Гордовитій парі» не просто психологічні життєві ситуації, а саме утвердження рис «козацького» національного характеру.

Дія оповідання «Гордовита пара» відбувається «у ту старовину непокійну», коли «скрізь пахло волею» [5, с. 263]. Як бачимо, вихідною у творі є типово романтична (доволі абстрактна в історичному сенсі) антитеза: «воля в минулому — неволя в авторському сучасному». В ідеалізованій минувшині П. Куліш уявляв собі незвичайні постаті «дівчат і козаків». При цьому його морально-психологічна оцінка неоднозначна.

Героїня цього оповідання Маруся Ковбанівна, дівча небувалої краси, «горде і потайне», з заможного роду, кохалася з Прохором Осауленком, котрий був «козак не з величних; щира душа, себе на сміх не подасть, та й годі» [5, с. 264—265]. На відміну від поетичних мініатюр Г. Гейне та М. Лермонтова, конфлікт почуттів в оповіданні П. Куліша виникає не тільки на психологічному, а й на соціальному (майновому) ґрунті: Осауленкові «здавалось, що вона, та Маруся, краса мальована, багатирка пишна, що вона ним гордує, що вона з милості ніби тільки до його свою вквітчану, золотом повиту голову схиляє» [5, с. 268]. На підставі цього у хлопця закріплюється своєрідна психологічна установка: чекання від коханої дівчини неадекватної реакції. Він «засумував тяжко, трохи, кажуть, сам собі смерті не заподіяв» [5, с. 268], а відтак, не зізнавшись у своїх сумнівах коханій, посватався з горя до «вбогої сироти безталанної». Маруся — «то була мовчазна, а то ще гірша стала... а краса її грізна якась ізробилась...» [5, с. 265]. Назло «зрадливому» милому вона виходить заміж за багатого старого сотника, бездітного вдівця. Після весілля напівзбожеволіла «пані сотничка», закохана душа якої не витримала страждань, приходить до Осауленкової хати. Козак збагнув свою трагічну провину, «занудив світом несказанно», «з лиця спав, аж почорнів од великої туги» [5, с. 269]. Через деякий час побачили селяни, як на ставку «сплилась шапка докупн з віночком, і попливли по стрижню в парі» [5, с. 269].

Гордовиті натури романтичних героїв (у Прохора ця гордовистість межує із самоприниженням) перешкодили їм вчасно щиро звіритись одне одному, розірвати оболонку сконцентрованості на власних складних і суперечливих переживаннях. Тільки в українському афектованому, неконтрольованому стані Маруся виявила свої справжні почуття.

В українській романтичній прозі гордовиті вдачі чи не вперше зобразила Марко Вовчок (центральні персонажі оповідань «Данило Гурч», «Свекруха»). Письменниця побачила поетичність, життєдіяльну силу й навіть внутрішню привабливість незалежних натур, але вона не могла не помітити такої їхньої вади, як гордості, котрі нерідко призводили до трагічних наслідків. Марко Вовчок не осуджує однозначно гордовиті вдачі, а прагне зрозуміти їх, дошукатися глибших, соціально закорінених причин людських нещасть.

Соціальна мотивація поведінки персонажів зближує «баладний» твір П. Куліша з названими оповіданнями Марка Вовчка. Куліш теж симпатизує романтичним персонажам — нещасній парі («Нехай їх уже господь хоч на тім світі не розлучає!» [5, с. 270]), однак в дусі культивованої ним просвітительської поміркованості прямо осуджує бурхливі, гордовиті натури: «Тяжке... лихо буває з того, як яка людина вродиться горда та пишна!» [5, с. 268]. Почуття підозри, яке заслуговує на не менший осуд, проходить повз увагу автора. Такою полемікою з крайнощами романтичної психології до «баладного твору» П. Куліша близьке оповідання Ф. Заревича «Вітренниця» (1868).

Досягнувши в характеротворенні поєднання просвітительських і романтичних тенденцій, компенсавши романтичну замріяність і сліпу відданість пристрасті просвітительським спокоєм, внутрішньою гармонійністю, абстрактно-гуманістичною, а то й класово-буржуазною моральністю, П. Куліш створив тенденційний образ романтичного позитивного героя (Орися, молодий козак, Таволга, Грива, Оленка, Павло Піддубень). Поза тим романтичний персонаж «баладного» типу (Маруся, Осауленко), хоч і був опоетизований автором, наділений його співчуттям, усе ж осуджувався за неконтрольованість, ексцентризм у поведінці.

Список літератури: 1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Худож. лит., 1965. — 527 с. 2. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX—початку XX ст. — К.: Вища шк., Головне вид-во, 1981. — 215 с. 3. Історія української літератури: У 8-ми т. — К.: Наук. думка, 1967—1971. — Т. 3. Література 40—60-х років XIX ст. — 515 с. 4. Комаричев Т. І. Ідейно-естетичні основи українського романтизму: Проблема національного й інтернаціонального. — Львів: Вища шк. Вид-во при Львів. ун-ті, 1983. — 224 с. 5. Куліш П. Вибрані твори. — К.: Дніпро, 1969. — 555 с. 6. Куліш П. О. Життя Куліша: Уривки. — У кн.: Спогади про Тараса Шевченка. К.: Дніпро, 1982, с. 119—121. 7. Міщук Р. С. Українська оповідна проза 50—60-х років XIX ст. — К.: Наук. думка, 1978. — 256 с. 8. Пільгук І. І. Пантелеймон Куліш. — У кн.: Куліш П. Вибрані твори. К.: Дніпро, 1969, с. 3—45. 9. Твори Пантелеймона Куліша. — Харків: Державне вид-во України, 1930. — 196 с. 10. Франко І. «Наймичка» Т. Шевченка: Виклад габілітаційний, виголошений у Львівському університеті 18 лютого 1895 р. — У кн.: Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. К.: Наук. думка, 1981. — Т. 29, с. 447—469. 11. Яценко М. Т. Марксистсько-ленінський принцип історизму — методологічна основа дослідження літературного процесу. — У кн.: В. І. Ленін і питання вивчення історії української літератури. К.: Дніпро, 1983, с. 46—86.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Исследуются психологически-бытовые рассказы П. Кулиша. Автор статьи пришел к выводу, что в идиллии «Орися» и «балладном» рассказе «Гордовита пара» писатель ориентируется на изображение «исторического естественного че-

ловека». Пафос «Орісі» заключається в ідеї всеобщей гармонії людського буття в його історическій ретроспекції. В ідилії «Дівоче серце» романтичний вдихновений порив к чому-то новому, високому сочеається с романтически-просветительской, консервативно окрашеной ідеєю національно-культурного движенія народа под руководством господствующих слоев зарождающегося буржуазного общества.

Стаття надійшла до редколегії 25. 03. 84.

О. Д. КУЗНЕЦОВА, *зсп.,*
Львівський університет

Сатиричні засоби в публіцистичній інтерпретації факту

В умовах загострення ідеологічної боротьби підвищується значення переконливості викривальної публіцистики, виникає потреба в освоєнні кращих традицій використання сатиричних засобів для аргументації ідеї твору.

Як відомо, основою публіцистичної сатиричної аргументації є факти. У логічно-художній системі публіцистичних творів вони знають інтерпретації, сприяючи розвитку думки, аргументації ідеї. При цьому першою вимогою є правдиве й об'єктивне, логічно послідовне їх відображення.

Інтерпретація фактів у публіцистиці відбувається згідно з дією законів діалектичного матеріалізму, зокрема теорії відображення. Відповідно до неї у мисленні людини існують, взаємодіють не речі, не предмети, а їх образи, поняття, дані про них. Висловлюючи цю суть марксистської гносеології, В. І. Ленін писав: «...поза нами існують речі. Наше сприйняття і уявлення — образи їх» [1, с. 99].

Відображення фактів у викривальній публіцистиці — це в основному втілення їх у сатиричному образі. Л. Тимофеев підкреслює, що в основі гумористичного образу лежить відоме викривлення, перебільшення (наприклад, карикатура) тих чи інших явищ життя з метою виразніше виявити їх алогізм, тобто їх внутрішню неповноцінність [8, с. 399]. Використання засобів сатиричної образності насамперед мобілізує емоційне сприйняття, впливає на почуття читача. «Образ, — пише А. Славін, — допомагає схопити суть явища вмиль, приводячи в рух емоційну сферу сприйняття. В результаті осередки збудження, пов'язані зі словесними подразниками, поєднуються в корі головного мозку з осередками збудження від подразників почуттів» [3, с. 72—73].

Сатиричні образні засоби не повинні йти всупереч логічній аргументації, їх роль у доведенні тези — другорядна, але й вони сприяють розкриттю ідеї твору. В той же час образ у викривальній публіцистиці сприяє глибшому пізнанню дійсності, більш сильному впливу на читача. «Абстрактні судження, ідеї, особливо на початку твору, не настільки ефективні, як конкретний образ, здатний викликати наше уявлення й емоції й тим самим збудити думку»

[2, с. 51]. Сатиричні образні засоби своєрідно підкреслюють смішне, комічне, зосереджуючи увагу читача на соціальних протиріччях, недоліках.

Вводячи в текст публіцистичного твору гіперболу, алегорію, каламбур, автори сподіваються, що читач не сприйме інтерпретовані факти буквально. «Дотепна манера писати, — зазначав В. І. Ленін, — полягає, між іншим, у тому, що вона передбачає розум також і в читачеві...» [1, с. 59].

Публіцисти, вдаючись до засобів сатиричної аргументації, передбачають вдумливого читача, з почуттям гумору, який свідомо сприймає й активно ставиться до інтерпретації фактів, протиставляє естетичний ідеал висміюваному явищу.

В основі виникнення і сприйняття сатиричних засобів інтерпретації фактів лежить асоціація, співвідношення двох явищ, з яких одне пояснює, уточнює інше. У відображуваних невідомих раніше фактах публіцист відмічає комічну схожість з іншими, відомими йому. Сатиричні засоби допомагають виразити комічну схожість, роз'яснюють, тлумачать, розкривають суть фактів.

При сатиричній інтерпретації фактів виділяються невидимі, на перший погляд, ознаки, що характеризують якесь явище. Тобто сатиричні засоби беруть участь в аргументації і мають пізнавальне, викривальне значення.

Сатиричні засоби можуть бути використані в будь-якому жанрі публіцистики, але саме в сатиричній аргументації вони особливо важливі, тому що викривають суспільно суттєві протиріччя. Сатиричні засоби дають змогу гостро виділити, викрити у фактах їх соціально негативні особливості, надати їм конкретності, оцінити їх.

Сатирично інтерпретуючи факти, публіцист дає їм і певну суб'єктивну оцінку, виділяє якусь одну рису, відтворюючи явище особливо конкретно. А оскільки вибір цієї риси залежить від позиції автора, його ставлення до фактів, то сатиричні засоби ще й формують читацьке ставлення до зображуваного.

Факти зазнають інтерпретації з багатьох причин: по-перше, через неможливість розглянути у невеликому за розмірами публіцистичному творі всі властивості і зв'язки їх з дійсністю; по-друге, не завжди факт, використаний публіцистом у фейлетоні чи памфлеті, має яскраво виражену парадоксальність, очевидну суспільну шкідливість; по-третє, через своєрідну природу сприйняття інформації.

Вперше факти дійсності зазнають інтерпретації при їх сприйнятті респондентом, далі — публіцистом. Як відомо, сприйняття фактів дійсності завжди відбувається суб'єктивно. Подальшої інтерпретації факт зазнає при відображенні в публіцистичному творі.

Специфіка інтерпретації фактів у сатиричних жанрах полягає у комплексному використанні сатиричних образних засобів: гіперболи, гротеску, пародії, алегорії, літоти, каламбуру.

Інтерпретація факту за допомогою гіперболізації — це часткове порушення правдоподібності, відступ від правдоподібності кіль-

кісної в рамках правдоподібності якісної. Гіперболізація факту вимагає виявити його внутрішнє комічне протиріччя, виразити на-смішку, обурення.

Використання гіперболи у творах сатиричної публіцистики вмотивоване й зумовлене оцінкою фактів, їх сатиричним осмисленням. У памфлетах, фейлетонах гіпербола інтерпретує факти, кількісно змінює якусь їх соціальну ознаку, не деформуючи суті і не порушуючи принципу правдивості. У цьому можна переконатися на прикладі з фейлетону Я. Галана «Подорож двох німецьких кримінальних злочинців по Україні»: «Виявляється, українці 26 років те тільки й робили, що носили на базар продовольство, яке в них залишилось з часів царя Миколи...» [4, с. 95]. Я. Галан піддав критиці аргументацію гітлерівської пропаганди, висміюючи її докази. Кожній розсудливій людині зрозуміло, що продукти швидко псуються, але фашистам здавалося, що українці живуть запасами дореволюційних часів. Гіпербола допомагає об'єктивно оцінити факт, повніше розкрити його комічну суть.

П. Шафета вдається до гіперболи у памфлеті «Метушня на цвинтарі», називаючи націоналістичні керівні посади «президентським кріслом», «саморобним трон» [9, с. 95]. Для створення сатиричного ефекту автор спеціально вводить у текст гіперболу «президентське крісло», «трон». Зіставлення з епітетом «саморобний» «знижує» високе значення поняття «трон», передає насмішкувате, глумливе ставлення до керівних постів українських буржуазних націоналістів. Більш сильний і універсальний засіб сатиричної аргументації — гротеск, що створює штучне перебільшення рис об'єкта критики, переплетення реального і нереального. Це — алогічне порушення правдоподібності задля створення найбільшого сатиричного ефекту.

В. Коротич у публіцистичному творі «Кубатура яйця» загострює думку, посилює аргументацію і переконування за допомогою сатиричних засобів: «Людські позитивні якості й недоліки розмножуються часом простим поділом, як амеби» [5, с. 107]; «Нещодавно в одному з американських тижневиків прочитав, як діти дипломатів США, які вчилися по кілька років у московських школах, нарікали, що там їх морально послабили, привчаючи до колективізму, а це ж наче втрата боксером захисного рефлексу» [5, с. 108].

Ф. Маківчук, сатирично загостривши логічну помилку в аргументації ідеологічного противника, за допомогою гротеску, використовує її як контраргумент. У памфлеті «Пікінери з чорнильними списками» він викриває «вільного сина ефіру», який вважає, що українській мові не властиві слова «супутник», «космос», «космонавт». «Значить, виходить так: літати українцям Поповичу, Береговому в космосі цілком властиво, а слово «космонавт» і «космос» українській мові чужі й не властиві. Справді, треба думати п'ятами, щоб дійти до таких диких парадоксів» [7, с. 147]. У гротеску «думати п'ятами» закладені факти, зображені у вигляді смішної нісенітниці. Саме ця фантастична інтерпретація, що доводить життєві дурниці до комічного абсурду, становить суть і значення гротес-

ку в системі сатиричної аргументації. Через гротескне перебільшення зримо й опукло постає перед читачем вся безпідставність і комічність заяв націоналістичних «мовознавців».

Сприяє аргументації ідеї і такий сатиричний засіб, як алегорія. Алегоричні образи мають усталене значення і сприймаються як певний стереотип, на який реакція читача заздалегідь передбачена. Таке сатиричне відображення фактів дійсності замінює абстрактне поняття чи думку, емоційно загострює увагу читача. В сатиричній публіцистиці часто зустрічаються алегоричні образи: Рябо — прислужник, Іуда — зрадник, вовки, таргани — українські буржуазні націоналісти, ряба кобила — буржуазна пропаганда. Цю останню алегорію одночасно використали Ф. Маківчук [7, с. 159] і І. Кочан [6, с. 3] у памфлетах під однаковою назвою «Сон рябої кобили», що ще раз підтверджує думку про стереотипність алегоричного образу.

Поза системою аргументації, без контексту алегорія не сприймається. До нового чи незнайомого читачеві алегоричного образу підводить попередня аргументація. Ось як це робить М. Шибик: «Колись Джек Лондон написав гнівну статтю «Гниль завелася у штаті Айдахо». У капіталістів, — зазначав він, — нема ні сорому, ні совісті, вони ні перед чим не зупиняються для досягнення мети. У своїх помислах і ділах вони такі ж злочинці, як і ті нишпорки, котрі їм служать.

Тепер нестерпно ядуча гниль охопила всі Сполучені Штати, весь капіталістичний світ» [10, с. 151]. Запозичений алегоричний образ «гнилі» М. Шибик посилює епітетами «нестерпно ядуча», що збільшує якісну характеристику описуваних фактів.

Алегорія є не лише економним і ефективним сатиричним засобом вираження думки, а й засобом, здатним типізувати факти.

Нову характеристику фактів допомагає дати каламбур. Майстерне використання каламбуру, як стверджують деякі дослідники, не деформує факти, а інтерпретує їх, показуючи їх нову сторону, властивість, якість у компактній, сатиричній формі.

У каламбурі часто обігрується значення однокорінних слів з антонімічними прийменниками. Так використовує каламбури Я. Галан: «...похід німецьких військ на радянську землю перетворився на їх похід у землю...» [4, с. 79].

Каламбур узагальнює, типізує факти, виражаючи авторське ставлення до них. Авторська тенденція особливо виявляється в каламбурах, у яких замінене вживане в даному словосполученні слово іншими, створеними самим публіцистом: «СКВуліти» [6, с. 222], «ерундованість» [6, с. 64]. Сутність каламбурів цього типу полягає у звуковій схожості слів, значення яких дотепно переплітається. Це не проста гра слів. Використання каламбурів завжди строго вмотивоване. Інакше кажучи, форма каламбуру точно відповідає змісту думки.

Особливість каламбуру, використовуваного у викривальній публіцистиці, полягає в тому, що він соціально сатирично спрямований, має вагомий ідейний зміст. Так, у памфлеті «Шура-бура в помийниці» Ф. Маківчук використовує декілька значень слова

«вільні». «Жалюгідний, сміховинний нью-йоркський балаган «вільних» — вільних од совісті, вільних од копійчаного глузду, вільних від елементарного розуміння обставин, котрі давно склалися у світі взагалі і в Радянському Союзі зокрема, — нагадував собою швидше шуру-буру в помийниці, котра наробила багато смороду, та й більше нічого» [7, с. 156]. Поеднання каламбуру з анафорою посилює аргументованість думки, її дохідливість, переконливість. Автор повтором слова «вільні» емоційно нагнітає кожну наступну фразу, викриваючи нові властивості «вільних українців» — українських буржуазних націоналістів.

Злочини українських буржуазних націоналістів викриває П. Шафета у памфлеті «Чого сваряться слуги». Спочатку автор цитує Гітлера, який хвалькувато висловлювався про поділ СРСР: «Ми повинні розрізати пиріг відповідно до наших потреб», далі Ярослава Стецька: «Стоїмо на становищі повної, яка тільки буде необхідна для Німеччини, господарської піддержки...», — поспішав він заявити і взявся різати на догоду фашистам не тільки «пиріг», а й живу плоть українського народу» [9, с. 73]. Сатирична інтерпретація відбувається через гру слів «різати пиріг — різати живу плоть українського народу». Подібне каламбурне обігрування знаходимо й у памфлеті П. Шафети «Підворітні графомани». Воно допомагає викрити німецького прислужника Уласа Самчука, який у першому номері редагованої ним під час фашистської окупації «Волині» вмістив портрет фюрера із закликом: «разом з армією Гітлера, разом з його системою, разом з ідеалами» [9, с. 78]. «Однак, — зауважує П. Шафета, — у сорок п'ятому автор тих прислужницьких мадригалів не захотів іти разом з Гітлером і разом з його системою» [9, с. 78]. Каламбурне обігрування ґрунтується на повторенні слова «разом», пародіює стиль, викриває фашистського лакузу.

Щоб позбавити ідеологічного суперника переконливості, надати його висловлюванням карикатурного вигляду, заперечити його аргументацію загалом, українські публіцисти вдаються до пародіювання. Найчастіше пародіюють висловлювання, стиль, мову українських буржуазних націоналістів. У фейлетоні «Почерк мельниківців» П. Шафета наводить свідчення бандита: «Хлопці вже випробувані в подібних акціях». А далі, коментуючи його, вдається до пародіювання реплік цього документа. «А хлопці в тій «акції», про яку була випущена ця листівка, показали своє «випробування» над 77-річним Казімежем Боровцем із села Хланув і чотирьохрічним Юзьом Дембровським, яких вони разом з іншими жертвами замордували влітку сорок четвертого року» [9, с. 64]. Зберігаючи форму оригіналу, сатирик вкладає в пародію новий, протилежний зміст, викриває катів рідного народу. Я. Галан, використовуючи слова з промов Гітлера «розбивати», «ховати» Червону Армію, пародіює його висловлювання, насміхається над його пустими обіцянками: «Цього року він уже не «розбиває» Червоної Армії, не «ховає» її. Він навіть не обіцяє дальших перемог. Адольф Гітлер раптом поскромнішав» [4, с. 35]. Аргументація думки підкреслюється іронічним висновком «Гітлер раптом поскромнішав». Іро-

нія, пародія виступають засобом аргументації думки, саме вони дають підстави для авторського умовиводу, увиразнення ідеї.

Оцінюючи сатиричні засоби інтерпретації фактів, слід наголосити на їх аргументаційному значенні, чого можна досягти різними шляхами — залежно від особливостей кожного твору. Сатиричні засоби дають оцінку фактам дійсності, що залежить від авторських світоглядних позицій, впливають на переконання читачів. Гіперболізація, гротеск відкривають невідомі грані факту, допомагають читачам осмислити їх, а також висвітлюють авторське ставлення до подій і явищ. Крім того, сатиричні засоби пожвавлюють текст, стимулюють певні емоції читача. Залежно від їх місця і ролі в системі аргументації вони можуть підтримувати, формувати і руйнувати соціальні установки.

Читач сатиричного твору сприймає і розширює інформацію, передусім на основі раніше сформульованої системи переконань (ідей, образів, ідеалів). Тому публіцист повинен враховувати установку, стереотипи, конкретні потреби, інтереси, настрої читачів. Тільки за цих умов сатирична інтерпретація фактів сприятиме аргументації і переконуванню.

Чи може непідготовлений читач сприймати інтерпретовані факти? Чи зрозуміє він їх правильно? Сучасна психологія відповідає на це ствердно: в кожній людині поряд з умінням мислити поняттями закладена здатність до образного мислення. Викривальні твори, збіднені на сатиричні засоби, хоч і основані на документах, переказі фактів, як правило, викликають у читача нудьгу і навіть небажання дочитати твір до кінця. Проте це не означає, що кожний сатиричний викривальний твір повинен бути насичений сатиричними засобами. Іноді самі факти стимулюють почуття й емоції читачів. Такі факти можуть розкривати внутрішню суть зображуваних явищ, виявляти закладену в них силу. Коли їх суспільна шкідливість і парадоксальність очевидна, вони не потребують сатиричної інтерпретації. Лише сам їх перелік дає змогу публіцистові викликати гнівно-насмішкувату реакцію читача.

У сатиричних засобах найважливіше — їх політична суть, зв'язок з відображуваними фактами, тобто аргументаційно-ілюстративна функція (на противагу образно-виражальній). У цій ролі сатиричні засоби беруть участь в аргументації.

Таким чином, у сатиричних засобів подвійне завдання: вони беруть участь і в логічній, і в емоціональній аргументації.

Сатирична інтерпретація факту загострює думку, посилює її полемічність, а отже, дієвість публіцистичного твору. Проте сатирична інтерпретація не в силі повністю замінити фактографічні аргументи, обґрунтування думки.

Сатиричні засоби використовують в усіх публіцистичних жанрах. Відмінність їх використання у сатиричних жанрах в тому, що сатирики, викриваючи негативні явища, завжди інтерпретують факти, вдаючись до гіперболи, гротеску, каламбуру, іронії, сарказму; влучно, образно, емоційно розкривають комічний аспект, негативну суть явищ. Специфіка такої інтерпретації зумовлена сати-

ричним узагальненням, типізацією, що сприяє ефективності, переконливості сатиричних викривальних творів.

Список літератури: 1. *Ленін В. І.* Конспект книги Фейербаха «Лекції про суть релігії». — Повне зібрання творів, т. 29, с. 39—60. 2. *Здоровега В. І.* Слово тоже есть дело. — М.: Мысль, 1979. — 174 с. 3. *Славин А. В.* Наглядный образ в структуре познания. — М.: Политиздат, 1971. — 277 с. 4. *Галан Я. О.* Твори: У 4-х т. — К.: Наук. думка, 1960. — Т. 4. — 846 с. 5. *Коротич В. О.* Береги океану. — К.: Дніпро, 1981. — 485 с. 6. *Кочан І. Г.* Тіні вчорашнього дня. — К.: Політвидав України, 1983. — 236 с. 7. *Маківчук Ф. Ю.* Сатира і гумор: Вибрані твори. — К.: Дніпро, 1982. — 383 с. 8. *Тимофеев Л. И.* Основы теории литературы. — М.: Просвещение, 1971. — 464 с. 9. *Шафета П. Г.* Люди і каїни. — К.: Політвидав України, 1980. — 96 с. 10. *Шибик М. О.* Білий дім закриває Америку. — К.: Політвидав України, 1982. — 278 с.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В свете проблемы публицистической аргументации и убеждения читателя рассматривается роль, специфика сатирических средств (гипербола, гротеска, аллегория, пародия, каламбур) на примере украинской документальной сатирической публицистики.

Стаття надійшла до редколегії 05.04.83.

Ф. М. БІЛЕЦЬКИЙ, проф.,
Дніпропетровський університет

Пародія як жанр в українській сатиричній прозі кінця ХІХ—початку ХХ ст.

Пародія найчастіше визначається як комічне наслідування або «сміхове» дублювання, що навмисно перебільшує, карикатурно загострює реальні риси і властивості пародійованого зразка з метою створення сатиричного ефекту. Безперечно, комічне наслідування — найважливіша ознака пародійності; необхідною умовою її виникнення є «другий план» зображення. Як зазначав один з теоретиків жанрів Ю. Тинянов, «пародія існує постільки, постільки крізь твір просвічує другий план, який пародіюється...» [8, с. 212].

Але наявність другого плану зображення ще не створює пародійності, відчуття підтексту може мати місце при будь-якій стилізації чи наслідуванні. Пародійність передбачає певне ставлення автора до цього «другого плану»: скептичне, іронічне, дружньо-насмішкувате, жартівливе, саркастичне тощо, яке б обов'язково контрастувало з оригіналом, змішуючи, а часом і руйнуючи його усталене, звичне сприйняття. Саме жартівливе, комічне, а часом й гротескне переосмислення старих мотивів, тем, образів, персонажів, стилістики надає нового іронічного звучання звичним формам і художнім образам.

У радянському літературознавстві (праці В. Морозова, Я. Ельсберга, Ю. Івакіна, Д. Молдавського, В. Новикова) усталилася цілком правильна думка щодо існуючої формальної близькості жанру пародії до матеріалу як об'єкта пародіювання. Слушно підкреслюється, що естетичну вартість пародії зумовлює передусім її «портретність», схожість з оригіналом, що пародіювання розраховане на досягнення зворотного ефекту, осміяння змісту та стилю, який лежить в її основі, але разом з тим і виявляє його гостріше.

Своєрідною ланкою, яка безпосередньо поєднує традиції сатиричної пародії в українській літературі другої половини XIX ст. і пародії в реалістичній прозі початку XX ст., є творча практика І. Франка. Між тим у працях, присвячених аналізу сатиричної спадщини цього письменника, пародія або не розглядається зовсім, або про неї говориться лише принагідно, як, скажімо, в дослідженнях М. Возняка, П. Колесника, Д. Міщенка. В монографії Г. Нудьги «Пародія в українській літературі» (К.: Наук. думка, 1961), присвяченій цій проблемі, аналізуються лише окремі поетичні твори І. Франка, а вже його прозові пародії навіть не згадуються.

Питанню майстерності сатиричної пародії І. Франка присвятив спеціальну розвідку А. Халімончук, який показав широке використання Каменярем форм пародійності для досягнення комічного ефекту [10, с. 87—95]. І. Франко дав зразки пародіювання суспільних явищ з сатиричною настановою, здійснюване за допомогою різних стилетворчих засобів і прийомів: шляхом зниження урочистого церковного стилю («Притча о блудних отцях»), стилізованої форми біблійних текстів («Із галицької «Книги битія»), використання лексики загальнонародної мови («Доктор Бессервіссер»), пародіювання мови «москвофілів» («Сморгонська академія») тощо.

У своїх пародіях Каменяр відобразив істотні соціально-політичні явища і мистецьке життя кінця XIX—початку XX ст. Так, у пародійному нарисі «Із галицької «Книги битія» (1901) вдало використано церковну «Книгу битія» («Закону божого») для важливої агітаційної мети політичного значення. Сатирик підпорядковує також особливості форми «Закону божого» для гострого розвінчання зовсім не «божих», беззаконних дій польської шляхти й австрійського уряду.

Творчим імпульсом до виникнення пародій були конкретні життєві події, нерідко обставини літературної боротьби. Симптоматично, що в українській літературі кінця XIX—початку XX ст. сатирична пародія з'являється внаслідок боротьби між різними літературними течіями, яка розгорілася тоді навколо шляхів дальшого розвитку художньої творчості і, зокрема, завдань сатирико-гумористичного мистецтва, його жанрових форм і принципів зображення. В час, коли літературний процес характеризувався дальшим зміцненням прогресивних сил, зростанням й активізацією передової сатири, посилювався розклад буржуазної культури та літератури. Саме тоді серед реакційних течій у мистецтві домінуючою

стала течія письменників-декадентів, платформу якої визначили представники львівської «Молодої музи» (В. Пачовський, О. Луцький, Б. Лепкий, П. Карманський) та співробітники буржуазно-націоналістичного журналу «Українська хата» (М. Шаповал, М. Євшан, В. Товкачевський). Тоді ж з'явилися проїняті еротикою і крайнім натуралізмом романи й повісті В. Винниченка, псевдосатиричні п'єси Г. Цеглинського і такого ж пошибу оповідання П. Оправхати, декадентські формалістичні трюки Г. Чупринки та М. Шаповала. Факт появи на арені літературного життя декадентства свідчив про дальше загнивання буржуазної культури з притаманною їй релігійною містикою, крайнім суб'єктивізмом, убогою формою. Наприкінці XIX—початку XX ст., в обстановці загострення класової й естетичної боротьби в українській прогресивній літературі, поряд з іншими сатиричними жанрами, переважала сатирична пародія, яка являла собою дійовий протест проти декадентської теорії «штука для штуки», проти сліпого наслідування гірших зразків західноєвропейського модернізму. Пародисти заперечували декадентську пасивну реакцію на зло життя і фальшиву його ідеалізацію. Значну увагу вони приділяли розвінчанню в літературі та мистецтві безідейності та аполітизму.

В цей час пародія охоплює майже всі роди літературної творчості. Твори цього жанру друкуються в гумористичних і сатиричних часописах, зокрема в тих, які посідали демократичні («Шершень») і ліберально-народницькі («Комар», «Будяк»), суспільно-естетичні позиції в літературній боротьбі. Чимало пародій публікувалося тоді в літературних альманахах та газетах.

З гострим викриттям антинародної суті декадентства та буржуазної культури взагалі виступали більшовицькі критики М. Ольмінський («Белетрист» В. Винниченко), В. Воровський («Про буржуазність модерністів»), пролетарський письменник М. Горький («Руйнування особи»). Декадентські мотиви розчарування, песимізму і безперспективності піддають різкому осуду письменники демократичного табору І. Франко, Леся Українка, П. Грабовський, М. Коцюбинський, Л. Мартович, С. Васильченко та ін. Їхні судження про різні літературні явища чітко виражали ідеологічні та естетичні позиції митців на новому етапі розвитку критичного реалізму.

Серед пародійних творів, спрямованих проти реакційної, «назадницької» писанини декадентів, яскравою соціальною проблематикою та колоритністю форми її художнього втілення виділяються твори «Без пуття. Оповідання по-декадентському» І. Нечуя-Левицького, «Дебют» М. Коцюбинського, «Лаври» С. Васильченка, «Зуб мамута», «Русалкова вода, або поезія» О. Маковея, «З заздрощів» Б. Грінченка, «Поезія в стилі «модерн» Олени Пчілки та ін. Обстоюючи реалізм художньої творчості, прогресивні письменники пародіювали найхарактерніші особливості змісту та жанрово-стильові риси декадентської літератури, висміювали задум і образотворчі прийоми пародійованих творів, критикували абстрактно-ідеалістичний спосіб зображення (звичайно, існували пародії й на інші теми).

Одним словом, в прогресивній літературі жанр пародії використовувався як важливий засіб утвердження реалістичного методу зображення дійсності. Виходячи з цього, пародію можна розглядати як своєрідну художню школу, в якій відточується і гартується літературна майстерність митця, властивий йому індивідуальний стиль.

Характерні щодо цього пародії О. Маковей «Зуб мамута», «Твір штуки», «Русалкова вода, або поезія», що були своєрідним критичним відгуком їх автора на творчість тих представників декадентського пошибу, які фальшивим лозунгом «штука для штуки» намагалися відвернути трудящих від ідеалів боротьби за соціальне і духовне визволення. Скажімо, пародія «Зуб мамута» (1897) сприймається як дошкульне глумління над поетом-невдахою, котрий у своїх мріях тікає «у допотопний бір дрімучий», марно тратить зусилля на те, щоб написати твір про зуб мамута, знайдений на березі річки.

Соціально загострені елементи викривальної сатири характеризують Маковееву пародію «Русалкова вода, або поезія» (1915), яка іронічно названа автором «підручником для молодих поетів» і характеризується невичерпними комічними потенціями. У творі піддаються пародіюванню характерні особливості стилю модерністів і на основі цього розвінчується фальш та ідейно-художня недолугість їхньої псевдотворчості. Пародія має виразну життєву основу. Рекомендуючи «найважливіші правила» тим, «хто хоче зробити русалкову воду, або поезію», автор називає серед них саме такі, які дискутувалися і заперечувалися декадентами: що писати, як писати поезії, якою мовою і строфічною будовою? Глумлива відповідь на ці запитання дається в пародійній формі шляхом своєрідного обігрування уривків твору В. Пачовського «Сон української ночі», віршів О. Луцького і Б. Лепкого. Причому О. Маковей пародіює зміст творів, їх форму, специфічний декадентський стиль. У своїх висновках він йде, так би мовити, слідом за пародійованим «антуражем», відтворює зображувані явища через призму «чужого» стилю і жанру.

Процитувавши, наприклад, уривки декадентської поеми, автор ніби між іншим зауважує, що В. Пачовський «називає поезію русалковою водою, або водичкою з русалкової кринички — а мені те дуже сподобалось». За цим йде порада: «Кожний нехай пише, як знає, а хоч би й не знав, то нехай таки пише, бо поетам все вільно, особливо молодим». Поети звільнені також від «обов'язку» знати «мову та її граматику», бо (звідси — іронічний висновок) «нема сумніву, що проклята граMATика часом в'яже їх фантазію і не дає зробити порядного вірша» [5, с. 65].

Такі коментарі ілюструються конкретними прикладами «видування нових слів» на кшталт: глумлива твар, розлукавлений зір, розп'явся валявою, розточитися раменами, обжемчужити ро-сою тощо. Поеднуючи в собі якості критика-дослідника і водночас сатирика, О. Маковей наповнює свій твір гротескною образністю, раз у раз будує парадоксальні ситуації, в яких розвінчується недолугість манери декадентських писань, і цим самим чітко виявляє

протилежність свого погляду на завдання поезії і погляду авторів пародійованих творів. Авторський голос мовби посилюється у пародійованому слові, вступає в гостре зіткнення з його «законним» господарем і примушує останнього служити протилежним цілям, а саме сатиричному осуду й осміянню реакційної «творчості», заквашеної на антиреалістичній гнилушні «мистецтво для мистецтва». Отже, пародія не тільки висміює, а й своєрідно заперечує об'єкт пародіювання. Більше того, вона надає зображуваному узагальнених рис типового значення, неперехідної дійовості і гостроти. В цьому власне й полягає «секрет» Маковей-пародиста, в чиїх талановитих сатирах, за слушним зауваженням О. Засенка, відчувається прямий перегук із сучасністю [2, с. 132].

Художня палітра сатириків була багатою і розмаїтою. З метою пародіювання вони використовували іронічний переказ змісту твору, перебільшену похвалу позитивних його сторін, уявну згоду з автором безглузвих роздумів тощо. Це давало змогу розвінчувати реакційні писання (на перешкоді цьому часом ставала цензура) і водночас уникати детального аналізу позбавлених глибокого ідейного змісту книг, замінивши їх пародіюванням.

Характерний щодо цього твір І. Нечуя-Левицького «Без пуття. Оповідання по-декадентському» (вперше опублікований у «Літературно-науковому віснику», 1900, № 9—12). Викриття декадентської літератури в ньому досягається шляхом пародіювання «модерних» писань. Сама ж розповідь не становить, як відзначається в деяких працях, «шаржованої стилізації під «модерні» новели» [3, с. 212], тому що пародіювання спрямовувалося не проти якогось окремого твору, а проти концепції «модерністської» літератури. Крім цього, пародія І. Нечуя-Левицького є сатирою на аморальні, антинародні явища в соціальному житті, породжувані буржуазним суспільством. Однак значення твору цим не обмежується, оскільки в ньому розвінчується буржуазне мистецтво, що деградує, висміюються новомодні буржуазні стильові напрями типу модернізму, символізму, абстракціонізму.

За принципом розкриття суперечності змісту й форми будує пародію «Поезія в стилі «модерн» (1911) Олена Пчілка. «Щаслива» розв'язка твору (декадентська поетеса Аврора одержує «першу премію» за вірші, написані в стилі «модерн») підпорядковується настанові — розвінчати модерні кривляння декадентів, пусте, безбарвне писання яких було яскравим виявом невиліковної «хвороби» занепадництва. «Яке особливе «розуміння» потрібно? Який зміст? — доводить Аврора своєму чоловікові-опоненту. — Досить зробити загальне враження, імпресію, все одно чим, змістом, метром, порядком буков чи згуків! І м пр е с і я! Розумієш ти — і м пр е с і я... Вірші треба почувати, а не «розуміти»! Правда, щоб почути емоцію вищого поета, треба самому мати істоту, здатну до подібних емоцій, а звичайно, що лише добірні люди мають таку вдачу, — ті, котрі стоять над юрбою, над земним долом» [7, с. 6].

У цьому випадку сатиричне переосмислення досягається за допомогою перебільшення характерних для пародійованого матеріа-

лу ознак. Письменниця утворює стилістичні особливості модерністичної літератури, доводить їх, так би мовити, до гротескної виразності. Ідейно-сатиричне звучання пародії посилюється також глузливим тоном розповіді, який виявляється в іронічній похвалі, пародійним вживанням персонажем побутової лексики (зокрема, Авророю як прихильницею занепадницького мистецтва). Пародія «Поезія в стилі «модерн» сприймається як сатира не тільки на писання різних модерністів; у ній дошкульно розвінчуються також ті принципи зображення дійсності, які пропагували реакційні письменники.

Сатиричні стріли пародій спрямовувались як проти модних у буржуазному середовищі різноманітних мистецьких ідей, так і проти настроїв, які проявлялись в обстановці побутових і особистих взаємин між людьми. Новела «Лаври» (1912) С. Васильченка саме й цікава тим, що в ній об'єктом пародіювання є не стільки «манера» реакційних писань, скільки сам негативний персонаж, обставини дії та згубні наслідки впливу на людину так званого новомодного «модерного» середовища. Центральний персонаж твору Гаврило Довбня, що видавав себе за «поета Ясочку», страждає віршоманією, про що свідчить його недолуга збірка віршів з претензійною назвою «Хризантеми серця». Вона принесла Довбні славу «поета вибраного кола». Тонкими іронічними штрихами окресливши середовище, що породжує «співців салону», автор дотепно висміює декадентську маску самотності й смутку. Його глузливо-дошкульний сміх зумовлюється гострим контрастом уявного і дійсного, прихованого і відвертого. Комічний ефект посилюється також завдяки своєрідній градації, що використовується по контрасту до характеристики, яка в таких випадках дається явищам позитивного плану.

Показова сцена, де покровитель поета, «хазяїн мануфактурного магазину» купець Сопкін, рекомендує співбесідникові Довбню як «талановитого українського поета» і водночас у думці про себе характеризує його різко негативно, як «хахляцьку мазницю»: «...лика — хоч цуценят бий, а він — Ясочка...», «Хризантеми серця» — ручище — вола б повалив би з одного маху, — а він «хризантеми», «Сохну — в'яну як билинонька, — а він, як на кір горить...» [1, с. 347]. Коли ж цей співбесідник на доказ справжньої талановитості декламує рядки з «Кобзаря», Сопкін прагне довести «своє»; намагається переконати знайомого, що «пан Ясочка — не поет юрби, — він поет вищого кола» [1, с. 349], тобто протиставляє цього драмороба геніальному Т. Шевченкові. Так шляхом зведення умоглядних категорій на ґрунт конкретних життєвих відносин сатирик розкриває реальний зміст реакційної писанини.

В пародіях кінця XIX—початку XX ст. комічний ефект часто досягається шляхом раптового зниження пародіюваного матеріалу образами і мовою побутового характеру. Таку особливість пародіювання можна простежити на творі Г. Хоткевича «Слово некоего С. В. иже от древніх патріарх нарицаемый «крітік».

В сатиричних пародіях І. Нечуя-Левицького, О. Маковея, Олени

Пчілки, С. Васильченка, Г. Хоткевича дошкульно висміяно писанину декадентів, відірваність її від життя, водночас викрито графоманство лжелітераторів, конкретних носіїв буржуазної ідеології, котрі за пишними фразами приховували своє антинародне єство, мізерність душі.

Пародійне переосмислення зображуваних явищ — це насамперед знижуюче переосмислення. Воно охоплює «не лише стилістичне, а й життєве, емоційне і предметне наповнення оригіналу, який піддається пародіюванню», — зазначає М. Морозов [6, с. 56]. У світлі цього судження є підстави відносити до пародії не лише твори зі структурою новели чи оповідання, що характерно для наведених вище прикладів, а й рецензії, замітки, статті. Важливо лише, щоб в таких творах зберігався другий план зображення, як основний компонент визначення їх тональності. Підтвердженням цієї думки може бути пародійна рецензія І. Франка «Дудар» і «Епопеї піснь третя» Якова Зробека, пароха з Вертелки», у якій розвінчуються лжесатиричні декадентські писання попа Я. Зробека [9, с. 21—27]. Пародист, вдавшись до використання іронічної гіперболи, тим самим вже дискредитував твір і його автора. Не розглядаючи процес пародіювання в деталях, вкажемо лише на аспект, що ґрунтується на своєрідному наростанні темпів у застосуванні викривальних прийомів.

Свою рецензію І. Франко починає ніби з вихваляння твору, з повідомлення про «щирі» намагання Зробека створити сатиру на обрану ним тему, потім він підкреслює, що об'єктом сатири є розповідь про життєві пригоди самого автора. Однак таке повідомлення насторожує: про що ж саме писатиме «сатирик»? Коли ж з подальшої тези пародиста читач дізнається, що в творі мовиться про бундючне життя попа, передане крізь призму «чудотворного» образу... св. Николая», він зразу ж проймається іронією до Зробека і від рецензента вже чекає лише гострого слова. Такий задум визначає своєрідність пародіювання в рецензії. Спочатку пародист удавано «хвалить» «сатирика» і це «вихваляння», здійснюючись у формі градації, поступово зводиться нанівець, зрештою, переходить у свою протилежність — гнівне глузування, викликаючи негативну реакцію в читача. Причому така реакція сприймається як прямо пропорційна мірі похвали. Наведений приклад засвідчує, що в процесі пародіювання важливу роль може відіграти сама тональність розповіді, зумовлена специфікою ставлення пародиста до того, що саме він пародіює і висміює.

Характерно, що на рубежі XIX—XX ст. до пародіювання зверталися навіть письменники, які не вважали себе пародистами. Справа в тому, що пародія може входити складовим елементом у різні жанри — від роману до памфлета й епіграми (які самі собою не є пародійними), починаючи від пародійних цитат і натяків до цілих епізодів і вставних пародій, «націлених» на викриття певного персонажа. Скажімо, в новелі «В дорозі» М. Коцюбинського значною мірою через пародію відтіняється сатирична спрямованість образів ренегатів Івана і Марії; засобами пародіювання розкривається зв'язок зрадництва із занепадницькою літературою. Іван

та Марія полюбили читати «щось чудне, нездорове, химерне, з запахом мускуса — «ARebours» Гюїсманса, «Сак муки», де кохання гнило як рана, а «я» розцвіталось пишним отруйним цвітом; оргії духа і тіла, надприродні інстинкти і той протест всього проти усього...» [4, с. 268].

Пародійні елементи наявні також в оповіданні цього ж автора «Дебют», де письменник виявляє своє одверто глузливе ставлення до декадентської писанини, сповненої реакційним змістом. Пародист мав на увазі конкретного адресата: буржуазно-націоналістичний журнал «Українська хата», що проповідував відмову від «загальнопризнаного реалізму», від постановки в художніх творах пекучих проблем сучасності. Подібними фактами, які стали об'єктом змалювання в пародіях названих письменників, була багата тогочасна дійсність, особливо в період столипінської реакції.

Українська проза кінця ХІХ—початку ХХ ст. засвідчує існування пародії не лише прогресивного змісту, а й пародії реакційної. Такі пародійні витвори являли собою підробки під комічні тих «любителів смішного», котрі ставили собі за мету без серйозних на те підстав позубоскалити з того чи іншого приводу, а нерідко й намагалися пародіювати прогресивні явища в літературі. Творцями таких опусів в літературному процесі початку ХХ ст. були буржуазно-націоналістичні літератори С. Єфремов, О. Луцький, М. Сріблянський і подібні їм противники методу критичного реалізму.

Українська сатирична пародія цього періоду зверталася до гострих і руйнівних засобів переосмислення, а точніше, обезсмилювання творчості декадентів. Найголовніші серед них: утрирування і гіперболізація образного ладу, доведення його до абсурду. Сатирична пародія становила собою не лише форму критичної оцінки, а й активного неприйняття.

Розглянуті прозові пародії українських письменників мають ту особливість, що вони адресувалися як конкретним особам, громадським діячам чи представникам окремих класів (пародії І. Франка, О. Маковея, Г. Хоткевича), так і явищам мистецького і суспільного життя взагалі. Пародії І. Нечуя-Левицького, Олени Пчілки, С. Васильченка були «пародіями без осіб». Хоча в них не називалися конкретні твори чи конкретні письменники, все ж такі пародії більшою або меншою мірою «прив'язувалися» до конкретних творів декадентщини, піддавали викриттю загальні їх тенденції, антиреалістичний зміст.

Прогресивна українська пародія кінця ХІХ—початку ХХ ст. характеризується ідейною цілеспрямованістю, актуальністю об'єктів викриття. Кращим творам пародистів-прозаїків було властиве справжнє знання життєвих і літературних фактів, які попадали під їх обстріл, гострота викривального сміху, знущальний осуд. Особливо активно розробляється жанр пародії в період посилення боротьби проти антиреалістичного мистецтва в епоху імперіалізму і пролетарських революцій. Тому характерною рисою цих творів є актуальність тематики. Сатирики створювали пародії по гарячих слідах літературних подій.

Жанр пародії оригінально використовували письменники як знаряддя літературної боротьби. Твори цього жанру збагачували скарбницю літературної сатири. Разом з тим сфера пародіювання виходила за рамки літературної пародії, вона охоплювала різноманітні галузі життя — від політики до побуту. В українській літературі пролетарської епохи сатирична пародія дуже часто являла собою форму предметної художньої критики. І, виростаючи з критики, продовжувала її характерними засобами, запозиченими з арсеналу пародійованих творів.

Список літератури: 1. *Васильченко С.* Твори: У 4-х т. — К.: Вид-во АН УРСР, 1959—1960. — Т. 1. — 423 с. 2. *Засенко О.* Осип Маковей: Життя і творчість. — К.: Дніпро, 1968. — 219 с. 3. *Каленичак Н. Л.* Великий сонцепоклонник. — К.: Дніпро, 1967. — 251 с. 4. *Коцюбинський М.* Твори: В 6-ти т. — К.: Вид-во АН УРСР, 1961—1962. — Т. 2. — 407 с. 5. *Маковей О.* Русалкова вода, або поезія. — Жовтень, 1956, № 2, с. 62—67. 6. *Морозов М.* Пародия как литературный жанр: К теории пародии. — Русская литература, 1960, № 1, с. 48—77. 7. *Олена Пчілка.* Поезія в стилі «модерн». — Рідний край, 1911, № 4, с. 4—9. 8. *Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь: К теории пародии. — В кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977, с. 198—226. 9. *Франко І.* Збір. творів: У 50-ти т. — К.: Наук. думка, 1976—1984. — Т. 37. — 678 с. 10. *Халімончук А.* Майстер пародії. — Українське літературознавство, 1966, вип. 1, с. 87—95.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Рассматривается своеобразие пародии как сатирического жанра в украинской прозе конца XIX—начала XX ст. Обобщая свои наблюдения над особенностями пародийных произведений И. Нечуя-Левицкого, М. Коцюбинского, О. Маковея, С. Васильченко и других писателей, автор делает некоторые теоретические выводы о специфике жанра пародии, определяет ту большую роль, которую сыграла пародийная литература прогрессивных украинских писателей в борьбе против декадентства, против пропаганды буржуазно-националистических идей и утверждения реалистического направления в художественной литературе.

Стаття надійшла до редколегії 15.01.81.

Т. І. КОМАРИНЕЦЬ, доц., І. Д. ОСТАПИК, асист.,
Львівський університет

Антифашистська тема в довоєнній українській і білоруській літературах

Українська і білоруська літератури між двома світовими війнами розвивалися в різних соціально-економічних та історико-політичних умовах. На Радянській Україні та Радянській Білорусії, де утвердився соціалістичний суспільний лад, виникла нова, соціалістична змістом і національна формою українська й білоруська література. На Західній Україні і Західній Білорусії, загарбаних польською буржуазною державою, склалися вкрай несприятливі умови для діяльності прогресивних революційних сил. Польський буржуазний уряд, особливо після перевороту Пілсудського у 1926 р., дедалі більше вдавався до фашизації державного апарату і всіх форм суспільних відносин.

Відірвані від Радянського Союзу, Західна Україна та Західна Білорусія боролись за возз'єднання, за право будувати соціалізм. У боротьбі проти санації, реакційних кіл, зрадництва і запродавства українських і білоруських буржуазних націоналістів, уніатської церкви, Ватикану росла й міцніла єдність трудящих Західної України і Західної Білорусії, яка виступала основним політичним фактором зближення братніх літератур.

Прихід Гітлера до влади, встановлення фашистської диктатури в Німеччині, фашизація ряду буржуазних режимів призвели до нової політичної ситуації в Європі. Перед комуністичними партіями європейських країн постало питання про об'єднання антифашистських сил, мобілізацію найширших трудящих мас на захист демократичних свобод, миру, СРСР. Позачерговий пленум МБРП у Харкові (1930), Міжнародний конгрес оборони культури в Парижі (1935), Антифашистський конгрес працівників культури у Львові (1936) гуртували демократичні сили, зумовлювали численні виступи проти фашистського свавілля і буржуазно-націоналістичної реакції у лівій та комуністичній пресі. Прогресивне людство стало на шлях безкомпромісної боротьби з фашизмом, боротьби, яка охопила різні сфери суспільного життя та духовної культури, знайшла виявлення у багатьох творах літератури і мистецтва. Все, що було справедливого, передового у капіталістичному світі, об'єднувалося під лозунгом боротьби проти фашизму, за перетворення

літератури в дійову зброю. У промові на конференції МБРП в Харкові, висловлюючи думки передової культурної громадськості світу, німецька письменниця А. Зегерс підкреслила: «Я вперше приїхала до Радянського Союзу як член спілки революційних письменників Німеччини. Дійсність, створена пролетарською революцією, повинна розбудити в кожному письменнику підвищене почуття відповідальності та посіяти в ньому свідомість його доконечного обов'язку віддати свою творчість на службу справі революційної класової борні, щоб скоріше й успішніше її закінчити. Ми зібралися тут, щоб перетворити пролетарську літературу в діючу зброю нашої класової борні, і ми це здійснимо» [17, с. 86]. Ця ідейна настанова впливала з тогочасної класової боротьби.

У 20-х роках, в період загальної кризи капіталізму та загостреної боротьби між агресивними імперіалістичними силами і пролетаріатом, буржуазія вдавалася до найганебніших методів придушення демократичного і робітничого руху, до соціальної демагогії, культивувала зневіру і дворушництво. На озброєння бралися найреакційніші ідеалістичні філософські системи типу Шпенглера і Ніцше. Поділяючи суб'єктивно-ідеалістичні погляди на зовнішній світ як ілюзорний, буржуазія в той же час прагнула поставити цей світ у залежність від власної волі. Ідея «надлюдини», за яку вхопилися фашистські ідеологи, найбільше їм відповідала. Духовний регрес буржуазії, старанно приховуване убозтво ставали очевидними.

В українській і білоруській літературах з'явилися твори, в яких змальовувався характер історичних змін, що відбувалися в буржуазному суспільстві. У вірші «Ходить Фауст...» (1923), переосмислюючи вічні образи, П. Тичина відображає сутичку Прометея з Фаустом, нового зі старим, світлого з вульгарним. Йдеться не про справжнього Фауста, вічно спрагло до істини шукача і протестанта, яким він був у трагедії Гете, а про його жалюгідного епігона, самозванця, що незаконно присвоїв собі фаустівське ім'я. Сучасний буржуазний псевдо-Фауст, змальований П. Тичиною, як справедливо відзначає Л. Новиченко, — це самовдоволений філістер, банальний скептик і цинік, що кокетує з релігією і жахається самого слова «бунт» [15, с. 205]. У вірші показано атмосферу занепаду, філістерства, яка, зрештою, виплodiла фашизм. Самовдоволений міщанин, що знається на «тайнах неба», носить в «душi вериги», цинічний панок, що «в смішках, свистах, брехеньках» ходить, як тінь, по Європі, логічно перетворився в кровожадного розбійника.

У битві за соціалізм, за світле майбутнє людства митці не можуть стояти осторонь. Вони або з тими, хто будує новий світ, або проти них. Будь-яке очікування, роздвоєність у часи вирішального бою є зрадою. М. Бажан у поемі «Смерть Гамлета» (1932) показав, що вагання сучасного Гамлета, «сноба дволичності», служать тільки світовій реакції. Двоїстість — насправді лише фікція в умовах напружених класових боїв, вона зникла так само, як зникає фальшива машкара з обличчя ліберала, коли постає питання, з ким йти — з народом чи з буржуазією.

Копирсання у потайниках свідомості, споглядання тоді, коли треба вирішити, на який бік стати — той, що промовляє «товариш», чи той, який нашіптує «пан». І сучасний Гамлет «пробує жваво озватись на те і на це».

Така невизначеність фактично готувала ґрунт для утвердження фашизму, вела до ідеологічного виправдання збройного походу проти СРСР. У той час, підкреслює М. Бажан, коли в світі панує «роздвоєнський психоз», звучить похвала особистій незалежності, в Європі «манна гуманності змінила хімічний свій склад», «й прізвище інше учені їй дали», вона прибрала «вигляд і хватку, Як вахмістр і унтер», на «смирненнім хресті» вирости «хвостики свастики» [1, с. 117, 118, 119].

Сьогодні не може бути «або—або», зате «бути чи не бути» диктується належністю до тієї або іншої соціальної сили, тому що «на два стани розпався вік». Така концепція багатьох творів українських літераторів.

Співзвучні цим творам вірші білоруських поетів Якуба Коласа («На шлюб пана Студницького», «Ворогам»), П. Бровки («Про війну»), О. Дудара («Шакали»), Кіндрата Крапиви («Майстрам кривого джазу») та ін. У них, як і в поезіях П. Тичини та М. Бажана, відчутні тривога за долю планети, гаряче бажання попередити сучасників про те, що «начныя героі — «шакалы» (О. Дудар) роздмухують полум'я війни. Та чи не найголовніше, що споріднює українських і білоруських літераторів в антифашистській темі, — це єдність ідейних позицій: не пацифістський осуд, а заперечення війн, агресій і поневолень, послідовне відстоювання прав трудящих на боротьбу єдину — класову. Так, у вірші «Про війну» (1931) П. Бровка, як і М. Бажан у «Смерті Гамлета», поетично висловлює думку «так шугануць гэтую вайну, каб усюды прадвеснікам волі яна — выхадзіла вайна».

Гнівному викриттю фашизму підпорядкована поетика творів українських і білоруських митців. Вона глибоко емоційна, публіцистична й пафосна. Образи носіїв «ідей надлюдини» мають яскраво виражену сатиричну спрямованість. Зокрема, щоб підкреслити усю глибину історичного зубожіння реакційної буржуазної культури, П. Тичина саркастично називає Фаустом сучасного «вченого», прикажчика від грошового мішка. Підпалювачі воєн постають у вірші «Ворогам» Якуба Коласа як «прыслужнікі драпежнага Ваала». У них — «загнутыя дзюбы», «сліна пырскае з запенянай губы».

Глибоко і багатогранно розробляють антифашистську тему на початку 30-х років українська та білоруська драматургія, проза. Викриваючи фашизм у всіх його іпостасях, літератори створюють водночас образи позитивних героїв, тих, хто бореться проти антигуманної ідеології, і в такий спосіб утверджують у читача думку про злиденіння помислів сил реакції та її приреченість на неминучу загибель.

З цього погляду викликає зацікавлення п'єса І. Кочерги «Майстри часу» (1933) та антифашистська проза Е. Самуїльонка, зокрема його повість «Теорія Каленбруна» (1933), яку автор пере-

робив згодом у п'єсу «Сержант Дроб». В основу обох творів покладено гострий конфлікт двох взаємопротилежних світоглядів на життя, місце людини у ньому, на майбутнє.

Так, у п'єсі І. Кочерги «Майстри часу» розвінчується філософія новоявлених претендентів на світове панування. Їм протиставляються люди, які час поставили на службу будівництву соціалізму, підкорили його волі трудового колективу. В автокоментарі до п'єси драматург зазначав, що прагнув поглибити філософську ідею твору шляхом надання його героям «ширшого значення узагальнених образів з певним філософським і соціальним навантаженням». Відповідно до цього він розглядав Карфункеля як виразника «буржуазної ідеалістичної філософії часу», неокантіанця з фашистським ухилом [14, с. 144].

Карфункель у п'єсі виступає носієм фашистської ідеології «надлюдини». Оцей «таємний радник», «доктор механіки» і «вчений дзигармайстер» вважає себе єдиним «майстром часу», здатним повернути хід історії назад з метою утвердження панування Німеччини над світом. «Ми підкоримо час дужчим і розумним — ми майстри часу, що будемо панувати на землі. І тоді світ уславить мене — першого майстра часу», — говорив цей маніяк, чимось нагадуючи божевільні просторікування біснுவатого фюрера [5, с. 651].

«Ідейний» поплічник Карфункеля — представник польських фашистів, майор Каленбрун з повісті «Теорія Каленбруна» Е. Самуїльонка. Він теж мріє «увійти в історію», а для цього винаходить «радикальні» засоби боротьби проти комуністів, усіх прогресивних сил. Ці засоби, як каже він сам, — «солдафонська теорія», «теорія жовніра». В екстазі Каленбрун розкриває її жахливі обриси: «І я часто думаю про те, скільки б я дав за те, щоб були винайдені і діяли надпотужні вогнемети, марсіанські теплові промені, механізми, якими десяток вірних людей могло б знищити мільйони...» [9, с. 113].

Фашистський переворот у Німеччині та Італії утвердив варварство, злочин, кровопролиття. Та навіть після захоплення влади Гітлером у Німеччині і Муссоліні в Італії, після заграва від розпалених книгами вогнищ буржуазія соромливо відверталась, ховаючи очі, але не осуджувала цих варварських дій. Більше того, вона з недовір'ям поставилась до з'їзду прогресивних діячів світу на захист культури, вбачаючи у цьому «руку Москви». Глухий був буржуазний Захід до голосу народного страждання. «Мовчали паризькі журнали. Мовчали їхні літератори, мовчала преса» [11, т. 3, с. 31]. Але замовчати конгрес, взяти його «у глуху оріхову шкарлупу» не вдалося. «Значэнне кангрэса, бесспрэчна, каласальна, — писав Якуб Колас. — З гэтага часу распыленыя пісьменнікі-адзіночкі, параскіданыя па ўсім свеце, пісьменнікі, прыйшоўшыя да усведамлення поўнага краху старога света, маюць сваю моцную арганізацыю. Яна падтрымае іх, дасць ім магчымасць выступаць перад грамадою з тымі творами, якія не дапускаліся да выхаду ў свет радамі краін, стаўшых на шляху фашызму» [13, т. 11, с. 180].

Конгрес ухвалив створити єдиний блок, єдиний фронт, щоб боротись зі смертельною небезпекою, за країну «завтрашнього

дня», щоб вийти «на широкий шлях великої масової політики» [11, т. 3, с. 37]. Погляди мільйонів людей з надією були звернуті до Радянського Союзу — країни, яка здатна протистояти руйнівним замислам німецького фашизму. На конгресі великі симпатії, які переростали в довір'я і любов, здобули представники Країни Рад [11, т. 3, с. 39; 13, т. 11, с. 180].

Повернувшись з конгресу оборони культури в Парижі, П. Тичина написав публіцистичну статтю «Три перемоги» та вірш «Конгрес оборони культури», а Якуб Колас — статтю «Подорож у Париж (З блокнота делегата на Всесвітній конгрес оборони культури)». Тут дано узагальнену картину боротьби прогресу проти реакції в світовому масштабі, підкреслено характерну рису визвольного руху в країнах капіталу під прапором комунізму.

Активізація агресивних сил на міжнародній арені, зокрема німецького фашизму, що рвався до «хрестового походу» проти Радянської країни, створювала обстановку напруженості, породжувала тривожні настрої. «Я не розкрию тут, — говорив на початку 1935 р. О. Довженко, — ніякої військової таємниці, якщо скажу, що через кілька років може спалахнути війна. Величезна світова війна, учасниками якої будемо ми. Що з цього випливає?... Тим-то я кажу, дорогі друзі, — необхідна оборонна тематика, закликаю вас усіх до утвердження оборонної тематики» [4, с. 213—214].

Передчуття великих випробувань, усвідомлення того, що небезпека війни стає дедалі реальнішою і відчутнішою, пронизують не тільки окремі твори, а цілі літературні збірники: «В північний час ударить грім», «Одягнем шинелі, візьмемо з собою», «Шабля» А. Малишка, «Озброєна лірика» І. Виргана, «Наркому рапорт», «В дорозі» М. Шпака, «Крута траєкторія», «Лірика і війна» М. Шеремета, «Передгрозя» П. Дорошка, «Ворог не дрімає», «Пану Беку» Якуба Коласа, «Поліська дорога» П. Бровки, «Батьківщина», «Завтра», «Перші кулі» П. Панчанки, «Ранок», «Стоїть на узліссі дім» А. Кулешова, «На сторожі», «Клятва» П. Глебки, «Відповідь землякам» М. Калачинського.

Прикметною рисою як українських, так і білоруських творів є те, що їх автори у вирішенні концепції захисника Батьківщини виходять з однакових ідейно-естетичних засад — створити образ героїчної людини, готової до подвигу і самопожертви:

Від чужої кулі, під заграви,
Може, десь поляжу у бою...
Та за ці врожаї й тихі трави,
За людей гартованої слави,
За Вітчизну — молодість мою
[8, с. 167].

Від філософії загарбання і поневолення народів, підкорення їхньої волі «вищій расі» фашизм при мовчазній підтримці буржуазних урядів перейшов до здійснення кривавих замірів. Небезпека ставала не тільки відчутною, а й неминучою. Кров'ю стікала Абіссінія, в Іспанії лютували фашистські загони, розправляючись з народом, що боронив свою волю і незалежність. Численні вірші передають глибокі симпатії радянського народу до героїв республікан-

ської Іспанії: «Іспанія» І. Виргана, «Мадрид» П. Дорошка, «Пасіонарія» М. Терещенка, «Моя Іспанія» Л. Первомайського, «Рота імені Шевченка» С. Крижанівського, «Героїчній Іспанії», «Іспанському народу» Якуба Коласа, «Іспанія буде вільною» Янки Купали, «На останній штурм» А. Кулешова, «Пасіонарія» П. Бровки, «Іспанському товаришеві» П. Панчанки та ін. Зрозуміло, кожний з митців по-своєму розробив тему Іспанії, та спільним для них усіх було непримиренне викриття фашизму, оспівування героїзму народу, який бореться, що стало ще одним свідченням інтернаціоналістської суті радянської літератури.

Так, у віршах «Іспанія» (1937) П. Тичини, «Іспанському народу» (1938) Якуба Коласа викрито людиноненависницьку сутність німецького та італійського фашизму, його варварську поведінку:

Нащо ж ти дітьми бавишся,
Жінок за що безчестиш? —

з гнівом запитує український поет і відповідає:

Подавишся!.. Заблимає
твое злодійське око
[11, т. 1, с. 285].

Як свою власну, сприймає трагедію іспанського народу і Якуб Колас:

Я чую стагнанне дзяцей і жанчын.
І трупы забітых стаяць у вачах
[13, т. 2, с. 345].

Обидва поети покладають усю відповідальність за ситуацію, яка склалася, на ті держави, що потурали гітлерівській кліці:

Ой чули ми Британію, —
протест її — негоден:
труснуть гітлероманію
він згоден і незгоден
[11, т. 1, с. 283], —

читаємо в П. Тичини.

Такого бяздушша нідзе не было.
Так подла яшчэ не тварылася зло
[13, т. 2, с. 345], —

гнівно констатує Якуб Колас.

Своїм ідейним спрямуванням вірш-марш «Пасіонарія» (1936) С. Тудора близький до творів П. Тичини і Якуба Коласа. Поет пристрасно виступає на захист революційних завоювань, показує, що незгасна воля Пасіонарії палає всюди, де «праця даремна неситим буржуям» створює розкоші, де «чорний яремний Танжир», «кривавий Рим» і «кривавий фашистський Берлін» розправляється з повсталим народом. Ідейна основа твору, — зазначає один із дослідників творчості С. Тудора, — неминучість повної перемоги пролетарської революції. Поет переконливо стверджував, що за порука цієї перемоги в ідейній єдності братніх комуністичних пар-

тій і трудящих всіх країн з Радянським Союзом, Комуністичною партією [16, с. 154].

Увагу А. Малишка привернули насамперед драматичні і героїчні моменти в житті захисників республіки. Саме такі епізоди у його баладах: гине на бойовому посту дівчина («Балада про вартового»), Долорес Ібаррурі виводить з оточення бійців («Долорес»), мати і дівчина (одна втратила сина, друга — коханого) стають до лав борців («Балада про сина»), капітан убиває матроса, який закликає своїх товаришів відмовитися доставити фашистам зброю («Балада про матроса»), героїчно воює разом із п'ятьма синами старий батько-шахтар («Дума про астурійця»). Поет передає героїчну атмосферу, яка характеризувала повсякденне життя на фронтах громадянської війни в Іспанії, і в такий спосіб висловлює своє ставлення до зображуваного.

До цих творів тісно примикає вірш «На останній штурм» А. Кулешова. Він не показує ні безпосередніх воєнних сутичок, ні конкретних людських постатей. Але зі всієї поезії, написаної у жанрі ліричного заклику, струменіє піднесений настрій захопленості ліричного героя боротьбою іспанських трудящих. Він повністю солідарний з тими, хто відстоює своє право на нове життя, закликає в ім'я цього сонячного майбутнього вести ще рішучішу боротьбу:

Має брати, товариши, сябры!
Іспанія мая! З тобою мы.
У крѣпасці дамы ператвары,
Каб ты не знала чорнае турмы,
Каб не кіпелі горкімі слязьмі
Сервантеса романы на кастры...
На штурм, на штурм апошні, змагары!
[6, с. 103].

Вірші українських і білоруських поетів про Іспанію були неначе відповіддю на «Відозву» генерального секретаріату Міжнародної організації революційних письменників, прийняту на нараді в блокованому фашистами Мадриді. Звертаючись до культурних діячів світу, генеральний секретаріат підкреслював могутню роль антифашистської літератури у визвольній боротьбі: «Зібравшись у Мадриді, недалеко від головних частин фашистських військ, що кидають на місто найкращі свої сили з метою вдарити у саме серце іспанської республіки, закликаємо всіх письменників та інтелігенцію світу бути свідомими своїх завдань. Від результату громадянської війни в Іспанії залежить майбутнє не лише одного народу і його цивілізації, а й майбутнє всього людства, майбутнє світової культури. Хай письменники та інтелігенція всього світу приєднають свій голос до нашого заклику. Хай цей голос загримить могутнім відгуком на тривогу, нехай його почують народні маси, ті маси, які можуть надати справді велику допомогу іспанському народові і гарантувати йому остаточну перемогу» [18].

Після загарбання буржуазною Польщею Західної України та Західної Білорусії контрреволюція розв'язала білий терор, який особливо посилювався на початку 30-х років. Переслідувалися рево-

люційні художники, закривались українські і білоруські видання. Економічна відсталість «східних теренів» поєднувалась з політичним безправ'ям і національною дискримінацією трудового населення. Саме на окупованих територіях взяли свій початок типово фашистські форми реакції на протест трудящих — всі оті каральні експедиції, пацифікації, концтабори. «Тривожныя весткі привѣз Міхась Васілюк са сваёй Гродзеншчыны. Расказваў, як у іх расхадзіліся фашысцкія элементы, як яны, — пише у своёму щоденнику Максим Танк, — рыхтуюцца да «ночы доўгіх нажоў». Трэба было б на гэту тэму нешта напісаць. Ноч доўгіх нажоў!» [7, т. 6, с. 32—33].

Спільна боротьба західноукраїнських і західнобілоруських трудящих проти гніту експлуататорів знайшла свій яскравий вияв в інтернаціональній єдності західноукраїнської і західнобілоруської літератур. В умовах фашистського режиму буржуазної Польщі вони виражали інтереси і волю трудового народу, підтримували і спрямовували його визвольні прагнення до возз'єднання з Радянською Україною і Радянською Білорусією. Революційні письменники Західної України і Західної Білорусії нещадно викривали буржуазно-поміщицький лад санаційної Польщі, його екстремістські й експансіоністські цілі, оспівували боротьбу трудящих проти окупації, закликали до революційного повалення існуючого поліційного режиму. Вся їхня творчість була сповнена різко викривальними тенденціями, безкомпромісним осудженням фашистського уряду.

У консолідації передових літераторів, налагодженні єдиного антифашистського фронту важливу роль відіграла тогочасна преса — газети «Беларускае жыццё», «Жыццё», орган літературної організації революційних письменників Західної України журнал «Вікна», які друкувались у Львові. Вони подавали обширні відомості про безправне становище трудящих Західної України і Західної Білорусії, кликали на боротьбу проти несправедливого режиму.

Так, з «Вікон», що були популярні у Західній Білорусії, прозвучав пристрасний протест білоруських радянських письменників Якуба Коласа, П. Бровки, Кіндрата Крапиви проти кривавого терору підсудчиків на території Західної Білорусії. Радянського читача інформував про терор на західноукраїнських та західнобілоруських землях журнал «Західна Україна», що видавався у Харкові.

Художнє слово про боротьбу населення Західної України лунало і в Західній Білорусії. Яскраве свідчення цьому — щоденникові записи Максима Танка, у яких згадуються твори Я. Галана, О. Гаврилюка, П. Козланюка, «Ад К. Н. дастаў новыя, — пишет поет, — вершы В. Гаврылюка пра Бярозу. Вершы надзвычай моцныя. Іх трэба распаўсюджваць як адозвы, пісаць на сценах. Іх трэба ведаць кожнаму» [7, т. 6, с. 181].

Важливим фактором створення єдиної антифашистської літератури в умовах буржуазної Польщі було звернення західнобіло-

руських письменників до теми суспільно-політичного життя на Західній Україні, а західноукраїнських — у Західній Білорусії. Так, трагічній події, коли в 1936 р. під час демонстрації «вулиці Львова зноу афарбавала кроу рабочих, у яких страляла паліцыя», Максим Танк присвятив поезію «Вінок», сповнену скорботи за тими, хто загинув, і заклику до боротьби проти поневолювачів.

Антифашистський рух, який розпочався на Західній Україні і Західній Білорусії, поширився по всій Польщі, втягуючи дедалі ширші кола населення. Він мав яскраво виражений загальнодемократичний характер і вилився в єдиний фронт борців, наслідком зусиль якого було скликання Антифашистського конгресу працівників культури.

Ініціаторами Антифашистського конгресу були комуністи і радикальні кола прогресивної інтелігенції. Про свою солідарність, бажання взяти в ньому участь заявили українські письменники С. Тудор, О. Гаврилюк, білоруський поет Максим Танк, польські літератори В. Василевська, Л. Кручковський та ін. На конгресі у доповіді «Культура, фашизм і війна», яку виголосили С. Тудор і Г. Дембіцький (від Західної Білорусії), було переконливо викрито хижацьке обличчя фашизму взагалі і, зокрема, панівних кіл буржуазної Польщі.

Конгрес, згуртувавши демократичні сили, продемонстрував єдність класових, політичних, національних і культурних інтересів українського й білоруського народів, спільність їхніх змагань проти фашистського уряду Польщі, проти його внутрішньої і зовнішньої політики, проти небезпеки війни. Він рішуче висловився проти злочинної націоналістичної агітації.

Виступи, публіцистичні праці й художні твори передових письменників Західної України і Західної Білорусії з міжвоєнного двадцятиріччя засвідчили, що з неминучою закономірністю антифашизм як нова позиція і нове світовідчуття художника ХХ ст. переростав у свідомості діячів культури в боротьбу за нове, соціалістичне своїм духом мистецтво, в утвердження ідеалів соціалістичного гуманізму.

В одній із ранніх статей С. Тудор викривав фашизм як найнебезпечнішу для прогресу ідеологію. На прикладі культурного і політичного виродження фашистської Італії і Німеччини він показував, що процес занепаду «лежить у самій суспільній природі фашизму», що «фашизм явище упадкове», не здатне «оживити літературну творчість, запліднити її новими думками, поновити щодо змісту й стилю, збагатити щодо кількості» [12, с. 43]. Памфлет Я. Галана «Останні роки Батагонії» був прямим виступом письменника проти режиму Пілсудського, пацифікації, що досягла апогею у своєму розгулі, загрожуючи вилитись у типово фашистську форму. Він назвав Пілсудського «остервенілим дідуганом», а фашистську Польщу Батагонією. Тут «над батагонськими робітниками від сходу до заходу сонця свистіли батоги, а коли намагались протестувати, їх, як скажених собак, стріляли» [3, с. 44]. І все ж їх боялися, бо в «їхніх серцях ріс бунтарський дух». Багатії, порадившись, вирішили «міцну владу» встановити. І оголосив себе

героем Дон-Хозе Навісний, бо до «цього його вдача найкраще надавалася». Він «обзавівся легіонами жандармів», душив батогонських робітників, переслідував вільнодумство.

У творах інших жанрів, зокрема оповіданнях, присвячених зображенню класового розшарування західноукраїнського міста і села, показано причини зубожіння народних мас, роль каральних загонів польського буржуазного уряду в здійсненні агресивної політики. Так, П. Козланюк багатьма своїми оповіданнями доводить, що пацифікація пілсудчиків на Західній Україні, виражаючи класові інтереси польського буржуазного уряду, була спрямована проти революційних елементів українського села. За участь у революційному русі селянська біднота потрапляє до фашистських катівень, терпить нелюдські муки («В дорозі», «Засуджений», «Тюремна»).

Схожа картина колонізаторської суті буржуазної Польщі на Західній Білорусії постає із поезій Максима Танка, П. Пестрака, В. Тавля, М. Василька та ін. Їхні твори, як і твори західноукраїнських митців, — своєрідні документи, «писане свідоцтво» (О. Гаврилюк), звинувачувальні акти проти шовіністичної політики польського уряду. «Пераспіваєм старанна, Што пісалі на наших плячах бізуны, Кулі ваших загоншчыкаў карных», — скаже в одному з віршів Максим Танк [7, т. 1, с. 26]. У «цернях народнага гора» (П. Пестрак) — дійсність злиднів, хвороб, голоду, колючого дроту, заржавілих ґратів і дзенькоту кайданів — була така поезія для пригноблених провідною зіркою, вона вселяла надію, кликала на боротьбу.

Зрештою, схожими були й особисті долі західноукраїнських і західнобілоруських митців. Їх переслідував і, як образно сказав В. Тавлай, надовго замикав «замест шуфляды з вершамі і аутара у астрог» [10, с. 7] режим Речі Посполитої.

Зловіщий образ фашизму творять поезії «У день панської незалежності», «У нас інакше», «Пацифікація», «Відповідь», «Журавлиний квіт» Максима Танка, «Іде за роком рік», «Останнє слово» В. Тавлая, «Над нами вихори віють» П. Пестрака. Своїми ідейними домінантами вони співзвучні з творами С. Тудора, Я. Галана, О. Гаврилюка, П. Козланюка. Як і в оповіданні «Цілина» Я. Галана, у вірші «Коли нема на світі моєї мови» Максима Танка лунає протест проти політики колонізації східних земель і полонізації населення. У вірші «Останнє слово» В. Тавлая і оповіданні «Кара» Я. Галана викрито буржуазний суд, що захищає інтереси панівних верств, стоїть на сторожі фашистських порядків.

Мотиви ствердження нового поряд із запереченням старого, прогнилого, реакційного стають одними з найхарактерніших рис творчого методу революційної літератури Західної України та Західної Білорусії.

Ведаем — сення до ўсходу
Зазвоняць крокі мільёнаў у такт
І сярод плошчаў і вуліц
Ажнем рэвалюцыі
Мы распачнем другі акт
[7, т. 1, с. 69].

Носієм цього нового ствердження є образ мужнього борця-антифашиста, комуніста. Його постать рельєфно підноситься над світом нелюдського насильства поліцейських репресій. Незламний рицар, серце якого не знає меж між особистим і громадським, він раз і назавжди усвідомив, що його уділ — «Паліць і рваць сталь-ня пути, Муруу калючыя драты» [7, т. 1, с. 38]. І з цього шляху не можуть його звести ні підкупи, ні найжахливіші тортури.

Здебільшого постать ця невіддільна від особи самого митця. З цього погляду характерні вірші, що увійшли до збірок «На етапах», «Журавлиний квіт», «Під мачтою» Максима Танка, «Львів», «Пісня з Берези», «Берега» О. Гаврилюка, творів В. Тавлая. У них домінує активне героїчне начало. Навіть у «катівських лапах дефензиви» ліричний герой, вірний своєму громадянському обов'язку, не дає «собі видерти честі» [2, с. 49]. «Пілую вершам краты» [10, с. 18] — цей конкретно-почуттєвий образ чи не найсильніше передає трагедію і велич борця.

Введення у твори образу митця надавало психологічної достовірності тому, про що пафосно й емоційно мовилося. Саме його очима вдивляємось у «канцлагери, катюні і астроґі» [7, т. 1, с. 29], його осмисленням необхідності повалення існуючого ладу переймаємось:

І знаю я: рікою часу
Йде світ в безмежжя перемін
і, що було, змита відразу,
а свіжее веде на кін
[2, с. 57], —

стверджує у поемі «Львів» О. Гаврилюк. Так, майбутнє не за горами («близька далечина»), але воно не з'явиться само. За нього треба боротись. І цю боротьбу, боротьбу львівського пролетаріату, який вийшов у квітні 1936 р. на старі вулиці міста заявити про свої права і волю, натхненню оспівав поет у поемі «Львів».

Найбільш викривальними є твори так званого «березняцького циклу». Спорудивши Березу Картузьку, польські фашисти хотіли завдати тяжкого удару по визвольній боротьбі польського, українського й білоруського народів.

Концентраційний табір був створений за наказом Пілсудського в 1934 р. «Це був останній видатний твір «великого маршала» і «лютого коменданта», — з іронією говорив О. Гаврилюк, — твір цей «відразу виріс до значення символу здичавілого умираючого світу» [2, с. 130]. Береза була найжахливішою катівнею з усіх, які створив до того часу світовий капіталізм. Творці її сподівалися шляхом нелюдських знущань над революціонерами зламати їхню волю до боротьби та примусити відмовитися від своїх переконань і стати провокаторами. «Тріумфом для творців Берези був факт, що комуніст ганебно зломився», — писав О. Гаврилюк [2, с. 159].

В одинадцяти невеличких розділах поеми «Пісня з Берези» О. Гаврилюк подає окремі зарисовки, художні фрагменти великої узагальнюючої сили. В одному із них він пропонує читачеві намалювати в своїй уяві невеликий шматок загорожі березняцького дро-

ту, на якому висить ластів'яче тіло з роздертими об іржаві колючки грудьми. Долю цієї ластівки, що свого часу «брала життєві віражі», поет порівнює з долею революціонерів, які мучаться в Березі. Однак ніякі зусилля катів не змусять спинитися «тих, що в лавах найперших походу найбуйніше серцями горять».

Моторошна картина підневільного життя і переслідувань постає із повісті «Берега». У п'яти її розділах розповідається про жахливі катування, про методи знущання над тілом і духом людей, про способи приниження людської гідності, вигадані звихненими від ненависті й злоби фашистами. Але не це головне у повісті. Автор насамперед хотів показати, для чого це все робилося, яке основне призначення Берези і звідкіль в'язні брали силу, щоб не тільки вистояти, а й продовжувати боротись у смертельній герці з фашизмом. Письменник порівнює Березу з великим сегрегатором, у якому «відвіювалось все слабе й м'якотіле, а гартована сталь пролетаріату марширувала полями Берези між пішими й кінними поліцаями, поміж кулеметами і муштрованими собаками-вовками — безоборонна й змучена, але незламна, непохитна й грізна, виконуючи всі накази, а, однак, найбільш непокірна» [2, с. 162].

Твори, подібні до «Берези», проголошували вирок «страшному синтезу здичавілого умираючого світу». Вони вчили, як знайти шлях до опору, до продовження боротьби за те, щоб не впасти духом, витримати найжахливіші знущання і вийти переможцем.

Список літератури: 1. Бажан М. Твори: У 4-х т. — К.: Дніпро, 1984. — Т. 1. — 629 с. 2. Гаврилюк О. Пісня з Берези: Поезії, проза, критика, публіцистика. — К.: Дніпро, 1970. — 287 с. 3. Галан Я. Твори: У 4-х т. — К.: Наук. думка, 1977—1980. — Т. 2. — 703 с. 4. Довженко О. Про красу. — К.: Мистецтво, 1968. — 532 с. 5. Кочерга І. Твори: У 3-х т. — К.: Держлітвидав України, 1956. — Т. 1. — 669 с. 6. Куляшоу А. Збор твору: У 5-ці т. — Мінск: Мастацкая літаратура, 1974—1977. — Т. 1. — 530 с. 7. Максим Танк. Збор твору: У 6-ці т. — Мінск: Мастацкая літаратура, 1978—1981. — Т. 1. — 526 с.; Т. 6. — 637 с. 8. Малишко А. Твори: У 10-ти т. — К.: Дніпро, 1972—1974. — Т. 1. — 351 с. 9. Самуйлачак Э. «Теория Каленбрун»: Повесть, рассказы. — М.: Худож. лит., 1965. — 279 с. 10. Таулай В. Пілюю вершам краты: Выбранные творы. — Мінск: Юнацтва, 1984. — 95 с. 11. Тичина П. Вибрані твори: У 3-х т. — К.: Держлітвидав України, 1957. — Т. 1. — 343 с.; Т. 3. — 551 с. 12. Тудор С. Критичні нотатки. — Вікна, 1931, № 3, с. 42—45. 13. Якуб Колас. Збор твору: У 14-ці т. — Мінск: Мастацкая літаратура, 1972—1977. — Т. 2. — 559 с.; Т. 11. — 422 с. 14. Кузякіна Н. Драматург Іван Кочерга. — К.: Рад. письменник, 1968. — 258 с. 15. Новиченко Л. Поезія і революція. — К.: Рад. письменник, 1956. — 235 с. 16. Трофимук С. Творчість Степана Тудора. — К.: Вид-во АН УРСР, 1963. — 174 с. 17. Пленум міжнародного бюро революційної літератури: [Виступи А. Зегерс та ін.]. — Вікна, 1930, № 11, с. 81—89. 18. Dziennik popularny, 1936, № 4.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Исследуется становление и развитие антифашистской литературы Украины и Белоруссии. На многочисленных примерах освещаются вопросы взаимосвязей, раскрываются типологические сходства в украинской и белорусской литературах.

Стаття надійшла до редколегії 10.10.84.

Образ Я. Галана в його листуванні

Епістолярій Я. Галана найповніше представлений в останньому чотиритомному виданні його творів. Коло адресатів письменника досить широке: рідні, друзі, колеги по перу, відповідальні працівники видавництв та редакцій, державних установ.

Листування Я. Галана великою мірою відбиває його духовний світ. В листуванні письменник вбачав не лише засіб повсякденних комунікацій, а й форму ідейного та емоційного спілкування. В епістолярній спадщині Я. Галана з невідомою ширістю постає перед нами живий образ митця, громадянина, людини. Крім того, дослідження листів письменника з погляду їхньої художньої вартості долучає важливі моменти в процесі вивчення його літературної діяльності загалом.

У листуванні кінця 20-х—середини 30-х років Я. Галан виступає як мужній революціонер. Звільнений з посади професора в Луцьку за комуністичну діяльність («Хоч я, по правді сказавши, ще мало заслужив на таку почесність, але в будучому я постараюсь це виправдати» [1, с. 664]), він включається в активну революційну боротьбу у Львові. Звідси йшли листи до дружини на село. Вдаючись до алегорій, езопівської мови, Я. Галан малює атмосферу героїчних революційних буднів західноукраїнських комуністів, жорстоке переслідування їх поліцією: «У Львові... все даліше підноситься температура. Жара вже доходить до того степеня, що навіть важко спокійно переночувати ніч. І вдень жарко, а вночі ще більше. Після такої жары, як я вже тобі писав, кілька наших добрих товаришів мали нагоду попасти в холодну» [1, с. 666]. У репресіях звироднілої буржуазії проти комуністів Галан-революціонер вбачає передусім симптоми агонії самого буржуазного польського уряду, який «зі своїм брутальним терором ловиться на ніж» [1, с. 666]. «Але ми це добре знаємо, — зазначає письменник у листі, датованому кінцем березня 1931 р., — що ніж потопуючому не великий рятунок! (Хочу сказати — не довгий)» [1, с. 666].

У листах цього періоду Я. Галан постає перед нами як пристрасний борець проти фашизму та українського буржуазного націоналізму. Листи показують, наскільки глибоко і в перспективі розумів Я. Галан міжнародну суспільно-політичну обстановку напередодні другої світової війни, справедливо вбачав у фашизмі найголовнішого ворога миру, одразу розпізнав в українських буржуазних націоналістах вірного союзника фашистських урядів у світі. У листі до революціонера-підпільника 16 лютого 1934 р. Я. Галан писав: «Зараз в зв'язку з загостренням протиріч між імперіалістичними державами, що прямують до нової світової війни, та в зв'язку з підготовкою нападу на Радянську Україну з боку Японії і Німеччини, український фашизм знайшов собі певних опікунів із Берліна і Токіо, гадаючи за їх допомогою повалити

СРСР, робітничо-селянську владу і встановити на Україні буржуазний лад, опертий на диктатурі оскаженілого від жадоби помсти фашизму. З цією метою весь західноукраїнський фашистський табір почав минулої весни в порозумінні з гітлерівськими ватажками нечувану досі нагінку на СРСР і на все, що пролетарське, вибілюючи своє ганебне минуле, намагаючись переконати українські маси, що це вони, саме українські фашисти всіх мастей, лицарі визволення українського народу...» [1, с. 673].

У листі до дружини Я. Галан з огидою таврує запродавців українського народу: «Львівська фашистська братія стільки тепер робить, що ніч у ніч танцює та вибирає на балах «расову українку», а у вільних хвилях мріє про похід на СРСР» [1, с. 674—675].

Я. Галан радіє революційній хвилі в Європі. Героїчним повстанням віденського пролетаріату в лютому 1934 р. письменник був настільки захоплений, «що хотів, — як він пише дружині, — брести по снігу аж до Австрії і взяти участь у героїчних замаху робітників, яких ганебно зрадили соціал-демократичні ватажки» [1, с. 675]. Відомо, що на віденські події він відгукнувся цього ж року п'єсою «Говорить Відень», рукопис якої досі не знайдено.

Отже, листи Я. Галана, в яких йдеться про лютневі події, становлять інтерес з огляду відображення в них тих первісних настроїв, задумів, творчої атмосфери праці письменника над цією п'єсою.

Великою втіхою, розрадою, підтримкою для Я. Галана були радісні вісті про переможні кроки соціалізму в Радянському Союзі, вірним другом якого, пропагандистом радянського способу життя виступає він у листах цього періоду: «Глибоко радію успіхами Радянського Союзу, і справа його зросту, перемоги стали змістом мого життя» [1, с. 675].

Епістолярій Я. Галана кінця 20-х—середини 30-х років характеризується насамперед гострою публіцистичністю, в ньому переважає оптимістичний погляд революціонера-діалектика, який твердо переконаний, що «колесо історії і розвитку... нікому ще не вдавалось і не вдасться спинити... Однак ми не маємо права думати, — продовжує Я. Галан, — що за нас робить час, або зневірюватись в невдачах. Ми до побідного кінця мусимо стояти твердо і певно на наших місцях з вірою в свою справедливість і перемогу» [1, с. 666].

Показово, що сам Я. Галан розглядав свої листи як один із засобів піднесення революційних настроїв мас: він просить дружину читати їх в колі однодумців, «аби люди не зневірювались і не падали духом перед невдачами або і жертвами, що будуть. Без цього інакше не може й бути. Боротьба двох світів. Старий світ перед новим без бою не уступить» [1, с. 667].

Листи цього періоду характеризують Я. Галана також як невтомного пропагандиста реалістичного, пролетарського мистецтва. «Я особисто схиляюся щораз рішучіше до реалізму і то до реалізму у всіх ділянках мистецтва», — наголошує він у листі до А. Волощака [1, с. 678]. Цей лист додає важливі штрихи до харак-

теристики літературно-естетичних поглядів письменника. Заперечуючи суспільну значимість творів складної символіки («вона для масового читача не зрозуміла й тому не може відіграти тієї ролі, на яку заслуговувала б хоч би з уваги на поетове натхнення й талант» [1, с. 678]), Я. Галан вбачає в такій поезії приклад того явища, коли маємо «в цій гарній формі й її політично-суспільний огріх» [1, с. 678]. «А реалізм — це простота, а простота, нікуди правди діти, найтяжчий горіх у мистецтві через свою прозорість, за якою нічого не сховаєш і все покажеш, що думаєш, що кажеш, що маєш, що даєш, що вмієш» [1, с. 678—679].

На думку Я. Галана, питання про взаємозв'язок форми і змісту художнього твору — «це справа світогляду, який не змінюється в днях ані місяцях» [1, с. 678]. Щодо нього самого, то він аж ніяк не нехтує поетичною ділянкою, навпаки, вважає, що саме настали золоті часи для революційної романтики: «...тільки б струн золотих, що золотили б наше буденне і водночас таке небуденне життя, які б нашою буденною мовою оспівували наше життя і в буйних, у невибагливості вибагливих піснях про революцію тим, що її робитимуть, що її робили б з цією піснею в устах» [1, с. 679].

Найближче майбутнє, як підкреслював Я. Галан, за епічно-ліричною піснею на-взірець «Гренади» М. Светлова, бо «саме в музиці, в пісні знайде в майбутньому поезія своє доповнення й передумову свого розквіту. А пропелери, динама й турбогенератори, накопичені в одній строфі в непроглядну юрбу, перестануть латати рими й вернуться до почеснішого заняття, до технічного словника» [1, с. 679].

У приватних листах Я. Галана цього періоду відображені типові риси тої, за його визначенням, «дійсності, що чорною хмарою нависла» [1, с. 664]. Тут наявні конкретні епізоди з власного життя письменника, в яких проступає трагізм становища всієї демократичної західноукраїнської інтелігенції. Дослідники творчості Я. Галана неодноразово цитували такий уривок з листа до дружини, справедливо наголошуючи на унікальності його як хвилюючого людського документа: «Нічого мені не висилайте, крім чорного селянського хліба, що його мама пече. Він мені вже щось два рази снівся. Посліднього разу снилось, ніби я десь дома, мама витягла хліб з печі, хліб десь так ніби гарно пригнітився, а такий повний та круглий, як сонце при заході. Я ніби сиджу за столом, а мама взяла часник і ще гарячий хліб натерла ним, і так мені хліб запах, що я аж розбудився. Проснувся і ще раз хотів втягнути в ніс запаху хліба, але втягнув запах старих черевиків та мештів, що до пізньої ночі латав їх наш господар дому» [1, с. 664].

Свого часу О. Герцен віддавав перевагу листам перед мемуарами, вважаючи, що саме в листах «запеклась кров подій... вони — саме минуле, як воно було, затримане і нетлінне» [2, с. 290]. Саме так можна сказати про цитований лист Я. Галана. Він переносить нас в убогу хатину міського трудівника, де знайшов тимчасовий притулок молодий учитель і письменник.

Ніч. Господар дому, «надихавшись порохом пліснявих черевиків, зараз простягнувся на своєму верстаті праці і спав, дихав важко, то притихав або зовсім переставав ніби дихати і раптом натягав повні груди, аж свистіло і нагадував щось вроді дирявого циганського міха... На ратуші вибило півтретьої. Думки, що були вперті і в'їдливі, як осінні мухи, не то що не дали заснути, а не дали і повік закрити. Згадав минуле, згадав батька та матір, що, струдившись своїм важким життям, зарання полягали на вічний спочинок, кому де судилось. Кинули нас ще дуже молодих судьбі під ноги... Ми йшли в холоді та голоді... Згадав вас, і якось загризло мене сумління, що зв'язав твою судьбу з своєю коштаю та кострубатою.

Пробач, Анничко, що щось сьогодні до пересадки розчулився та розсміявся. Других заставляю тримати голову догори, а сам опустив, як кінь над порожньою фетерторбою» [1, с. 664—665].

Листи, особливо листи письменників, можна розглядати деякою мірою як зразки психологічної прози. Думки, внутрішні переживання, найтонші порухи душі, психологічний стан людини в момент написання листа — все це знаходить відображення у змісті листів, позначається на їх поетиці та стилі. Таких листів у Я. Галана небагато. Один із них той, про який йшлося вище. Він передає хвилинний настрій, тяжкі роздуми, якими ділиться письменник з найближчою людиною. Без смутку, звичайно, нема життя людини, проте в даному випадку зафіксовано не лише краплю суб'єктивного світу автора листа. Крізь призму його особистих почувань відбивається реальність навколишнього світу — «дійсність, що чорною хмарою нависла» [1, с. 664].

Загалом епістолярій Я. Галана дорадянського періоду, незважаючи на його внутрішній драматизм, пройнятий пафосом боротьби, радісним передчуттям революційного оновлення суспільства. «Хоч яке життя не тяжке, та які ми щасливі, що довелося жити нам в такій великій епосі змагань за новий світ — світ соціалізму», — писав Я. Галан дружині у Харків 18 лютого 1934 р. [1, с. 675].

«Вірю в нашу перемогу, хоч, може, і не кожному з нас доведеться пережити цей день. Вірю і люблю свою землю сильніше, ніж будь-коли», — промовляють рядки одного з перших листів Я. Галана періоду Великої Вітчизняної війни [1, с. 681]. Хоч би що писав він своїм адресатам, в цих листах з хвилюючою пристрастю висловлені почуття патріота й інтернаціоналіста; розповідає Я. Галан, скажімо, про свою, сповнену «творчим бойовим піднесенням», роботу радіокоментатора: «Робота хороша, дає багато задоволення, бо знаєш, що мікрофон — це могутня зброя в боротьбі проти ворога» [1, с. 681]; чи передає захоплююче враження про Москву, чи мріє про близьке повернення до рідного улюбленого Львова.

У листах друзям, приятелям Я. Галан з природною відвертістю й теплою усмішкою малює виразні деталі побутових умов свого життя воєнного часу. Ці листи показують, як він прагне серед драматичних обставин відшукати радісні картини, вдається

до світлих спогадів з минулого, аби підбадьорити, підтримати своїх адресатів у важку годину. Так, у листі до саратовської сусідки по квартирі Я. Галан передає захоплюючу, сповнену динаміки, могутньої величі картину роботи Московського метро: «Москва, это чудный город, особенно Москва подземная, то есть метро. Стоишь эдак на расчудесной станции, и вдруг из тьмы крошечной с гроыханьем и мяуканьем молниеносно влетает что-то глазастое, искрящееся, светящее, выплевывает толпу и снова ее всасывает, потом сжимается вдруг, болезненно взвояет смертным воем, и, издав вздох облегчения, опять пускается в бешенную, отчаянную погоню по мрачному подземному лабиринту, в погоню за бог знает чем, за каким неизведанным счастьем!... Красота!» [1, с. 682].

Як не дивно, в листах воєнного періоду чимало гумору, найчастіше це самоіронія, сміх тут виступає ніби протидією, самозахистом у складних життєвих обставинах. В них нерідко зафіксовано окремі штрихи, дорогоцінні риси духовного образу Я. Галана. У тому ж листі до адресатки із Саратова 26 грудня 1942 р. Я. Галан писав: «Живите спокойно, радуйтесь детьми и будущим нашей прекрасной страны, а от поры до времени вспомните, что есть в Москве забулдыга, странничек с большой головой и буйными думами, который лучше умеет любить всех, чем одного, который всю свою жизнь ходит, как киплингковский кот, только собственными тропами, и который никогда не обретает ни счастья, ни покоя, потому что и для того, и для другого он и слишком мал, и слишком велик. Одним словом, шагающий по миру кот в сапогах, на которого, кроме звезд разве, никто не обращает серьезного внимания, ибо весь он только — мечта человеческая» [1, с. 682].

Як письменник Я. Галан найглибше розкривається в листах останніх років життя. Високі риси галанівського характеру — громадянська активність, безкомпромісність і водночас чуйність, благородство — виявляються в листах зримо й вагомо.

У листі до невідомого поета-початківця (цей лист друкується в чотиритомнику вперше) Я. Галан сформулював дві найголовніші, на його погляд, умови, за яких можна стати письменником: «якщо... і серцем і розумом будете завжди йти з ідеями нашого часу... будете по-каторжному працювати над собою й своїми творами» [1, с. 698]. «Талант — це необхідний багаж на творчому шляху. Але лише цим багажем недалеко заїдеш», — зазначає письменник [1, с. 698].

Епістолярій Я. Галана повоєнного періоду наочно показує, як він сам дотримувався цих необхідних умов у своїй щоденній творчій роботі. У цей час в епістолярному діалозі з адресатами найчастіше обговорюються літературно-мистецькі проблеми і насамперед йдеться про драматургію — «улюблену роботу» Я. Галана та її сценічне втілення [1, с. 700].

Багато сил письменник віддає також зміцненню й оновленню репертуару драматичних театрів, в зв'язку з чим працює над перекладами. На цьому ґрунті у нього зав'язалося жваве товариське

листування з О. Желябузьким, автором п'єс, кіносценаріїв, інсценізацій, після того як Я. Галан переклав його інсценізацію «Овода» за однойменним твором Е.-Л. Войнич, яка йшла з великим успіхом в українських театрах.

«Чуйний, задушевний, енциклопедичної ерудиції друг з України» (так атестував письменника у зворушливих спогадах російський колега по перу [1, с. 832]) в листуванні з О. Желябузьким, турботливий і ніжний в листах до дружини, блискучий дотепник, жартун в листовній удавано-менторській розмові з молодшою сестрою дружини Є. Кротковою — таким постає Я. Галан в листуванні останніх років життя. У цих листах знаходимо деталі, недомовки, натяки, що частково вказують на ту тривожну атмосферу, в якій він жив і працював. «Самі таємниці, яких збагнути мені поки що не під силу», — прохоплюється Я. Галан у листі до В. Беляєва у квітні 1949 р. [1, с. 713]; «Жизнь пока что у нас чрезмерно пресыщена романтикой в худшем смысле этого слова», — пише він у серпні О. Желябузькому [1, с. 725].

У листі, написаному О. Желябузькому за три дні до загибелі (він поданий останнім у чотиритомнику), Я. Галан найменше говорить про себе. У всьому, про що він тут пише, як і в житті загалом, яскраво виявляються його внутрішня культура, глибока порядність, благородство у стосунках з людьми.

Листи Я. Галана — найінтимніша, найліричніша частина опублікованої його духовної спадщини. Будучи передусім історико-літературним матеріалом, подаючи важливі відомості про біографію, формування світогляду, психологію творчості, відносини із сучасниками, епістолярій письменника водночас дає змогу увійти у безпосереднє спілкування з ним, від чого образ Я. Галана стає нам ближчим, дорожчим, а його повсякденне життя — школою виховання високих почуттів і громадських ідеалів.

Листи Я. Галана щирі, відверті, в них відбито чимало рис його психологічного портрета, неповторної людської особистості. Ці риси розкриваються через ліричні замальовки (пейзажні деталі, спогади, роздуми), уривки гумористичного забарвлення, тонкі психологічні спостереження автора. Передусім в листах Я. Галана виявляється його цільна пристрасна натура, запал неспокоїного серця. «Несмотря на довольно бескровную внешность, я очень страстен и очень горд и я люблю эту бурю не для самой бури, а за то, что она дала мне возможность поверить в себя, за то, что она преисполнила меня той страстью, которая позволяет мне и в годы покоя жить ней и творить дела, которые, быть может, не сойдут со мной в могилу», — писав Я. Галан у хвилину найвищої відвертості [1, с. 689].

Епістолярна спадщина Я. Галана є хронікою життя мужньої, безмежно відданої комуністичним ідеалам людини. В листах він залишається письменником з властивою саме його таланту своєрідністю.

Список літератури: 1. Галан Я. Твори: У 4-х т. — К.: Наук. думка, 1977—1980. — Т. 4. — 847 с. 2. Герцен А. Собр. соч.: В 30-ти т. — М.: Изд-во АН СССР, 1954—1965. — Т. 8. — 518 с.

На матеріалі епістолярного насліддя Я. Галана освітається його образ — революціонера, писателя, громадянина, чоловіка. Підкреснуто, що епістолярний писателя має громадсько-політичне, історико-літературне і естетичне значення.

Стаття надійшла до редакції 15. 02. 84.

В. М. ЗАХАНЕВИЧ, доц.,
Сімферопольський університет

Афористичність мови П. Тичини

Крилаті вислови з творів майстра слова П. Тичини стали невід'ємною частиною української загальнонародної фразеології. У збірник «Крилаті вислови в українській літературній мові» А. Коваль і В. Коптілова занесено 24 афоризми з творів письменника [9]. Проте зрозуміло, що це цінне зібрання крилатих висловів не могло охопити й зафіксувати всього афористичного багатства поезії. За свідченням дослідників творчості П. Тичини, її пердусім характеризує новаторство як у сфері ідей, образів, так і у виражальних засобах, у всій системі його поетики. «...Він, — як зазначають О. Губар та Л. Чернець, — завжди спираючись на чіткі соціальні критерії, керуючись настановою глибоко аналізувати й проникати в дійсність, знайшов найбільш відповідні нашій епосі, кожному конкретному змістові, ідеї твору новаторські елементи поетики, форму, вагоме свіже «молоде слово», зберігши і з винятковою силою виразивши при цьому власну індивідуальність, не наслідуючи і не повторюючи інших» [5, с. 11]. Ці ж ознаки властиві його афористиці.

Серед афоризмів, автором яких був П. Тичина, насамперед слід назвати ті, що становлять собою образне втілення почуття патріотизму та інтернаціоналізму, дружби радянських народів, ствердження керівної ролі Комуністичної партії. Ще в ранній поезії «І Бєлий, і Блок...» (1919) прозвучали слова *Любити свій край є не злочин, Коли це для всіх* [14, т. 1, с. 103], які в афористичній формі виражали любов до Батьківщини. Вони наводяться у збірнику А. Коваль і В. Коптіловим і кваліфікуються як афоризми з вказівкою на використання його С. Жураховичем у творі «Київські ночі» [9, с. 150]. У 1933 р. в поемі «Пісня трактористки» прозвучали рядки, що стали поетичною формулою величних змін, які відбулися в житті українського народу внаслідок соціалістичних перетворень, здійснених під проводом Комуністичної партії: *Не той тепер Миргород, Хорол-річка не та* [14, т. 1, с. 234]. Український літературознавець А. Ішук зазначав: «Вираз *Не той тепер Миргород, Хорол-річка не та* — перетворився в повсюдно вживаний афоризм, до якого зараз вдаються кожного разу, коли треба коротко і влучно сказати про ті величезні зміни, які сталися в нашому житті за роки п'ятирічок» [8, с. 101]. Значної популярності не тільки на Україні, а й далеко за її межами набув афо-

ризм *Чуття єдиної родини* [14, т. 1, с. 262]. Ці слова є назвою вірша і збірки поезій (1938). З часу виходу збірки, одержавши своє окреме життя, цей вислів поширюється в мові публіцистики і художньої літератури всіх братніх народів Радянського Союзу. «Поет, — писав О. Гончар, — оспівує «чуття єдиної родини», і ця хвала братерству народів мовби по-новому освітлює ленінську правду нашого життя і входить до серця кожному, бо кожна радянська людина знаходить у собі це чуття» [3, т. 6, с. 485—486]. Про всезростаючу географію цього крилатого вислову, поширення його в різних мовах нашої багатонаціональної країни говорить поет Б. Олійник у статті «Щастя відкриття...»: «Нещодавно ми відсвяткували золотий ювілей нашого єднання. На Україні в той урочистий рік побували сотні делегацій з братніх республік. І щоразу, коли заходило про нашу дружбу, на різних мовах і наріччях звучала крилата фраза: «Чуття єдиної родини». Так майже сорок літ тому Павло Тичина визначив суть нашого єднання» [11, с. 70].

Близькими за значенням до цього афоризму є вислови: *Аркодужне перевисання до народів, Мости дружби, Міжнародна дружба діє*, джерелом яких є вірш «Чуття єдиної родини»:

Глибинним будучи і пружним,
чужим і чуждим рідних бродів,
я володію аркодужним
перевисанням до народів.
Воно в мені таке могутнє
і на стількох стоїть підпорах!
Поцілиш блиском-громом в сутнє,
і чути: другий грім у горах...
А другий грім — другим ще далі
grimкоче, хоче та радіє,
що між націй міст із сталі,
що міжнародна дружба діє
[14, т. 1, с. 261].

Тут поетичне вираження почуття інтернаціоналізму, дружби народів викликає образні асоціації з галузі великого будівництва, оскільки образний центр цих крилатих висловів становить метафорино вжита лексика архітектури — *аркодужний, перевисання, міст, підпори*. Завдяки величним образним асоціаціям ці крилаті вислови набувають урочистого звучання не тільки в контексті твору, а й за його межами. А. Коваль і В. Коптілов наводять приклад вживання цих образів і крилатих висловів Миколою Бажаном у статті «Мов каріатиди» [9, с. 16]. Особливе місце серед афоризмів цієї групи посідає вислів *Партія веде*. Ці слова вперше прозвучали в одноіменній поезії (1933):

Збільшовиченої ери
піонери, піонери —
Партія веде,
Партія веде [14, т. 1, с. 232].

І з того часу вислів поширився в мові публіцистики і художньої літератури багатомовного радянського народу. О. Губар, дослідник творчості П. Тичини, зазначав, що афоризм *Партія веде* вживається в поезії П. Сліпчука, І. Неходи, О. Ющенка, В. Сосюри і багатьох інших поетів, а також в публіцистиці не тільки України, а й

братніх республік [7, с. 8]. Цю думку він розвинув у праці «Павло Тичина» [6, с. 153, 192, 193]. У своєрідному поетичному контексті його використав В. Сосюра:

Усе до сонця, все до сонця
твое обличчя молоде.
О, ні, народі мій, не сон це, —
туди нас партія веде [13, с. 163].

Академік І. Білодід писав: «Сповнений великої епохальної правди, незвичайний у своїй поетичній свіжості, афоризм «чуття єдиної родини», як і «партія веде», міцно увійшов до фразеологічного фонду не тільки українського народу, а й народів СРСР і багатьох народів світу» [2, с. 11]. Про афоризм *Партія веде* як вияв думок, переконань і устремлінь всіх радянських людей говорить О. Гончар: «Відомо, що багато поетичних висловів з поезії Павла Тичини стало крилатими в народі, протягом років живуть вони у мові сучасників. «Партія веде!» — каже поет в тридцятих роках, і це стає кличем не лише інтелігенції, яка зв'язала свою долю з комунізмом, у слові поета всі радянські люди знаходять вияв своїх думок, переконань і устремлінь» [3, т. 6, с. 484].

До попередньої групи крилатих висловів безпосередньо примикають афоризми, в яких поет виражає віру в невичерпні сили радянського народу — творця нового суспільства. Так, ще в 1921 р. виник крилатий вислів *Серцем кучерявий*, що має значення «люди на нового світу, молода душею». Це слова з шостого вірша поетичного циклу «В Космічному оркестрі»:

Вставай, хто серцем кучерявий!
Нова республіко, гряди! [14, т. 1, с. 180].

Вірш став також джерелом іншого афоризму:

Хлюпни нам, море, свіжі лави!
О земле, велетнів роди! [14, т. 1, с. 180].

Серцем кучеряві, свіжі лави, велетні — все це поетичне уособлення людей, які перетворюють старий світ, будують новий. У 1956 р. був надрукований вірш «Ми свідомість людства» [14, т. 2, с. 170], назва якого з афористичною лаконічністю та виразністю характеризує почуття гордості радянських людей, чия країна стала оплотом всього чесного, сміливого, всього прогресивного на землі. Синонімічними до нього є ще два афоризми, вжиті в цій же поезії: *Голоси ми правди і Голоси епохи* [14, т. 3, с. 104].

Невмирущість геніїв російського й українського народів — О. Пушкіна і Т. Шевченка, сучасність і актуальність їхньої спадщини виражають афоризми *Нам треба голосу Тараса і Землі орган могутий* [14, т. 3, с. 41; т. 1, с. 150]. Перший із них з поезії «В ім'я людей», другий — з поезії «Перед пам'ятником Пушкіну в Одесі».

Ряд крилатих висловів становить образне визначення зламних, визначальних періодів у житті Радянської країни. Так, крилатий вислів *На майдані коло церкви революція іде* [14, т. 1, с. 104] з одноіменної поезії, написаної в 1918 р., став надзвичайно популяр-

ним. Він викликає в уяві читача картину революційних подій на селі. Не менш яскравий і художньо виразний образ села, але вже нового, соціалістичного, періоду індустріалізації, створюється за допомогою крилатого вислову з поеми «Пісня трактористки» (1933) — Димдимок од машин, мов дівочі літа [14, т. 1, с. 234]. А. Іщук писав: «Чудова поетична формула «дим-димок од машин, мов дівочі літа» стала крилатим виразом серед найширших мас народу, бо тут поет зумів давнє, вживане в українських народних піснях словосполучення, ліричне поняття «дівочі літа» поєднати з новим, цілком індустріальним образом «дим-димок од машин» [8, с. 101].

Художньою виразністю, водночас точністю визначення соціальної суті радянської доби відзначається афоризм *Вітер з України* [14, т. 1, с. 129]. Цей образ-символ з одноіменної збірки і вірша (1923) став крилатим, тому що в умовній формі з великою художньою силою відображає стрімкий порив радянського народу в майбутнє, пафос будівництва нового суспільства. Новий етап в житті країни відбиває вислів *Комунізму далі видні* [14, т. 3, с. 240], який із властивим для П. Тичини попаданням в сутне, експресивністю характеризує основну ідею вміщених у збірці поезій, стає лейтмотивом самої епохи будівництва комунізму в СРСР.

Багатьма крилатими висловами з притаманною поетові художньою силою й образністю формулюються етичні норми радянського суспільства. Так, рядки з поезії «Партія веде» *Та нехай собі, як знають, Божеволіють, конають — Нам своє робить* [14, т. 2, с. 231] є поетичним вираженням впевненості радянського народу в перемозі нового, соціально справедливого світу, незважаючи на всі підступи ідейних ворогів. Близький до нього значенням початковий рядок вірша «І рости, і діяти нам треба» (1945) [14, т. 2, с. 209]. Він був заклик до відбудови зруйнованого війною господарства. Проте поза контекстом конкретного твору і ситуації, в якій вірш був написаний, крилатий вислів набув ширшого значення. Він став узагальненим, поетичним вираженням оптимізму радянських людей.

В образній формі передає суть соціалістичного гуманізму крилатий вислів *Сталь і ніжність* (вірш «На одержання ордена», 1939):

Я одержав нагороду.
Що скажу своєму народу?
Тільки те, що я із ним
буду жить життям одним.
Буду піснею дзвеніти,
і мужати, і мужніти, —
через довгі мости
переходить і рости.
— Ой, яким же мені бути:
з холодочком м'яти-рути?

Чи суворим, як той став, —
щоб аж ворог трепетав?
Розстановка ж сил у світі
і жорстока, і складна:
ще Європа в ближнім літі
стрепенеться аж до дна...
І народ, як нива грає,
голосом відповідає:
— Сталь і ніжність, любий мій,
поєднать в собі зумій [14, т. 2, с. 7].

У роки Великої Вітчизняної війни вийшли невеликі збірки поезій П. Тичини: «Воля непреложна» (1941), «Ми йдемо на бій» (1941), «Тебе ми знищимо — чорт з тобою» (1942), «День настане» (1943). У 1944 р. в Москві побачила світ книга «Перемагать і

жить». До неї увійшли поезії зі збірки «Перемагають і живуть» (1942), а також з інших збірок перших років війни. Вислів *Перемагають і живуть* [14, т. 2, с. 89] стає крилатим, повсюдно вживаним ще після виходу першої збірки з цією назвою, тому що у роки грізного двобою з фашистськими загарбниками він у гранично стислій і водночас образній формі визначив життєву позицію радянської людини: вистояти, перемогти. О. Корнійчук у статті «Україна вибере свою волю» зазначав: «Тільки народ волелюбний, тільки народ-велетень у найтяжчі хвилини життя може сказати вустами свого поета: «Перемагають і живуть» [10, т. 5, с. 34]. І як це часто буває, цей вислів набув ширшого узагальненого значення, став закликком до переборення труднощів, що стоять на шляху будівництва нового суспільства, ствердження впевненості радянських людей у перемогу їх великої справи, незважаючи на перешкоди.

У творчості П. Тичини значне місце посідають поезії, в яких йдеться про особисту причетність до всіх справ народу, про неохитне бажання свій талант віддати служінню народові, його величній справі — революційному перетворенню суспільства. Ці вірші стали джерелом ряду афоризмів. Серед них передусім слід назвати вислів *За всіх скажу, за всіх переболію* [14, т. 1, с. 145]. Його використовує А. Малишко у статті «Думки про поезію»: «Він (П. Тичина. — В. З.) виступив як поет-громадянин, поставивши свій талант на службу народу, його революційним устремлінням і діям. За всіх скажу, за всіх переболію...» [11, с. 62]. Слова *Я єсть народ* вперше прозвучали в поезії «Я утверждаюсь» (1943) — одному з найбільш значних за глибиною думки і художнього узагальнення творі періоду Великої Вітчизняної війни:

Я єсть народ, якого Правди сила
ніким звоєвана ще не була.
Яка біда мене: яка чума косила! —
а сила знову розцвіла [14, т. 2, с. 194].

Вірш, в якому поет говорив від імені радянського народу, з великою силою передає його нескореність, віру в перемогу над коричневою чумою. Про це так пише О. Гончар у статті «Людині гімн»: «Тільки поет, який всіма нервами відчуває себе органічною частиною народу, його правдивими вустами, його трибуном, міг в часи лихоліття від імені цілої нації, голосом усіх радянських людей сказати гордо: «Я єсть народ, якого Правди сила Ніким звоєвана ще не була» [3, т. 6, с. 485]. Перед нами знову диво мистецтва образного слова: поза контекстом вірша вислів *Я єсть народ* набуває самостійного життя як афоризм, що виражає причетність до устремлінь народу, його справ не тільки поета, а й кожної людини, і тим самим стає поетичним уособленням єдності радянських людей.

Глибина думки, свіжість образів характеризує крилаті вислови, що становлять філософські узагальнення. Поетичним втіленням діалектики життя, законів його вічного руху, розвитку, оновлення є афоризми *І рости і діяти та Усе міняється, оновлюється, рветься* з поеми «Похорон друга» [14, т. 2, с. 209, 174]. Останній цікаво використовує академік О. Білецький, підкреслюючи, як глибоко,

по-філософськи П. Тичина осмислює тему безсмертя життєвої сили народу, її вічний рух, нездоланність силами смерті: «Усе міняється, оновлюється, рветься — і відроджується, переходячи в нові форми, росте, зеленіє, сміється... Ніякі сили смерті не здолають вічно торжествуючої життєвої сили. Нездоланим є народ» [1, т. 2, с. 33].

Своєрідно, по-тичинівськи в ранній поезії «Не Зевс, не Пан...» (1918) [14, т. 1, с. 59] афоризмом *Сонячні кларнети* передана думка про сонячну красу нового буття, його стверджуюче начало. А. Коваль та В. Коптілов наводять цікавий приклад використання цього афоризму О. Гончарем у статті «За покликом ленінської доби»: «Заяскравів талантами новий український театр, і з'явилися перші книжки, пролунали сонячні кларнети молодій соціалістичної літератури» [9, с. 262].

Образно, художньо переконливо і водночас, як дуже часто у П. Тичини несподівано, в одному крилатому вислові поєднуються поняття морально-етичного плану з поняттям зі сфери природи: *Лиш правда є вічна, а то все трава* [14, т. 2, с. 262]. О. Гончар у романі «Тронка» органічно вплітає цей вислів у художню тканину свого твору: «Голиться Левко Іванович та мугиче, як пісеньку, слова поета, що вичитав їх десь взимку і підібрав до них і свій власний нехитрий мотив «Лиш правда є вічна, а то все трава...» [3, т. 5, с. 221].

Тема творчої праці, що розкриває найкраще в людині і є джерелом усіх матеріальних та духовних багатств, пронизує всю творчість П. Тичини. Поетично й образно цей мотив виливається в афоризм *Труд переростає у красу* [14, т. 2, с. 210]. Як поетична формула соціалістичної естетики, цей крилатий вислів набув популярності. Його вживає поет І. Цитович у поезії «Поетові з великої літери»:

Тоді це слово (труд — В.З.) — думки стержень,
Утілюючи дух часу,
В озоні гроз, для буйних стверджень
Переростає у красу! [Цит. за: 9, с. 297].

Перемога першої у світі соціалістичної революції зумовила докорінні зміни у свідомості людини-трудівника. І поет, усім еством зв'язаний з народом, у поетичній, афористичній формі виражає це усвідомлення: *Людині гімн, Людині, а не богу!* [14, т. 1, с. 122]. О. Гончар так використовує цей вислів у вступному слові до вибраних творів П. Тичини 1976 р. видання: «Людині гімн, Людині, а не богу! — закликав колись поет у роки своєї молодості, і вся його поезія — то прекрасний гімн Людині-творцеві, що всією душею поривається в майбутнє» [4, с. 5]. Цей афоризм, що вживається в художній тканині вірша «Я знаю» (1919), є лейтмотивом всієї поезії П. Тичини, більше — всієї сучасної епохи. Він перегукується з відомим висловом М. Горького «Человек — это звучит гордо».

Всенародно визнаний корифей української радянської поезії, твори якого стоять в ряду найкращих книг світової лірики, продовжуючи кращі традиції української дожовтневої літератури, П. Тичина збагатив її новими словесно-образними засобами, зокрема

афористичними, які вражають незвичайною місткістю і глибиною думки, експресивністю, образною свіжістю.

Список літератури: 1. Білецький О. І. Вибрані твори: У 2-х т. — К.: Держ. вид-во худ. літ., 1960. — Т. 2. — 454 с. 2. Білодід І. К. Золота арфа українського слова. — У кн.: Квітни, мово наша рідна. К.: Наук. думка, 1971. — с. 9—15. 3. Гончар О. Твори: У 6-ти т. — К.: Дніпро, 1978—1979. — Т. 5. — 518 с.; Т. 6. — 623 с. 4. Гончар О. Т. Людині гімн: Вступне слово. — У кн.: Павло Тичина. Твори: У 2-х т. К.: Дніпро. — Т. 1, с. 3—5. 5. Губар О. І., Чернець Л. М. Павло Тичина: Семінарії. — К.: Вища шк., 1984. — 261 с. 6. Губар О. І. Павло Тичина. — К.: Рад. письменник, 1981. — 258 с. 7. Губар О. І. Творчість Павла Тичини повоєнного часу. — Наук. зап. Чернів. ун-ту, 1954, т. 5, с. 65—92. (Сер. філол. наук, вип. 1). 8. Іщук А. О. Павло Тичина. — К.: Держ. вид-во худ. літ., 1954. — 164 с. 9. Коваль А. П., Коптілов В. В. Крилаті вислови в українській літературній мові. — К.: Вища шк., 1975. — 335 с. 10. Корнійчук О. Є. Твори: У 5-ти т. — К.: Дніпро, 1966—1968. — Т. 5. — 438 с. 11. Малишко А. С. Твори: У 10-ти т. — К.: Дніпро, 1972—1974. — Т. 10. — 400 с. 12. Олійник Б. Щастя відкриття... — У кн.: Співець єдиної родини: Статті, есе, спогади, художні твори про П. Г. Тичину. К.: Рад. письменник, 1981, с. 65—71. 13. Сосюра В. Солов'їні далі. — К.: Рад. письменник, 1957. — 167 с. 14. Тичина П. Г. Твори: У 6-ти т. — К.: Держ. вид-во худ. літ., 1961—1962. — Т. 1. — 399 с.; Т. 2. — 331 с.; Т. 3. — 267 с.; Т. 5. — 399 с.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Сделана попытка проанализировать афоризмы П. Тычины с идейно-тематической и эстетической точек зрения, осветить их функционирование в языке художественных и публицистических произведений, показать роль поэта в обогащении общенародного фонда украинского литературного языка крылатыми выражениями различных тематических групп.

Стаття надійшла до редколегії 10. 03. 84.

Н. С. ФЕРЕНЦ, ст. викл.,
Ужгородський університет

Літературно-художня критика 20—30-х років про поезію на робітничу тему

Тема праці — одна з провідних у літературі соціалістичного реалізму. Особливий інтерес до неї виявили поети ще в 20—30-ті роки. Величні плани побудови нового, соціалістичного суспільства, трудовий ентузіазм всього радянського народу, його авангарду — робітничого класу — давали поетам вдячний матеріал для роздумів над величию й красою звільненої творчої праці, над історичними перспективами нового ладу. Майстри всіх жанрів літератури вважали своїм першочерговим завданням показати звільнену творчу працю як організуючий фактор свідомості радянської людини.

Неабияку роль у мобілізації письменників на відображення праці робітників у 20—30-х роках відіграла літературна критика журналів «Життя й революція» (1925—1934), «Червоний шлях» (1923—1936), «Молодняк» (1927—1937), «Вікна» (1927—1932), «Нові шляхи» (1929—1932), «Західна Україна» (1927—1933), «Гарт» (1927—1932), «Критика» (1928—1932), «За марксо-ленін-

ську критику» (1932—1935), «Шляхи мистецтва» (1921—1923), «Радянська література» (1933—1941). Майже всі вони запровадили на своїх сторінках відділи бібліографії та літературної критики, в яких оперативно відгукувалися на нові твори, давали оцінку робітничій темі в поезії.

Критика керувалася резолюцією ЦК РКП(б) «Про політику партії в галузі художньої літератури» (1925), постановою ЦК КП(б)У «Політика партії в справі української художньої літератури» (1927) і постановою ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» (1932). У цих партійних документах вказувалося, що критика не повинна нехтувати труднощами, пов'язаними з оволодінням якісно новим матеріалом, що вона повинна враховувати специфіку поступового оволодіння робітничою темою поетами, які вийшли з сільського середовища, давати класову соціальну оцінку творам письменників різних угруповань. «Завдання полягає в тому, — відзначалося у постанові ЦК КП(б)У «Політика партії в справі української художньої літератури», — щоб переводити їх (селянських письменників. — Н. Ф.) зростаючі кадри на рейки пролетарської ідеології, ні в якому разі, проте, не витравляючи з їх творчості селянських літературно-художніх образів, які і є необхідною передумовою для впливу на селянство» [15, с. 50]. Редколегії журналів мобілізували всіх письменників на виконання завдань соціалістичного будівництва, на боротьбу за партійність і реалістичне відображення дійсності. Керуючись резолюцією XIII з'їзду РКП(б) від 31 травня 1924 р. «Про пресу», де йшлося про необхідність залучення до літературної творчості молоді [15, с. 40], редакції журналів почали друкувати молодих поетів М. Шеремета, М. Скубу, Д. Чепурного, Л. Дмитерка, В. Гудима, Г. Саченка. Характерно, що жоден їхній збірник не залишився поза увагою критики. Значну роль у мобілізації поетичних сил навколо робітничої теми зіграли Є. Адельгейм, Б. Коваленко, Я. Савченко, С. Щупак, Ф. Якубовський, П. Колесник. Коло критиків поповнювалося і за рахунок поетів, які пробували свої сили на літературознавчій ниві. Часто друкували рецензії й огляди нових книжок І. Кулик, І. Гончаренко.

Вірші більшості молодих авторів були пройняті глибоким соціальним пафосом, відзначалися конкретністю, емоційністю думки. Проте вони хибували на недостатнє художнє осмислення баченого. Його часто-густо підмінювали споглядальність, описовість, риторика. На це вказували в рецензіях С. Крижанівський [14], Г. Саченко [20], Д. Рудик [18], Є. Адельгейм [2; 3].

Критики прагнули пояснити й причини подібних хиб. Так, О. Сорокін зазначав, що риторика має об'єктивні причини: на його думку, вона породжена тим відбудовним періодом, який поети не встигали художньо осмислити.

Зрозуміло, що молоді поети перебували під впливом героїки соціалістичного будівництва. Однак недоліки в їхніх творах були зумовлені, як слушно зауважував П. Колесник, суб'єктивними причинами, зокрема, низькою загальноосвітньою підготовкою, слабким теоретичним рівнем авторів. Вузьке розуміння літератури як

ілюстрації до політичних кампаній і зумовило декларативність та плакатність віршів. До речі, деякі критики підтримували, ба, навіть відстоювали плакатну лозунговість у поезії. М. Качанюк писав, наприклад, що пролетарська доба «вимагала від революційних письменників швидкого й змістовного удару слова, що точно й яскраво вказувало б на напрямок захоплення та піднесення пролетарських мас. Не було часу на викінчування форми, не було часу на романи й п'єси — доба вимагала короткої форми, стислого слова, революційних гасел, ясного плакату, що давали б не тільки ідеологічний напрямок, але й підносили ентузіазм перемоги» [8]. М. Качанюк явно недооцінив особливості літератури, яка здійснює свою соціальну функцію специфічними засобами.

Літературна критика 20—30-х років гостро ставила питання про шляхи розвитку мистецтва, особливості його творчого методу. Більшість тогочасних критиків правильно відстоювали думку, що література соціалістичної доби повинна йти шляхом нового реалізму, який виражає пролетарську ідеологію. Щоправда, деякі критики — М. Йогансен [7], В. Коряк [12] — пропагували деструктивне мистецтво. Більше того, М. Йогансен виступав проти реалізму, вважаючи, що нібито реалізм зв'язаний з буржуазною ідеологією. Допускався він й інших помилок, зазначаючи, наприклад, що нова доба стирає грань між поезією і прозою, у зв'язку з чим гине рядок, музичний період, рима й емоційна лінія вірша замінюється логічною. Попередником конструктивної поезії, якій нібито належить майбутнє, М. Йогансен вважав Т. Шевченка. Правда, він і словом не обмовився, що єднало Кобзаря з конструктивістами. На захист конструктивного мистецтва виступив І. Крамаренко. Він писав, що техвінаходи, машинізація викликають появу нового методу — функціоналізму, його формула поезії — «машинізм плюс клас» [13].

З критикою конструктивізму виступали С. Крижанівський [14], П. Колесник [11] та інші критики. Вони вимагали від поезії висвітлення актуальних проблем часу: соціалістичного змагання, ударництва тощо. Я. Савченко, наприклад, зауважував, що поезія мусить дихати енергією доби. Зразком поетизації творчої енергії робітничого класу критик справедливо вважав вірш М. Терещенка «Країна роботи» [19]. І. Кулик напередодні I з'їзду письменників Радянської України закликав показувати перспективи соціалістичного будівництва. На цій темі, за словами П. Колесника, перевіряються творчі сили пролетарських митців [10].

Критики ставили перед літераторами вимогу відгукуватися на події, зв'язані з будівництвом соціалізму в СРСР. Такі міркування пронизували, наприклад, статтю В. Гадзінського «П'ятирічка і проблема літературної форми». Її автор писав, що всім «вже встигла набриднути неіндустріалізована природа. Стихію природи, — зауважував критик, — заступає техніка й організована індустрія. А в літературній творчості цей процес ліквідації «дикої природи», заступлення стихії сонячного світла електричною енергією — трансформується на ліквідацію наївної емоційності, чарівних сонетів — функціональністю і інтелектуалізмом» [5, с. 41].

І деякі поети, ніби виконуючи замовлення подібних критиків, подавали читачеві описи технічних процесів, естетизацію машин, забуваючи, що завданням мистецтва є осмислення соціалістичного будівництва і його організатора — робітника, який, як зазначав П. Колесник, робить високі «досягнення техніки знаряддям успішного будівництва соціалізму» [10, с. 116]. Є. Адельгейм з приводу цього писав, що поет не має права демонструвати «машину або будівлю поза суспільством... таке зображення завжди позбавлене соціальної наснаженості й класової конкретності. Замало з захопленням і навіть ентузіазмом розповісти про наші перемоги над силами природи. Такі ж зовні перемоги має поки що й капіталістичне господарство. Замало показати нову машину, треба в образах довести її специфічне завдання в умовах пролетарської держави, а зробити можна це, не відриваючи поняття знаряддя виробництва від реальних суспільних процесів, від конкретних носіїв праці. Будинки, завод тощо в пролетарській літературі ніколи не повинні заступати живої класової людини» [3, с. 22].

Значна частина початківців, зокрема І. Калянник, Л. Дмитерко, В. Собко, розглядали продукти праці не лише як технічне, а й суспільно-політичне досягнення нового соціалістичного ладу. На це вказували в своїх відгуках та рецензіях на їхні збірки І. Кириленко [9], Є. Адельгейм [1]. Як слушно зауважував Є. Адельгейм, В. Собко у віршах про робітничу працю ставив проблему інтернаціонального характеру праці, морально-етичні та політичні проблеми.

Як правило, більшість літературних критиків 30-х років співвідносили мистецькі явища з загальнодержавними інтересами. Є. Адельгейм у рецензії на збірку Я. Гримайла «Вітрила піднято» писав, що у поета немає віршів, які надихали б читачів на боротьбу за соціалістичні перетворення. Критик виступав за те, щоб вірші були агітаційними, мобілізували трудящих на ударні темпи будівництва соціалізму. Подібні думки висловлювали С. Крижанівський, І. Стебун, М. Доленго, П. Колесник.

Літературна критика 20—30-х років піднімала проблему нового героя, ставила перед поетами вимогу проникати в психологію будівника першого в світі соціалістичного суспільства, простежувати еволюцію його свідомості. П. Колесник відзначав, що «центральною фігурою пролетарської літератури» має стати робітник-ударник [10]. Я. Савченко звертав увагу поетів на ті риси нового героя, які повинні знайти у літературі художнє осмислення. Він писав, що герой пролетарської літератури «мусить бути живим організатором і здійснювачем тих соціальних у найширшому розумінні завдань, які висуває пролетарська класа, що легко орієнтується в хаосі явищ, процесів, тенденцій, глибоко розуміє найскладніші взаємини людини з людиною і людиною з природою, не заплутується в суперечностях епохи і свідомо будує своє теперішнє й своє майбутнє. До того, це людина з високою культурою праці, з широко розвиненим інтелектом, з колективістичною психікою, наскрізь пройнятою інтересами владущого соціального колективу» [19, с. 4]. Подібні думки знаходимо в книзі І. Микитен-

ка «Пролетарська література доби реконструкції», де підкреслюється, що поети повинні показати робітника не лише як «продуцента економічних цінностей, а й продуцента нових думок, нових ідей. Адже робітник визначає зміст нашої епохи. Робітник є панівна духовна постать нашого часу. Бо ж, як і в кожену епоху, думки класу, що панує економічно, є панівні думки, то ж й в нашу епоху думки пролетаріату є панівні думки» [15, с. 33].

Ці риси частково знайшли художнє відображення в збірках поезій «Чотири бригади вантажили поруч» П. Усенка, «Бадьора путь» Л. Дмитерка, «Вежі» і «Змагання» М. Дубовика, «Комсографік» І. Муратова. Згадані поетичні збірники були свого часу високо оцінені в рецензіях Є. Адельгейма [1; 2]. Критик простежив еволюцію робітничої теми в творчості Л. Дмитерка, яку він слушно пов'язує з урбанізацією селянської психології поета, що зрісся «з заліза дзвоном і бетона тоном».

Однак деякі критики помилково вважали, що героя слід показувати винятково на виробництві, в громадському житті, уникаючи побутових моментів. Того, що побут, обставини життя неминуче відбиваються на характері, формують його, якраз не врахував М. Чеховий у рецензії на збірку Д. Чепурного «Земля». Критик вважав недоліком те, що поет цікавиться особистим життям свого героя і в соціальну канву твору вплітає побутові моменти й традиційний трикутник, від чого начебто поема Д. Чепурного «Шахтарі» програє [26].

Траплялося, що деякі поети оспівували випадкові явища, уникаючи або не підносячись до глибоких соціальних узагальнень. Так, Гео Коляда у «Еластичних поемах» показував масову п'янку робітників. Критика слушно зазначала, що поет не має права відшукувати тільки тіньові сторони в житті робітничого класу, який вже має значні успіхи щодо культурного рівня.

Вірші молодих авторів нерідко відзначалися вузькістю тематики. І літературна критика справедливо вимагала від поетів розширення творчих обріїв робітничої теми. Ф. Якубовський, вітаючи вихід у світ збірки поезій Л. Дмитерка «Іду», в якій оспівувалась грандіозність здійснюваних країною індустріальних планів, радив поетові показати взаємини робітничого класу з селянством і трудовою інтелігенцією [28]. Є. Адельгейм у рецензії «Ранній поет комсомолу» пропонував П. Усенку художньо освоювати нові риси побуту робітничого класу [3].

Деякі критики, як, наприклад, Д. Бузько, виступали проти проблемності мистецтва. У статті «Проблематика й проблемність» Д. Бузько намагався довести, що література соціалістичної доби має бути безпроблемною, що начебто нахил до глибоких проблем є наслідком «низького рівня нашої матеріальної культури, слабого розвитку техніки» [4, с. 3].

Літературне життя 20—30-х років, як пише О. Романовський у книзі «Література ленінського гарту», досить строкате. Така строкатість була історичною закономірністю [17].

Літературній критиці 20—30-х років, за словами М. Шамоти, «не відмовиш у гостроті класового чуття», в умінні розрізняти своє

й чуже, в розумінні того, як, в чіх інтересах буде діяти художній твір в умовах, коли вирішується питання «хто кого» [27].

Окремі поети, показуючи життя робітників, перебільшували труднощі, які траплялися на шляху соціалістичного будівництва. Це було характерним, зокрема, для віршів збірок Г. Косяченка «Одчиний семафори» та В. Баска «На шахти». Поет О. Влизько, захопившись масштабістю соціалістичного будівництва, почав заперечувати в поезії можливість романтики. На це критика слушно зауважувала, що поет засуджує анархічну романтику, але не протиставляє їй нічого конкретного, не дає зразків сьогодишньої романтики і доходить до заперечення поезії взагалі. В. Торін у статті «Змикання українського націоналізму з контрреволюційним троцькізмом у Донецькій літературі» критикував редакцію журналу «Забой» за політичні помилки, що виявилися в пропаганді ворожих пролетарському мистецтву націоналістичних тенденцій [24].

Чимало уваги літературна критика приділяла стилевим пошукам робітничої поезії. Є. Адельгейм у рецензії на збірки М. Дубовика «Вежі» і «Змагання» відзначав, що у «Вежах» поет використовує спокійну описову манеру, у «Змаганнях» — енергійні засоби віршової будови, у зв'язку з чим у його віршах на зміну спокійному плину ямбічних періодів приходять трискладові розміри. Іноді поет вдається до ораторсько-розповідної манери в дусі В. Маяковського, він «ламає рядки, шукає стислої динамічності у будові речень. Але, ставши на рейки активної поезії, поет втратив пропорцію проміж елементами зображення й безпосереднього заклик. Часто він потрапляє в полон поверхової агітки, втрачає притаманну «Вежам» увагу до конкретних деталей. У «Змаганнях» поезія часто перетворюється на публіцистику, втрачає свою образкову сутність» [2].

Більшість критиків об'єктивно підходила до оцінки робітничої поезії. Щоправда, окремі молоді автори рецензій часом впадали в суб'єктивізм. Так, К. Довгань у рецензії на збірку поезій «Вечірні тіні» А. Паніва дорікав поету штампами, однак рецензія його не відзначається доказовістю [6]. Такою ж недоброзичливістю були пройняті й деякі рецензії на збірку В. Поліщука «Зеніт людини». Г. Савченко в рецензії на збірку М. Нагнибіди «Дніпровська веселка» також був необ'єктивним, коли писав, що цей поет — «гладкописець», що у нього все, на перший погляд, гаразд, і «рима як рима, і слово, як слово, і навіть подекуди зустрінеш пристойний образ, а прочитаєш і через день забудеш» [21, с. 120]. Суб'єктивністю відзначається стаття П. Колесника «Поетична творчість М. Терещенка 1920—1930 рр.», у якій критик перевернув зміст низки віршів поета. Серйозні зауваження П. Колеснику зробили за це в своїй статті А. Хвиля [25] і Г. Ткаченко [23]. Вони вчасно «реабілітували» безпідставно розкритиковані П. Колесником вірші М. Терещенка «Кочегар», «Пил і пал», «Гудок», які витримали іспит часу і по праву вважаються справжнім гімном праці.

Траплялися на сторінках журналів і поверхові рецензії, автори яких, не вдаючись до аналізу творів, захвалювали часом художньо слабкі вірші молодих поетів, як наприклад, вірші М. Щербини.

Літературна критика 20—30-х років відносно мало зробила для теоретичного обґрунтування завдань робітничої поезії, оскільки їй не вистачало належної науковості. Вона не залишила ґрунтовних праць, у яких досліджувався б художній рівень, жанровий діапазон поезії, її стильові шукання. Окремі критики робили висновки на основі незначної кількості творів, залишаючи поза увагою літературний процес в цілому, у його широкому історичному аспекті. Недостатньо уваги приділяли вони вивченню літературних традицій робітничої теми в поезії, її зв'язку з братніми літераторами, особливо з російською, з'ясуванню національного в освоєнні робітничої теми. І все ж, незважаючи на згадані недоліки, літературна критика цього періоду відіграла позитивну роль у вихованні поетичних кадрів, творців робітничої поезії і популяризації їхніх художніх творів.

Список літератури: 1. *Адельгейм Е.* Бібліографія. — Життя й революція, 1930, кн. 10, с. 139—147. 2. *Адельгейм Е.* На стику. — Життя й революція, 1930, кн. 11—12, с. 151—158. 3. *Адельгейм Е.* Ранній поет комсомолу. — Життя й революція, 1931, № 1, с. 132—139. 4. *Бузько Д.* Проблематика й проблемність. — Нова генерація, 1927, № 1, с. 27—33. 5. *Гадзінський В.* П'ятирічка і проблема літературної форми. — Нова генерація, 1929, № 11, с. 37—43. 6. *Довгань К.* Бібліографія. — Життя й революція, 1927, № 9, с. 323—324. 7. *Йогансен М.* Конструктивізм, як мистецтво переходової доби. — Шляхи мистецтва, 1922, № 2, с. 87—92. 8. *Качанюк М.* До проблеми стилю, його процесу та творчого методу. — Західна Україна, 1931, № 1, с. 73—78. 9. *Кириленко І.* Більшовицьке поповнення в літературі. Доповідь на Харківському зльоті робітників-урядників, закликаних в літературу 30.V.1933. — Радянська література, 1933, № 4, с. 205—209. 10. *Колесник П.* Перемагаючи труднощі зростання. — Життя й революція, 1932, кн. 1, с. 110—118. 11. *Колесник П.* Нотатки про поезію. — Радянська література, 1933, № 2, с. 86—88. 12. *Коряк В.* Форма й зміст. — Шляхи мистецтва, 1921, № 1, с. 46—51. 13. *Крамаренко І.* Машинізм і функціоналізм, і художність. — Західна Україна, 1932, № 2, с. 61—68. 14. *Крижанівський С.* Нотатки про поезію. — Критика, 1931, № 10, с. 97—103. 15. Матеріали до вивчення історії української літератури. — К.: Рад. шк., 1963, т. 5, кн. 1. — 591 с. 16. *Микитенко І.* Пролетарська література доби реконструкції: Доповідь на 2-му з'їзді ВУСППу. — Х.: Укр. робітник, 1929. — 124 с. 17. *Романовський О.* Література ленінського гарту. — К.: Рад. письменник, 1969. — 411 с. 18. *Рудик Д.* Бібліографія. — Західна Україна, 1931, № 9, с. 124—127. 19. *Савченко Я.* Доба й письменник. — Х.; К.: Держ. вид-во України, 1930. — 206 с. 20. *Саченко Г.* Бібліографія. — Життя й революція, 1933, № 6, с. 224—225. 21. *Саченко Г.* Бібліографія. — Життя й революція, 1934, № 4, с. 119—120. 22. *Сорокін О.* Робітнича творчість. — Червоний шлях, 1930, № 4, с. 86—89. 23. *Ткаченко Г.* За магнетобуди літератури. — Життя й революція, 1932, № 11—12, с. 87—89. 24. *Торін В.* Змикання українського націоналізму з контрреволюційним троцькізмом у Донецькій літературі. — Радянська література, 1934, с. 235—242. 25. *Хвиля А.* За творення великого мистецтва соціалістичної доби. — Життя й революція, 1932, № 8, с. 137—141. 26. *Чеховий М.* Бібліографія. — Життя й революція, 1930, кн. 3—4, с. 173—179. 27. *Шамота М.* Актуальні питання сучасного радянського літературознавства. — Радянське літературознавство, 1974, № 3, с. 41—63. 28. *Якубовський Ф.* Переборюючи еклектизм. Кілька зауваг про сучасну поезію на прикладах з творчості Любомира Дмитерка. — Життя й революція, 1931, № 7, с. 71—74.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Рассматривается оценка украинской рабочей поэзии литературно-художественной критикой 20—30-х годов. На конкретных фактах истории литературы показана роль критики в мобилизации творческих сил республики для решения темы рабочего труда и ее пропаганды в украинской поэзии.

Стаття надійшла до редколегії 24.11.81.

Порівняльно-типологічне дослідження деяких художньо-стилістичних засобів у «Слові о полку Ігоревім» і німецькому героїчному епосі

Останнім часом набуло актуальності питання про місце слов'янських культур у розвитку світової культури, що передбачає також дослідження літературного процесу у цьому аспекті. Літературознавці відзначають, що об'єктивна цінність слов'янських літератур у культурному розвитку людства, їх своєрідність і типологічна спільність із явищами інших літератур — це коло питань ще чекає на своїх вдумливих дослідників» [2, с. 8].

Вивчення історії будь-якої літератури неможливе без порівняльних досліджень. Своєрідність окремих літератур, зумовлена національною історією, психологією і культурною традицією, може бути розкрита тільки шляхом порівнянь, в іншому випадку «дослідження піде або шляхом ігнорування національної специфіки, або шляхом ствердження ізольованості даної літератури» [2, с. 16]. Дослідники вказують на необхідність порівняльного вивчення середньовічних літератур, тому що в галузі медієвістики все ще є ряд нерозв'язаних проблем, вказати хоча б на питання художнього методу середньовічних літератур як Заходу, так і Сходу [10, с. 36]. Типологічне зіставлення художньо-стилістичних засобів середньовічних пам'яток літератури може внести деяку ясність у це питання.

Спостерігається певне пожвавлення порівняльних досліджень у галузі героїчного епосу. Серед інших слід відзначити насамперед праці видатного вітчизняного дослідника В. Жирмунського, який вказував на спільні риси героїчного епосу різних народів, підкреслював велику користь порівняльного методу у вивченні специфіки виникнення епічної творчості різних народів [4, с. 5]. А. Робінсон розглядає типологічні відповідності між «Словом о полку Ігоревім» і європейським епосом (про Роланда, Нібелунгів, Витязя в тигровій шкурі) з позицій героїчної ідеалізації рицарських ритуалів. Цей вчений досліджував також символіку «Слова» і світового епосу [7, с. 48—49]. В. Харитонов, зіставляючи «Слово о полку Ігоревім» з іспанською «Піснею про мого Сіда», вбачає у сюжеті та ідейній спрямованості обох пам'яток типологічну співвідносність [7, с. 49]. У праці П. Табах'яна «Сопоставительная стилистика русского и немецкого фольклора» проблеми російсько-німецької фольклорної поетики розглядаються в основному на матеріалі перекладу билин німецькою мовою [12].

Дослідники відзначають, що типологічне порівняння можна здійснювати лише в однакових площинах: ідеологічній, зображувальній, оповідній [10, с. 48]. У цій статті зроблена спроба висвітлити образно-виражальні засоби.

Найдавнішою пам'яткою німецької героїчної поезії, що сягає сюжетом ще епохи переселення народів, наїзду гунів, є «Пісня про Гільдебранта», знайдена як посторонній запис у латинському богословському рукописі. Запис здійснений на початку IX ст. Пісня складена алітеративним віршем, поширеним у старовинній західногерманській поезії. Значно пізніша велика за обсягом пам'ятка німецького героїчного епосу «Пісня про Нібелунгів», яка, на думку вчених, формувалася стадіально й у вигляді, що дійшов до нас, виникла близько 1200 р. Цей твір синхронно найбільш близький до «Слова о полку Ігоревім» (рік виникнення — 1185). Якоюсь мірою, отже, кінець XII ст. можна вважати вершиною розквіту як давньонімецького, так і давньоруського героїчного епосу. Останньому передував (до появи «Слова») більш ніж столітній, засвідчений літературно, розвиток придворних епічних традицій, закладених ще великим Бояном.

При зіставному аналізі частково використані дані з іншого середньовісньонімецького героїчного епосу — «Кудруни» (рік виникнення — близько 1230), поетика якого, зрештою, дуже наближена до поетики «Пісні про Нібелунгів».

Отже, в синхронному плані нас найбільш цікавитиме зіставлення «Слова» з «Піснею про Нібелунгів». Обидві поеми свідчать, що зв'язки між Київською Руссю та середньовічною Німеччиною були тоді досить жваві. У «Слові» читаємо: *Ту немцы и венецици, ту греци и моравы поют славу Святъславлю...* [11, с. 346]. Могутність Київської Русі була відома у цей час і в Німеччині, про що свідчать рядки із «Пісні про Нібелунгів». Так, в описі двору короля Ецеля згадані представники з Русі — рицарі von Riuzen [13, 1340, 1] * (із Русі), von dem lande ze Kiewen [13, 1341, 1] (з Київської держави). Обидві, близькі за часом створення, поеми анонімні. Їх еднає спільна характерна риса: вони виникли на стику фольклорної та індивідуально-авторської творчості, стали тією ланкою, що еднала усномовну і літературну поетичну творчість.

«Пісня про Нібелунгів» на завершальній стадії зазнала сильного впливу тодішньої куртуазної поезії, що позначилося на її поетичності, проте у творі вбачається старовинна народна основа епосу, в тому числі первісний вплив народної естетики на формування окремих художньо-стилістичних засобів.

Наш порівняльно-типологічний аналіз присвячений розглядові ряду характерних для народноепічної творчості художньо-стилістичних засобів, що виступають як у «Слові о полку Ігоревім», так і в німецькому героїчному епосі. Як образно-виражальний засіб епічне віщування подій можна розглядати як елемент усномовного стилю, властивий дописьмовим пам'яткам. Натяки на майбутні події, кінцеву розв'язку виконували у творі, що сприймався на слух, особливо важливу функцію. Скрита думка не лише посилює мовну експресію, але водночас приковує і напружує увагу слухачів. Віщування подій, а також інші художні засоби, що розглядаються

* Перша цифра означає позицію у «Списку літератури», друга — строфу, третя — рядок із «Пісні про Нібелунгів» та «Кудруни».

у статті, базуються на народній естетиці, що вказує на фольклорну основу епічних пам'яток.

«В Слові о полку Ігоревім» натяки на майбутні події, віщування того, що неминуче наступить, — дуже активний художньо-стилістичний засіб. Він переважає у першій половині твору, передую його кульмінації — опису битви і поразки руських полків. Нагромадження віщуваль у «Слові» нагнітає атмосферу неспокою, передчуття невдачі походу: *Солнце ему тьмою путь заступаше; ночь, стонущи ему грозою, птицъ убуди; свист зверинъ вѣста; збися Див, кличет верху древа... Игорь к Дону вои ведет. Уже'бо беды его пасет птицъ по дубию, волцы грозу вѣсрожат по яругам; орлы клетом на кости звери зовут; лисици брешут на черленыя щиты* [11, с. 344]; *Земля тутнет, реки мутно текут; пороси поля прикрывают* [11, с. 345]. У цих описах знайшли відображення народні вірування про те, що у прикметах природи приховані натяки на майбутні події. Повтор *О Руская земле, уже за шеломянем еси!* передає тривогу за воїнів, відірваних від рідної землі, життя яких залежить тепер від примхливої долі. Віщуючи трагічний кінець битви, автор говорить: *Быти грому великому! Итти дождю стрелами с Дону великого! Ту ся копием приламати, ту ся саблями потручати о шеломи половецкыя* [11, с. 345].

Віщування у «Слові» звучать драматично, урочисто. Дієслово переміщається на початок або кінець речення, інколи виникає рима, використовуються повтори.

Віщування подій відсутнє у давньонімецькій героїчній «Пісні про Гільдебранта», проте у «Пісні про Нібелунгів» воно стало активним поетичним засобом і має тут стереотипну, формульну структуру. Це ціле речення, що завжди утворює четвертий (останній) рядок строфи. У зв'язку з цим можна говорити і про його композиційну функцію: служити завершенням певного фрагмента оповіді і водночас сигналізувати перехід до наступного. Вибіркові дані свідчать, що розміщення віщуваль у «Пісні про Нібелунгів» протягом усього тексту майже рівномірне. Навіть окремі приклади з першої глави передають специфіку змісту та будови віщуваль: *si vrumden starkiu wunder sît in Etzelen lant* [13, 5, 4] (Вони творили опісля великі чудеса в країні Ецеля); *sît sturben si iamerliche von zweier edelen frouwen nit* [13, 6, 4] (Вони загинули опісля жахливо від ворожнечі двох достойних жінок); *sît wert si mit êren vil kûenen gecken wîr* [13, 18, 4] (Опісля стала вона дружиною хороброго рицаря). Ці художньо-стилістичні структури можна віднести до епічних формул. Про формульність такого вірша свідчить його лексичне наповнення, передусім факт наявності хоча б одного спільного слова чи словосполучення для ряду віщуваль. У наведених прикладах таким об'єднуючим словом є *sît* (опісля), в інших групах зустрічаються слова *darumbe* (через те), *vliessen den lîr* (втратити життя). Інколи для пожвавлення оповіді вводиться вигук *hey*, який теж може стати опорним словом при організації формули: *hey waz er sneller degene sît zen Burgonden vant* [13, 22, 4] (Гей, скільки він хоробрих рицарів зустрів опісля у Бургундії!).

Епічне віщування подій у «Слові» подається здебільшого опосередковано, за допомогою образів природи, більш прихованих натяків, різноманітності синтаксичної будови, специфіки ритму тощо, внаслідок чого цей художньо-стилістичний засіб дає тут набагато глибший, вражаючий поетичний ефект.

Явище алітерації у старовинній епічній поезії можна теж частково розглядати як елемент усномовного стилю, оскільки він полегшував запам'ятовування тексту співцем, спричинявся до виникнення готових формул. Алітеративний вірш, поширений у старогерманській поезії, можна розглядати як продукт певної поетичної школи. Він характеризувався такою будовою: слова, що мали у віршовому рядку сильний наголос, узгоджували початкові звуки. Віршовий рядок складався з двох піввіршів, у першому було звичайно два слова з однаковими початковими (кореневими) голосними, у другому — одне слово. Алітеративним віршем складені дві найдавніші пам'ятки старонімецького фольклору — так звані «Мерзебурзькі заклинання» і згадана вже «Пісня про Гільдебранта». Алітеративний вірш продовжував існувати і в пізніших письмових пам'ятках давньонімецької літератури, проте в поетичному творі Отфріда (друга половина IX ст.) відсутня алітерація; тут застосована кінцева рима на зразок латинської поезії.

Наведемо приклад алітеративного вірша з «Пісні про Гільдебранта»: *garutun še iro gudhamun, gurtun sih iro suert ana* [14, с. 13] (Спорядили вони бойовий одяг, припоясали мечі). У середньовісньонімецьких «Пісні про Нібелунгів» та «Кудруні», які належать до римованої поезії, залишки алітеративної просодії вціліли лише подекуди, зокрема у стереотипних зворотах (епічних формулах). Звороти з залишками алітерації найчастіше зустрічаються тут при зображенні сцен боротьби, воєн, які становлять найстаріший сюжетний шар, наприклад: *dô sluoc er einen swinden swertes slac* [13, 1963, 1] (Тут завдав він швидкого удару мечем); *sô seht ir helme houwen von guoter heledē hant* [13, 196, 2—3] (Ось бачите, як хоробрі рицарі рубають об шоломи). Наявні і двочленні алітеративні формули: *mage und man* [13, 477, 2] (рідня і васали).

У «Слові о полку Ігоревім» алітерація застосовується з певною художньою настановою, наприклад для вираження антиномії: *уже снесєся хула на хвалу* [11, с. 347]. Алітерація тут наче зцементовує певні фрагменти оповіді: *Чи ли воспети было, вещей Бояне, Велесов внуче...* [11, с. 344]; *конец копия вскормлены;* [11, с. 344]; *Тогда Игорь возре на светлое солнце и виде от него вся своя воля прикрыты* [11, с. 344]; *С зарания в пяток потопташа поганья полки половецкия...* [11, с. 345]; *пороси поля прикрывают...* [11, с. 345]; *ту ся копиям приламати, ту ся саблям потручяти о шеломи половецкие* [11, с. 345]; *кликом полки побеждают, звонячи в прадедную славу* [11, с. 347]; *сваты попиша, а сами полегоша...* [11, с. 346]. Алітерація використана для утворення формул з епітетом *черлена чолка, сребрено стружце* [11, с. 345]. Цей художній засіб вживається також у кінцівці «Слова»: *Певше песнь старым князем, а потом молодым пети* [11, с. 350] й у грі слів: *Влур вол-*

ком потече [11, с. 350], якщо допустити, що корінь власного імені Влур (Овлур), як вбачають тюркологи, співвідноситься зі значенням «вовк».

Спостерігається певна схожість у вживанні народної символіки у «Слові» та давньонімецькій «Пісні про Нібелунгів». Сокіл — відомий у середньовіччі птах, учасник полювань — був символом хоробрості, краси: *Се бо два сокола слетеста с отня стола злата...* [11, с. 347]; *Игорь соколом полете...* [11, с. 350], *Аже сокол к гнезду летит, а ве соколца опутаево красною дивницею* [11, с. 350]. Сокіл тут — князь Ігор, сокоlecь — його син Володимир. У німецькій поемі сокіл — символ судженого. Сокола, що приснився Крimgільді, тлумачить її мати як майбутнього судженого.

В обох поемах символами головних героїв стають також небесні світила: *черныя тучья с моря идут, хотят прикрыти 4 солнца* [11, с. 345]. Тут, до речі, явище природи «черныя тучья» символізує ворожі сили. У деяких порівняннях «Пісні про Нібелунгів» головний герой Зігфрід порівнюється з ясним місяцем посеред зірок [13, 818, 1—3], його суджена Крimgільда — з вранішньою зорею [13, 282, 1—2]. Інші символи в обох поемах запозичені з тваринного світу: орудний порівняльний *зегзицею* (зозулею) чудово символізує скорбну Ярославну, яка виглядає чоловіка з половецького полону. Доблесний витязь князь Всеволод виступає у супроводі іменникового епітета *тур* (яр тур, буй тур).

Символами ворожих сил є птахи та звірі. «Поганий половчин» у «Слові» названий «чорним вороном», половецький князь Гза біжить «серим волком» [11, с. 345]. У сні Крimgільди з німецької поеми орли, що роздирають сокола, — це майбутні вбивці її чоловіка.

Як у «Слові о полку Ігоревім», так і в сучасному йому німецькому героїчному епосі могутнім образно-виражальним засобом виступають епітети. Йтиметься про постійні епітети — характерний елемент народно-епічної творчості. Багато із них втратили з часом здатність індивідуально характеризувати особу чи предмет і набули величального (орнаментального) характеру. Втрата постійним епітетом реального змісту підтверджується тенденцією до його заміни іншими епітетами того ж синонімічного ряду, що дає змогу розглядати структуру «постійний епітет і ядро» як формулу. І в давньоруській, і в німецьких поемах постійний епітет став якнайактивнішим формулаторним елементом.

Найбільш поширені у «Слові» прикметникові епітети: *вещий Боян, борзья комони, черленья щиты, красныя девы, стрелы каленья, копья харалужныя, серый волк, черный ворон* та ін. І лише в одиничних випадках зустрічається тут іменник у функції величального епітета (насправді у двох варіантах тієї ж самої формули): *яр тур Всеволод* (двічі) [11, с. 345] і *буй тур Всеволод* (теж двічі) [11, с. 244, 250]. У «Пісні про Нібелунгів» та «Кудруні» до найбільш поширених величальних епітетів належать: *snel, küene, balt, maere, guot, ellenthaft, strit-küene, hêg* та ін. Проте тут доволі часто зустрічаються іменникові величальні епітети, наприклад: *der degen Ort-*

wîp (рицар Ортвін): Стилістичними синонімами виступають іменники-епітети *degen, gescke, helt, riter, herre*. У величальних формулах вони взаємозамінюються.

Характерною рисою «Слова» і сучасного йому давньонімецького героїчного епосу є спільна тенденція до розміщення епітета у постпозиції. Постпонований епітет звучить більш поетично, урочисто. У зображенні битви з половцями автор ставить ряд епітетів у постпозицію, що підсилює драматизм: *летят стрелы каленыя, трещат копья харалужныя в поле незнаеме среди земли Половецкыи* [11, с. 346]. У німецькому епосі прикметник у постпозиції має архаїчну, коротку форму, що теж надає мові піднесеності. Проте постпозиція тут інколи пов'язана з технікою римування або зумовлена граматично.

Цікаві приклади варіювання формули з епітетом у «Слові». Так, у формулах «поле незнаеме», «поле чистое», «поле безводное» контекстуальні синоніми замінюють один одного. Подібне спостерігаємо і в «Пісні про Нібелунгів» у варіантах формул: *die helde küene unde guot* [16, 404, 4], *die helde küene unt gemeit* [11, 419, 4] *ein degen küene unde balt* [13, 44, 4]. В усіх варіантах збережені слова *küene* та *unt(unde)*, інші замінюють один одного, будучи стилістичними або мовними синонімами.

Величальні формули у «Слові» в основному прості за структурою, вони близькі до пісенно-фольклорної творчості, що виділяє цей твір із сучасної йому давньоруської літератури [1, с. 22]. Порівняно з німецькими вони більш герметичні за структурою. У «Пісні про Нібелунгів» спостерігається розпад таких формул, втрата ними народного характеру. До «герметичних» формул з епітетом можна віднести тут лише *baldez ellen* (завзята хоробрість) і *gôtez golt* (червоне золото). Проте у різновидах цих дуже старовинних величальних формул спостерігається їх розпад. Німецькі величальні формули здебільшого складніші за структурою, іменник-ядро приєднує два, три, або й більше епітетів у пре- і постпозиції. Тут особливо виразно позначився вплив куртуазної поезії, який зумовив значну дефольклоризацію цих структур.

До поширених художньо-стилістичних засобів, якщо врахувати ще так званий орудний порівняння (*шизым орлом, зегзицею, волком* та ін.), у «Слові» належать порівняння. У старонімецькій «Пісні про Гільдебранта» цей художній засіб повністю відсутній, у пізніших «Пісні про Нібелунгів» і «Кудруні» він з'являється зрідка. Спільним для давньоруської та давньонімецьких поем є те, що у них переважають загальномовні порівняння. До цієї групи можна зарахувати насамперед ті, у яких інтенсифікація прикмети предмета порівняння здійснюється через зіставлення з явищами природи, тваринним та рослинним світом. Цікаво, що у «Слові», за незначними винятками, образи порівнянь почерпнуті з тваринного світу: *яко сокол, акы туры, зегзицею, белым гоголем* та ін. Спільними для німецьких поем є порівняння з левом, птахами — *alsam ein lewe wilder* (мов дикий лев) [13, 2274, 3; 15, 1397, 4], *sam di vogeles* (наче птахи) [13, 1537, 1, 15, 446, 3]; рослинами — *grüen alsam der klê* (зелений, мов конюшина), *grüen alsam ein*

gras (зелений, мов трава) [13, 363, 2; 405, 437, 2; 15, 1326, 2]; явищами природи — die sint noch wizer, dan der snê (вони біліші, ніж сніг, наче сніг) [13, 509, 4; 1219, 4], swarz alsam ein kôl (чорний, наче вугілля) [13, 366, 3]. В «Кудруні» у сценах боротьби зустрічаються порівняння sam ez ein regen waere (наче дощ), sam ein abentrôt (мов вечірня зоря), sam snewes flocken (наче сніжинки) [15, 532, 2—3; 882, 2—3, 502, 3—4]. У німецьких поемах деякі порівняння зберегли сліди алітерації. Спільними для «Слова о полку Ігоревім» та «Пісні про Нібелунгів» є мисливські мотиви у порівняннях.

Д. Лихачов вказав на характерну прикмету порівнянь у давньоруській середньовічній літературі — вони стосуються не зовнішнього вигляду, а внутрішньої суті предметів [9, с. 17]. Саме такі є порівняння у «Слові» — порівняння за функцією. У німецькому епосі, навпаки, переважають порівняння, які інтенсифікують зовнішню прикмету предмета. Тільки у «Слові» зустрічаємо приклади негативних порівнянь, які, за словами автора поеми, вже використовував у своїй поетиці піснетворець Боян. Цей вид порівнянь, безумовно, базується на фольклорно-пісенній творчості. Приклад із «Слова»: *А не сороки втроскоташа — на следу Игоре-ве ездит Гзак с Кончаком* [11, с. 350].

Дослідники сучасної української розмовної мови виділяють так звані **репрезентативи** — називання особи тільки по батькові — як характерну рису народної розмовної мови [3, с. 62]. Ці форми вживаються на знак поваги до особи. В «Слові о полку Ігоревім» репрезентативи використовуються доволі часто і завжди при називанні князів або їхніх дружин. Князь Всеволод говорить Ігорю: *Оба есве Святъславличя* [11, с. 344]. Дружини обох Святославичів називаються завжди через імена по батькові: *красная Глебовна, Ярославна* [11, с. 345, 349]. Репрезентатив вжитий тут і в описовій формі як стилістичний синонім — переяславський князь Володимир названий вдруге *син Глебов* [11, с. 347].

У німецькому героїчному епосі формули-репрезентативи — доволі поширений стилістичний засіб. Вони вживаються в описовій формі, оскільки у німецькій мові немає відповідних антропонімів. Формули-репрезентативи бувають тут повні й усічені. У старовинній «Пісні про Гільдебранта» вони повні, постійно повторюються при називанні одного і того ж персонажа, наприклад: *Hadubrant gimahalta, Hiltibrantes sunu* (мовив Гадубрант, син Гільдебранта) [14, с. 14]. У «Пісні про Нібелунгів» та «Кудруні» репрезентативи, що називають особу за спорідненістю, здебільшого усічені, наприклад: *Sigemundes barn* (нащадок Зігмунда), *der Kriemhilde vriedel* (чоловік Крімгільди) [13, 691, 1]; це стилістичні синоніми на позначення Зігфріда. Репрезентативи за місцем походження, здебільшого повні, стосуються також головних персонажів: *der helt ûz Niderlant* (герой з Нідерландів, тобто Зігфрід), *der vogt von Rîne* (володар з-над Рейну, тобто Гюнтер) [13, 119, 1, 474, 3].

Порівняльно-типологічне зіставлення деяких образно-виражальних засобів «Слова о полку Ігоревім» і німецького героїчного епо-

су дало змогу встановити, що спільні мовностилістичні засоби базуються на художньому мисленні, яке сягає своїми коренями у народне світосприйняття, народну естетику. Такі з них, як епічне віщування подій, постійний епітет чи алітерація, можна віднести до прикмет усномовного стилю. Однак у вживанні деяких стилістичних засобів, зокрема епітета, «Слово» стоїть значно ближче до фольклорної творчості, ніж сучасний йому німецький героїчний епос, а використання, наприклад, символіки, віщування подій та порівняння (останнє мало поширене у німецькій епічній поезії) має набагато сильніший поетичний резонанс. Вживання алітерації у «Слові» індивідуалізоване, в той час коли у німецькому героїчному епосі, зокрема найдавнішому, алітераційний вірш мав глибокі поетичні традиції. Проте у сучасних «Слову» німецьких героїчних поемах збереглися лише його залишки. Ці старонімецькі пам'ятки зазнали значного впливу куртуазної поезії як у сюжеті, так і в системі образно-виражальних засобів, що привело до деякої дефольклоризації останніх. Це стосується насамперед структури формул з постійним епітетом.

Список літератури: 1. Адрианова-Перетц В. П. Слово о полку Игореве и памятники русской литературы XI—XIII веков. — Л.: Наука, 1968. — 202 с. 2. Міжслов'янські літературні взаємини: здобутки і перспективи. — Радянське літературознавство, 1983, № 8, с. 5—18. 3. Грицютенко І. Є. Естетична функція художнього слова. — Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1972. — 170 с. 4. Жирмунский В. М. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. — М.: Изд-во АН СССР, 1958. — 145 с. 5. Жирмунский В. М. Средневековые литературы как предмет сравнительного литературоведения. — Известия АН СССР, 1971, № 3, с. 185—197. (Сер. ОЛЯ). 6. Конрад Н. И. Запад и Восток. — М.: Наука, 1972. — 496 с. 7. Культура Київської Русі і світовий культурний процес. — Радянське літературознавство, 1983, № 7, с. 42—52. 8. Лесин В. М., Пулицець О. С. Словник літературознавчих термінів. — К.: Рад. шк., 1965. — 431 с. 9. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — М.: Наука, 1979. — 352 с. 10. Рифтин Б. Л. Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. — М.: Наука, 1974. — 575 с. 11. Слово о полку Игореве. — В кн.: Художественная проза Киевской Руси XI—XII веков. М.: Гослитиздат, 1957. — 370 с. 12. Табахьян П. В. Сопоставительная стилистика русского и немецкого фольклора. — К.: Головное изд-во изд. об-ня «Вища шк.», 1980. — 152 с. 13. Die Nibelungen. Zweiter Teil. bearb. von P. Piper. — Stuttgart: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1889. — 574 S. 14. Das Hildebrandslied. — В кн.: Чегоданов Н. С. Хрестоматия по истории немецкого языка VIII—XVI веков. М.: Наука, 1953. — 346 с. 15. Kudrun. bearb. von P. Piper. — Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1895. — 322 S.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Устанавливаются некоторые типологические соотношения в сфере употребления изобразительно-выразительных средств «Слова о полку Игореве» и немецкого героического эпоса. В частности, рассматриваются эпическое предсказание событий, аллитерация, народная символика, эпитет, сравнение и репрезентативы. Выделяется общее и различное в специфике функционирования этих языково-стилистических средств.

Стаття надійшла до редколегії 15.06.84.

Ідейно-естетична функція народнопоетичних образів правди і кривди в байках Л. Глібова

Протягом всього ХІХ ст. ставилося питання про місце народної творчості у різних видах мистецтва, зокрема в літературі, яка стала на позиції революційного демократизму і в якій звучав заклик до боротьби з царизмом, релігією, недоліками класового суспільства та вадами людини, породженими цим суспільством.

Серед усього багатства народнопоетичних образів найбільшу увагу письменників привертали фольклорні образи правди і кривди. То як живі постаті, то як засоби ідейно-словесної характеристики вони віддавна посідали центральне місце в народних прислів'ях і приказках: «Була правда, та іржава», «Правду поховаєш, та сам з ями не вилізеши», «Велике діло гроші, а ще більше правда», «Правда ясніша від сонця», «Біда на світі, коли нема правди», «Пани правдою кепкують, тому в світі панують», «Правди не сховаєш», «Топчи правду у калюжу, а вона все чиста буде», «Правда та кривда — як вогонь і вода», «Правда і в огні не горить і в воді не тоне», «Правда людська боком вилізе», «Правда кривду переважить» та багато інших. Ідею класового розшарування епохи феодалізму та капіталізму відображають також казки про правду і кривду, перекази про бідного і багатого брата тощо. За допомогою образів правди і кривди народ показував соціальне зло, з яким необхідно було вести боротьбу, розкривав своє ставлення до суспільних явищ, висловлював віру в перемогу і торжество правди.

Така активність уснопоетичних образів правди і кривди була однією з причин того, що письменники ХІХ ст. широко використовували їх у своїх творах з метою розкриття вад і суперечностей кріпосницького, а згодом і буржуазно-поміщицького суспільства.

Особливе трактування цих понять знаходимо у романах Панаса Мирного, співомовках С. Руданського, у творах І. Франка, М. Коцюбинського та інших. Значне місце образи правди і кривди посідають і в байках Л. Глібова. І. Пільгук зазначає: «Народний гумор допомагав байкареві одягти злободенні теми в алегоричні форми, надавати байкам національного характеру. Тут відіграли значну роль і традиції «Енеїди» Котляревського, який подав чудовий зразок у переодягненому вигляді цілої галереї панства, чиновництва та відтворення позитивних рис народних характерів, і І. Гулака-Артемовського, Є. Гребінки та інших байкарів, що започаткували жанр байки в новій українській літературі» [4, с. 13].

Художньопоетичний образ правди знаходимо в 29 байках Л. Глібова здебільшого другого періоду творчості, у віршах та загадках для дітей.

У таких байках, як «Вовк і Вівчарі», «Жаба і Віл», «Щука», «Вівчар», письменник використовує народні приказки про правду

з метою показати насильство панів-кріпосників та безчинство чиновників.

У байці «Вовк і Вівчарі» хижак Вовк заздрить ще більшим хижакам Вівчарам, «які найкращого баранчика взяли та й патрають гуртом». Своє обурення він висловлює приповідкою «Де та правда ділась». Звичайно, Вовк не борець за правду, його правда така ж, як правда злодіїв Вівчарів.

Функцію відтворення моралі царських чиновників і панства виконує приказка «Правди ніде діти» у байках «Щука», «Жаба і Віл». Вона найкраще розкриває хижацтво хабарниці Щуки, пихатість панівних класів.

Трактування образів правди і кривди змінюється і наповнюється новим ідейним змістом у байках Л. Глібова пореформеного періоду. У цей час українська література набула нового поступального руху, виросла, змужніла. На першому плані у творах багатьох письменників — громадська, суспільно-політична тема. Не міг не захопитися новими проблемами і Л. Глібов, хоч він і не піднявся до політичного рівня своїх сучасників І. Франка, Панаса Мирного, П. Грабовського.

Л. Глібов, як відомо, належав до просвітителів, він «сподівався, що за допомогою культурно-освітньої діяльності і морального виховання народних мас у дусі тодішньої передової науки можна буде допомогти трудящим здобути краще життя» [2 с. 285]. Але, як зазначає П. Колесник у вступній статті до академічного видання творів Л. Глібова, «на ідейно-естетичне формування поета мала вплив і різночинно-демократична спадщина» [3, с. 6].

Як і різночинці, Л. Глібов виявив ненависть до кріпосного права. Особливо яскраво це підтверджують широковідомі байки «Вовк та Ягня», «Вовк та Мишеня», «Лев та Миша». За допомогою прислів'їв та приказок, усім змістом та образною системою творів письменник засуджує вовчу мораль експлуататорського суспільства.

Таке ж непримиренне ставлення до проявів суспільного зла, несправедливості, сваволі, самодурства поміщиків і чиновників спостерігається в байках, у яких на першому плані питання, де шукати правду, чи є вона взагалі? Отже, народнопоетична тема, тема правди у творчості Л. Глібова набуває громадського, викривального, навіть політичного звучання і розв'язується з прогресивних позицій, з позицій письменника-демократа.

Найбільш показовою з цієї точки зору є байка «Гадюка та Ягня». За допомогою народнопоетичного порівняння панів з гадюками письменник якнайкраще розкриває підступність, жорстокість, несправедливість експлуататорів. Гадюка не говорить, вона сичить. Ця непросипуща злюка «живе під дубом», «щоб кого-небудь укусить». Знищує вона Ягня так же безжалісно й безпричинно, як і Вовк. Байка «Гадюка та Ягня» написана 1872 р., в період загострення суспільних відносин, в період активізації виступів робітничого класу і селянства проти царизму. Л. Глібов теж не стояв осторонь громадського життя. Він вважав, що настав час сказати Гадюкам: «Минулися вже тії роки, що розпинали боки». І тут же

висловлює побажання: «Дай, боже, правді не вмирати» [1, с. 102]. Цим прислів'ям про людську правду закінчується байка. Вона несе основне ідейне навантаження: письменник розкриває світогляд пригнобленого трудового народу, який сподівається, що правда переможе.

У байці «Собака й Кінь» Л. Глібов стверджує, що панівні класи не стали кращими, вони продовжують торгувати правдою та експлуатувати народ. Так, Кінь висловлює сумнів щодо переконання Собаки у тому, хто головна сила в суспільстві: «Се, може, й правда, хто вас знає, на світі всяк буває», і тут же говорить про свою життєву мудрість:

Коли б я не хотів у полі працювати,
Коли б я хліба не возив,
То що б стеріг тоді кудлатий
І що б він їв?

У байці критикуються пореформені нероби — «стовпи», «золоті лоби», громадяни — «суччя копійчане», «бадилля світове». Кінь боїться таких:

Сказав би щось про Квачана такого —
І що воно й до чого, —
Та цур йому, бо ще порве [1, с. 98—99].

«Немає правдоньки» і «невідомо, де її шукати», — наголошується у байці «Жаби». Правда як була, так і залишилася щерба-тою, зазначає письменник у байці «Лисиця-жалібниця».

У творчості другого періоду Л. Глібов таврує суспільні вади, використовуючи народнопоетичний образ кривди, закликає «нікому зла і кривди не чинити», людину, яка не робить нікому кривди, «до смерті будуть поважати і добрим словом поминати» [1, с. 123].

Кривда Левів, Вовків і Собак панує, і цю жорстоку кривду-дійсність він «вилаять хотів» [1, с. 185].

Що ж протиставляє Глібов-байкар панській кривді? Правду в найширшому розумінні цього слова, правду як зброю боротьби з кривдою. Не випадково в декількох байках Л. Глібов слово правда пише з великої букви.

Ось, наприклад, байка «Кундель», в основу якої покладено елементи української народної казки. Живе у норі Хом'як, дивиться на широке поле, яке «комусь дала щаслива доля», дивиться на двір «багатиря гладкого»:

Неначе городок;
Чого нема у його?
Будинок і садок [1, с. 186].

Цей «багатир гладкий» Кундель знищив маленьке господарство Хом'яка. Бідний Хом'як нарікає на свою «заплаканую долю». І тут, щоб підкреслити головну ідею твору, письменник використовує казковий образ правди:

Аж дивиться — іде по полю
Висока Правдонька і стала перед ним.
— Чого ти журишся? — вона спитала тихо [1, с. 187].

Характеризуючи правду, байкар використовує дуже вагомий епітет — висока Правдонька. Така правда повинна перемогти лихо. Великі надії покладає на неї Хом'як. Але висновок гіркий, він співзвучний тогочасному становищу пригноблених:

Ох! — каже Правдонька. — І я його боюсь,
Бо Кундель, бач, який здоровий, мов скотина;
Зустрінусь, аж трушусь, —
Нехай його страшить лиха година! [1, с. 187].

Кривда перемагає. Письменник стикається з цим у житті і втілює у творчості. Однак суспільне питання тут поставлене не лише в плані викриття кривди. Л. Глібов негативно ставиться до Хом'яків, які не ведуть боротьби з кривдою і ховаються по своїх норах: «Аби, як кажуть, лихо тихо»; засуджує він і тих недалеких правдолюбців, які нічого не хочуть і не можуть зробити для того, «Щоб унялась собача сила...» Суспільний зміст цієї характеристики очевидний.

Не люблять всі оті Чабани, Вівчарі, Леви, Собаки, коли їм у вічі говорять правду, керуючись старовинною народною мудрістю «Хлібець їж, а правду ріж». Якщо хтр й захоче «до правди повернуть язик», то буде йому, як тому Комарові з байки «Чабан і Комар». Чабан Комара «тріснув так, що аж прилип до лоба» [1, с. 203]. Така жорстока мораль буржуазно-поміщицького суспільства і її гнівно засуджує байкар.

Л. Глібов закликає письменників говорити правду отим Левам і Вовкам і найвищою оцінкою творів вважає правдивість. «У мене правда гостювала і баєчку подарувала», — говорить він у байці «Фіалка й бур'ян», а у байці «Мандрівка» письменник пише: «На крильцях правдоньки я баєчку пустив» [1, с. 109]. Проте правда у розумінні Л. Глібова має дещо абстрактний, просвітительський характер. Не випадково у декількох його байках до художнього образу правди додається ще й поняття освіти:

Нам треба іншого бажать —
Живого слова, правди і просвіти [1, с. 168].

У байці «Жук і Бджола» Л. Глібов ще раз розкриває свої погляди на освіту у поєднанні з правдою:

Так недотепний, темний чоловік
Недолюбляє ясної освіти,
Бо, як той Жук, до темряви привик;
А дай йому хоч зернятко просвіти,
Не буде він, як Жук, гудіти,
У його загуде, як Бджілочка гула,
Розумна правда і хвала [1, с. 158].

Тема правди — центральна у байці «Дідок і Вітряки». В її основі лежать дві приказки, які проголошує Дідок-селянин, звертаючись до Вітряків-паничів: «А дурень думкою, як кажуть, багатіє», «Брехнею пройдеш світ, та от біда — не вернешся додому».

У байці письменник розкриває мораль буржуазно-поміщицького суспільства, особливо в образі другого Вітряка, який проголошує таку життєву лінію:

Підладжуйсь до людей, вертись і так і сяк,
А іноді умій солодку річ запити.

Або:

Ти думаєш своє, а вимовляй не те —
І потече тобі усюди тее млеко,
Вигадливий язик дорогу промете,
І можна вибраться далеко-предалеко.

Тут Л. Глібов наголошує, що життєва правда розіб'є мрії і того, хто думкою багатів, і того, хто хотів брехнею світ пройти:

Шкода молоть брехню порожнім Вітрякам,
Бо мудра правдонька їм крила ламає [1, с. 151].

Письменник сподівається, що правда переможе, але як боротися за неї, відповіді не дає. Він лише закликає людей любити і шанувати правду. Наприклад, байка «Хмара» закінчується такими словами:

Кохайте щиро правдоньку —
І дасть вам бог одрадоньку
Щасливого життя [1, с. 96].

Найвищою ознакою реалізму у творчості своїх попередників і сучасників, найвищою мірою служіння народові Л. Глібов також вважає правду. Так, характеризуючи творчість М. Лисенка, він не забуває про свій улюблений образ:

Земляче коханий,
Наш голубе сивий,
Тобі наш привіт!
До правди прихильний,
Прожив ти на світі... [1, с. 239].

А собі він ще раз нагадує: «По правді жить на ріднім полі, кохать людей, науки світ...»

Така ж думка посідає центральне місце у вірші «Над Дніпром», присвяченому Т. Шевченку. Характеризуючи творчість Кобзаря, поет знову висловлює надію, що на землю повинна прийти правда, а з нею і добра доля:

Тече Дніпро славний, як голуб, гуде;
Синіє туман у широкому полі;
Стоїть над горою хрест божий і жде
Апостола правди і доброї долі [1, с. 240].

Правда у поєднанні з освітою, наукою, добром — ось життєве і мистецьке кредо Л. Глібова.

Письменник завжди залишається вірним своїм ідейно-естетичним переконанням — нести в народ правду, добро і науку. З цим закликом він звертається до дітей у вірші «Після жнив»:

Благаю щиро: «Дай же, боже,
Довгенько стежечку топтать,
Щоб діялось усе, як гоже,
Щоб зла і ворога не знать;
Щоб в полі нива хліб родила,

А дома добре піч пекла.
Щоб ясна правда душу гріла,
І доля тихая жила!» [1, с. 253].

Л. Глібов використовує народнопоетичний образ ясної правди, яку він трактує як найвищу справедливість, що приносить людині щастя. Народний епітет «ясна» щодо правди застосовує письменник у декількох творах. Так, у байці «Трандафіль і Свиня», засуджуючи зарозумілих панів, письменник протиставляє їхній моралі ясну правду: «Так ясна правда для брехні, як та Трандафіль для Свині» [1, с. 190]. Народний образ ясної правди у байках Л. Глібова несе основне ідейне навантаження: вчити людей правді і добру. З такою ж метою використовується дещо змінене народне прислів'я: «Нехай радіє правдонька і кривда чеше ніс» у вірші «За щедрівку пісенька» та в деяких загадках [1, с. 255].

Отже, самобутність байок Л. Глібова полягає передусім у їх народності, в органічній близькості до народнопоетичних засобів та проблематики народних творів. Погляди письменника на суспільне життя розкриваються за допомогою фольклорних образів правди і кривди. Всі його симпатії на боці правди, на боці тих, хто засуджує кривдників. Л. Глібов закликає молоде підростаюче покоління любити свою Батьківщину, рідну землю. У цій любові він вбачає найвищу міру щастя, правди. Розуміння щастя було для письменника найвищим, він ніколи не мирився з кривдою. У цьому велика заслуга Л. Глібова, який багатьма гранями своєї творчості стояв на рівні письменників-різночинців.

Список літератури: 1. Глібов *Леся*. Твори: у 2-х т. — К.: Наук. думка, 1974. — Т. 1. — 519 с. 2. Історія української літератури: У 8-ми т. — К.: Наук. думка, 1967—1971. — Т. 3. — 513 с. 3. Колесник П. Й. Творчість Леоніда Глібова. — У кн.: Глібов Л. Твори: У 2-х т. К.: Наук. думка, 1974. — Т. 1, с. 5—25. 4. Пільгук І. І. Майстерність байкаря-реаліста. — Українська мова і література в школі, 1965, № 4, с. 12—18.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Анализируется идейно-эстетическая функция народнопоэтических образов правды и кривды в баснях украинского писателя XIX ст. Л. Глибова. Фольклорные образы правды и кривды помогают писателю раскрыть недостатки общественного строя и дают возможность утверждать мысль, что он многими гранями своего творчества стоял на уровне писателей-разночинцев.

Стаття надійшла до редколегії 10.01.84.

Краплина роси . . .

(про творчу спадщину Ульяни Кравченко)

Уляна Кравченко належить до тих менш знаних сьогодні письменників, без врахування творчості яких наше уявлення про літературний процес кінця ХІХ—початку ХХ ст. було б неповним. «Нехай буду я, як та роси краплина, що не має тривкого буття, ні імені не має, невідома: — як непомітно прийшла, упала, непомітно й розвивається... Нехай буду . . . та нехай мій труд прискорить день розцвіту моєї рідної країни», — так писала про себе письменниця [1, с. 247].

Народилася Уляна Кравченко (справжнє ім'я та прізвище — Юлія Юліївна Шнайдер) 18 квітня 1860 р. у містечку Миколаєві (тепер Львівської області). Батько її належав до «народовців», свої вірші на політичні теми друкував у народовській газеті «Галицька зоря». Мати — співачка, виконавиця українських і польських народних пісень, прищепила Улянці любов до народної пісні. Великий вплив на майбутню письменницю мала сім'я українського письменника М. Устияновича. «З раннього дитинства виростала я в літературній атмосфері. Мої батьки мешкали в 1860—1869 роках в будинку Леонтія Устияновича, колишнього бургомістра вільного містечка Миколаєва над Дністром, батька Миколи Устияновича, славного повістяра і поета» [1, с. 424].

Особливе враження в роки навчання у Львівській учительській семінарії справили на Уляну Кравченко поезії О. Пушкіна, Й.-Ф. Шіллера, Й.-В. Гете. З великим захопленням вона читає також твори українських письменників, зокрема Ю. Федьковича, Марка Вовчка, І. Котляревського, плекає надії на особисте знайомство з поборником нових, революційних ідей І. Франком.

Після закінчення семінарії в 1881 р. Уляна Кравченко одержує призначення на посаду вчительки в містечко Бібрку на Львівщині. З ентузіазмом вступає у боротьбу з неучтвом.

Гарячу, невгомону вдачу молодій вчительки не могли задовольнити умови, в яких проходила її педагогічна діяльність. На кожному кроці відчувалося переслідування поліції, зневажливе ставлення місцевих учителів, які вбачали у своїй праці тільки засіб для заробітку, обмеженість шкільного начальства. Це і стало причиною переведення Ульяни Кравченко в село Стоки. Приміщенням для занять тут служила «хата спустошіла, валячлася, без даху, підлоги, вікон, при старій церкві і цвинтарі... щохвилини кусень грубий глини й вапна із стелі спадав. Жаль й темних, голодних малих братчиків, хоч наука в класі зимній, без підлоги і, як дотепер було, без шиб в вікні, не конче добре впливає на моє здоров'я» [1, с. 458]. Так описувала І. Франкові своє нове становище Уляна Кравченко.

В 1885 р. Уляна Кравченко влаштовується працювати у Львові в шестикласну українську школу для дівчат під наглядом черниць-

василіанок. Але недовгим було і це вчителювання. За популяризацію передових ідей, поширення українського слова вона змушена була працювати приватною вчителькою в селах Львівщини. Педагогічній діяльності віддала Уляна Кравченко понад сорок років.

Початок її літературної творчості припадає на 1881 р. і знаменується появою невеликих творів, серед яких І. Франкові особливо сподобався вірш «Згадай мене, милий». Цей вірш І. Франко доопрацював й вмістив у 21-му номері журналу «Зоря» за 1883 р. Авторці він щиро радив зайнятися літературною працею: «...хто вміє своїми, хоч і не складними щодо форми, віршами глибоко потрясти серце другого чоловіка, той мусить — свідомо чи інстинктивно — знати дорогу до серця... я радив би Вам працювати на тім полі, і то працювати систематично, витривало» [2, с. 194]. «За ваші братерські ради і пояснення, — писала Уляна Кравченко Каменяреві, — сердечно дякую, буду старатись після них поступовати і підіймуся праці...» [1, с. 438]. З цього часу зав'язується листування двох митців, яке тривало до смерті І. Франка, порадника і вчителя письменниці.

У поезії Уляни Кравченко дедалі голосніше звучать життєствердні мотиви, душевні поривання служити своїм палким словом народові. Її поезії друкуються в журналі «Зоря» та газеті «Діло». В 1885 р. при сприянні І. Франка вийшла окремим виданням «Ргіта вега» — 38 поезій Уляни Кравченко, перша в Галичині збірка поезій, написаних українською жінкою. Молода поетеса намагається настроїти свою пісню на бойове громадське звучання. Проте їй важко було художньо розв'язати проблему свободи особистості, простежити взаємозв'язок між суспільством й особистістю. Звідси декларативність та ідейна невпевненість:

Ргіта вега, о моя сестричко,
нам обом одна судилась доля!
Не весна ще, хоч весна вже близько;
відцвітеш серед пустого поля [1, с. 31].

Символічні образи іншої збірки Уляни Кравченко «На новий шлях» (1891) набувають більшої конкретності, сягають значніших психологічних і соціальних глибин, закликають галицьку жінку-трудівницю до боротьби:

Жий для людей, працой кривавим трудом,
Віддай усе, усе за рідний люд... [1, с. 66].

Тема емансипації жінки посідає значне місце в поезіях Уляни Кравченко. У конкретних реалістичних картинах перед читачами постає образ жінки-борця проти безправ'я, приниження людської гідності. В них відчутно, як сама авторка болісно переподіляла себе між прагненням брати участь у громадському житті та сімейними обов'язками.

Глибоке усвідомлення складних явищ дійсності, активна педагогічна діяльність не могли не позначитися на ідейному спрямуванні поезій Уляни Кравченко. Думка про справжню суть капіталістичного суспільства дедалі частіше пронизує рядки її віршів:

Брехня й омана в світі все горою,
а правди не доглянеш між людьми;
вже підлота й зрада — чеснотою;
чернь сунеться наосліп серед тьми [1, с. 81].

Ступаючи на шлях, яким йшли прогресивні українські поети минулого, самовіддані і наполегливі шукачі «вічної правди» і справедливості, Уляна Кравченко пише вірші, сповнені великої любові до простого народу:

Люблю тебе, народе мій убогий,
хоч ти в ярмі,
люблю тебе, хоч ти, тяжкий невіжа,
живеш у тьмі.
Люблю й даю в ім'я тії любові
свої думки... [1, с. 84].

Письменниця розуміє, що праця поета складна, напружена, але така необхідна для трудової людини.

Значний інтерес викликає збірка «В житті є щось» — правдива картина галицького життя на грані двох століть. Більшість поезій цієї збірки свідчать про те, що знайомство з І. Франком сприяло формуванню прогресивних поглядів поетеси. Це помітно позначилося на кращих прозових творах Уляни Кравченко.

У листі від 20 травня 1887 р. І. Франко писав до Уляни Кравченко: «...чи не могли б Ви написати свої споминки про своє учительське життя в Бібрці і Стоках від початку до кінця з його добрими сторонами і злими. Головно звернути би треба увагу на відносини людей, дітей і товаришів-учителів до учительки, і, здається, що про все те Ви будете могли розказати багато цікавого» [2, с. 337].

Письменниця написала 1887 р. два нариси «Спогади учительки» («Перший рік практики», «Із спогадів учительки») — майже документальні зарисовки про свою педагогічну діяльність. У задушливій атмосфері цісарської Австро-Угорщини гинули мрії, сподівання і праця народних вчителів, які з любов'ю ставилися до педагогічної роботи, не мирилися з офіційною педагогікою, що вбивала в дітях найменший вияв вільної думки. Молода вчителька, у якої «думки були звернені лише на одне ... побачити, пізнати своїх учнів та учениць... стати самостійною... вчити, говорити, що і як серце скаже, не обмежуватися тільки до того, що написане в «препарації», не боятися критики за погіршення проти методики...» [1, с. 311], не шкодує ні своїх сил, ні свого часу для виховання і навчання дітей. На кожному кроці їй вчувається голос землі: «...неси добро між люди, неси світло, щоб щастям добрим слів своїх і добрих діл твоїх, мов квітами, засипати ту хлань темноти, що розвернулася між людьми... Бери і душі дитячі, бери в теплі руки ніжно, і вони розвинуться, як квіти...» [1, с. 393]. Ці слова стали змістом життя вчительки, невтомної трудівниці, яка своїм лагідним та добрим ставленням завоювала симпатії не тільки дітей, а й їхніх батьків.

У 1887 р. Уляна Кравченко пише оповідання «Голос серця», яке за ідейним спрямуванням близьке до нарисів «Спогади учи-

тельки». Душевна простота, гуманізм, безмежна любов до свого народу поєднувалися у головної героїні твору — вчительки Соні з ідеєю боротьби за визволення жінки. «Інтересам суспільності піднести уровень світогляду жінок, щоб вплив наш... був на користь суспільності. Через заборону жінкам участі в життю суспільності робите, мужчини, кривду цілій суспільності. Жінка також людина, й ніхто не має права здержувати її від сего, до чого має силу й здібності...» [1, с. 414].

Письменниця уважно придивлялася до життя, прагнучи зрозуміти причини гіркого становища народу. Вона засуджує капіталістичне суспільство, яке несе бідність, голод, знущання. В циклі своєрідних заміток «3 афоризмів» (1884) зі збірки «Замість автобіографії» Уляна Кравченко наголошує на тому, що «сором для громади, коли по вулицях волочаться божевільні дідугани... Сі нищі, тихі, покірні, босі, обідрані, — се соромний докір для тебе, громадо, що не здібна пільгу дати терпінню, внести спокій, надію в серця наболілі, зламані, повні тривоги за хліб насущний, за буття» [1, с. 243]. В деяких творах збірки «Замість автобіографії» письменниця відходить від демократичних поглядів, але це не пригнічує ідеї про необхідність визволення гноблених з ярма неволі, висловленої в кращих її творах.

Прозові твори Уляни Кравченко написані дуже просто, емоційно, події подаються здебільшого в хронологічному порядку. Письменниця використовує не безсторонній «об'єктивний» опис, а зображує пережите нею самою. Звідси відповідна настроєність, почуття співпереживання до трагічного становища народних учителів.

На письменницькій манері Уляни Кравченко позначилася літературна школа українських письменників, особливо Івана Франка. Вони допомогли їй стати до лав тих митців, які активно й цілеспрямовано порушували морально-етичні проблеми суспільного життя, збуджували у читачів почуття совісті, честі та благородства. Цим Уляна Кравченко наближається до наших днів з минулих десятиліть і заслуговує на всебічне вивчення її творчої спадщини.

Список літератури: 1. Уляна Кравченко. Вибрані твори. — К.: Держлітвидав УРСР, 1958. — 469 с. 2. Франко І. Твори: у 20-ти т. — К.: Держлітвидав УРСР, 1950—1956. — Т. 20. — 627 с.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Освещается жизненный и творческий путь Ульяны Кравченко. Рассматривается действительное влияние И. Франко на формирование ее литературных взглядов. Охарактеризованы лучшие поэтические и прозаические произведения.

Стаття надійшла до редакції 20. 03. 84.

Питання фольклористики на сторінках галицької періодики 1860—1870 рр.

Період 1860—1870 рр. в українській фольклористиці досліджений, на нашу думку, недостатньо. Зокрема, під цим кутом зору ще ніхто з науковців ґрунтовно не вивчав тогочасної галицької преси.

Першим у галицькій періодиці активним пропагандистом фольклору був народовський тижневик «Вечерниці», який офіційно іменував себе «Літератським письмом для забави і науки». Редактором та видавцем його спочатку був прозаїк і драматург Ф. Заревич, а потім — син М. Шашкевича, поет В. Шашкевич.

У програмі журналу зазначалося, що крім повістей, поезій, історичних нарисів, літературної критики, наукових розвідок про природу друкуватимуться «також приповідки, загадки і дещо можна буде — для забави народним руским язиком» [5, 1862, № 1, с. 2]. На перший погляд, звернення до фольклору позначене розважальною метою. Проте вже у наступних номерах тижневика, зокрема в публікаціях К. Климковича, вказувалося на практичне значення фольклористичної роботи, визначалася її перспектива. У статті «Збирання забитків усної словесності» К. Климкович виступив із закликом розпочати масове збирання народної творчості, наголошуючи, що тим самим можна глибше пізнати життя народу, його історію, звичаї, обряди. «Хотячи пізнати достоїнство нашого народу, не можемо тее інакше учинити, як тільки вивченням його історії і його теперішнього биту, а до того наблизитись середком є сама народна словесність (фольклор. — М. Г.), яко замисловатий проблиск незамисловатого духа» [5, 1862, № 23, с. 208].

Животворна сила пісень, на думку К. Климковича, «має здатність до вираження найкрасніших задушевних мотивів... Засвоїти досконало мову народну, познайомитися з її найглибшими таємницями, найдрібнішими відтінками, пізнати цілу істоту народну, його погляди, поняття» — провідне завдання часу, бо «тисячі пісень, тисячі приповідок, тисячі казок живуть на тій мові в устах народу — ті тисячі словесних утворів становлять разом величезний пам'ятник словесний» [5, 1862, № 23, с. 229]. Оскільки трудність щодо масового збирання народної творчості полягала в тому, що записувачам не вистачало відповідних методичних програм, то їх тимчасово повинна була замінити, як зазначав К. Климкович, «найсумлінніша вірність» запису на слух. Зібраний матеріал він радив надсилати до редакції «Вечерниць» для систематизації і критичного огляду.

Питання фольклористики були програмними і в літературно-критичному місячнику «Мета», який почав виходити на зміну «Вечерницям». Редагував його К. Климкович. Тут було запроваджено спеціальний відділ «Жива словесність». Відкриваючи його, редакція обіцяла друкувати пісні, оповідання, приповідки, тобто «всілякі забитки з неписаної словесности нашого люду, які лиш дехто із

любителів рідного слова в редакцію «Мети» присилатиме». Однак тут вміщувалися здебільшого історико-етнографічні статті. Все ж, порівняно з «Вечерницями», було зроблено більш рішучий крок у напрямі організації збору народної творчості, її популяризації та дослідження.

Виступаючи від імені редакції, К. Климкович просив усіх, «у кого на те є охота і змога, збирати хоч по кришечці сей матеріал, з котрого колись, догіднішою порою, не без критичного ума й не без критичного кошту поставиться такий дорогоцінний пам'ятник руського слова» [8, 1863, № 2, с. 159]. Він радів, що «гадка, заявлена раніш у «Вечерницях», не впала на ялову землю», що «знайшлися люди з теплішим серцем», які, не гаючи часу, взялися за діло. Такі збирачі, як А. Кобринський, М. Карпинський, А. Дольницький і Т. Ревакович, «придбали кожний у своїй стороні гарні збірники пісень народних». Перші два фольклористи вислали свої збірники ще в редакцію «Вечерниць». У «Мету» надійшли матеріали від А. Дольницького й Т. Реваковича.

К. Климкович роз'яснював, що нагромадження фольклорних матеріалів потрібне для систематизації й наукових досліджень. Він дивився у перспективу, коли зібрані записи можна буде піддати критичному огляду і, доповнивши їх, «в досконалій формі оголосити».

Щодо публікації фольклорного матеріалу, то К. Климкович радив принаймні максимально використовувати літературні журнали, мовляв, «у слов'ян, як он бачимо в сербів, ще й нині таким побитом оголошуються менші збірники пісень народних» [8, 1863, № 2, с. 162].

Розповсюдження друкованого матеріалу К. Климкович справедливо вважав надзвичайно важливою справою. Воно потрібне, «щоб знали ті, котрі дальшим збиранням займаються, що вже єсть, а чого ще нема. Іноді буде вже повний текст якоїсь хорошої пісні надрукований, так не треба вже списувати або й переписувати який-небудь кепський варіант сеї пісні. Іноді знову буде вам звісна в одній стороні лиш частина якоїсь пісні, а в другій співають цілу; коли ж частина надрукується вперше, тоді інший запопадний збирач тим охотніше звабиться записати повний текст такої пісні» [8, 1863, № 2, с. 162].

К. Климковичеві, як редактору, було добре відомо, що в Галичині відчувався брак учених, «які б змогли творити цю справу в досконалості», а сама фольклористика «коли не зовсім нове діло, то бодай запущене поле, на котрому не без труда прийдеться орати». Проте він переконаний, що ця справа тут «буде помалу й поступенно рости й удосконалюватись, більшати й кращати».

Звертав К. Климкович також увагу на записування варіантів: «бо сего доконче треба буде до критичного видання колись повного збірника пісень народних».

Статті К. Климковича, надруковані в 1862 р. у «Вечерницях», зокрема, «Народ і словесність», «Збирання забитків усної словесності», а також стаття «Жива словесність» у «Меті» 1863 р., засвідчують досить високий рівень завдань фольклористичної науки 60-х

років. Ці публікації зіграли важливу роль у становленні фольклористики на Прикарпатті в середині XIX ст.

Фольклорні традиції «Вечерниць» і «Мети» продовжив літературний журнал «Нива». Цей друкований орган на початку свого існування також оголосив, що вміщуватиме «народні поезії та перекази». Як доказ, у першому номері журналу було надруковано «Буковинські пісні з голосами», зібрані Ю. Федьковичем. До цього матеріалу редакція дала велику примітку, в якій зазначалося: «Знаючи усю славу нашої пісні народної і усю силу таємничого її та чуло-сумовитого дзвону, та й до того добачаючи превелику користь, яка виходить з неї для співливого молодого товариства, — бо, як ніде, так до ґрунту не висповідався наш народ, як в піснях своїх, так і ніяк ліпше добратись до глибини його духа, як то голосом тих пісень! — подаєм ми, щиро вдячні дорогому збирачеві, оці буковинські пісні. Вповаємо, що молода братія наша щиро їх привітає. А поки що, наша така думка, щоб невгомно одзивались гарні пісні народні одна за другою на словесній «Ниві» нашій» [9, 1865, № 1, с. 9].

Те, що «Нива» почала фольклорні публікації записами «буковинського соловія», — явище не випадкове. Ю. Федькович на той час уже зажив слави народного поета, співця «жовнірських дум». Його твори друкувалися на сторінках «Вечерниць» і «Мети». Він був найбільшим знавцем і цінителем народної творчості Буковини. Для періодики Ю. Федькович подав «пісні з голосами», закликаючи тим самим до розвитку музичної фольклористики. Друкований матеріал засвідчив «глибоке відчуття автором великої художньої сили і життєвої правдивості народних пісень» [3, с. 51].

Найбільш довговічний народовський журнал «Правда» у «Запрошенні до передплати» заявив, що бачить потребу розвитку чисто народної літератури для пробудження науки і знання історії народу, «кращого пізнання його теперішньої: заселення ним земель, його бита і стосунків, свойства і характеру, звичаїв і обичаїв». Отже, на одне із чільних місць виносилося питання кращого пізнання народу через його побут, звичаї, а також народну творчість. Цьому журналові належить чи не найбільша заслуга в справі популяризації народної творчості. Це, зокрема, стосується ранньої стадії його існування, коли журнал відзначався певною демократичністю.

Питання збору й публікації народної творчості у «Правді» порушувалися неодноразово. Так, в 1867 р. було вміщено «Письмо до академіків руських про видання збірників простолюдної літератури» П. Павлусевича [11, 1867, № 12]. Його поява зумовлювалася необхідністю підготовки й видання словника української мови, основою якого міг стати «збірник живої літератури народної (фольклору. — М. Г.)», що містить, за словами автора листа, «вираження різноманітних понять всякого рода в розличнім биті, заняттях і стосунках», зібраних «по всіх окраїнах». П. Павлусевич звертає увагу на багатство народної поезії: «Другий пожиток з тих збірників усної літератури нашої буде той, що виявимо всему світу, яка багата наша народна література і поезія» [11, 1867, № 12, с. 96]. Автор

радить записувати фольклор фонетично, оскільки записи етимологічним правописом, мовляв, завдають великої шкоди. Вони незручні настільки, що «годі ученому на такі праці спуститися і за основу своїх наукових досліджень положити». Даються також поради щодо паспортизації та принципу укладання фольклорних збірників. Фольклорний матеріал у збірниках пропонувалося ділити на три частини: поетичну, прозову й музичну.

Така увага до музичної фольклористики виявлялася хіба ще в народовському журналі «Зоря», що виходив у Львові з 1880 р. Автор уміщених там «Артистичних листів», зокрема, писав: «До Вас, щиро руські патріоти, озиваюся з гарячим поклоном: не давайте пропадати сим прекрасним, милозвучним, любим, сердечним руским мелодіям: до тебе, руска молодіж, що вдома і в школі плекаєш спів і музику, обертаюся днесь з неменше гарячим покликом: збирай охоче і пильно тоті щиро рускі мелодії по селах, по горах, як пчїлка мід з цвітів збирає, списуй їх вірно в ноти або виучуйся співати, підслухуй ті мелодії по селах, по горах, по найдальших закутках, а если можна — і по весіллях, вечерицях і при всяких обрядах народних, — і передавай їх в ноти, щоби не пропали, а противно, — щоби з того скарбу неоціненого хіснова-ли наші композитори, подібно, як хіснують поети з руських пісень народних» [7, 1880, № 25, с. 74].

Неабияке значення мали опубліковані в «Правді» праці В. Навроцького — економіста, етнографа, публіциста. Ознайомлення з його творчою спадщиною, у тім числі листами, дає право визнати за ним велику заслугу в розвитку вітчизняної фольклористики і поставити в ряд найталановитіших попередників «франківської фольклористичної школи».

В. Навроцький ще за життя зажив слави орача галицького духовного перелогу. Він постійно орієнтувався на інтереси простого люду, цікавився «живою словесністю». На історію дивився як на своєрідний життєзапис народу, а не князів чи усяких прелатів, якими любили захоплюватися народовці.

У 1869 р. на сторінках «Правди» В. Навроцький надрукував велику фольклорно-етнографічну працю «Весілля в Котузові» [11, 1869, № 32—35, 37, 39], у якій виявив глибоке розуміння народних традицій та значення весільного фольклору. Зокрема, він дає цікавий опис таких складових частин весілля, як «Сватання», «Коровай», «Словини», «Вінкоплетини», «Заручини», «Шлюб», «Посаг», «Проводи», «Пропой», ілюструючи його численними пісennими прикладами.

У порівнянні із записами Й. Лозинського [12] та І. Гальки [4], «Весілля в Котузові» було новим кроком на шляху збору й критичного опрацювання весільно-обрядової поезії.

У «Правді» побачила світ і ґрунтовна рецензія В. Навроцького на перший том «Исторических песен малорусского народа» В. Антоновича та М. Драгоманова (К.: 1874). За обсягом спостереження та місткістю інформації — це своєрідна узагальнююча фольклористична праця, де крім оцінки висловлюється ряд слушних думок щодо внутрішньопсихологічної настроєвості ліричних та іс-

торичних пісень. Цікаво підходить В. Навроцький до процесу образного пізнання дійсності в народних думах, зокрема звертає увагу на високу конденсацію змісту при мінімальній затраті художніх засобів [11, 1875, № 1—3].

На сторінках «Правди» друкувалися повідомлення про вихід пісенних збірників, рецензії на літературні твори із фольклорними ремінісценціями, «листи» про музику, матеріали про побут гуцулів, поліщуків, переклади німецьких, фінських і датських казок, сербських народних дум, уривки з наукових праць слов'янських учених.

Не всі матеріали, правда, витримали випробування часом, зокрема ті, які відбивали позиції антинародної ідеології: проповідували забобонність, релігійність, покору владі світській і духовній. Наприклад, у праці Є. Згарського «Народна філософія, списана по народних пословицях і приповідках» була зроблена спроба «філософського» обґрунтування незмінності експлуататорського ладу. Тут цілком з ідеалістичних позицій трактувалася залежність людини від всевишнього. Людина як творчий і самостійно мислячий індивідуум цілковито заперечувалася. Така авторська концепція звучала наївно, та все ж нею цісарські вірнопіддані розраховували притупити народну свідомість, відвернути увагу від гострих соціальних проблем.

У 1870—1872 рр. виходила народовська газета «Основа», однак вона не внесла особливого пожвавлення в духовне життя Галичини. Це видання зазнало справедливої критики за проурядовий характер [1, с. 139]. Із фольклорних матеріалів в «Основі» заслуговує на увагу стаття А. Вахнянина «Дещо про значення пісень народних у слов'ян, іменно у русинів», у якій стверджувалося, що слов'янська пісня розкриває первісний погляд людини на природу, сімейні та суспільні стосунки. Пісня — це засіб своєрідного спілкування з природою і сповіді перед нею. Піснею людина розмовляє, ділиться своїми радощами й горем, тужить за родиною, славить лицарський подвиг. Поряд із спостереженнями над змістом автор звертає увагу також на їх художні особливості, відзначаючи, що у піснях «старі образи меркнуть, відживають, уступають місце новим, сучасним, з новою поетичною формою» [10, 1871, № 83]. Праця А. Вахнянина була спробою критичного огляду змісту й поетики народної пісенності. Це зразок тогочасної галицької порівняльної фольклористики, започаткованої ще «Руською трійцею», зокрема І. Вагилевичем.

70-ті роки ХІХ ст. відзначаються посиленням класової та національної боротьби, що значною мірою позначилося на характері фольклористики.

У цей час у Львові видавався журнал «Друг» (1874—1877). Із появою в його редакції І. Франка та М. Павлика він різко змінив свою орієнтацію, позбуваючись заскорублого консерватизму та церковно-релігійного догматизму. У «Друзі» було відкрито соціальну рубрику «З уст народа». Про це редакція писала: «Отворяемо сю рубрику тим раднійше, що зможуть в нашій газеті (насправді журналі. — М. Г.) появлятися на світ речі із рукописів приват-

них в Галичині, котрі для недостатку средств матеріальних могли бечатися особими збірниками» [6, 1876, № 7, с. 106].

Друкував «Друг» окремі фольклористичні дослідження. Так, у праці О. Торонського «Руська народна поезія під взглядом прозодії» розглядалося питання поетики «народного стиха», а власне будови фольклорного твору, його внутрішньої художньої структури.

Помітним внеском у фольклористику була стаття М. Павлика «Потреба етнографічно-статистичної роботи в Галичині», написана на основі доповіді, прочитаної на вечорі пам'яті М. Шашкевича 24 червня 1876 р. Статтю опублікував журнал «Друг» 1876 р. у 13—16 номерах. Праця була результатом глибокого аналізу причин застою духовного життя галицької інтелігенції, у ній викривався пагубний вплив народовських ідей та церковних порядків на загальний поступ мистецтва й науки. Стаття закликала до тіснішого єднання трудового народу й інтелігенції через етнографічну (читаймо: і фольклористичну) діяльність, через вивчення матеріального й духовного життя місцевого населення. Письменників, зокрема, М. Павлик закликав вивчати мову, побут, звичаї народу і на цьому ґрунті творити глибоко народну літературу.

Здобутки фольклористики Східної України редакція «Друга» популяризувала статтею М. Драгоманова «Опізнаймося», у якій, крім своїх, автор характеризував видання І. Рудченка, П. Чубинського А. Лоначевського, М. Лисенка, П. Житецького, О. Косач. Досягненнями фольклористів Наддніпрянщини М. Драгоманов намагався збудити запал галичан до подібної праці, зрушити її зі стану аматорства і прискорити процес розвитку наукової фольклористики.

Вищим ступенем фольклористичної думки в Галичині слід вважати праці І. Франка, у яких він обстоював суспільну роль народної поезії (рецензія на «Сербські народні пісні і думи» М. Старицького), заперечував буржуазні теорії занепаду й згасання фольклору, акцентуючи, що народ «ще спосібний видобувати чимраз нові тони, відзиватися чимраз новими, все хорошими і характеристичними піснями на всі біжучі справи» («Дещо про Борислав»), таврував експлуататорську суть капіталізму та його антигуманність («Жіноча неволя у руських піснях»), стверджував, що творцем народної поезії є трудовий народ («Як виникають народні пісні?»). Згадані нами наукові праці І. Франка, щоправда, з'явилися на початку 80-х років XIX ст., але «виношувалися» вони значно раніше, у процесі формування світогляду письменника. Адже І. Франко, як слушно відзначає О. Дей, змалку «був переповнений піснями — народними і власними, жив ними, вони були його єством, любов'ю, турботою, багатством і зброєю» [2, с. 45].

Загалом у питаннях фольклористики, порушених на сторінках галицьких періодичних видань 60—70-х років XIX ст., спостерігалася спорадичність, однак, незважаючи на складність суспільного життя, у них щораз чіткіше виявлялися демократичні тенденції. Своїми кращими змаганнями фольклористика повністю вливалася в русло політичного й культурного пробудження трудящих Галичини.

Список літератури: 1. Бернштейн М. Д. Українська літературна критика 50—70-х років XIX ст. — К.: Вид-во АН УРСР, 1959. — 492 с. 2. Дей О. І. Сторінки з історії української фольклористики. — К.: Наук. думка, 1975. — 272 с. 3. Загайкевич М. П. Розвиток музичної фольклористики на Західній Україні в XIX ст. — Народна творчість та етнографія, 1958, № 3, с. 45—58. 4. Народні звичаї і обряди з-над Збруча, описані Ігнатієм Галькою. — Львів: 1861, ч. 1. 5. Вечерниці. 6. Друг. 7. Зоря. 8. Мета. 9. Нива. 10. Основа. 11. Правда. 12. Ruskoje wesi e, opysanoje czerez J. Łozińskoho. — Peremyszl: 1835. — 154 s.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

На основании детального, системного анализа галицкой периодики 1860—1870 гг. освещается малонизученный вопрос о становлении и развитии фольклористики на западноукраинских землях соответствующего периода, раскрываются новые черты в характеристике эстетических взглядов Ю. Федьковича, В. Навроцкого, К. Климковича и других деятелей культуры. Статья в какой-то мере представляет картину украинской фольклористической мысли накануне революционно-демократической деятельности И. Франко.

Стаття надійшла до редколегії 16. 11. 83.

На допомогу вчителю

М. М. ПАНОЧКО, доц.,
Дрогобицький педагогічний інститут

Виховуємо патріотів-ленінців

Керуючись настановами партії та уряду про комуністичне виховання на прикладах героїзму й самовідданості борців за щасливе сьогодення, радянські вчителі постійно звертаються до образу В. І. Леніна, в якому втілені кращі риси полум'яного революціонера, титана наукової думки і справді народного вождя, творця Комуністичної партії і першої в світі соціалістичної держави, який присвятив усе своє життя великій і благородній справі — боротьбі за соціальне визволення пролетаріату і всіх пригноблених мас, за щастя людей праці.

Учителі-словесники середніх шкіл № 1, 2, 4, 5, 14, школи-інтернату Дрогобича у навчальній та виховній роботі нагромадили чималий досвід. Вони використовують найрізноманітніші форми і методи вивчення першоджерел: конспектування, коментоване читання творів і документів, цитування, семінарські заняття, бесіди, конференції та ін.

Учні вчаться розмірковувати над проблемами з партійних, класових позицій, з позицій соціалістичного реалізму.

Образ вождя пролетарської революції знайшов яскраве відображення у різноманітних літературних жанрах — поезії, прозі, драматургії, публіцистиці, а також в образотворчому мистецтві, музиці, кіно. І це закономірно. Ленін — це символ нового світу. З іменем Леніна асоціюються революційні перетворення і найвеличніші досягнення радянського народу після Великого Жовтня.

Художні твори про В. І. Леніна не тільки допомагають збагнути велич життя вождя пролетаріату, а й дають відповідь на такі важливі питання, як місце і роль особи в суспільстві. На них школярі вчаться принциповості й людяності, комуністичного ставлення до праці, наполегливості в подоланні труднощів. Крім цього, вони довідуються про життя трудящих до революції, про великий подвиг робітничого класу в дні Жовтня і в роки громадянської війни, про роль вождя пролетаріату в будівництві Радянської держави.

Опрацьовуючи новий матеріал чи закріплюючи вивчене, вчителі часто використовують на уроках мови і літератури відомості

з біографії В. І. Леніна, уривки з художніх творів про нього тощо.

Працюючи над ленінською тематикою, вчителі намагаються так згрупувати матеріал, щоб учні дістали цілісне уявлення про вождя, починаючи від його дитячих років і завершуючи його діяльністю керівника робітничо-селянської держави, мудрого керманіча й порадника трудящих.

На уроках української мови та літератури значне місце посідають письмові роботи, зокрема твори за картинами образотворчого мистецтва. Це насамперед допомагає учням краще усвідомити роль вождя пролетаріату в історії розвитку революційного руху в Росії та революційної думки в усьому світі; по-друге, знайомить їх з мистецтвом живопису, прищеплює навички правильного сприймання сюжету картини, виховує естетичні смаки.

Твір за картиною вимагає від учителя старанної підготовки. Передусім потрібно історично правильно розкрити зміст вибраної картини, визначити місце і час дії, пов'язати сюжет картини з певним етапом революційних подій і роллю в них В. І. Леніна, дати портретну характеристику вождя. Так, учителька середньої школи № 1 підготовку до написання твору за картиною О. М. Герасимова «В. І. Ленін на трибуні» розпочинає заздалегідь. Учні повторюють вірш П. Тичини «Партії слава, Леніну слава». Вчителька з'ясовує, які ще твори про В. І. Леніна знають учні, які кінофільми на ленінську тематику дивилися, рекомендує твори для позакласного читання. Твір за картиною пишуть після вивчення складного речення з порівняльними зворотами. Учениця Я. завершує твір так: «Багато художників присвятили свої праці В. І. Леніну. І скрізь, де б ми не зустрічалися, Ілліч постає перед нами як гуманна людина, людина великого розуму, сильної волі, бо таким він був насправді.

Ми вдячні Леніну за те, що, прозорливо дивлячись уперед, він бачив нас, радянських дітей, які будуть жити при комунізмі, і ще тоді піклувався про майбутнє покоління. Ми будемо виконувати його заповіти...».

Після опрацювання вірша В. Сосюри «Ленін» учні усно малюють дуже широку картину: розповідають про безкрайню тайгу, високі гори, родючі степи, багатолюдні міста, заможні села, про трудові здобутки радянських людей. І все це постає як нерукотворний пам'ятник вождеві. Так поетично учні передають велич ідей В. І. Леніна, втілених у життя працею вільного народу. Після вивчення цієї поезії напам'ять учителька проводить конкурс на кращого читця віршів про В. І. Леніна. Після цього учні за планом, що є у підручнику 5-го класу, готуються до письмової роботи «Ленінським шляхом». Аналізуючи твори, п'ятикласники повніше осмислюють зміни, які відбулися в нашій країні протягом 65-річного існування Радянської влади, чіткіше усвідомлюють, як міцніла соціалістична держава, як зростали культура і добробут трудящих.

Під час вивчення трилогії О. Гончара «Прапорonoсці» у 10-му класі увагу учнів привертає те місце у творі, де описано, як радян-

ські воїни з іменем Леніна визволяли Злату Прагу, як схиляли свої прапори перед будинком, де в 1912 р. проходила Празька партійна конференція. Віра в силу ленінських ідей, у мудрість Комуністичної партії додавала сил і мужності нашим бійцям, коли вони штурмували неприступні скелі Альп, визволяли народи Румунії, Угорщини, Австрії, Чехословаччини.

Так, у творі на тему: «Радянські люди — прапороносці ідей ленінізму» учениця Ч. пише: «Рядова радянська людина Хома Хаєцький вважає за свій обов'язок не тільки звільнити народи Європи, але гордо нести туди ленінську правду. «Л», «Л», — вигукував Хаєцький. — Ти ведеш нас усюди: по горах, по долинах і по чужих країнах. Ця перша літера слова «Ленін» була дороговказом дивізії, супроводжувала бійців, надихала на подвиги, згуртовувала народи, утверджувала їх могутність... Ленін, ленінська думка, ленінське творіння — це те повітря, те сонячне світло, без якого я, як і всі радянські люди, не можу жити, мислити, працювати і творити».

Величезне значення у житті Ілліча мала музика. У школах Дрогобича систематично проводяться різноманітні позакласні заходи на теми: «Музика в житті В. І. Леніна», «Історія революційної пісні», «Улюблені пісні вождя», «Пісні радянських композиторів про В. І. Леніна». Проводяться конкурси на краще виконання улюблених пісень Ілліча: «Варшав'янка», «Смело, товарищи, в ногу», «Шалійте, шалійте...», «Червоний стяг». На виховних годинах вивчається біографія В. І. Леніна, обговорюються кінофільми «Розповіді про Леніна», «Шосте липня», «Серце матері», «Вічно живий», «Ленін у 1918 році», «Ульянови в Києві», «Молодший брат». Силами учнів виготовлено декілька альбомів про В. І. Леніна для шкільних музеїв. У позакласне читання систематично включаються твори про В. І. Леніна письменників М. Шагінян, П. Тичини, М. Рильського, А. Малишка, Б. Олійника, В. Канівця.

У системі шкільної освіти надзвичайно важливу роль відіграють тематичні факультативи. Вони не дублюють основного курсу певного предмета, а розраховані на його поглиблене вивчення і плануються з урахуванням індивідуальних інтересів учнів.

Методи факультативних занять помітно відрізняються від звичайних методів викладання в школі. Насамперед це семінарські заняття, написання рефератів, складання тез, конспектів. Традиційні для школи бесіда і лекція набувають нових ознак і якостей, які наближають їх до вузівських.

Програма факультативних занять з української літератури передбачає ленінський факультатив у 10-му класі. Тема факультативу — «Образ В. І. Леніна в українській радянській літературі», кількість годин — 70.

Факультатив сприяє кращому розумінню учнями ленінського вчення про партійність і народність літератури. Учні глибше аналізують нарис М. Горького «Ленін», поему В. Маяковського «Володимир Ілліч Ленін», розглядають роман-хроніку М. Шагінян «Сім'я Ульянових», трилогію М. Погодіна «Людина з рушницею», «Кремлівські куранти», «Третя патетична» та інші відомі твори росій-

ської радянської Ленініани. З української радянської літератури, крім поглибленого вивчення хрестоматійних творів про вождя пролетаріату («Ленін», «Ленінове сонце» П. Тичини, «Ленін» М. Рильського, «Здавалось малому» А. Малишка, частково «Загибель ескадри» О. Корнійчука, «Рік народження 1917» Ю. Смолича), десятикласники знайомляться також із п'єсою О. Корнійчука «Правда», романом В. Канівця «Ульянови», поемою В. Коротича «Ленін, том 54», віршами «21 січня» М. Бажана, «Він» Є. Плужника, «Мавзолей» О. Гаврилюка, «Комуніст» М. Стельмаха, «Ленін» Д. Павличка, «Мавзолей В. І. Леніна» Б. Олійника, «Ленінський годинник» Р. Лубківського.

На жаль, у діючій програмі факультативних занять з української літератури не вказуються хоча б головні джерела для роботи над темами. До теми «Образ В. І. Леніна в українській радянській літературі» пропонуємо збірники «Ленін в советской поэзии» із серії «Библиотека поэта» (Л., 1970), «Стихи о Ленине в переводах с языков народов СССР» (М., 1969), «Ленинский век» (М., 1970), «Ленін з нами» (К., 1969), «Ленінські читання» (К., 1969—1970), колективну монографію «Ленін у літературі та мистецтві українського народу» (К., 1970), дослідження В. Піскунова «Советская Лениниана» (М., 1970), Є. Шабліовського «В. І. Ленін і українська література» (К., 1969), М. Федорчука «Ленініана в українській радянській літературі» (Донецьк, 1975).

Факультативи, зрозуміло, слід доручати вчителям ініціативним, творчо обдарованим. Бажано, щоб на факультативні заняття частіше запрошувалися цікаві люди, щоб залежно від теми організовувалися екскурсії учнів, проводилися читацькі конференції, вікторини.

У десятих класах Дрогобицької середньої школи № 1 щороку 30—40 учнів бажають займатися факультативно. Факультативом «Образ В. І. Леніна в українській радянській літературі» тут керують досвідчені вчителі-словесники. На заняттях розробляються теми «В. І. Ленін і Україна», «Роль В. І. Леніна в перемозі Радянської влади на Україні», «Знайомство В. І. Леніна з українськими письменниками» та ін. Перед учасниками факультативу постійно виступають з лекціями і бесідами вчені Дрогобицького педагогічного інституту ім. Івана Франка. Зокрема, були прочитані лекції «В. І. Ленін і Максим Горький», «Ленініана в українській радянській літературі», «Образ В. І. Леніна в творчості письменників Львівщини». Лекція «Українська музична Ленініана» ілюструвалася концертними виступами студентів музично-педагогічного факультету. Кожного року для десятикласників, які займаються факультативно, планується екскурсія у філіал Центрального музею В. І. Леніна у Львові, перегляд спектаклю за п'єсою І. Попова «Сім'я» у Дрогобицькому музично-драматичному театрі ім. Я. Галана. У школі відбулася зустріч десятикласників з виконавцями головних ролей у спектаклі.

Програма факультативу «Образ В. І. Леніна в українській радянській літературі» скеровує вчителя і на вивчення кращих творів на ленінську тему в літературах народів СРСР, що сприяє вихо-

ванню в учнів «чуття єдиної родини», почуття радянського патріотизму та інтернаціоналізму. Факультатив «Образ В. І. Леніна в українській радянській літературі» дуже важливий і в плані літературної, і в плані політичної освіти учнів у світлі завдань формування людини розвиненого соціалістичного суспільства.

Багаторічна практика учителів-словесників Дрогобича свідчить, що уроки мови і літератури, факультативні заняття при їх умілому проведенні надійно служать справі збагачення внутрішнього світу підростаючого покоління, бо поряд із необхідними знаннями дають у їхні руки могутню зброю — вагоме, хвилююче, розумне слово, «іскру для багаття», що взята «у серці Ілліча» (А. Малишко). З нею радянський народ будував соціалізм, громив фашистські орди в битвах Великої Вітчизняної війни, з ученням безсмертного Леніна він сьогодні переможно крокує у комуністичне майбутнє.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

На матеріалі передового опыта учителів-словесників середніх шкіл Дрогобича аналізуються різні форми і методи виховання учасихся на прикладах життя і діяльності В. І. Леніна на уроках українського мови і літератури і во внеклассной работе.

Стаття надійшла до редколегії 05. 12. 82.

Зміст

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Вознюк Г. Л. Літературна критика: сутність і суспільне призначення	3
Хороб С. І. До проблеми конфлікту в українській радянській драматургії 70-х років	10
Бернадська Н. І. Особливості функціонування часових зміщень у стилі О. Гончара-романіста	20
Меленчук М. М. Героїчне у романах П. Гуріненка	26
Нахлік Є. К. Концепція людини в романтичних оповіданнях П. Куліша	33
Кузнецова О. Д. Сатиричні засоби в публіцистичній інтерпретації факту	41
Білецький Ф. М. Пародія як жанр в українській сатиричній прозі кінця XIX — початку XX ст.	47

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Комаринець Т. І., Остапик І. Д. Антифашистська тема в довоєнній українській і білоруській літературах	56
Ляхова Ж. Т. Образ Я. Галана в його листуванні	68
Заханевич В. М. Афористичність мови П. Тичини	74
Ференц Н. С. Літературно-художня критика 20—30-х років про поезію на робітничу тему	80
Березинська З. І. Порівняльно-типологічне дослідження деяких художньо-стилістичних засобів у «Слові о полку Ігоревім» і німецькому героїчному епосі	87
Саливон К. Д. Ідейно-естетична функція народнопоетичних образів правди і кривди в байках Л. Глібова	95
Покотило К. С. Крайлина роси... (про творчу спадщину Уляни Кравченко)	101
Грицик М. І. Питання фольклористики на сторінках галицької періодики 1860—1870 рр.	105

НА ДОПОМОГУ ВЧИТЕЛЮ

Паночко М. М. Виховуємо патріотів-ленінців	112
--	-----

Содержание

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Вознюк Г. Л. Литературная критика: сущность и общественное назначение	3
Хороб С. И. К проблеме конфликта в украинской советской драматургии 70-х годов	10
Бернадская Н. И. Особенности функционирования временных смещений в стиле О. Гончара-романиста	20
Меленчук М. Н. Героническое в романах П. Гуриенко	26
Нахлик Е. К. Концепция человека в романтических рассказах П. Кулиша	33
Кузнецова Е. Д. Сатирические средства в публицистической интерпретации факта	41
Белецкий Ф. М. Пародия как жанр в украинской сатирической прозе конца XIX — начала XX в.	47

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Комарищев Т. И., Остапик И. Д. Антифашистская тема в довоенной украинской и белорусской литературах	56
Ляхова Ж. Т. Образ Я. Галана в его переписке	68
Заханевич В. Н. Афористичность языка П. Тычины	74
Ференц Н. С. Литературно-художественная критика 20—30-х годов о поэзии на рабочую тему	80
Березинская З. И. Сравнительно-типологическое исследование некоторых художественно-стилистических средств в «Слове о полку Игореве» и германском героическом эпосе	87
Саливон К. Д. Идеино-эстетическая функция народнопоэтических образов правды и кривды в баснях Л. Глибова	95
Покотило К. С. Капля росы... (о творческом наследии Ульяны Кравченко)	101
Грицик М. И. Вопросы фольклористики на страницах галицкой периодики 1860—1870 гг.	105

В ПОМОЩЬ УЧИТЕЛЮ

Паночко М. Н. Воспитываем патриотов-ленинцев	112
--	-----

Министерство высшего и среднего
специального образования УССР

Львовский ордена Ленина государственный
университет им. И. Франко

УКРАИНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Республиканский межведомственный
научный сборник

Издается с 1966 г.

Выпуск 47

Львов. Издательство при Львовском
государственном университете
издательского объединения «Выща школа»

Адрес редколлегии: 290000

Львов, ул. Университетская, 1.

Университет, кафедра украинской литературы.

«Украинское литературоведение».

Львовская областная книжная типография,

290000 Львов, ул. Стефаника, 11.

(На украинском языке)

Редактор Г. Я. Луцак
Художній редактор С. В. Копотюк
Технічний редактор А. А. Степанюк
Коректори К. Г. Логвиненко,
Р. Р. Гамада

Інформ. бланк № 10519.

Здано до набору 02.01.86. Підп. до друку 26.06.86.
БГ 03896. Формат 60×90^{1/16}. Папір друк. № 3. Літ.
гарн. Вис. друк. Ум. друк. арк. 7,5. Ум. фарбо-
відб. 7,87. Обл.-вид. арк. 8,69. Тираж 600 прим.
Вид. № 1351. Зам. 2502. Ціна 1 крб. 20 к.

Львівська обласна книжкова друкарня.
290000 Львів, вул. Стефаника, 11.

1 крб. 20 коп.



Українське літературознавство, 1986, вип. 47, 1—120.