



Українське літературознавство

Випуск

55



ЛВІВСЬКИЙ
УНІВЕРСИТЕТ

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

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

РЕСПУБЛІКАНСЬКИЙ
МІЖВІДОМЧИЙ
НАУКОВИЙ
ЗБІРНИК

Виходить з 1966 р.

В И П У С К 55

Л Ї В І В
ВИДАВНИЦТВО «СВІТ»
- 1990

В збірнику публікуються статті з теорії та історії літератури. Висвітлюються актуальні питання про роль жанру, динаміку ліричного й епічного, функції кольору в художньому творі. Досліджуються аспекти з життя й діяльності письменників, творчість яких раніше перекручувалася, а також проблеми літературно-фольклорних та українсько-західноєвропейських літературних зв'язків.

Для наукових працівників, викладачів вузів і середніх шкіл, аспірантів, студентів.

Бібліогр. в кінці статей.

В сборнике публикуются статьи по теории и истории литературы. Освещаются актуальные вопросы о роли жанра, динамике лирического и эпического, функции цвета в художественном произведении. Исследуются аспекты из жизни и деятельности писателей, творчество которых ранее извращалось, а также проблемы литературно-фольклорных и украинско-западноевропейских литературных связей.

Для научных работников, преподавателей вузов и средних школ, аспирантов, студентов.

Библиогр. в конце статей.

Редакційна колегія: проф., д-р філол. наук Л. І. Міщенко (відп. ред.), проф., д-р філол. наук Т. І. Комаринець (заст. відп. ред.), проф., д-р філол. наук І. О. Денисюк (відп. секр.), проф., д-р філол. наук З. С. Голубева, проф., д-р філол. наук Р. Т. Гром'як, доц., канд. філол. наук О. І. Губар, доц., канд. філол. наук Г. С. Домницька, проф., д-р філол. наук Л. С. Дем'янівська, доц., канд. філол. наук П. К. Загайко, д-р філол. наук М. М. Ільницький, доц., канд. філол. наук В. П. Крутнус, доц., канд. філол. наук О. С. Кухар-Онишко, проф. М. П. Лакиза, проф., д-р філол. наук П. М. Лісовий, доц., канд. філол. наук В. Є. Панченко, доц., канд. філол. наук М. С. Федорчук, проф., д-р філол. наук К. П. Фролова, проф., д-р філол. наук П. П. Хропко, доц., канд. філол. наук М. Й. Шалата.

Адреса редколегії:

290000 Львів, вул. Університетська, 1.

Університет, кафедра української літератури. Тел.: 79-73-96

Редакція історико-філологічної літератури

Редактор Карпа З. І.

М. Ф. ПРИСЯЖНЮК, доц.,
Вінницький педагогічний інститут

Цензурна історія творів Панаса Мирного

Після циркуляру царського міністра внутрішніх справ П. С. Валуєва на довгий період припинилося видання українських книг у межах Росії. Це змусило Панаса Мирного свої перші художні твори направити у львівський журнал «Правда». Тут у 1872 р. були опубліковані його поезія «Україні» й оповідання «Лихий попутав». Ці закордонні публікації письменника не можна назвати вільними з цензурного погляду. В журналі «Правда», органі народовців, допущено певну нетактовність. Ось чому в 1874 р. Мирний припинив публікацію творів на сторінках цього журналу.

На час завершення роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» наступило певне послаблення цензурного режиму в Росії. Цим становищем вирішили скористуватись автори роману Панас Мирний та Іван Білик. Восени 1875 р. вони в завершеному вигляді надсилають свій роман до київського цензора, і тоді ж одержують дозвіл на друкування. В романі цензор вилучив ті місця, де зневажливо говорилося про царя і панів, згадувалося про революційний рух — польське повстання під проводом Костюшка, виступ декабристів, селянські заворушення тощо. Всього у романі вилучено чотирнадцять сторінок. «Після таких урізок, — писав Мирний про подібні вилучення, — не тільки нічого живого не зостанеться, а кісточок часом багато нестане» [6, автогр. 397, арк. 1]. За своє багаторічне творче життя письменник перетерпів не одну таку «хірургічну операцію», коли цензура підтинала демократичні ідеї.

Роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» мав друкуватись у Петербурзі (друкарня М. М. Стасюлевича). Безпосередньо наглядати за цим процесом автори доручили композитору М. В. Лисенку, який тоді перебував у Петербурзі.

Перед тим, як здати роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» в друкарню, композитор вивчав настрої цензорів головного управління в справах друку, бо саме вони здійснювали нагляд за виданнями в Петербурзі. Після перелічування роману

М. В. Лисенко у листі до М. П. Драгоманова 12 квітня 1876 р. сповіщав, що в ньому «есть места, которые нужно выкинуть, а многие, в особенности при конце, где говорится о земстве, выборах, съезде дворян — кто його зна, что будет если напечатать, а тут книжку арестуют и велят спалить» [1, с. 117]. У листі від 24 квітня того ж року він додавав: «Не моя це поодинокі думка, а чотирьох нас, чи п'яти, котрі перечитували увесь роман, од краю до краю» [1, с. 117].

Причина таких сумнівів і переживань не випадкова. Буваючи не раз з рукописом роману в головному цензурному управлінні, композитор мав можливість розпізнати, що там вважають за крамольне. «Довідався ще і тому, — уточнював він, — М. В. Лисенко, — що хоча б роман був надрукований з дозволу цензури, за всіма форменними уставами, — коли ж по виході з друку комітет цензурний угледить, що небезпечно і забороняє, то й заборонить йому вихід у продажі і повелить спалити» [1, с. 117].

Роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» не прийняли тоді до друку, — в ньому виявились нескріпленими листи. Довелося повторно переправляти роман через знайомого чоловіка до київського цензора Пузиревського, який перед цим дав дозвіл «до друку». Це загальмувало справу друкування.

Задумане видання роману не вдалося здійснити. Вийшов Емський указ, за яким посилювались цензурні заборони українського друкування слова. Заборонилося ввозити на Україну книги, надруковані українською мовою, за кордоном. Найсуворішому цензурному нагляду піддавались твори з белетристики, театральні вистави і друкування нот з українським текстом. «Дійшлося до того, — писав Мирний, — що незатійна пісня не може бути поставлена в театрі, кращі ноти повинні друкуватись без слів пісні, учені вчинки, переклади з других мов зовсім заборонені, а самостійні твори, — для їх вигадано разом дві цензури, — що не доріже червоним карандашом свій цензор, то вичеркне ще червонішим чорнилом (цензурний комітет) головний цензор...» [6, автогр. 397, арк. 1].

Не зміг роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» появи-тися в Галичині, бо й там посилювся наступ реакції [4, с. 200]. Єдиним можливим варіантом залишалась Женева (Швейцарія), де М. П. Драгоманов разом з українськими політичними емігрантами розгорнув видавничу діяльність. Сюди Мирний направляє свою повість «Лихі люди», яка в 1877 р. була тут надрукована. Того ж року в Женеву переправляється роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?». Про це довідуємося з листа І. Я. Рудченка до Мирного. 11 травня 1877 р. він сповіщав: «Вырвал своих «волов» («Хіба ревуть воли, як ясла повні?» — М. П.), переписанных, пересмотренных и скрепленных цензором. Дубликат поехал за кордон. В каком виде возвратится? — не знаю» [6, автогр. № 737, арк. 1—2].

Три роки рукопис роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» знаходився в Женеві й тільки в 1880 р. був надрукований

у такому вигляді, в якому його дозволяла царська цензура. Очевидно, це зроблено з метою полегшити його пересилку в Росію.

Повість «Лихі люди», роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» потрапили в число заборонених книг в Росії і Австрії. Їх таємно читала тогочасна молодь разом з нелегальною політичною літературою.

До двадцятиріччя аграрної реформи 1861 р. для женеvського видання Мирний готовив ще повість «Голодна воля». Ця повість не була тоді надрукована, адже видання книг у Женеві з початку 80-х років припинилося. Про опублікування повісті в умовах царської цензури не могло бути й мови. Своїм викривальним змістом вона не підходила до друку і пролежала в архіві письменника до нашого часу.

Під впливом всезростаючого визвольного руху в країні полегшуються цензурні переслідування українських книг. 1883 р. Мирний у київському альманасі «Рада», впорядкованому М. П. Старицьким, публікує першу частину роману «Повія». Наступного року (теж в альманасі «Рада») виходить друга частина роману «Повія» та оповідання «День на настівнику» і «Батьки».

Тільки в 1886 р. вдалося Мирному видати в Києві перший свій збірник творів під назвою «Збірниця з рідного поля». Сюди ввійшли замість передмови своєрідний поетичний маніфест «До Музи», оповідання «Лихий попутав» і «П'яниця». В тому ж таки році окремим виданням виходить у Києві його комедія «Перемудрив». У ній царська цензура зробила значні вилучення. Цензор особливу увагу звернув на слова п'єси, в яких підтверджується, що гірше, ніж мужикові, нема нікому. Він наводить слова Петра, героя п'єси, який пояснює: «Що ж йому, мужикові, зосталося, коли на его всякі пройдисвітні налягли, кишки з його мотають, душу тягнуть» [8, ф. 77, ч. 3, оп. 20, с. 28, арк. 101]. Не пропустив цензор і зауваження пасічника про погане життя «бідного робочого чоловіка». Ці та інші гострі місця викреслені з тексту п'єси.

Траплялось, київський цензор, вказавши окремі сторінки для вилучення, дозволяв до друку той чи інший твір, але потрібна була ще санкція головного управління в справах друку. Що не доконав місцевий цензор, те довершували в головному цензорному комітеті. Яскравим прикладом жорстоких звичаїв може бути цензурний розгляд п'єси Мирного «Лимерівна». Вона спочатку розглядалася київським цензором. Не збагнувши ідейного звучання п'єси, він дозволив її до друку, за винятком яскравих висловлювань Василя Безрідного, а також «неудобных нареканий и обращений к богу». Викривальний пафос п'єси «Лимерівна» розгадали в головному цензурному комітеті і тому винесли рішення: вона «должна быть безусловно запрещена к печатанию» [8, ф. 776, оп. 20, с. 28, ч. 3, арк. 1].

До впорядкованого в Києві літературного альманаха «Вістка» Мирний подав нарис «День у дорозі», в якому зображені

чудові пейзажні зарисовки і роздуми письменника про тяжке життя народних мас. Збірник потрапив на цензурний розгляд 1889 р. Не задовольнившись зробленими вилученнями на семи сторінках, цензор шукав мотиву для заборони. Таким мотивом послужила висока художня майстерність твору. «Вообще «День у дорозі», — доходить висновку цензор, — произведение неудачное, написано оно языком весьма вычурным с большими претензиями на красоту описания картин природы. Полагаю, читатели потеряли бы немного, если бы «День у дорозі» совсем не появился в печати» [8, ф. 776, оп. 20, с. 220, ч. 3, арк. 347—348]. Так свавільно вирішувалась доля найкращих художніх цінностей. Нарис тоді не був надрукований, бо і весь збірник «Вістка» належав «безумовному заперещенню к печати в полном объеме» [8, ф. 776, оп. 20, с. 28, ч. 3, арк. 388]. Тільки через 14 років — під назвою «Серед степів» — він уперше опублікований із значними цензурними купюрами в київському альманасі «Дубове листя». Цей твір як краща перлина української прози неодноразово передруковувався.

Свавілля цензурних чиновників не зменшувалося наприкінці ХІХ та на початку ХХ ст. Емський указ доповнювався численними інструкціями. Часто з творів, які раніше проходили через рогатки цензури, при повторному виданні вилучувалися тексти. Так зробила цензура з оповіданнями Мирного «П'яниця». При повторному розгляді 26 січня 1898 р. цензурний комітет запропонував вилучення того місця, де йдеться про хитання героя стосовно світобудови.

З гірким болем писав Мирний про тяжкі часи цензурного переслідування, коли твори «часто зовсім не змогли побачити в рідній стороні або появлялись через десять років, після того, як їх скінчено» [6, автогр. № 394]. Подібне трапилося з повістю «Лихі люди», романом «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» та іншими визначними творами видатного письменника-демократа.

Повість «Лихі люди» під зміненою назвою Мирний кілька разів направляв до цензури. Її він включав до збірника «Збірника з рідного поля». 17 лютого 1886 р. київський цензор вказував, що в ній письменник «изображает в самом безобразном, отчаянном положении социальный строй русского общества» [8, ф. 776, оп. 20, с. 28, ч. 3, арк. 9]. Тоді ж головне управління в справах друку недвозначно писало, що повість не може бути дозволеною «для печати и нужно удивляться смелости автора, решившегося попытаться напечатать подобные сцены» [8, ф. 776, оп. 20, с. 28, ч. 3, арк. 40].

Назву «Лихі люди», пояснював Мирний, довелося перемінити «задля цензури в «Товариші», але цензура не тільки їх заборонила, а ще й намірилася розпочати з цього справу» [6, автогр. № 673]. Відомі випадки, коли рукописи передових письменників без попередження авторів прямо відсилалися в жандармське відомство. Така ж доля могла спіткати повість «То-

вариші». Дякуючи лише випадку, знайомий Панаса Мирного «довів цензорів, що тут нема ніякого криміналу, коли автор вдався до цензури, котра мала негідний задля неї твір заборонити. Цензор, як сповіщали мене, згодився з цим і вернув заборонених ним «Товаришів» [6, автогр. № 673]. Письменник вказував: «На велику силу цензура згодилася вернути рукопис, перехрещений червоними чорнилами» [6, автогр. № 290].

Після надрукування повісті «Лихі люди» у Львові 1901 р. Мирний ще раз заслав її під зміненою назвою до царської цензури. Петербурзький цензурний комітет 21 січня 1902 р. знову виніс категоричну заборону.

Одночасно з повістю «Товариші» цензура не дозволяла до друку переспів Мирного «Дума про військо Ігореве»*, бо всі переклади на українську мову заборонялися. Пройшло 16 років, коли цей майстерний переклад славнозвісного «Слова о полку Ігоревім» був надрукований на Наддніпрянській Україні**. Такі ж мотиви послужили причиною заборони перекладу Мирного драми Шекспіра «Король Лір».

З великими труднощами пощастило провести через цензурні застінки роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Спочатку, в 1902 р., у Києві був опублікований розділ з роману «Польова царівна». 12 лютого 1903 р. І. Я. Рудченко в листі до В. П. Науменка пояснював: «Я был бы очень рад увидеть на страницах «Киевской старины» наше злочастное произведение, которому женевский штампель преградил доступ в Россию. Для облегчения печатания его теперь, сообщаю Вам, что «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» разрешены были русскою (киевскою) цензурою, с некоторыми исключениями, 3 ноября 1875 года за № 483. По моему мнению, исключения эти следовало бы сделать и при печатании романа теперь — они такого рода, что не испортят произведения. Скорее — напротив: сообщают ему большую объективность. Что касается оговорки, что «Во-лы» были уже напечатаны за границею, то нужна ли такая оговорка? Не послужит ли это для цензуры предлогом производить розыск: где напечатано, почему, кем и т. п.? Не лучше ли сделать примечание, что роман был разрешен цензурою (у меня сохранился цензурный экземпляр) тогда-то; но, за изданием известного временного распоряжения 1876 года, не смог появиться в России. И точка. Таково мое мнение по этому предмету» [7, арк. 1—2]. Тоді Мирний зазначав: «Щодо «Волів», їх треба перехрестити в «Пропаша сила» або «Пропаші люди», то друкувати їх можна буде...» [6, автогр. № 294]. Передбачення письменника справдилося. У 1903 р. роман під зміненою назвою «Пропаша сила» був опублікований в журналі «Киевская старина». Так здійснене повторне женевське видання роману на Україні. З перехрещеною назвою роман ще раз

* Вперше переспів «Слова о полку Ігоревім» опублікований у львівському журналі «Зоря» [5, №№ 3—7].

** 1912 р. переспів Мирного «Дума про військо Ігореве» виданий у Києві з примітками видавця Олександра Коваленка [3, с. 109—110].

публікувався в 1905 р. у зібранні творів письменника. В цьому виданні до назви «Пропаша сила» подавався підзаголовок «Хі-ба ревуть воли, як ясла повні?» Повторно видати роман у 1909 р. не вдалося.

Цензура гнітила Мирного, але він свої твори не пристосовував до її вимог. З-під пера письменника появлялися нові правдиві твори про життя народу. Тернистим виявився цензурний шлях повісті «Лихо давне й сьогочасне». За цю повість турбувався М. П. Старицький. В листі до Мирного 25 березня 1898 р. він писав: «Одержав я ваше «Лихо» («Лихо давне й сьогочасне». — М. П.), чудесне, художнє лихо, давно перечитав з смаком двічі... Боюсь я тільки, щоб цензура не вчинила «Лихові» — лиха: там дуже гострі сцени знущання пані над дівкою і безпросвітній стан голодного люду, у який поставив его уряд, — тобто підбурених верств супроти вищих, а надто супроти найвищого уряду... Що для цензури треба змінити чи урізати, чи додати, — то я зараз оповіщу Вас. Сяк-так, а вже будемо борикатись, щоб визволити дорогий гостинець від цензурних лебетів» [6, автогр. № 895, арк. 2—3].

У літературному збірнику 1903 р. та зібранні творів Мирного повість «Лихо давне й сьогочасне» перескочила цензурні перешкоди й була надрукована. Коли ж вона потрапила в цензуру для повторного окремого видання, там спохопилися і винесли заборону. Свою заборону цензурний комітет 31 травня 1904 р. пояснював тим, що в ній автор малює «мрачну картину крест'янської життя на Україні як во времена крепостного права, так и в настоящее время. Повесть признана неподходящей для народного издания, ввиду характера ее содержания» [8, ф. 776, оп. 221, ч. 1, с. 700, арк. 332].

Царська цензура вилучала цілі сторінки, найвиразніші соціальні характеристики, а нерідко повністю забороняла твори Мирного. В поєдинку зі свавільними законами цензури мужнів голос письменника, зміцнювалися його революційно-демократичні переконання. Гнівню осуджуючи переслідування і заборону української мови, великий реаліст мріяв про справжню свободу слова.

Напередодні Лютневої революції письменник, вже будучи літньою людиною, розгортає активну діяльність у справі видання книг для народу. Під його редакцією виходять твори молодих авторів. Він перевидає свої художні твори.

В 1918 р. у Полтавській друкарні споживчих товариств виходить його повість «Товариші». В підзаголовку книги зазначалося, що вона до цього часу була заборонена й виходить на Україні вперше» [2]. Видання здійснене за тим рукописом, який подавався до цензури. Тексту повісті передуює невеличка передмова В. Щепот'єва, де розкриті цензурні митарства цього визначного твору письменника. Тут же вміщена фотографія однієї рукописної сторінки повісті, перекресленої в цензурі червоним чорнилом. «...Видруковано малюнок, — читаємо в передмові В. Щепот'єва, — однієї сторінки з рукопису «То-

варишів», що Панас Мирний подав до цензора. Цензори — то були чиновники, які читали твори письменників та дозволяли або не дозволяли їх друкувати.

Цим цензорам було наказано, щоб вони «не багато дозволяли книжок про те, як живеться народу, а особливо українському... і от, як українська книжка попадала до рук цензора, то здебільшого він її забороняв і не дозволяв друкувати» [2, с. XV]. Далі уточнюється: «Ця сторінка, що її тут видруковано, вся зверху і до самого низу перекреслена червоним чорнилом. Так перекреслено всі сторінки в рукопису. Це означало, що книжку заборонено, що друкувати її не можна. Окрім того, ті місця, де говориться про народ, цензор ще обвів червоним олівцем (карандашом). Це показувало, що ці місця страшні та небезпечні для уряду» [2, с. XV—XVI].

Публікуючи заборонену повість «Товариші», Мирний вірив, що згодом, у нових умовах, будуть надруковані всі його твори, які колись не відповідали цензурним законам. Мрія письменника здійснилась. У наш час вперше побачили світ такі його твори, як «Голодна воля», «Народолюбець» та ін.

Всі твори письменника виходять тепер повним обсягом. У них відновлені цензурні купюри.

1. Кирилюк Євген. Панас Мирний — визначний народний письменник // Укр. літ. 1945. № 3. 2. Мирний Панас. Товариші. Полтава, 1918. 3. Рудченко М. Таємниця одного видання // Прапор. 1957. № 3. 4. Франко Іван. Нарис історії українсько-російської літератури до 1890 р. Львів, 1910. 5. Зоря. 1896. 6. Архів Панаса Мирного Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. 7. Відділ рукописів Державної публічної бібліотеки АН УРСР. 8. Центральний державний історичний архів у Ленінграді.

Стаття надійшла до редколегії 16.12.88.

С. О. КОЧЕРГА, наук. співроб.,
Ялтинський історичний музей

Леся Українка — мариніст

Витоки поетичної самобутності Лесі Українки сягають шевченківських джерел. Вона продовжила традиції Кобзаря і поступово сама стала новатором ідей, тем, образів. Окремі паростки, що дали сходи у творчості основоположника української літератури, виплекала Леся Українка. До таких паростків слід віднести мариністичні мотиви, які знаходимо в деяких віршах Т. Г. Шевченка, а Леся Українка уже відома нам як автор класичних віршів про море. Л. І. Міщенко констатує: «Краса і різноманітність морських пейзажів в поезіях Лесі Українки дає право назвати її видатним мариністом» [4, с. 77].

У літературі морська тема (пейзажі, подорожі, життя моряків тощо) знаходила відображення упродовж тисячоліть. Велич моря оспівували Гомер і Овідій, Торквато Тассо і Гюго, Гейне і Байрон, Пушкін і Міцкевич. Для Лесі Українки море було насамперед притулком і дорогою у пошуках підсоння в її тридцятилітній боротьбі з недугою. Вона добре знала Чорне море, була в різних куточках Середземного, бачила Балтійське, знайомила з портовими містами. В загальній сумі понад три роки із самого життя провела поетеса над морем і в морі. «Три літа» — це не епізод у житті людини, тим паче, якщо ця людина поет.

Уже в листах Лесі Українки зустрічаємо чарівні морські ескізи, які дають можливість бачити море в будь-яку погоду. Слово, надихане морем, зайняло почесне місце в художній творчості письменниці. Воно не залишило байдужими ні читачів, ні літературознавців. Майстерність опису морських пейзажів Лесі Українки розглядали І. Франко, Аврахов, О. Бабишкін, О. Білецький, М. Драй-Хмара, А. Каспрук, Л. Міщенко, М. Рильський, С. Шаховський.

Систематизація доробку Лесі Українки-мариніста дала би можливість ще раз простежити феномен художності авторки на необ'ємному, але такому характерному для її творчості матеріалі.

Безумовно, мариністична спадщина письменниці заслуговує всебічного висвітлення.

Наша розвідка, не претендуючи на вичерпність теми, є спробою осмислити ідейно-художнє багатство мариністичних мотивів в поезії Лесі Українки.

Поетеса міцно зв'язала свою музу з морем ще на початку творчого шляху. В 1884 р. у львівському журналі «Зоря» були опубліковані два вірші тринадцятирічної Лесі. У вірші про грецьку поетесу Сафо Леся Українка, наприклад, ще не бачивши моря, інтуїтивно потягнулася до його стихії. Власне, тема моря час від часу синім багаттям спалахувала в її поезіях. Як правило, кожна більш-менш тривала зустріч з ним спонукала Лесю Українку до творчості.

Пропоную наступну періодизацію мариністики поетеси. **Хвиля перша.** Одеська. Охоплює вірші про море 1888 р. **Три хвили кримські**, які збігаються з трьома кримськими періодами в її житті і творчості (умовно їх можна назвати: евпаторійська, ялтинська, балаклавська). **Хвиля п'ята.** Італійська. 1902—1903 рр. **Хвиля шоста.** Єгипетська. 1911 р.

Маринам кожної хвилі властиві певні ідейно-естетичні пошуки. Так, одеська хвиля в творчості мариніста Лесі Українки — результат її першої зустрічі з морем. Звичайно, поетична натура сімнадцятирічної волинянки не могла не відгукнутись на нові враження. Внаслідок цього народились її перші марини, які увійшли до циклу «Подорож до моря». Іван Франко пізніше оцінив цей цикл як пробіски сильного, самостійного таланту.

Однак зазначимо, що час учнівства ще відчутний в описах моря. Знаходимо тут образи, запозичені із Шевченка, народно-пісенної творчості. Та все ж Леся Українка у першому ліричному циклі створила своєрідні марини. Ось вірш «Далі, далі від душного міста». Невिбагливий задум — картина морського простору в сонячний погожий ранок — отримує високохудожнє втілення.

В морі хвиля за хвилею рине,
Море наче здіймається вгору,
А склепіння небесне синє
Край свій ясний купає у морі... [6, с. 95]

Ці рядки викликають відчуття безмежного сяйва моря. Все в цьому вірші рухається, змінюється, переходить у протилежність за законами діалектики («Море, море! Без краю просторе, руху повне і разом спокою!»).

Талановитим кольористом показала себе Леся Українка у вірші «Вже сонечко в море сіда». Вода — «немов оксамит зелене», «рожевіє пінистий край». Підсилює враження від кольорів те, що авторка користується засобами контрастного малюнка: для яскравої плями підбирається протилежне за барвою тло — «На хвилях зелених тремтять // Червонії іскри блискучі».

Море для Лесі Українки — не лише об'єкт замилювання, воно будить думку поетеси. «Любов і надія не в зорях, не в морі! Між людьми поради питати!» [2, с. 80] — доходить вона висновку. І хоч пізніше вимогливою поетесою ця строфа була викреслена, І. Франко зумів почути «соціальну ноту» в авторки, що досі лише милувалася природою.

Таким чином, одеська хвиля відіграє особливу роль у творчості поетеси. Її пейзажі про море — це не просто описи, це освідчення в любові:

Забуваю і щастя, і горе —
Все наземне, — з'єднатись з тобою
Я жадаю на час, на годину,
Щоб не бачить нічого на світі,
Тільки бачить осяйну долину
І губитись в прозорій блакиті!.. [6, с. 95]

Море Лесі Українки в одеській хвилі переважно спокійне, святкове, сяюче, величне. Навіть хвилі-«огирі» радісно показують свою силу, частіше ж — «танцюють химерно та легко». Мабуть, це відповідало радісному світобаченню юнки, яка лише вступала у велике життя. Вже по одеській хвилі ми бачимо, що для поетеси море невід'ємне від життя людей.

Чорне море продовжувало надихати поетесу і в Криму, де вона написала чимало творів. Враження від поїздок у Крим 1890—1891 рр. відбиті в циклі віршів «Кримські спогади». Марини становлять переважну більшість циклу. Один з відомих віршів цього циклу, де майстерність авторки, за визначенням І. Франка, «сяє повним блиском», — «Тиша морська»:

Тиша в морі... ледве-ледве
Колихає море хвилі;
Не колишуться од вітру
На човнах вітрила білі.

З тихим плескотом на берег
Рине хвилечка перлиста;
Править хтось малим човенцем, —
В'ється стежечка злотиста [6, с. 100].

Знову зустрічається характерне для Лесі Українки багатство світла. На перший погляд, вірш зовсім не відрізняється від одеської хвилі. Літературознавці на початку поезії знаходять суголосність з сонетом А. Міцкевича «Морська тиша». Але читаючи уважніше, можна вловити дві несподіваних нотки, які дисонансом обрамляють цю лагідну морську пастораль. В «країні світла», «в краю вічного проміння» з'являється образ негоди, що не виходив на перший план в одеській хвилі.

У краєзнавчій літературі зазначається: влітку 1891 р. на Чорному морі була нестала погода. Одну з бур на морі поетеса описала в листі до матері. Але, безперечно, думки Лесі Українки про життєві негоди, передчуття нелегкої боротьби з ними в соціальному і особистому плані спричинилися до того, що в маринах першої кримської (евпаторійської) хвилі переважають картини бурхливого моря. У вступному вірші «Заспів» ніби відбувається двобій між спогадами про «ясну країну» і про море, «що вже тепер туманами густими укрилося, бурхливе». Далі тенденція до неспокійного моря в пейзажах поетеси наростає і досягає кульмінації у «Негоді».

В темний вечір сиджу я в хатині;
Буря грає на Чорному морі...
Гомін, стогін, квиління пташині,
Б'ється хвиля, як в людському горі [6, с. 104].

Змінилася манера письма: ритм вірша напружений, розгорнуті порівняння суворі, палітра барв стримана. Після одеської хвилі пройшло всього три роки, але такі зміни в стилі свідчать про еволюцію світогляду поетеси.

На початку 90-х років припадає остаточний вибір Лесею Українкою шляху громадського співця. В євпаторійських поезіях уже не тільки зовнішні чари ваблять око художника — морська хвиля стала для неї «піснею», «думою». Готовність до боротьби, дух завзяття, оптимізму пронизують морські етюди:

Та не страшно
Моїм думкам осінньої негоди
на Чорнім морі [6, с. 99].

Вітаючи могутність стихії, поетеса вкладає в її символіку соціальний зміст:

Сильне море! зберися на силі!
Ти потужне, нема тобі впину:
Розжени свої буйнії хвилі,
Затопи сю нещасну країну! [6, с. 105]

«Так страшно молитися поетеса до розбурханого моря, — зазначав Д. Павличко, — так через її розпачливу ненависть до гнобителів і рвачів просявала істинна любов до різноликої й різномовної душі дореволюційного Криму» [5, с. 31]. Отже, в першу кримську хвилю море, за визначенням самої поетеси, стає для неї «провістю волі і надії».

Окремої інтерпретації потребує зворушлива марина циклу «На човні». Написана вона під впливом морської прогулянки з братом Михайлом у місячну ніч. Вперше ми бачимо намагання передати гру світла на морі посеред ночі. Проте феномен цього вірша — у внутрішній діалектиці мислення поетеси. Картини чарівного, ніби застиглого моря є лише протилежною стороною душевних тривог авторки; моральні пошуки, «сумні думи» вона на деякий час розчинила в спогляданні природи. Однак вони не залишили її. Вірш не випадає із загального настрою циклу, навпаки, поглиблює його лейтмотив.

Перша кримська (евпаторійська) хвиля показала, що всі симпатії поетеса віддала морській стихії. Саме в ній вона бачила руйнівну силу, яку шукала в боротьбі з несправедливим соціальним ладом.

У червні 1897 р. особисті обставини змусили Лесю Українку поїхати в Ялту, де вона затрималась на цілий рік. Основний поетичний наслідок цього року — цикл «Кримські відгуки». На відміну від попередніх циклів тут власне поезій-марин ми не знайдемо, але майже в кожному поетичному творі наявні морські пейзажі.

Душевна криза, самотність та ностальгія не сприяли натхненню поетеси, навіть море не викликало в неї бажання взятися за перо. Картини моря ялтинської хвилі Лесі Українки відображають її смутний, елегійний настрій. Його краса, швидше всього, не захоплює її, а викликає ніжність. Море стало ріднішим і ближчим для неї. Мариністичні рядки «імпровізації» відбивають тугу за коханням самотньої дівчини.

Леся Українка не зупиняється у своїх творчих пошуках. В «Уривках з листа» вона вперше пише марину білим віршем. Початок поезії — оригінальний сплав морського пейзажу і мотивації верлібру.

Розмір, неначе химерная хвиля,
Розбивається раптом об кожную малу перешкоду,
Ви даремно шукали б у ньому дев'ятого валу,
Могутньої хвилі, що такт одбива течії океану.
Думки навіває мені тепер Чорнее море —
Дике, химерне воно, ні ладу, ні закону не знає... [6, с. 157]

Амфібрахій, анапест, дактиль чергуються довільно, такий розмір підказаний музикою моря. Але не лише нею. Леся Українка в свій час писала Іванові Франку, що справжній «верлібрист», на її думку, — ліс, а в хвилях океану є якийсь лад і закон. Море для поетеси все частіше асоціюється з волею. У чорновому варіанті вірша це відчутно особливо виразно...

Під час перебування в Ялті талант Лесі Українки-живописця привертало і море, яке «шарілося... від сонця вітання», і море, яке «з небом зіллється в хаос». Незважаючи на самопочуття, поетеса заставляє свою музу звучати мажорно. І все-таки марини другої кримської хвилі огорнені серпанком туги за справжнім, повноцінним життям. Прагнення до цього іншого, нового життя надає силу її пейзажам.

«Море далеко мліє так ніжно, як мрія», — пише вона у вірші «Весна зимова». І незламна поетеса готова іти за тією мрією

...швидко, мов чайка морська білокрила,
полинуть по хвилях,
Геть за далекий обрій, звідки сонечко сходить,
В новії незнані світа,
На іншу долю й недолю! [2, с. 8]

Італійська хвиля в творчості Лесі Українки-мариніста зв'язана з її лікуванням у 1902—1903 рр. в м. Сан-Ремо. Цілком сформована поетеса і водночас зріла людина з передовими поглядами зустрілася з Середземним морем напередодні першої російської революції. Серед поезій, якими поетеса відповіла на пекучі питання боротьби з самодержавством, виділяється італійська марина «Гострим полиском хвилі спалахують». Леся Українка спостерігає нічне море після бурі, але бачить у мерехтінні місячного сяйва, чує в гомоні хвиль те, чого вона жагуче чекає від близького майбутнього — повстання народу, революцію.

Гострим полиском хвилі спалахують
після бурі у місячну ніч,
наче військо мечами двусічними
хоче зняти вражі голови з пліч [6, с. 290].

Кожну деталь морського пейзажу вона наповнює алегоричним змістом і переходить до роздумів про прийдешність. Ця поезія — вершина серед марин Лесі Українки у ракурсі соціального спрямування.

Нічне море стало об'єктом художнього опису ще в одній італійській марині, написаній через півроку. Як і в попередньому вірші, художник не обмежується спогляданням хвилювання моря, відтвореного експресивним малюнком.

Море плаче голосом великим,
дужі хвилі ринуть і ридають,
І здіймаються все вгору, вгору,
вище все, аж поки дальнє світло
тих зірок голов їх доторкнеться,
тільки ледве чиста біль заблісне
на потужних головах, як раптом
наче темна сила їх підкосить,
і поляжуть голови... [6, с. 295]

Піднімаються морські хвилі, і паралельно їм здіймаються одна за одною «думи-хвилі» поетеси. Ці думки у формі запи-

тань поступово нагнітають ритміку вірша, зливаються, досягають апогею у фіналі і... не знаходять відповіді. Звичайно, можна в неспокійних хвилях бачити героїзм сотень революціонерів, які серед темряви царизму прагнули наблизитись до світла майбуття, хоча знали, що сил у них не вистачить, їх чекає смерть. Та, без сумніву, цей вірш значно глибший, філософський. Зображаючи бурхливе море, Лєся Українка намагається збагнути закони руху взагалі, смисл людського життя, причини, мету та мотиви вчинків людей. Поезія розширює можливості мариністичного малюнка Лєсі Українки.

Картини стихії, написані нею, органічно виражають єство поетеси. Італійське море в її поезіях окрилює фантазію, викликає філософські роздуми, загартовує віру в грядущу революцію.

Третій кримський період Лєсі Українки характеризується розквітом її драматургічного таланту, все рідше вона вдається до власне марин. У балаклавській хвилі виділяємо лише дві поезії, які виразно продовжують тему моря. Композиція вірша «За горою блискавиці» нагадує італійську хвилю: сплав пейзажу і породжених ним думок, що подані в більш чи менш алегоричних образах:

За горою блискавиці,
а в долині нашої темно.
У затопі чорні води
плещуться таємно [6, с. 350].

Вірш побудований на контрасті (цей прийом був близький поетесі) темної води і ясних блискавиць. За цими образами криються широкі суспільно-політичні узагальнення. Пейзаж дає можливість проникнути в роздуми Лєсі Українки над причинами поразки першої російської революції, відчуті її віру в «неминуче відродження тепер підупалої енергії мас» [1, с. 213].

Балаклавське море нагадує Лєсі Українці домовину: «...в чорний гріб вода понуро ясну ховає». Ця асоціація використовується і у вірші «Хвиля», написаному майже через рік в Євпаторії.

Хвиля смутна,
каламутна,
вже не ясна, вже не біла,
відпливає посумніла,
мов до гробу [6, с. 356].

Ще в Італії поетесу надихало нічне море. Ця прикмета пізніх марин Лєсі Українки виявилась у вірші «Спогад з Євпаторії».

Море стелиться чорним, важким оксамитом,
небо чорне і хмарне тяжіє вгорі... [6, с. 305]

«Чорні ворожі хвилі», «чорна безодня» — такі зміни в світобаченні поетеси, безумовно, викликані її тяжким особистим

життям. Її душа, переповнена власним і народним горем, ні на хвилину не може забути про «негоду в світі».

До балаклавського періоду примикає і вірш «Хвиля», опублікований, за згодою поетеси, лише у 1912 р. Живописну картину дужого морського прибою поетеса передає за допомогою натиску віртуозної ритміки, тонкої звукової інструментовки.

Хвиля йде,
вал гуде
білий, смілий, срібний, дрібний... [6, с. 356]

Хвиля — це вже знайомий знак народної сили, що потерпіла поразку після піднесення революційної боротьби. Та не відправу співає їй Леся Українка. Кінцівка вірша звучить оптимістично, знову з'являється епітет «вільні», який означає слово «хвилі». Ця поезія — справжній ломикамінь на фоні реакції, свідчення незламності духу волелюбної поетеси.

Таким чином, у морських пейзажах балаклавської хвилі відчуваємо особистісне сприйняття поетесою поразки першої російської революції.

В останні роки життя Лесі Українці доводилося часто подорожувати морем. Наслідком мандрівок у Єгипет став цикл «З подорожньої книги», що становить єгипетську хвилю в мариністиці поетеси. Поїздка у Єгипет 1911 р. збіглася з періодом снігових штормів, особливо страшних і небезпечних — про це ми довідуємося з листа до матері. Такий романтичний матеріал відповідав пафосу більшості творів Лесі Українки на теми моря; з молодечим запалом вона знову береться за марини, дивуючись своїй натурі: адже в екстремальних обставинах — у холоді, в голоді, під час бурі — написала п'ять віршів «закляклою від морозу рукою».

Весь цикл складається з шести віршів. Читаючи їх, ніби опиняєшся в епіцентрі описаних пригод. Пластичність зорових образів доповнюють слухові засоби:

Рипить корабель, стогне тяжко,
здригається, наче конає,
угору здіймається важко,
ще важче у діл поринає [6, с. 370].

Картини моря Лесі Українки єгипетського періоду можна пізнати за насиченістю білою барвою, від якої віє холодом і безвістю. Крім частого повтору слова «білий», враження підсилюють кольороносні словосполучення: «біловійний туман», «сліпа сніговиця», «сніжні пустелі».

Кольорова палітра циклу не обмежується білою барвою. На білосніжному фоні поетеса розкидає де-не-де яскраві гарячі плями — червоні, оранжеві, жовті — які сприймаються як протиставлення холоду, надія маяків, що не дають впасти в розпач. Таким є багаття, розкладене на корабельному помості. Таким є ірреальні «найсолодші помаранчі» і «край, осяяний сонцем», і «злотоіскристі піски», які, немов марево, постають

у багатій уяві поетеси, замученої білизнаю навколишнього краєвиду.

Прекрасні зарисовки єгипетської хвилі об'єднані внутрішньо: кожна з них свідчить про мужність авторки, котра почуває себе серед розбурханої стихії природньо, без страху і скарг вдивляючись у далину. Такий спосіб життя — єдино гідний Людини. Йому вона складає гімн у вірші «Епілог», яким і завершується цикл.

Хто не жив посеред бурі,
той цінн не знає силі,
той не знає, як людині
боротьба і праця милі [6, с. 376].

В останній своїй хвилі Леся Українка виступає співцем бурі, шторму, непокірності стихії моря. Своїми художніми цінностями цикл «З подорожньої книги» — вагомий новаторський внесок в українську пейзажну лірику.

Слід визнати, що Лесю Українку-мариніста переважно оцінюють лише на окремих зразках її ранньої лірики. Так, М. Драй-Хмара зазначав: «У віршах море у неї (Лесі Українки. — С. К.) виходить занадто блідим — до тих художніх зразків, що їх дали Жуковський, Пушкін, Шевченко, Леся не піднеслася. Море не настроює Лесиної душі на бунтарський лад — навпаки воно заспокоює, заколисує її [3, с. 66]. Розгляд мариністичної творчості Лесі Українки від хвилі до хвилі заперечує поквапливе судження М. Драй-Хмари. Традиційний шаблон панував над її морськими пейзажами недовго. Поступово відточується майстерність поетеси, образ моря наповнюється глибшим змістом, стає узагальненням суспільно-політичних процесів свого часу крізь призму світобачення митця. Спектр асоціацій, що навіюють психологічно загострені мариністичні символи в поезіях, не варто обмежувати єдиним прочитанням. Морський пейзаж в образному світі української поезії Леся Українка піднесла на високий ідейно-естетичний рівень, значно розширивши його художні можливості.

1. Аврахов Г. Г. Художня майстерність Лесі Українки — лірика. К., 1964.
2. Вишневська Н. О. Лірика Лесі Українки: Текстолог. дослідження. К., 1976.
3. Драй-Хмара М. Леся Українка. Життя і творчість. К., 1926.
4. Історія української літератури / кінець XIX-початок XX століття). К., 1978.
5. Павличко Д. Над глибинами. К., 1983.
6. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. К., 1975. Т. 1.

Стаття надійшла до редколегії 13.04.89

Шекспірівська епіталама в структурі «Блакитної троянди» Лесі Українки

В інтелектуально-художньому світі Лесі Українки Шекспір посідає особливе місце. «Геніальні письменники не лякаються звертатися до деяких образів народної та індивідуальної творчості, як тільки ці образи викликали в них нову ідею. Сильна творча уява може надихнути найстаріші символи новими переживаннями» [1, с. 40], — писав Михайло Рудницький. Саме в цьому ключі ще раз хочеться торкнутись питання нового життя шекспірівських образів і мотивів, зігрітих творчим диханням Лесі Українки.

У ґрунтовній праці М. С. Шаповалової «Шекспір в українській літературі» (1876) вже зверталась увага на першу спробу перекладу Лесі Українки з Шекспіра — на «окремі рядки з монологу Джульєтти», які «зібрані так, що становлять цілість і виражають певний настрій, досить точно відтворюючи захоплену патетику монологу» [3, с. 156]. Особливо цінним вважає дослідниця «збереження системи поетичних засобів Шекспіра» і на підтвердження цієї думки наводить два точно передані епітети «cloudy night, close curtain», згадує також і про «поважно урочисте звертання до ночі (sober suited matron all in black) і сміливо розгорнутий образ:

Romeo, come, thou day in night,
For thou wilt lie upon the wings of night
Whiter than new snow on a raven's back [3, с. 156].

Проте у чому саме полягає оте сміливе розгортання образу, у книзі не сказано, бо ж українська поетеса з великою мірою адекватності передає ці рядки без їх розбудови:

Прийди, Ромео, ти мій день вночі,
Бо ти лежатимеш на крилах ночі,
Як перший сніг на ворона крилі... [2, т. 3, с. 72]

Очевидно, дослідниця має на увазі промінювання шекспірівського образу на контекст, у якому вміщений переклад, адже він виступає не самотійно, а як складовий структурний елемент драми Лесі Українки «Блакитна троянда». М. С. Шаповалова слушно зауважує, що рядки з Шекспіра введені в драму Лесі Українки «для характеристики Люби», головної героїні цього твору, яка прагнула грати роль Джульєтти. Є потреба продовжити цікаво розпочатий відомим шекспірознавцем аналіз. Хотілося б детальніше розглянути перекладацький почерк і в українському, і в російському варіантах перекладів уривка з Шекспіра («Блакитна троянда» була перекладена авторкою й російською мовою), а також простежити його щільний зв'язок з композицією та психологічним аналізом твору. Крім того,

нам здається, що у «Блакитній троянді» певною мірою схрестилися деякі мотиви «Ромео і Джульєтти» та «Гамлета» Шекспіра.

При аналізі перекладу не слід обмежуватися лише текстуальним порівнянням оригіналу і перекладу, а необхідно збагнути ті «зустрічні течії», які його зумовили. Це поняття охоплює цілий комплекс тенденцій культурного життя країни.

До Шекспіра Леся Українка йшла довго і наполегливо, свідомо поставивши за мету вивчення англійської мови, аби Шекспіра читати в оригіналі. Спочатку Леся у Києві наполегливо вивчає мову у родовитій англійки, пізніше бере лекції у Софії, де опановує мову настільки, що розуміє Карляйля без словника. Зберігся лист, який Леся Українка написала в Лондон бездоганною англійською мовою. Безсумнівно, читала вона Шекспіра в оригіналі і до 1898 р., коли ділилася своїм враженням від прочитання «Каїна» в оригіналі. Та й перекладати поезію з оригіналу ставила за свій принцип.

Взагалі Шекспір був мірилом інтелектуальної атмосфери сім'ї Косачів. Характерний факт: брат Лесі Михайло дарує одинадцятирічній сестричці Ользі твори Шекспіра, і вона у захопленні від них. Пізніше Ольга Косач, як і її чоловік Михайло Кривинюк, перекладатимуть англомовну літературу. Дещо переклала з англійської й мати Лесі Українки — Олена Пчілка.

Уривок з драми «Ромео і Джульєтта» вмонтований у серцевину «Блакитної троянди». Оскільки ця річ була перекладена авторкою й по-російськи, довелося Шекспіра передати ще й цією мовою. Ось ці два переклади:

Летіте вчвал, ви, румаки огнисті,
До Фебових палат; візник такий,
Як Фаєтон, хай вас жене на захід,
Хай миттю вас покрие хмарна ніч.
Спусти запону щільну, гречна нічко,
Ходи, матроно, в простих чорних шатах.
Прийди, Ромео, ти мій день вночі,
Бо ти лежатимеш на крилах ночі,
Як перший сніг на ворона крилі...
О мій Ромео! [2, т. 3, с. 73]

Быстрее мчитесь, огненные кони,
К жилищу Феба! О, когда б возница,
Такой, как Фаэтон, вас гнал на запад,
Ночь облачная вдруг бы наступила.
Приди, ночь кроткая, с покровом темным
Матрона строгая, вся в черном. Ночь, приди!
Приди, Ромео! Ты мой день полночный!
Ты будешь так белеть на крыльях ночи,
Как первый снег на ворона крыле.
О мой Ромео! [2, т. 3, с. 338]

Вже перше побіжне ознайомлення з цими слов'янськими перекладами при порівнянні їх з оригіналом виявляє різницю в обсязі тексту. Шекспірівський монолог Джульєтти має 31 ря-

док. Леся Українка передає зміст цього монологу не повністю, а лише перших двадцяти з половиною рядків. Тут відразу зауважимо, що кінцеві слова — «О мій Ромео!» не є перекладом, а власним звертанням Люби до коханого Ореста, якого вона «кидається обіймати». Отже, декламований Любою спресований монолог Джульетти набуває нової якості — це вже не монолог, а власна репліка в її діалозі з Орестом, тільки думка висловлена готовими шекспірівськими образами. Ця обставина вплинула на характер адаптації епіталами. Репліка не могла мати аж 31 рядок у такій «некласичній» п'єсі, як «Блакитна троянда», та й не всі деталі, висловлені «про себе», у монолозі, можуть бути розкриті у присутності іншої особи. Те, що Шекспір виразив 31 рядком, Лесина героїня передає дев'ятьма. А тепер придивімося до мистецтва вибору матеріалу для його перекладу-трансформації в новому, по суті, жанрі:

Gallop apace, you fiery-footed steeds,
Towards Phoebus lodging; such a waggoner
As Phaethon would whip you to the west,
And bring in cloudy night immediately.
Spread thy close curtain, love-performing night!
That runaway's eyes may wink, and Romeo
Leap to these arms, untalk'd of and unseen!
Lovers can see to do their amorous rites
By their own beauties, or, if love be blind,
It best agrees with night. Come, civil night,
Thou sober-suited matron, all in black,
And learn me how to lose a winning match,
Play'd for a pair of stainless maidenhoods:
Hood my unmann'd blood, bating in my cheeks,
With thy black mantle; till strange love, grown bold,
Think true love acted simple modesty.
Come, night! come, Romeo! come, thou day in night!
For thou wilt lie upon the wings of night,
Whiter than new snow on a raven's back.
Come, gentle night; come, loving, black-brow'd night,
Give me my Romeo... [5, c. 53—54].

Отже, для перекладу вибрані основні, контурні риси образів, а опущено те, що має характер пояснень, уточнень і що легко уявити з контексту. Шекспірознавець Олена Алексеєнко зауважує: у драмі «Ромео і Джульєтта» герої живуть пристрасно й нетерпляче, час дії сконденсований, він охоплює лише п'ять днів, закоханих темпераментних юних італійців — Ромео і Джульєтту — оточує імпульсивний і жагучий світ — усі тут прагнуть якнайшвидше використати кожную мить [4, т. 2, с. 596]. Пристрасно прагнучи якнайшвидшого наближення ночі, а з нею і приходу коханого, Джульєтта мислить образами античної міфології, у якій уособленням шаленої швидкої їзди був юнак Фаетон, син небожителя Феба. Нерозважний синок покористувався батьковою колісницею, запряженою у вогненні коні, і, крім цього, перевищив швидкість і розбився. Звідси образ «вогненнокопитних скакунів» у Шекспіра. На противагу драмі «Ромео і Джульєтта», витриманій у темпі прискорення, «Блакитна троянда» написана у стриманому ритмі. Закохана в Оре-

ста Люба весь час зволікає з оформленням шлюбних відносин, оскільки над нею тяжіє фатум спадковості — її мати була психічно хворою. Люба обмежується коханням «блакитної троянди», яке культивували лицарі у середньовічних романах, — платонічним коханням. Вона затамовує в собі жагу повнокровного земного почуття, але внаслідок різних психічних стресів божеволіє. Вибух шизофренії цієї героїні драми і виявляється у неприродно швидкому рішенні взяти шлюб з Орестом, у гарчковості її хаотичних дій, алогічності думок. Звідси йде вибір шекспірівської епіталами з драми «Ромео і Джульєтта». Саме монолог Джульєтти стилізований у жанрі того виду весільної пісні, що її назвали епіталамою. У грецькій хорівій ліриці під епіталамою розумілася пісня, яка прославляла молодих. Її співав хор нестарих жінок і чоловіків перед дверима кімнати молодої. Пізніше твір панегіричного характеру, написаний з приводу одруження, почали називати епіталамою. В українському фольклорі теж були своєрідні епіталами — так звані коморні пісні. Стабільною прикметою народнопісних епіталом були натяки еротичного характеру, часто набагато різкіші й відвертіші, ніж у шекспірівській епіталамі. Ї вони і в одній з епіталом Максима Рильського, щоправда, витончено-шляхетні. Шекспір не відзначався особливою цнотливістю. Михайло Рудницький спостерігає, що Офелія в «Гамлеті» у сцені божевілля «висловлює піснями заховану на дні серця таємницю нещасливого кохання» і «в її піснях прориваються жахливі дисонанси: сороміцькі слова» [1, с. 46]. Чим були для Офелії народні пісні, тим став у момент божевілля для Любові Гощинської декламований нею уривок з монологу Джульєтти — з її епіталами. Він відповідав естетичним вимогам Лесі Українки, яка в одному з листів до Ольги Кобилянської з приводу «рискованих сцен» у літературі зазначала, що вони мають бути подібні до фортіссімо доброго піаніста, яке ніколи не повинно бути різке. Шекспірівська Джульєтта — чотирнадцятирічна дівчина — епіталому виголошує сама. Почуття дівочого сорому з великим тактом стилізує певні еротичні натяки. Весь акцент у цій шекспірівській епіталамі падає на світлові метафори — на контраст між чорнотою ночі і білизною жаданого Ромео. Леся Українка в своїй адаптації монологу Джульєтти виокремлює три образи: образ швидкого руху як алегорії якнайшвидшого приходу ночі, образ ночі і образ світлого дня посеред неї — Ромео. Перекладачці вдається чудово передати почуття, жадобу руху, виражені шекспірівським «gallop arase» українським «летіте вчвал», причому оте коротке, уривчасте, акцентоване цезурою «вчвал» створює ілюзію особливої динаміки у сполученні з метафорою «летіте», для української мови природною. У російському перекладі такого смислово-емоційного навантаження цій же перекладачці у виразі «быстрее мчитесь» досягнути не вдалося: невідомо, який саме характер руху — галоп чи рись. Англійське «steed» означає назву коня з певним поетичним забарвленням, тому в Лесино-

му російському перекладі цілком закономірно вжито «кони», а не «лошади». Але особливо вдало це слово передано по-українськи — «румаки». На перший погляд здавалося б, що це полонізм, адже «гумак» у польській поезії вживається набагато частіше, ніж в українській. Але це слово спільне. «Словар української мови» Б. Грінченка перекладає його на російську мову так: «аграмак, ратный, боевой конь» і для ілюстрації посилається на народну приказку. Лесин російський переклад точніше передає синтаксичну конструкцію оригіналу з його модальністю «such a waggoner As Phaethon would whip you to the west». «О, когда б возница, Такой как Фаетон, вас гнал на запад...», ніж український: «візник, такий, Як Фаетон, хай вас жене на захід». Взагалі настрій імперативності більш характерний для українського варіанту шекспірівської епіталами, ніж для російської, — звідси оте категоричне «хай вас жене».

Образ ночі у Лесі Українки змонтований з матеріалу, розкиданого в різних місцях монологу Джульетти. Він має різні відтінки в українському і російському перекладах. У Шекспіра ніч наділена цілим каскадом епітетів. Вона «civil» — «чемна, гречна»; «love-performing» — «заступниця кохання»; «sober-suit-ed matron» — скромно (розсудливо, спокійно, строго) одягнена матрона; «all in black» — «вся в чорному»; «wish thy black mantle» — «з чорним плащем»; «gentle» — «лагідна, ніжна»; «loving» — «люба, кохана» і, нарешті, «black-brow'd», «чорноброва». В уяві Джульетти ніч неначе проходить певну еволюцію: спочатку дівчина називає її стриманими епітетами, ніби боїться її дещо суворого одягу, а потім голубить її ніжними словами: «лагідна, любя, чорноброва». Усієї цієї гами почуттів шекспірівської героїні Леся Українка не передає — загальний рисунок Любиної репліки більш стриманий, не такий розніжений, як у Джульетти, що, очевидно, не відповідало особливому психічному станові героїні «Блакитної троянди», зосередженої на певних домінантах. Леся Українка неначе залишає пестливі шекспірівські епітети для своєї майбутньої Мавки, яка так ніжно голубитиме ними ніч, благаючи її не швидше приходити (як Джульетта), а минати, бо її коханий Лукаш на побачення прийде удень.

З більшою старанністю передано ту світлову метафору, котра символізує світле начало кохання, уособлене в юнакові Ромео.

Українська мова дала можливість на буквальный (у позитивному значенні), адекватний переклад геніальної шекспірівської світлової метафори: «thou day in night» — «ти мій день вночі». У російському варіанті для передачі цього оксюмору Леся Українка створила несподіваний для російської мови фразеологізм, який не поступається шекспірівському: «ты мой день полночный». В аспекті жанру епіталами важливо було зберегти вислів з певним підтекстом «Thou wilt lie upon the wings of night» що й було зроблено в українському варіанті, але у російському втрачено: «Ты будешь так белеть на крыльях ночи».

Джув'єтта все ж таки уявляла свого коханого в лежачому положенні. Можливо, цим дієсловом «белеть» перекладачка прагнула компенсувати вищий ступінь прикметника у шекспірівському «Whiter than new snow». Але дух української та російської мови не дав можливості на буквализм: нам важко уявити щось біліше снігу, адже фразеологізм «білий як сніг» надзвичайно розповсюджений. Точніше було б перекласти шекспірівське «than new snow on a raven's back» «як новий сніг на ворона спині», але все-таки дух мови вимагав «як перший сніг на ворона крилі». Лесині переклади виконані чудовою літературною мовою, яка ось уже майже 100 років не застаріла.

Нас вражає сміливість новаторства Лесі Українки у передачі ритмічної енергії шекспірівського вірша. Своєрідна адаптація епіталами сприяла концентрації стилю, лаконізму вислову, конденсувала ударну силу ямбу, надавала уривкові відтінку нової дикції та більшої сугестивності наказових інтонацій, ніж в оригіналі. Такий стиль пізніше Леся Українка назве «написами на базальті». Незважаючи на багатство дієслів у наказовому способі у тексті оригіналу, пояснення-міркування Джув'єтти з приводу певних образів і ситуацій дещо розтягують монолог, позбавляють тієї єдності враження, що її досягає Леся Українка в перекладі, де переважають зорові, а не рефлексивні образи. Водночас деякі місця оригіналу мають специфічну синтаксичну структуру, яка сприяє їхній ритмізації. Це — ампліфікації (повтори слів чи їх груп в однаковій граматичній формі). У монолозі Джув'єтти ними є групи звертань — іменників з відповідними епітетами та дієслова у наказовій формі.

Come, night! come, Romeo! come, thou day in night

Come, gentle night, come, loving, black-brow'd night!

Як бачимо, у цих двох рядках слово «come» повторено 5 разів, а 6-й раз воно виступає в іншому місці. Такої кількості повторів у двоє зменшеному тексті перекладачка дати не могла, бо це б створило враження одноманітності. Тому Леся Українка шукає засобів компенсації цього прийому і знаходить їх у згромадженні аж трьох рядків разом з зачинами в однаковій граматичній формі дієслів — у наказовому способі:

Спусти запону щільну, гречна нічко,
Ходи, матроно, в простих чорних шатах,
Прийди, Ромео, ти мій день вночі.

Щоправда, і в Шекспіра у вищенаведеному уривку в оригіналі в одному місці згромаджено два рядки з подібними «вертикальними» ампліфікаціями, але їх сугестивної дії читач може просто не помітити, а вже три рядки підсилюють ілюзію енергії ритму. У російському варіанті перекладу цього прийому Леся Українка не застосовує, але намагається подекуди дати «горизонтальну» ампліфікацію звертань: «Прийди, ніч кроткая... Ніч, прийди! Прийди, Ромео!»

При величезній близькості до оригіналу, при збереженні його духу, Лесня переклад характеризує Любов Гощинську як людину більш вольову, ніж Джульєтта. У композиції «Блакитної троянди» шекспірівська епіталама виконує роль кульмінаційного моменту: після довгих зволікань та вагань Люба вирішує зажити повнокровним щастям, і ця рішучість у своїй нетерпеливості межує з божевіллям. Якщо Шекспір цілим комплексом художніх засобів передав широку гаму почуттів Джульєтти, стилізуючи її монолог у настрої жаги, закликання, молитви, ніжної ласки й замрії, то у Любиній декламації переважають різкіші інтонації рішучості й наказу. Цьому і підпорядкований ритмічний рисунок віршування перекладу, зокрема його українського варіанту, де переважають чоловічі, енергійні клаузули в кінці рядків і перед цензурами, натомість у російському — плавнішому, спокійнішому — виступають здебільшого клаузули жіночі.

Своєю поведінкою у момент приступу божевілля Любов Гощинська нагадує шекспірівську Офелію з Гамлета (пізніше Леся Українка трансформує цей образ у вірші «Хотіла б я уплисти за водою, як та Офелія безумна...»). Ознакою наступу у обох психічної хвороби є дисгармонія в їх одязі. Жахливим дисонансом вражають ті вінки, які плете Офелія перед тим, як утопитися. Для точності опису їх складових частин Михайло Рудницький передає відповідне місце з «Гамлета» прозою: «Вона (Офелія) прийшла туди у дивовижному вінку, де сплелись кропива, стокроті, жовтці і ті подовгасті квіти, яким соромітні парубки дають різні грубі назви, а інші невразливі дівчата називають їх «пальцями покійників» [1, с. 41]. Любов Гощинська теж жахає своє оточення дисонансами вбрання. У приступі нестями вона імітує шлюбний обряд, отожд замикається у своїй кімнаті й одягається до шлюбу, відтак появляється «у білому пеньюарі з розпущеним волоссям, у руках шапочка амазонка з довгим вуалем» [3, с. 73]. У російському варіанті «Блакитної троянди» уточнено: «шляпа-амазонка с длинной черной вуалью» [3, т. 3, с. 337]. Оторопілій від такого несамовитого поєднання у шлюбному строї двох кольорів — білого і чорного — матері Люба пояснює, що білого серпанку не знайшла, але тепер, мовляв, чорне в моді. «Одриває вуаль од шляпки, рве квіти на вазонах, що стоять на веранді, і вкупі з вуалем чіпляє їх на голові собі» [3, т. 3, с. 73]. Отже, як і в Офелії, квіти ще більше збільшують дисгармонію кольорів. І ці два кольори такі гармонійні в шекспірівській епіталамі! Є якийсь зв'язок між ними і тими, що виступають в українському контексті «Блакитної троянди» до декламації Любою уривка з Шекспіра і після цієї декламації. Чорне затьмарило «білу мрію». Люби, чорне — це символ затемненої її свідомості. Це «чорне» немовби відривається від серпанку-флеру Любиного одягу й існує у її підсвідомості, коли вона помічає гарні чорні вуса Милевського й уявляє, що коли той цілує руку дружині, на ній залишаються чорні метелики, які треба відмивати. Хоча Люба, на відміну від Офелії, й уникає цинічних висловів навіть у божевіллі, її грубе штовхання Сані до

Ореста й наказ «Цілуйтесь!» — усе це у контрасті до високоінтелігентної попередньої поведінки вражає не менше, ніж безконтрольні пісні Офелії.

І в такому обрамленні алогічних вчинків і висловів продекламована партія високопоетичного монологу Джульєтти справляє трагічне враження.

Таким чином, художня функціональність інструктованого клаптика Шекспірової поезії в текст «Блакитної троянди» багатогранна. Це один з найістотніших прийомів психологічного аналізу персонажа, показу складності й трагізму його внутрішнього світу. І водночас це не чужородне тіло у структурі драми, а органічний елемент її інтелектуальної атмосфери. Дія відбувається в середовищі української духовної еліти — інтелігенції, яка репрезентує український Ренесанс кінця XIX ст. «Кохання героїв, — пише про «Ромео і Джульєтту» Олена Алексеєнко, — це безмежне, могутнє своєю природністю почуття. Проте воно неможливе поза всією культурою кохання, створеною Ренесансом. Невипадково діалог героїв на балу перетворюється в сонет, прощання — в альбу, в словах закоханого Ромео лунають рими Петрарки. Саме тут особливого значення набуває італійський фон трагедії: умовний, але єдино можливий» [4, т. 2, с. 498]. І таким єдиним можливим тлом драми Лесі Українки про кохання двох людей (у ньому багато автобіографічного; це кохання двох хворих людей, це кохання приречених) було своє національне тло — ренесанс український. У салоні Гощинської рясно цитують вірші, афоризми, крилаті слова різними європейськими мовами та в перекладі на українську (до речі, Орест декламує перекладеного Лесею Надсона), тут відомі імена славетних учених, філософів, тут в особливій шані Маркс і Шекспір. І Шекспір органічно входив, як і Маркс, у культуру українського відродження на грані двох століть.

Отже, як не просто процитовані у драмі Лесі Українки вірші Шекспіра, як багато, співпрацюючи з ним, привносила перекладачка свого!

1. Рудницький М. Шекспіровий мотив у Лесі Українки // Вісн. філол. 1963. Вип. 1. 2. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. К., 1975—1976. 3. Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. Львів, 1976. 4. Шекспір В. Твори: У 6 т. К., 1985. Т. 2. 5. Shakespeare. Romeo and Juliet. М. 1972.

Стаття надійшла до редколегії 10.01.89

С. П. МИКУШ, асист.,
Львівський університет

Жанрові модифікації новел Василя Стефаника

Проблема структури творів В. Стефаника, як не дивно, ще зовсім не досліджена. У радянському літературознавстві художню продукцію В. Стефаника сумарно називають

новелістикою, новелами, не вдаючись до розгляду тих змістовно-композиційних особливостей, що формують жанр. Правда, теоретичне поняття «жанри малої прози» довгий час було дискусійним. Дехто навіть вважав гріхом розмежовувати на окремі моделі новелістичні структури, хоча проблема віршованих жанрів у нас розроблена непогано і ніхто не буде дивуватися, що існує поема і балада, сонет і хоку. Однак є вже спроби теоретичного осмислення малої прози [1; 2; 3], в яких розрізняються фабульні, жанрові утворення: оповідання і новели та фрагментарні: ескіз, образок, нарис, поезії в прозі тощо.

Вже дорадянське літературознавство помітило неоднорідність жанрово-композиційних структур новел В. Стефаника. Леся Українка в статті «Малорусские писатели на Буковине» зауважила, що оповідання Стефаника при всій їх реальності, — не фотографії, а ескізи до майбутньої картини [6, с. 349].

Новели подібні. Але ця подібність — мов листки живого дерева: жоден не повторює іншого. Автори добірки «Василь Стефаник. Статті і матеріали» зазначають саме жанрові дефініції. Ось деякі з них: «Синя книжечка. Образки В. Стефаника», «Камінний хрест. Студії, образки», «Дорога. Новели», «Мое слово. Оповідання». Ці жанрові визначення дефініцій, з одного боку, якимось мірою відбивають структурні модифікації прози Стефаника. Справді, у нього є новели, оповідання, образки, студії, але, звичайно, усіх жанрових текстів вони не охоплюють. Скажімо, у збірці «Мое слово» аж ніяк не можна назвати оповіданням поезію в прозі.

Цікаво простежити, як називав свої твори сам автор, оскільки жанрові дефініції у назвах збірок могли пропонувати видавці. У листах В. Стефаник свої твори називає переважно новелами чи новелками. Так, у листі до О. К. Гаморак читаємо: «До «Вісника» післав-ем дві *новели* (тут і далі — виділення наше. — С. М.) — «Мужичку» і «Палія» [4, т. 3, с. 208]». І ще: «Пані Leverin з Парижа хоче перетолкувати моїх *новел* на книжку і видати в язиці французьким» [5, т. 3, с. 208].

У квітні 1900 р. письменник повідомляє польського друга В. І. Морачевського: «З толкованих *новел* дві будуть в «Критиці», а дві у *Narzód*. З *Życia* я взяв «Сама-самісінька» і «Вечірня година», а «Портрета» не могли найти» [5, т. 3, с. 210]. Останнє речення ми процитували спеціально, щоб зафіксувати, які саме твори Стефаник називає новелами.

А ось приклад одночасної дефініції — лист до Ольги Кобилянської: «Посилати Вам *новелки* не посилаю, бо кажете, що часу Вам тепер мало за роботою. Як конче хочете, то пішлю. Тепер лагоджу збірку *образків* до друку» [5, т. 3, с. 158]. Є ще у листах і таке лагідно-жартівливе найменування Стефаником своїх «дітей» — «кавалочки». «Сердечно Вам дякую, — пише новеліст знову ж Ользі Кобилянській, — за то, що мене межі люде берете і у світ пускаєте. З моїми *кавалочками* можете робити, що хочете. Я певний, що ніколи нічо мені злого не зробите»

[5, т. 3, с. 163]. Подібні приклади можна продовжувати. Як бачимо, фігурують, по суті, дві дефініції: новела і образок. Це свідчить про те, що Стефаник більш категоричний у визначенні жанру своїх творів, ніж, скажімо, М. Коцюбинський, у якого знайдемо і новелу, і оповідання, і образок, і етюд, і нарис, і акварель.

Як не парадоксально, а власне новел у Стефаника менше, ніж творів фрагментарної прози з ослабленим сюжетом. Якщо під новелою вважати твір особливої конструкції, то концентрація буде притаманна майже всім новелам Стефаника (крім «Кам'яного хреста» і «Палія»). Однак концентрація може бути явищем просто стилю, а під новелістичною концентрацією слід вважати специфічну композиційну напругу. Недаремно новелу називають сестрою драми. Звичайно, йдеться не про діалогічну форму викладу, що можливе у творах різних родів і жанрів, а про отой внутрішній драматизм, який затамований у кожній фразі, лаконізмі фрази і який проривається у так званому поворотному моменті (*wendepunkt*). Це допомагає читачеві збагнути нову сутність людини, людського буття, людських взаємовідносин. Цей несподіваний поворот, як і в баладі, демонструє вузол протиріч, ситуацій, дає читачеві змогу глибше осмислити дійсність, виявити подив, захоплення тощо.

Але у новелі автор, як правило, не дає готових висновків. Це повинен зробити читач. Тому новелістичні структури справляють враження обірваності, недомовленості, хоч, власне, автор не має більше щось сказати — про це говорить сама подія, ситуація. Тому новела завжди ґрунтується на подібності, сповненій драматизму, і її життєвий матеріал тотожний з матеріалом драми, трагедії, хоч художнє оформлення інше, оскільки новела, як і балада, виросла на стику трьох родів: епосу, лірики і драми.

Чи не найтиповішою новелою у Стефаника є його «Новина». Вже сама назва новелістична (новела розповідає про щось нове, незнане, особливо цікаве). У зачині Стефаникової «Новини» відчувається ніби прихована під газетярськими новинами іронія (цю іронію ми знаходимо у його листуванні). Власне, усі літературознавці сходяться на тому, що новела починається із розв'язки: «У селі сталася новина, що Гриць Летючий утопив у ріці свою дівчинку. Він хотів утопити і старшу, але випросилася» [4, с. 61]. У цих трьох реченнях, власне кажучи, і вичерпується зміст і ефект газетярської новини. Це щось таке, як заголовки новел «Декамерона», які майже повністю розкривали перебіг подій, але автор залишив для себе щось більше за оту подійність — певні нюанси людинознавчого характеру. Хоч читач і знає, чим закінчилася подія у «Новині», але він з цією експозицією, вірніше з конденсованого резюме, так і не збагнув, хто такий Гриць Летючий. Саме Стефаникова новела і покликана розкрити повну сутність селянського героя в крайній ситуації. Читач вже підготовлений

сприйняти Гриця Летючого як якогось нелюда, дітовбивцю. Це і підтверджується поведінкою Гриця, який грубими, брутальними словами називає свою небіжку-дружину, котра покинула дітей на його голову. Новелістичною інтригою у «Новині» служить опис самого дітовбивства. Але коли була втоплена менша дівчинка, яку Гриць «борзенько з усієї сили вкинув у воду», він виявляє несподівану ніжність до другої дитини і дає їй батьківські поради. Таким чином, несподіваний поворот у новелі заставляє нас побачити людину в людині, дає змогу ще раз повернутися до героя і по-новому сприйняти і його, і його вчинок.

Новела Стефаника має всього дві сторінки, але в одній незвичайній події показується трагедія галицького селянства. А така подія справді трапилася. Це видно з листів Стефаника, в яких він показує три зустрічі з дівчиною, сестру котрої утопив батько. Ці зустрічі стали трьома новелами, де автор добивався конденсованої сили, властивої «селянському Бетховену».

Другою характерною новелою Стефаника можна вважати новелу «Мати», в якій мати спонукає дочку повіситися, оскільки та стала повією. Дочка усвідомлює ганебність вчинку, і сором перед батьками й людьми позбавляє її мови, а прокляття паралізує волю. Мати говорить їй: «— Тобі, небого, життя скінчилося серед нас, я дорого заплатила за це тріло, насип його в московську гарбату, випий і зараз спокутуеш гріхи. Я тебе файно вберу, я тебе файно поховаю і змажеш ганьбу з нас старих і свого хлопця» [5, т. 1, с. 237].

Новеліст ніби знімає цю сценку на кіноплівку через прозору стіну, а потім показує читачеві, коментуючи короткими ремарками.

Третьою «чистою» новелою є «Злодій». Новела цікава тим, що сама драматична колізія і фінал винесені за сцену. Це новаторська практика сюжетної організації. Новела відкривається «з глибини». На авансцені йде спокійний діалог між злодієм і господарем, але пружина фабули новели стиснута до останньої позначки. Читач знає про фатальну неминучість загибелі винного, який заліз у комору бідняка. Але не в тому захоплююча інтрига — відбувається моральна боротьба добра і зла. Велич цього духовного протиборства — ось що захоплює читача.

«Марія», «Сини» — не чисті новели. Це сценки, своєрідні композиційні моменти. Старого Максима із новели «Сини» ми бачимо під час роботи у полі. Він все «голосував, лютився, а люди з сусідніх нив говорили до себе:

— Старий пес, все лютий, але молоді коні ще міцно тримає; багатир, ізмолоду добре годований, та втратив обох синів і відтогда все кричить і на полі, і в селі» [5, т. 1, с. 203]. Ударна сила вступної частини твору, наповнена незвичайним станом Максима, зразу викликає у читача запитання: «Чому і як загинули сини?»

Після вступу, який дає читачеві досить широку, але ще не виразну інформацію, письменник ще більше нагнітає потужність емоційних вражень, розгалужуючи непомітно фабульну канву: «Максим спер коні.

— Старі кості, як стара верба: на вогонь добрі, а з кіньми бігати ні до чого. Лізь, діду, на піч, пора вже прийшла» [5, т. 1, с. 209]. Але й у такому поважнім віці дід ще не має права лізти на піч, бо вона у нього «студена, облуплена», а «синів нема, стару заборпав у землю, а ви, боги, мусите вібачити за барвінок — було ліпше дбати. Ану, звіздохолій, поки нам бог назначив, берімси, брьн, до цей землі» [5, т. 1, с. 203].

Герой у Стефаникових творах може звертатися до будь-якої істоти, навколишніх предметів, навіть до свого тіла, одягу і т. д. Головне — створити ілюзію опонента. Це характерний прийом новеліста. Ось герой звертається до своєї ноги:

«Максим успокоювався, не кричав уже та нагло задержав коні.

— Ти якого дідька болиш, ти, стара корсо, хрустяеш у кождім замку, кривуле?» [5, т. 1, с. 205].

Як і в інших творах Стефаника, так і в «Синах» особливо сюжетна нитка не має першорядного значення. «Особливістю новел Стефаника є те, — доречно зауважує Г. Д. Вервес, — що фабула в них відіграє другорядну роль. Вона якось уривчаста, ніби взято один якийсь відрізок життя, який мав свій початок і матиме своє продовження, але тут розглядається ніби через збільшуваче скло. І тому не фабула, а відтворення глибини психологічного стану людини є чи не найголовнішим засобом ідейно-емоційного впливу на читача» [1, с. 77].

Стефаник надзвичайно різноманітний у способі викладу твору. Часто-густо монолог, підтримуваний ремарками-поясненнями, переходить у внутрішній діалог, як це є, наприклад, у заключному, до речі, також ударному акорді новели, який насичений заспокоєнням досягнутої мети і передчуттям розв'язки: «До решти обезсилений приляг до землі і лежав довго мовчки, а потім лагідно розказував:

— Послідний раз прийшов Андрій: він був у мене вчений. Тату, каже, тепер ідемо воювати за Україну. — За яку Україну? — А він підоймив шаблев груду землі та й каже:

— Оце Україна, а тут, — і справив шаблев в груди, — отут її кров; землю нашу ідем від ворога відбирати. Дайте мені, каже, білу сорочку, дайте чистої води, аби-м обмився та й бувайте здорові. — Як та его шабля блиснула та й мене за-сліпила. Сину, кажу, та є ще в мене менший від тебе, Іван, бери і его на це діло; він дужий, най вас обох закопаю у цю нашу землю, аби воріг з цього коріння її не віторгав у свій бік. — Добре, каже, тату, підемо оба» [5, т. 1, с. 207].

«Кленові листки» можна назвати новелою-оповіданням. Твір складається з окремих частин-образків. Кожна частина має свою напругу, свій ступінь психологічного навантаження: монолог Івана (перша частина — сцена христин) після части-

ни-антракту (опис обіду дітей) переходить в ідилічну картинку (Семенко і пес), що закінчується несподівано трагічним, новелістичним — смертю матері-породіллі.

Рельєфно своєю структурою вирізняються «Камінний хрест» і «Палій». Ці твори можна віднести до маленьких повістей. Тут і довга передісторія, і розлогість фабули, і ретроспекція, і широке епічне дихання. Є, звичайно, елементи трагічного, новелістичного, але за розлогістю сюжету вони все-таки тяжіють до оповідання.

Є у творчості В. Стефаника і чисто новели-образи («Синя книжечка», «Лесева фамілія», «Мамин синок», «Осінь»), новели-студії («У корчмі», «Майстер», «Роса»). Окремо стоять поезії в прозі («Амбіція», «Раненько чесала волосся», «Мое слово»).

За ступенем соціального і психологічного всі твори Стефаника можна поділити на три групи. Перша — твори із сильною соціальною детермінацією, де психологічний елемент гармонійно переплітається із соціальними обставинами. Ударна сила першого акорду дещо знижена, тому що їй, як і соціальному елементу, у заспіві новели надаються майже рівні права. Соціальне у творі ніби всмоктує гостру взривну дію психологічного, поглинаючи частину заряду. Мускулатура такого вступу не така потужна, як це є в другій групі, а нерв сюжетної лінії не такий оголений і розгалужується поступово. До цієї групи належать такі новели, як «Камінний хрест», «Палій», «Кленові листки», «Воєнні шкоди», «Суд».

Формула другої групи творів — це формула гостро вираженої суто Стефаникової психологічної новели: від сильно інтригуючого початку, тобто від подання незвичайних психологічних збуджень особи — до констатування соціального факту, який викликав ці збудження. Перший акорд цих творів начинений потужним емоціональним імпульсом. До даної групи належать такі твори, як «Новина», «Злодій», «Шкільник», «Сама-самісінька», «Мати», «Гріх» та ін.

У третій групі на перший план виступає психологічний елемент, а подія, яка викликала цей момент психологічного розтривоження, пересувається ніби у підтекст («У корчмі», «Нитка», «Виводили з села», «Роса», «Портрет», «Скін», «Похорон», «Майстер», «Мое слово», «Стратився», «Сон»).

Отже, творчість В. Стефаника за своїм жанрово-композиційним оформленням різноманітна, багата, сповнена нюансів. Вона, найвища інстанція новелістичного моменту, сублікувала в собі всю історичну поетику малого жанру і стала зразком можливостей цього жанру.

1. Вєрвєс Г. Д. Владислав Оркан і українська література. К., 1962.
2. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX—поч. XX ст. К., 1981.
3. Денисюк І. О. Жанрові проблеми новелістики // Розвиток жанрів в українській літературі XIX—початку XX ст. К., 1986.
4. Стефаник В. С. Вибране. Ужгород, 1979.
5. Стефаник В. С. Повне зібрання творів: У 3 т. К., 1954. Т. 1—3.
6. Українка Леся. Твори: у 5 т. К., 1954. Т. 4.

Переклади Марка Черемшини з французької

Відзначення у 1974 р. столітньої річниці з дня народження Марка Черемшини стимулювало поглиблене вивчення його оригінальної та перекладацької спадщини [2; 3; 5; 7]. Дослідники дійшли, зокрема, слушного висновку, що перекладацька діяльність була для письменника серйозним і корисним уроком, який допоміг зорієнтуватися у складному процесі розвитку тогочасної західноєвропейської літератури.

Початкуючий письменник знайшов доброзичливу підтримку з боку своїх учителів О. Маковея та І. Франка, котрі радили йому якнайшвидше покинути писати у дусі модних модерністських течій і звернутися до реалізму, який ніколи не ставить перепон до використання різних стилів та манер письма. Згодом у бесіді з письменником, публіцистом, сатириком В. Самійченком Марко Черемшина погоджувався, що переклад не треба використовувати для перенесення в українську літературу тих тенденцій, які шкодять реалізму та руйнують мистецтво [5, с. 70]. Таким чином, поради досвідчених майстрів слова допомогли початкуючому письменнику вчасно звернути на стежку реалізму.

Марко Черемшина був пристрасним поборником братерства народів, йому було глибоко вороже почуття національної відчуженості. У «Відчиті» про життя і творчість Т. Г. Шевченка він писав, що націоналізм й шовінізм стоять на перешкоді міжнародному братерству, не дають «статися широкій загальночоловічій кооперації» [7, т. 2, с. 156]. Становленню Марка Черемшини як письменника-інтернаціоналіста сприяло знання дев'яти іноземних мов — німецької, французької, англійської, угорської та п'яти слов'янських. Тим-то й пояснюється велике зацікавлення українського письменника літературами інших народів, а також та постійна увага, яку він приділяв ознайомленню українського читача з кращими творчими здобутками зарубіжних авторів.

Дослідники творчості Марка Черемшини зазначають, що він здійснив близько 40 перекладів (надруковано 26) із російської, болгарської, польської, чеської, німецької, угорської, французької, австрійської, голландської бельгійської і норвезької літератур. Перекладів з французької літератури всього чотири, але їх вибір свідчить про добру орієнтацію письменника у літературному процесі Франції кінця XIX і початку XX ст. Це підтверджується також наявністю в його бібліотеці ряду творів французьких класиків: Бальзака, Гюго, Дюма, Золя, Роллана [5, с. 38]. До «світових поваг» він відносив Мопассана, Мюссе, Прево, які сміливо стали на захист жінки від фальшивої, наскрізь умовної, буржуазної моралі [7, с. 2, с. 147].

Відомі на сьогодні переклади Марка Черемшини з французької літератури — це новела Е. Золя «Банкрот» (Буковина, 1897, 2/21 груд. № 273), ескіз Жюль Ренара «Лебідь» (Буковина, 1898, 15/27 квіт. № 44), оповідання Анрі Бордо «Правотар» (Новий час, 1926, 16 трав. № 33) та романтична казка-притча П'єра Лоті «Сотворення чоловіка» (Літературно-науковий вісник, 1928, Кн. 9, Т. 97).

Новела Е. Золя (1840—1902), більш відома під назвою «Безробіття» («Le chômage»), часто перекладалася на Україні [4]. Свого часу її переклав польською мовою І. Франко (Bezrobocie). Марко Черемшина здійснив перший український переклад цього твору. Зрештою, саме «Банкротом» він розпочав перекладацьку діяльність [7, т. 2, с. 67—141]. Новела вперше передрукована у двотомному виданні творів та листів письменника (1974).

Навчаючись у Відні на юридичному факультеті університету, Марко Черемшина, як він зазначав у «Автобіографії», «далеко зачитувався в красному письменстві» [7, т. 2, с. 174]. Початкуючого літератора глибоко хвилювало тодішнє нужденне життя галицького селянина. У листі від 5 січня 1897 р. з Відня він писав до О. Маковея — головного редактора чернівецької газети «Буковина»: «Домашня наша мужицька біда та злидні пригнобили мене дуже...» [7, т. 2, с. 217—218]. Тут же Марко Черемшина просив поради стосовно перекладів для цієї газети. Тоді, очевидно, й був здійснений переклад «Банкрота».

Ескіз Черемшини «Симфонія» (Буковина, 1898, 24 червн. 6 лип. № 74) тематично перегукується з перекладеним оповіданням Е. Золя. Як і в соціально забарвленому «Банкроті» тут зустрічаємо майстерно змальоване злиденне життя простолюду. Обидва твори закінчуються подібними думками: «Скажіть, матусенько, чому люди голодні?» («Банкрот») та «Нене, ми голодні» («Симфонія»). Хоч ці твори належать до різних літературних жанрів (твір Е. Золя — реалістична новела, «Симфонія» — лірична мініатюра у прозі), їх автори, кожен по-своєму, досягають своєї мети — читач не залишається байдужим до соціального беззаконня і гніту в буржуазному світі. Перекладом «Банкрота» Марко Черемшина прагнув якнайглибше зворушити душі знедолених, пробудити у них протест проти винуватців їх поневірянь. У Е. Золя дружина безробітного все випродала з дому, заборгувала велику суму грошей, щоб годувати сім'ю, виснажену до краю голодом. Батько зневірився у пошуках роботи і повернувся знову без шматка хліба й надії на працю. Глибоким відчаєм і смутком віє від новели Е. Золя.

Марко Черемшина у «Симфонії» лаконічно, вдало підібраними епітетами, метафорами спочатку змальовує зворушливу картину: під стріхою вбогої хатини звисає ластівчине гніздо, в якому залишились беззахисні ластівчата — їх мати від утоми й голоду загинула, шукаючи для них харчів. «Нене, ми голодні!» — закінчується перша частина мініатюри, і починається друга сюжетна лінія: у цій же хаті залишились сирітки-

безбатченки, їх мати, тяжко хвора і знесилена, ходить від хати до хати в пошуках харчів. Дорогою вона впала, і жінку «понесли грабарі». Безпомічні сироти, вторуючи ластівчатам, повторюють безнастанно: «Нене, ми голодні!» Вдало використавши засіб персоніфікації та поетичної градації, Черемшина надав своєму мініатюрному диптиху драматичної напруженості, поєднаної зі щирим ліризмом і співчутливою теплотою.

Ця символічна художня паралель зі змішаними двома сюжетними площинами з домінантним словом «голод» (*голодний собака, голодовий тиф, голодний рік*) своїм глибоким соціальним забарвленням не поступається новелі Е. Золя, викликаючи у читача емоційне зворушення.

Мова перекладу «Банкрота» близька до літературної, хоч і пересипана властивими Маркові Черемшині експресивними лексико-стилістичними засобами, що роблять його манеру письма неповторною. Перекладач свідомо уникає відтворення відомих французьких реалій, які могли б затруднювати розуміння тексту, а тому добирає загальноновживані українські відповідники: *не маю шелюга* (замість «су»), *стрихове мешкання* (*мансарда*), *заставити (віднести) у ломбард*. Подекуди Марко Черемшина використовує однорідні підсилювальні синоніми, слова-тавтології: *слабовиті і хирляві* (*chétives*), *пригноблені, німі, прибиті* (*la gorge serrée*), *студений дощ паде та й паде* (*la pluie tombe*), *розпуюю прибита подруга і з голоду заплакана дитина* (*la femme et la petite fille pleuraient*), *понурий та сумний* (*funébre*).

Сучасна теорія перекладу не допускає ні посилення, ні послаблення першотвору, а вимагає його адекватної інтерпретації, збереження всіх лексичних, граматичних, стилістичних характеристик. Очевидно, перекладацькі посилення і зміни Черемшини порушили певною мірою лапідарність стилю Е. Золя, ритміку його прози. Проте глибоке ідейне навантаження твору, його соціальна значимість цілком збережені.

Новела Е. Золя про злиденне становище робітників близька за сюжетом і стилем до оповідань українського новеліста. Це свідчить про невипадковість вибору Марка Черемшини тільки тих творів, які могли збагатити українську літературу і сприяти соціальному прозрінню пролетарських мас.

Яскравим свідченням шанобливого ставлення українського письменника до Е. Золя є той факт, що його прізвище — Іван Семанюк — стоїть під текстами телеграм, складених 1902 р. І. Франком та М. Павликом з приводу трагічної смерті автора «Жерміналя» [6, т. 50, с. 441, 645].

У перекладацькому доробку, а також в оригінальній творчості Марка Черемшини знаходимо ряд літературних зарисовок зі складною символікою і романтичним сприйняттям явищ дійсності, що свідчить про потяг українського новеліста на початку його літературної діяльності до творів малої форми лірико-медитаційного характеру. Його вабила поезія в прозі, малюнки, де в імпресіоністському дусі кількома штрихами ав-

тору вдавалося яскраво зобразити картину з глибоким філософським підтекстом. Саме тому його привабили твори Жюль Ренара (1864—1910), який у своїх пастелях з великим хистом відтворював різні життєві проблемні ситуації. Своєрідність творів Ж. Ренара полягала у майстерній метафоричній перекодировці реального плану в символічний, де за зовнішньою фотографічністю захована глибока експресивно-смислова насиченість. Відомо, що подібна письменницька манера була близька Маркові Черемшині, тож, мабуть, саме тому він звернувся до спадщини цього тонкого психолога і лірика, який віддавши певну данину натуралізму та декадентству, зробив все-таки внесок у розвиток демократичної літератури Франції. Імпонували перекладачеві, очевидно, й точна, лаконічна мова Ж. Ренара, виразні, добре підібрані алегорії й порівняння.

Саме ці позитивні якості характерні й для автора «Карбів», який дбайливо працював над словом. З чималого доробку Ж. Ренара Марко Черемшина відібрав для перекладу філософсько-символічний малюнок «Лебідь». Ця повна поетичної чарівності мініатюра, що милозвучністю перегукується з музичним твором Сен-Санса «Вмираючий лебідь», цілком відповідала канонам модного тоді жанру «поезії в прозі».

Ескіз «Лебідь» — одна з 84-х мініатюр збірки Ж. Ренара «Природничі історії». У цьому витонченому, майже без сюжету і виразного соціального змісту творі найбільш яскраво виявився своєрідний творчий метод французького письменника, який дотримувався засад критичного реалізму. По дзеркальному плесу озера, немов білі санки, велично пливе лебідь. Він намагається впіймати пухнасті хмаринки, що відбилися у воді, але замість ілюзорної хмаринки щоразу добуває з намулу водяного червячка. І лебідь жиріє, мов гуска.

Український інтерпретатор відтворив глибокий зміст, закладений у символіці твору — деякі люди, прагнучи високої поезії та ідеалів, зіткнувшись з життєвими труднощами і грубою прозою дійсності, задовольняються малим, перетворюються на міщан. Як і в ранніх творах Марка Черемшини («Верба», «Осінь», «Обнова»), у «Лебеді» Ж. Ренара, хоч і написаному в алегоричному плані, в основі лежить людське життя. У перекладі Марка Черемшини знаходимо дуже вдалі українські відповідники, що належним чином відтворюють задуманий автором граціозний образ лебедя. Майстерне перо Марка Черемшини, його тонке відчуття поезії життя дали змогу зберегти глибоку ліричність, граничну відточеність й виразність філософської ідеї першотвору.

Таким чином, символічні, алегоричні зарисовки Марка Черемшини — і оригінальні, і перекладні — є складовою частиною його творчого доробку і свідчать не лише про світобачення їх автора, а й про його ненастанний пошук власної мистецької манери. Не підлягає сумніву й те, що загальна тональність «поезії в прозі» Марка Черемшини, характерна для початкового етапу творчості митця, залишила відбиток і на подальшо-

му його зрілому набутку, де романтична алегорія відіграє важливу роль і аж ніяк не перешкоджає самотньому реалізмові.

Митці різних епох і напрямів завжди полюбляли символічні знаки-образи, які вимагають мистецької уяви і відповідного життєвого досвіду. Тому звернення письменника до образів-символів ще не дає нікому підстав звинувачувати його у наслідуванні модернізму, захопленні символістсько-декадентською течією.

У цьому плані не можна не погодитися з І. О. Денисюком, котрий зазначає: «Критики... надто перебільшують вплив модернізму на ранні поезії в прозі Черемшини. За концепцією життя (а саме вона є володілом між реалізмом і модернізмом) ці учнівські мініатюри не були занепадницькими, якщо оцінювати їх у цілому» [2, с. 80]. Цілковиту рацію має і О. Д. Гнідан, яка у нарисі про життя і творчість Черемшини аргументовано доказує, що творче сприйняття кращих надбань української, російської і світової літератури формувало демократичний світогляд новеліста, сприяло виробленню його літературно-естетичних поглядів на чітких ідейних засадах [1, с. 37].

Отже, «Листки» Марка Черемшини з їх скомпресованою алегорично-реалістичною формою і конкретними філософськими алюзіями заслуговують на увагу не лише як повноправний літературний жанр, а й можуть розглядатися як своєрідні ескізи-замальовки, що прислужилися згодом до створення українським автором ширших полотен з глибоким соціальним узагальненням.

Останній з прижиттєво надрукованих перекладів Марка Черемшини був взятий з доробку його сучасника Анрі Бордо (1870—1963) — письменника-реаліста, котрий глибоко розуміє психологію людини, її внутрішні переживання, зв'язані з різними життєвими трагедіями і незгодами. Український інтерпретатор відібрав новелу «Правотар» («Сутяжник». — В. М. Див.: Новий час. 1926. № 33), в якій реалістично, з яскравим сарказмом та іронією змальовано корупцію і бюрократизм буржуазного суду й адвокатури. З цими явищами Марко Черемшина стикався постійно у власній адвокатській практиці в Делястині, і йому була близькою порушена французьким автором тема.

Вірний тогочасній перекладацькій традиції, письменник українізує прізвища селян і, іронізуючи, полонізує прізвища чиновників (надпрокуратор Дупінський). На «Добрий день» Тісарчука адвокат Гайзнер відповідає тільки «Дзінь добрий». Селянин Тісарчук подібний до Курила Сівчука, героя однієї з найпопулярніших новел Марка Черемшини «Святий Николай у гарті», написаній ще 1899 р. Він такий же дотепний, не втрачає здорового глузду в найскрутніші хвилини життя. У «Правотарі» трагічне поєднується з комічним, а це характерне й для ряду творів Марка Черемшини. Тісарчуку загрожують тюрмою за те, що він не повертає боргів, а той іронічно глузує: «Я доста набідувався, заки назичив тих смучих грошей, а

тепер маю ще ломити собі голову, як їх віддати?» [7, т. 2, с. 122].

Як і в попередніх перекладах, Марко Черемшина вдається до народної мови галицьких селян з характерним покутським колоритом: у адвоката *салом набрескла твар велика, гей у корови; бігають пулькаті очі; ніс довгий, як кушка*. Є тут і гуцульські *бесаги, і корчма*. Тісарчук сміливо заявляє: всіх *екзекуційників вистрілюю до лаби*, кидається до *екзекуторів як вовк недострілений*. Переклад насичений спеціальними юридичними термінами латинського походження в їх тодішньому галицькому звучанні: *ліцитація* (конфіскація), *рекурс* (апеляція), *новіціят* (судова практика, стажування), *екзекуційник* (судовий виконавець), *прольонгата* (продовження, відстрочка терміну) тощо. У цьому перекладі особливо відчутний характерний стиль Марка Черемшини, його власна манера письма і поетика. Хоч сюжет новели Анрі Бордо відтворений за французьким оригіналом, вона зазвучала по-новому і справила на читача враження оригінального твору з доробку українського письменника і мовою, і змістом. Хист Марка Черемшини у тому, що він добирав для перекладу ті твори, які цілком відповідали його ідейному та естетичному кредо. Український новеліст підходив до справи перекладу настільки творчо, що перекладені твори органічно доповнюють його власний набуток. Мова перекладів Марка Черемшини своїм українським етнографічним забарвленням робить їх цінним причинком до його оригінальної спадщини.

На вшанування пам'яті Марка Черемшини журнал «Літературно-науковий вісник» надрукував 1928 р. три його останні переклади: з німецької, чеської та французької літератур. З доробку відомого французького письменника-імпресіоніста, представника так званого колоніального роману П'єра Лоті (1850—1923) Марко Черемшина відібрав казку-притчу «Сотворення чоловіка» [7, т. 2, с. 130—133].

Жанр романтичної казки з широкою метафоричністю та іронією, де змішані два плани — фантастичний і реальний, — завжди приваблював письменників різних часів і країн. Не байдужим був до цього способу показу незвичайного в житті сам Марко Черемшина, що й спонукало його взятися за переклад дотепного гумористичного образку на тему примх жінок. У цій ліризованій мініатюрі Марку Черемшині передусім імпонував тонкий гумор, який він умів цінити й вміло використовувати у власних творах. Оскільки легенда Лоті не торкається конкретно селянської тематики, перекладач не прив'язує її до прикарпатської говірки, а дотримується тогочасних норм літературної мови з окремими загальноновживаними діалектичними зворотами.

Типологічні зіставлення оригінальних творів Марка Черемшини з його перекладами дають змогу дійти висновку про те, що український новеліст шукав і знаходив у художньому доробку французьких авторів різних літературних напрямів такі

твори, які могли б доповнити його власну творчу спадщину. Перекладацькою діяльністю Марко Черемшина збагачував рідну літературу чужоземними творами, що найбільш відповідали його філософсько-естетичним переконанням, відзначалися високим мистецьким рівнем і торкалися певних соціальних і естетичних проблем. Поборник культурного поступу всіх народів, Марко Черемшина прагнув перекладацькою діяльністю розширити рамки української літератури, зміцнити її демократичні та інтернаціоналістичні традиції.

1. Гнідан О. Д. Марко Черемшина. Нарис життя і творчості. К., 1985.
2. Живий у пам'яті народній. Відзначення сторіччя з дня народження Марка Черемшини. К., 1975.
3. Засенко Олекса. Марко Черемшина: Життя і творчість. К., 1974.
4. Матвійшин В. Г. Новела Е. Золя «Безробіття» в перекладах на Україні // Інозем. філологія. 1975. Вип. 37.
5. Семанюк Наталя. Співець Гуцульщини: Спогади про Марка Черемшину. Ужгород, 1974.
6. Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. К., 1976—1986.
7. Черемшина Марко: Твори: У 2 т. К., 1974.

Стаття надійшла до редколегії 07.12.88

Н. С. КОЛЕСНИК, учителька української мови і літератури
Чернівецької середньої школи № 23

«Гіркий був келих життєвий...» (Сторінки з життя й творчості Олександра Олеся)

У народі кажуть: «Із пісні слова не викинеш». Упродовж десятиліть з нашої пісні були викинуті не тільки окремі слова — цілі рядки. Довгі роки для нас існували заборонені теми, заборонені постаті. Нині, маючи змогу звернутися до фактичної історії українського народу та його культури, відкриваємо усе нові й нові сторінки свого минулого в ім'я прийдешнього.

Наприкінці ХІХ—початку ХХ ст. суспільне життя вкрай ускладнилось, набули небаченого загострення суперечності класові, соціальні, національні. Всім стало зрозуміло: так далі жити неможливо, але перспективи розвитку нової соціальної дійсності не для всіх були ще ясними. Митці переживали цей стан разом з народом, активно шукаючи нових шляхів розвитку суспільства. Творилося мистецтво, співзвучне революційній добі. Провідними темами в літературі цього періоду стають пошуки правди, боротьба за зміну несправедливого ладу, пробудження соціальної активності в людині. У тогочасному суспільстві велися дві різні і різнорідні соціальні війни — загальнонародна боротьба за свободу (за свободу буржуазного суспільства), за демократію і класова боротьба пролетаріату з буржуазією за соціалістичну побудову суспільства [1, с. 266—267]. Перша, загальнодемократична, об'єднала найширші маси населення.

Саме в цей час приходить у літературу Олександр Олесь (справжнє ім'я — Олександр Іванович Кандиба, 1878—1944) — один з найпопулярніших українських ліриків першої чверті ХХ ст. Його творчість є явищем винятково складним і суперечливим. Життєвий і творчий шлях Олеся заплутаний і звивистий, його нелегко вкласти в узвичаєні схеми. Але ми не маємо права забувати, що Олесь послужив рідному народові і в роки першої російської революції, і в дні реакції, і в перші місяці після повалення самодержавства. Його поезії лунали на вулицях, злітали з трибун, звучали на барикадах у дні революційних боїв.

Перебуваючи вже у вимушеному вигнанні, він написав блискучі, дошкульні сатиричні твори, спрямовані проти української еміграції, а в останні десять—п'ятнадцять років — чимало віршів для дітей та поетичних переказів народних казок, залишив нам збірку поетичних переповідок про часи Київської Русі, київських та галицько-волинських князів, створених за мотивами стародавніх літописів «Княжні часи. Минуле України в піснях». Олесь написав також ряд різнопланових драматичних творів. У 1917 р. з-під його пера з'явилася дума-п'єса «Хвесько Андибер», в основі якої — відома народна дума про запорізького гетьмана, захисника козацької голоти Хвеська Ганжу Андибера. Йому належать переклади казок Гауфа та «Пісні про Гайявату» Лонгфелло. Тонкий лірик, поет «з ласки божої», як називали його сучасники, Олесь залишив нам прекрасні зразки інтимної лірики, в яких передані найніжніші порухи душі та веління серця; в них відчувається могутнє дихання весни, співається осанна життю і коханню, радощам людського буття.

Відбилися зорі у воді.
Летять до хмар тумани...
Тут ллються пахощі густі,
Там гнуться верби п'яні.
Як іскра ще в тобі горить
І згаснути не встигла,—
Гори! життя — єдина мить,
Для смерті ж — вічність ціла [4, с. 41].

Творчість Олександра Олеся — це відбиток духовного життя значної частини української інтелігенції перших десятиріч ХХ ст., складного періоду нашої історії, коли на порядку денному стояли глобальні проблеми, що вимагали негайного розв'язання. Це була епоха суспільних вибухів і воєн, пошуку справедливих формацій. Ідея активності проймала усі сфери духовного життя. Українська література одним із основних завдань вважала будити в людях дійове ставлення до життя. Олександр Олесь, який приходить у цей час в літературу, не може обминути проблем, якими живе українська громадськість:

Ой не сійтесь, сніги, ой не сійтесь, рясні,
Згиньте в темній безодні навіки!
Хоча пізно, а все ж діждемось ми весни, —
Свята волі, і світла, і втіхи [4, с. 34].

У 1906 р. почав виходити «Шершень» — перший український сатиричний журнал виразно демократичного напрямку, який ставив за мету політичну боротьбу з існуючим самодержавним ладом. На сторінках журналу читач зустрічався з критичними матеріалами про тих, хто прагнув посіяти розбрат між українським і польським народами. Викривалися не тільки великодержавні шовіністи і чорносотенці, а й українські псевдопатріоти, в діяльності яких вбачалася реальна загроза для успішного розгортання боротьби трудящих. Журнал вітав створення Ради робітничих депутатів як органу справді пролетарського уряду. На його сторінках поруч з І. Франком, Лесею Українкою, М. Коцюбинським виступав і Олександр Олесь.

У 1907 р. поет надсилає твори для літературного збірника «З неволі» (1908), пройнятого відразою до самодержавства і симпатією до борців проти нього. І хоч не все у збірнику рівноцінне, але красномовний сам факт: Олесь бере участь в альманасі, який укладали з метою допомогти борцям із самодержавством, висланим у Вологду.

У першій збірці Олександра Олеся, що побачила світ у 1907 р. в Петербурзі під назвою «З журбою радість обнялась», знаходимо чимало поезій, народжених хвилею всенародного повстання:

Мають знамена, і б'ється юнацтво,
Крові потоки ллючи...
Сміло з повіток плуги викидайте,
Куйте вселюдно мечі! [4, с. 49]

Його вірші передають радість людини, котра вперше дихнула на повні груди, відчула себе вільною. У творчості Олеся оживають образи сокола і орла, котрі, як ми переконалися, стали втіленням не тільки гордої, волелюбної людини, а й символом революційності народу, буревісниками волі. В поезіях Олеся ті образи теж мають певне громадське забарвлення: революційний рух народу, що піднявся на боротьбу «за волю», асоціюється в нього з високим польотом орла:

Летить, кричить, шумить орел,
Розбитих хвиль не ліче:
Іх безліч вилете з джерел,
Коли він їх покличе [4, с. 750].

І хоч поет щиро і віддано намагається служити своєю творчістю рідному краю, хоч висловлює в своїх поезіях найзаповітніші мрії народу, але народним трибуном не став. Бо був, на думку О. Білецького, виразником поглядів «тієї соціальної групи, що керувала революцією 1905 року, і яка до моменту підготовки нової, пролетарської революції виявилася вже програвшою свою історичну роль» [3, с. 15].

Уже в другій збірці «Будь мечем моїм» (1909) (назва її у першому виданні не з'явилася з цензурних міркувань) настроїв поезій на громадянські теми змінився. На перший план почи-

нає виступати тема національної боротьби. Це викликане історичними обставинами: після поразки першої російської революції національний гніт прийняв ще потворніші форми, це спричинило швидше наростання нової хвилі національно-визвольних рухів народів, для яких самодержавна Росія була тюрмою. Але основна причина в тому, що Олесь був виразником інтересів української інтелігенції, відірваної ще від селянських і робітничих мас, для якої питання національної боротьби у той період стають першочерговими. Будучи готовою розділити долю народу, рідної землі, вона не знаходить шляхів до цього народу.

У 1908 р. Олесь писатиме:

Ой і ми на волю рвались,
В сірі скелі били...
Знемігся я... Як камінь, час байдужий
В путі пригнічує мене...
Де той, хто ще душею дужий,
Де той, в кім серце вогняне?..
Зневіривсь я... Холодний час байдужий
За мною привидом іде [4, с. 208].

Хвилинні настрої зневіри й розпачу, що з'явилися у другій збірці, обернулися дальшим відходом Олеся від тем соціально-визвольної боротьби у третій збірці 1911 р. та появою у 1910 р. драматичного етюдю «По дорозі в Казку». В етюді поет порушує проблему героя і юрби, яка тоді була дуже актуальною. Однак Леся Українка, І. Франко зображували героя не одним бунтарем, винятком з маси, а рівноцінним у ній, подавали образи маси не пасивним фоном для «героїв», а як «суспільство свідомих особистостей», засуджували відірваність своїх героїв від народу, зневіру в його творчі сили. Олесь же створює образ юнака, котрий думає про здійснення народних мрій, прихід людства у Казку, але зрештою опускає руки, як опустила їх на той час більшість представників української інтелігенції. Прагнучи стати вождем народу, юнак виявився безпорадним у стосунках з народними масами, юрбою і доходить висновку про безнадійність революції. «Історична дійсність, — зауважив О. Білецький, — надала казці Олеся іншої розв'язки: «натовп» справді покинув юнака, але на те, щоб відшукати виходу без його керівництва... В добу 1905 року майже ніхто з українських інтелігентів не гадав, що «натовп» на це спроможеться: не думали про це і в 1913 році, коли окремим виданням вийшла п'єса-казка Олеся» [3, с. 15].

Однак співробітництво у модерністському журналі «Українська хата» (1909—1910) внесло певні корективи у його бачення світу. Так, у архівах збереглася стаття, написана в 10-х роках ХХ ст., у якій він різко виступає проти «хатян», а сам журнал називає місцем, «де кричать і роблять великі непристойності українські Пуришкевичі, українські Маркови цинічно одверто і часом (припустимо) несвідомо... в ім'я якихось вищих націо-

нальних ідей, руйнують, розбивають, погрожують і не рахуються з тим, що все власне остається на своєму місці і від їх «вогню» нікому не жарко» [8, од. зб. 1008, с. 1]. 1913—1916 рр. були для Олеся нелегкими. У листі до Геркен-Антонovich Г. А. він напише: «...С каждым днем я все больше и больше «сокращаюсь», ухажу в себя. Расцветает весна, а мне жизнь кажется каким-то серым днем, дождем, которым гасится пламя каждого распустившегося цветка. Никогда не чувствовал себя настолько лишним, как сейчас» [8, од. зб. 969, с. 24].

Лютневу революцію поет привітав як весну народів. У «Записній книжці» 1917 р. читаємо: «Невже російська демократія підійде до народів Росії як рівний до рівного і спільно вложить спільну долю трудового народу круговою порукою права на повноводе життя?» [8, од. зб. 1053, с. 1—3].

Як бачимо, для Олеся Лютнева революція важлива не стільки у соціальному, скільки в національно-визвольному плані, тому на зміну червоним прапорам приходять в його поезії жовто-блакитні:

Українське військо, мов з могили встало,
Загриміло в бубни, в сурмоньки заграло,
Розгорнуло прапор соняшно-блакитний,
Прапор України! рідний! заповітний [5, с. 137].

Для кожної чесної людини свій шлях найчастіше нелегкий. Знаємо ми, що не всім судилося у той складний час зразу ж знайти правильну дорогу. Навіть сьогодні з відстані років нам не все ясно і зрозуміло. Прагнучи служити рідному народові, обстоюючи ідею національного відродження, Олесь був серед тих, кому ідея української державності була особливо близькою. У 1919 р. як член дипломатичної комісії поет виїздить у Будапешт, згодом — у Відень, у 1923 р. перебереться до Праги, де і помере 22 липня 1944 р. За це вимушене вигнання він розплачуватиметься усім своїм життям в еміграції. Уже в збірці «Чужиною» (1919, Відень), у перший рік вигнання виразно забринять ностальгічні нотки:

В вигнанні дні течуть, як сльози,
Думки в вигнанні сплять, як мертві.
Солодкі спогади сичать, як змії,
Душа ридає, як дитина.

Душа розірвана, як рана...
Бальзам далеко так, як сонце,
А сонце, сонце, як і щастя,
Там, там, лише в краю коханім [4, с. 384].

У збірках десятій і одинадцятій («Кому повім печаль мою»), (1931) туга за батьківщиною стає наскрізною: образ чужини-могили, чужини-труни, «безплідної, холодної» пустелі неодноразово зустрічається в творах поета. Він з боєм пише

про «проклін рідної країни», який висить над тим, хто «в час пожежі край свій кине» і «в чужий втече» [4, с. 518].

Скільки розпуки, скільки гіркої правди, кинутої собі у вічі! Присуд поет виніс собі сам. Вироком стало все його життя в еміграції. У листі до дружини, написаному на початку 20-х років з Відня до Києва читаємо: «Та атмосфера, в... якій я живу четвертий рік... розпинає душу і тіло» [8, од. зб. 1525, с. 4].

У перші роки життя за кордоном Олесь ще не почував себе зовсім відірваним від Батьківщини, навіть був упевнений, що повернеться туди. Він організовує допомогу голодуючим на Україні, встановлює зв'язки з радянськими книгарнями і видавництвами (про це збереглося свідчення у листі, написаному Олесем 14 жовтня 1922 р.): «Починаю знову вірити в те, що наші книжки незабаром побачуть Україну» [9, ф. 274, од. зб. 2647].

Читачі його, як і все дороге і близьке йому, були там, на Україні. Олесь опікується постановкою п'єс українських літераторів за кордоном. У листі до М. С. Возняка 26 квітня 1921 р. він розповідає про провал у Берліні п'єс В. Винниченка. Дуже переживає, просить вислати тексти п'єс Лесі Українки, І. Карпенка-Карого, які, напевне, підуть у Європі, та гірко запитує: «Невже, взагалі, наша драматична література для Європи єсть порожнє місце!?» [7, спр. 405, п. 104, картка 40421, с. 1].

Але з кожним роком, проведеним на чужині, самотність усе тісніше брала його в свої обійми. Українська еміграція у якійсь своїй частині (обивательській) не могла його задовільнити.

Вони зійшлися, небораки,
В ім'я найвищої мети,
Щоб всім єдиним фронтом йти,
І перегризлись, як собаки,
Пересварились, як коти,
І розповзлись знов, як раки [4, с. 376].

У листі 28 жовтня 1922 р. Олесь розповідає про рішення відновити видання сатиричного журналу «Сміх», бо «матеріалу сила-силенна. Одна «Самостійна Україна» дає безліч... Погляньте: скільки навкруги неправди, брехнів, глуму, ошуканства, грабіжництва, а ми сидимо і дивимось на злочин. Невже ж ми з громадян поробились обивателями і замкнулись в клітці особистих інтересів?!» [6, ф. 114, од. зб. 3, с. 4].

Олександр Олесь буде чи не першим з українських поетів, який дотепно і дошкульно зумів висміяти псевдоукраїнську еміграцію. В 1921 р. у Відні під псевдонімом В. Валентін вийде збірка сатир та епіграм «Перезва», на Радянській Україні вона буде видана у 1923 р. під назвою «Емігрантська перезва», у якій низка віршів присвячена отим «мученикам за народ», що «показилися з розпуки, запились». І Європа не може надивуватися: «І відкіль ці поторочі тут взялись!» [4, с. 365].

У вірші «В своїй хаті своя правда, і сила, і воля» поет задається питанням: «Чому це тут, на Кернтнерштрассе, щодня я бачу весь уряд, як бачив дома рік назад?!» [4, с. 366]. А ось і відповідь:

Народ, ступивши на нове,
І без міністрів проживе [4, с. 367].

Серед персонажів добре впізнавані тоді суспільні діячі, які служили правдою цареві, були вірні українським проводирям і взагалі завжди слугуватимуть «усім владикам на землі» [4, с. 373].

А чого варті одкровення дипломата («Я дипломат») чи розповідь про куховарку з паспортом дипломата («Чарівна, як сонце»), саркастичний монолог-роздум «Хто з нас в міністрах не бував...» [4, с. 373, 374, 375].

У 1936 р. Олесь напише блискучий драматизований памфлет на конгрес представників української еміграції у Празі «Вилітали орли». І кого тільки не було на тому «конгресі», що мав «вирішити долю України»: українські радикали, а також соціал-демократи, католики і гетьманці, — скільки делегатів, стільки й партій. Усі вони намагаються розподілити між собою сфери впливу на Україну.

Як бачимо, твори поета свідчать про великий талант поета. Своєю майстерністю вони привертали до себе увагу читачів, у них відбилася своєрідність світогляду поета.

Протягом 30-х років Олесь написав ще кілька сатиричних драматичних творів на українську націоналістичну еміграцію: комедію на чотири картини «Ревізор з Кам'янця», лібретто для оперети «Влада за кордоном», трагікомедію «Народний суд», але доля їх, на жаль, невідома.

Звернення Олесь до сатири не випадкове, йому, як виявилося, справді з багатьма із української еміграції було не по дорозі.

У листі до П. Карманського 27 грудня 1937 р. він напише: «Нас відкинуто хвилею набік. Але голови ми не хилимо перед нею. Вода занадто каламутна і брудна після бурі, громів і злив. Дехто в цій воді і «ловить рибку», але нам не треба розбрату. Народ цієї рибки не їсть, шлунок його не переварює, їдять з насолодою самі «рибалки». Та ще ті, хто взяв на «одкуп рибальство» [6, ф. 114, од. зб. 3, с. 4].

Вже у 1919 р. у вірші «Моя орієнтація» устами ліричного героя Олесь визначив свій орієнтир:

Орієнтуюся, нарешті,
Востаннє вже, на свій народ! [4, с. 378].

Опинившись за кордоном, поет позбавив себе джерела творчості. Люблячи свій народ, свою землю, він не зміг прижитися на чужому ґрунті. У згаданому листі до П. Карманського Олесь з гіркотою пише: «Скажу з певністю, що ви тут не змогли б жити. Я в зв'язаному мішку, зав'язанім десятками... обставин

і не маю навіть найменшої надії вилізти з його на світ божий. Перегриз би — зубів немає, розірвав би — руки ззаду закуті» [6, од. зб. 3, с. 4]. У цьому ж листі він просить виробити дозвіл для поїздки до Львова, використовує будь-яку можливість, щоб побувати хай не на рідній Сумщині, а все ж на своїй, українській землі; шукає зустрічей, знайомств з тими, хто приїхав звідти, з того краю, який покинув:

Коли б я знав, що розлучусь з тобою,
О краю мій, о земелько свята,
Що я, отруений журбою,
В світах блукатиму літа,
Коли б я знав про муки люті,
Про сміх і глум на чужині,
Що в мене будуть руки скуті
І в мурі замкнені пісні, —
Я б попрощався б хоч з тобою,
До лона рідного припав,
Прислухався б до шуму трав
І зник...
Ні! не пішов би я з ганьбою
Шукать ганьби на чужині...
На хрест?! Однаково мені! [4, с. 513].

Щедро обдарований природою, наділений сильним та оригінальним поетичним голосом, поет, на жаль, не реалізував таланту повною мірою. «Гіркий був келих життєвий... і все життя — як ліс дрімучий» [4, с. 464]. Таким буде підсумок життю, підведений самим Олесем у квітні 1925 р.

1. *Ленін В. І.* Соціалізм і селянство // Повне зібр. творів. Т. II. 2. *Ленін В. І.* До питання про аграрну політику (загальну) сучасного уряду // Повне зібр. творів. Т. 23. 3. *Білецький О. І.* Двадцять років нової української лірики // Пуг. 1924. 36. перший. 4. *Олесь О.* Поезії. К., 1965. 5. *Олесь О.* Чужиною. Відень, 1919. Кн. 7. 6. Відділ рукописів. Інститут літератури ім. Т. Шевченка АН УРСР. Архів О. Олесь. 7. Відділ рукописів. Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника. Фонд Возняка. 8. Відділ рукописів. Центральна наукова бібліотека АН УРСР. Архів О. Олесь. Інв. кн. 15. 9. Відділ рукописів. Центральна наукова бібліотека АН УРСР.

Стаття надійшла до редколегії 22.09.88

Б. П. МИХАЙЛИШИН, асист.,
Львівський університет

Деякі проблеми інтеграції літературно-лінгвістичного аналізу художнього тексту (На матеріалі повісті Т. Г. Шевченка «Художник»)

Прозова спадщина Т. Г. Шевченка не лише за ідейно-художнім рівнем, а й за високими мовно-естетичними якостями займає почесне місце у вітчизняній літературі XIX ст. Своїми творчими успіхами Шевченко багато чим зобов'язаний тому культурному оточенню, у яке сімнадцятирічним юнаком

потрапив у Петербурзі, дружбі з передовими російськими культурними діячами свого часу, передусім з художниками К. Брюловим, О. Венеціановим, І. Сошенком та ін. Особливо характерною для петербурзького періоду в творчості Т. Шевченка є повість «Художник», яка, за загальним визнанням, найбільшою мірою ґрунтується на автобіографічному матеріалі. Окремі епізоди біографії її головного героя нагадують перебування самого автора в «науці» у Щиряєва, викуп з кріпацтва, навчання у Петербурзькій Академії художеств, яка була творчою колискою для багатьох вітчизняних живописців і відіграла велику роль не тільки в естетично-професійному вихованні Шевченка, а й у формуванні його морально-політичних поглядів. Прекрасний знавець життя художньої інтелігенції Петербурга, Шевченко, виходячи за межі автобіографічних фактів, своїм «Художником» не лише відтворив близьке йому середовище, — він уміло скомпонованими сюжетними лініями психологічно проник у його глибину. В «Художнику» порушена проблема відношення мистецтва до дійсності, що, за словами В. Г. Плеханова, «завжди відігравало дуже важливу роль в усіх літературах, які досягли певного рівня розвитку» [10, с. 165].

Художність та естетичне багатство повісті досягають і за допомогою вміло підібраних несловесних засобів (герої, їх світоприймання і характери, вчинки і намагання, характеристики та властивості ряду предметів і явищ тощо), і за словесною природою твору. Досконале знання російської мови дало змогу авторові з метою типізації та індивідуалізації героїв повісті використовувати найбільш влучний і виразний лексичний матеріал, вживаючи в авторській оповіді чи мові персонажів слова й вирази з різних мов, у тому числі й спеціальні. Це посилює загальну атмосферу інтернаціоналізму, допомагає відтворити соціальну і професійну диференціацію типажу, реалістично передати інтелектуальну атмосферу Петербурзької Академії художеств.

У лексичній тканині повісті присутній елемент професійної науковості, який неможливо відтворити без вмілого використання словесних відповідників загальномистецьких і суто образотворчих понять. Вживаючи для цього терміни образотворчого мистецтва у прямому номінативному значенні, Шевченко порушує традиційну загальнолексичну герметичність художнього тексту. Це є одним з найважливіших моментів мовної тканини твору.

Аналіз функціонування термінів і професіоналізмів у художніх та інших текстах — не новий аспект філологічних досліджень. Тут однак, основну увагу привертали і привертають ті «семантико-конотативні перетворення спеціальних слів, яких вони зазнають, виступаючи в ролі художніх зображальних засобів у складі порівнянь. У таких випадках терміни стають образними елементами словесної мережі тексту. «В зв'язку з цим, — стверджує Н. Г. Благова, — неминучі різного роду

семантичні перетворення: від появи експресивно-емоційного забарвлення до розвитку нового метафоричного значення. Термін у художньому тексті втрачає свої специфічні термінологічні властивості, набуваючи властивостей художнього слова» [2, с. 108]. «Художник» — твір дещо специфічний, на якому фокусуються життя і творчість Шевченка-живописця, талант Шевченка-письменника і світогляд Шевченка-громадянина. Художньо-пізнавальна глибина і реалістична достовірність повісті значною мірою ґрунтуються на прямому вживанні термінів образотворчого мистецтва.

Літературознавство і мовознавство сьогодні — це самостійні повноправні дисципліни зі своїми завданнями, методами і аспектами досліджень. Вийшовши, однак, із одного лона філології, вони зберегли також і певні спільні принципи та прийоми цілісного аналізу творів словесного мистецтва. Тому в останні роки, згідно з узагальненням Г. В. Степанова, «методичний ідеал вбачається в їх кооперації або навіть в їх органічному злитті на новій якісній основі» [11, с. 125]. Перестали бути гостродискусійними і питання про предмет цілісного літературно-лінгвістичного аналізу художнього твору — двоєдність літературознавчих і мовознавчих досліджень фокусується на тексті. До найважливіших ознак художнього тексту на стику літературознавства та лінгвістики відноситься його поліфункціональність та полісемантичність і невід'ємними складниками є антропоцентричність та наявність естетичної, прагматичної інформації, без яких художній текст просто немислимий. Отже, специфіка прагматичної орієнтації художнього тексту полягає в тому, що вона визначає естетичну структуру та вибір лексичних одиниць його побудови. На сьогодні можна вважати загальноприйнятою думку, згідно з якою художній текст — це явище не суто лінгвістичне чи літературне, а двоєдність близькоспоріднених дисциплін, де спільність лінгвістичного та літературного творить діалектичний взаємозв'язок і взаємодоповнення.

У русі широкого загальностилістичного підходу до різних текстів не було чіткого розмежування між словесною тканиною художніх і нехудожніх творів. І якщо диференціація стилів у аспекті культури мови виправдана [5], то поняття «стиль» стосовно художніх текстів осмислюється по-іншому. Естетична і пізнавальна цінність словесних засобів у художніх текстах, на яку зверталася і звертається увага провідних літературознавців, доведена у дослідженнях Г. О. Винокура, Б. О. Ларіна, О. М. Пешковського, О. О. Потебні, Л. В. Щерби та ін.

Системний лінгвістичний підхід до стилю художнього тексту теоретично обґрунтований у працях В. В. Виноградова. Для нього «не викликає жодного сумніву реальність мови художньої літератури як особливого, специфічного «стилю», який не вкладається в рамки функціонально-стильової диференціації літературної мови» [3, с. 13].

Це означає, що єдність загальної стилістики, лінгвостилістики, стилістики тексту на матеріалі художніх творів «піддається новому перерозподілі і новому зґрунтуванню в словесно-естетичному плані, — продовжує В. В. Виноградов, — набуваючи нового життя і включаючись в іншу творчу перспективу» [4, с. 75]. Іншими словами, предметом її вивчення стає «літературний текст як твір художньої словесності, а ціль — розкриття змісту тексту в світлі окремих і загальних категорій літературознавства і естетики» [11, с. 14]. Ця теза Г. В. Степанова ґрунтується на дослідженнях лінгвістики тексту за останні десятиліття у працях І. В. Арнольда, І. Г. Гальперина, В. Л. Карпової, О. М. Кожина, М. Н. Кожиної, З. Я. Тургаєвої та інших. Вони, проаналізувавши чимало найрізноманітніших художніх творів, дійшли висновку, що їх словесна тканина відрізняється передусім естетичністю та прагматичністю від інших стилів літературної мови, володіє певною, історично виробленою системою словесно-художньої виразності, зокрема взаємодією форм і засобів. І якщо в них план образності не збігається з планом змісту, то не настільки, щоб перетворювати у протилежності поняття літературного та лінгвістичного аналізу тексту. Між останніми існує значно сильніша позитивна кореляція, ніж негативна.

Оскільки всі елементи художнього твору взаємозв'язані та взаємозумовлені, текст аналізує сума літературознавчого і лінгвістичного підходів. І коли перший зв'язаний історією, філософією, естетикою, мистецтвознавством, то основою власне текстуальної частини художнього твору є його словесна тканина. Тому методика цілісного лінгвосмислового аналізу художньої словесної тканини зв'язана з визначенням художньо-естетичної цінності і мовнопрагматичного статусу всіх лексичних одиниць тексту.

Спостереження останніх років показують: специфіка структурної, семантичної, естетичної організації тексту така, що в реакції читача на нього, крім домінуючого емоційного моменту, завжди присутній інтелектуальний момент. Діалектика категорій матеріального та ідеального зумовлює розуміння художнього тексту як нерозривної єдності форм і змісту, а співвідношення категорій загального і одиничного — орієнтацію досліджень на систему загальновживаних і спеціальних слів. А позаяк специфіка художнього твору і в його змістовності, то об'єктом літературно-лінгвістичного аналізу художнього тексту є зміст його окремих лексичних елементів, в тому числі й спеціальних, груп цих елементів і словесно оформленого художнього цілого твору, що перебувають у певному ієрархічному взаємовідношенні.

Присутність інтелектуального моменту повісті здійснюється передусім за рахунок термінів образотворчого мистецтва, які мають пряме значення і є найвагомішими інформативними складниками словесної тканини твору. Кожен компонент системи образотворчих термінів повісті перебуває у певних взаємо-

зв'язках з іншими, створюючи своєрідну відкриту лексико-семантичну сітку. Ці інтелектуально-інформативні домінанти не потребують тлумачних ключів. Серед використаних у творі номінатів у спеціальному значенні переважають поширені у загальному вжитку і всім знайомі лексеми, які набувають конкретного термінологічного значення у системі образотворчих понять: *альбом, копія, лак, майстерня, малювати, модель, намалювати, олівець, папір, підмалювати, полотно, рисувальник, рисунок, фарба* тощо. Значна частина цих лексем — інтернаціонального характеру. Ці та інші номени, безперечно, не цікавили Шевченка як терміни. Черпаючи їх передусім з розмовної мови свого виробничо-професійного оточення, Шевченко, за словами В. Л. Карпової, «поводився з ними не як з термінами, а як зі словами, нічим принципово не відмінними від інших груп і категорій загальноновживаної лексики» [6, с. 66]. В описах та діалогах за допомогою цих та інших слів фіксуються абстрактні і конкретні предмети відтворюваної дійсності. «Що це у вас, модель чи служник?» — запитав він (К. Брюллов. — Б. М.) — кивнувши вслід хлопцеві» [12, с. 272]. «У Брюллова в майстерні я застав В. А. Жуковського і графа М. Ю. Вельгорського»... [12, с. 273].

Не обмежуючись використанням загальнопоширених слів і вживаючи суто образотворчі терміни — *аквареліст, ескіз, живопис, оригінал, пензель, скульптура, статуя, трафарет, художник*, — Шевченко не підкреслював різниці між ними і загальноновживаною лексикою, а часом і затушовував. Незважаючи на специфічність і вузьковживаність окремих із них (*арабеска, мольберт, палітра*), вони не руйнують художньої оболонки повісті, а органічно вплітаються в неї. Майстерність Шевченка полягає і в тому, що терміни він розкриває за допомогою контексту, не вживаючи коментарів і спеціальних пояснень. Це зберігає художність тексту, робить його єдиним словесним цілим.

Про зв'язок загальноновживаної лексики повісті з різними за поширенням і зрозумілістю спеціальними номінатами, а також про системність останніх свідчать лексико-семантичні відношення. Шевченко підсвідомо реалізував принципи оптимальної художньо-функціональної вибірковості мовних засобів, внаслідок чого антонімічні за значенням терміни повісті виконують непересічну, констатуючу роль, а вжитті з естетичним навантаженням. Безперечно, лексеми *художник* — *антихудожник* не належать до тих класичних зразків антонімії (*копія* — *оригінал*, *закінчений портрет* — *незакінчений портрет* чи типових конструкцій з мезонімами *кругла статуя* — *горельєф* — *барельєф*), які ніким і ніде не беруться під сумнів. Художник і антихудожник коли й не хрестоматійні зразки антонімів, то у художньо-естетичній функції протилежності їм відмовити важко. На нашу думку, саме цю ціль переслідував Шевченко, вживаючи їх у повісті: «Не місце, та й не до речі розводитися тут про велику людяність цього художника» (О. Венеціанова. —

Б. М.) [12, с. 270] і «Сильно, різко намальована постать Плюшкіна блідне перед цим антихудожником Головнею...» [12, с. 281]. Антихудожник — досить оригінальний, власне естетичний термін, який поза художнім текстом існувати не може. У контексті він перекликається із висловом по-художницькому (у значенні кваліфіковано, високопрофесійно), що, на нашу думку, можна вважати певним термінологічним оказіональним новотвором Шевченка (порівн. у Котляревського: «То крикнула (Лівінія. — Б. М.) «Уви»! з-письменська, по хаті гедзатись пішла» («Енеїда»)).

Цікавішими у художньому плані, ніж звичайні лексичні синоніми типу модель — натурщиця (натурник, фарба, — краска, станок-мольберт) є два гіпонімо-синонімічні блоки. Наш інтерес привернула не лише новизна, яка полягає у двоєдиності гіпонімічних і синонімічних відношень (до цього часу такі лексикосемантичні комплекси нам не зустрічались), а й те, як автор підпорядковує найменші нюанси термінованих понять художньоестетичному і пізнавально-інформативному завданню твору.

Так, Шевченко не завжди вживає зрозумілі всім номени живописець і художник, що включають у себе і поняття, позначувані термінами рисувальник і аквареліст. Два останні терміни теж неоднакові, однак коли перший легко виводиться із рисувати, то невідомий для пересічного читача термін аквареліст зрозумілий у своєму прямому значенні із контексту і не створює враження переносності і комічності.

Граматичною специфікою термінології є більша кількість складених номенів, ніж однослівних. Не боячись нанести шкоди повісті зайвою інформацією, Шевченко використовує не лише синтаксично найпростіші терміносполучення (акварельні, портрети, антична галерея, натурний клас) або ускладнені ще одним атрибутивом типу анатомічні літографовані рисунки та розфарбовані французькі літографії, а й не відмовляється від різних за будовою складних термінооб'єднань рисунок тушшю, рисунки з барельєфів, невеличка картина олійними фарбами, прегарний тлумачний курс лінійної перспективи тощо. Вживаючи ці та подібні їм терміни, Шевченко не переслідував професійно-сухої, зайвої деталізації понять, а керувався створенням художньо повної картини описуваного.

З прозових творів Шевченка повість «Художник» чи не найглибше свідчення того, що автор всебічно знав історію європейського мистецтва та його основні напрями. Це знаходить конкретне текстуальне вираження у вигляді не лише культурно-мистецьких фактів, а й ряду номенів власного походження, які набули термінологізованого характеру. Це створювало певний естетико-пізнавальний ефект повісті, що вдало доповнювався іменами здебільшого зарубіжних і вітчизняних художників.

Відантропонімічні назви певних понять, маючи, як правило, узагальнену інформацію, нерідко з певним прагматичним зна-

ченням, крім чіткої термінологічності, несли ще й описовість або навіть конотативність. Цим створювався своєрідний художньо-науковий елемент в стилі «Художника». Його словесна тканина не була переобтяжена інформацією, а уривки із вжитими власними іменами чи відантропонімічними термінологізованими номенами не випадали із загального стильового контексту повісті.

Цікавими з пізнавально-мистецької точки зору є терміни, в основі яких лежать власні назви. Їх нетрадиційність свідчить про ерудицію Шевченка-живописця, його вміння вплести такі словосполучення у текст повісті, надавши йому художньої архайки і оригінального звучання. Історичність відтопонімічного терміносполучення петергофський папір помітна вже тому, що сьогодні вийшла з ужитку така офіційна назва, як Петергоф — «колишня (до 1944) назва міста Петродворець у Ленінградській області РСФСР» [1, т. 19, с. 470]. Колись там була «Імператорська Петергофська паперова фабрика. Заснована як зразково-показова за наказом Олександра I в 1817 р.» [7, с. 153].

Термін італійські олівці пов'язаний з місцем їх виробництва. «У XIV ст. з'явився т. з. італійський олівець із чорного глинистого сланцю (який дає матовий відтінок і слабку чорноту)» [1, т. 11, с. 392]. На сьогодні цей термін з ужитку вийшов, а олівці класифікуються і називаються за технологією виробництва, призначення, ступенем м'якості-твердості тощо, однак ні один із цих термінів не випадає із художнього стилю, надаючи естетичного та історичного відтінку текстові: «Я загорнув оригінали в аркуш петергофського паперу, дав йому (головному героєві. — Б. М.) італійських олівців, розказав, як зберігати їх від затвердіння і ми вийшли на вулицю» [12, с. 270].

На відміну від двох попередніх номенів, відантропонімічний термін ватманський папір — у побуті та у розмові ватман — вживається і до сьогодні. На думку львівського дослідника О. Я. Мацюка, «цей високоякісний папір вироблявся на фабриці у Мейдстоні (графство Кент)... Належала вона Джеймсу Ватману. Від цього прізвища і походить назва креслярського паперу» [8, с. 16].

Значна частина подібних висловів взята Шевченком з міфологічних і релігійних сюжетів. Як відомо, з XV—XVI ст. у Європі набули розповсюдження імена античних богів і героїв та розповіді про них. Перетворюючись нерідко у високохудожні народні та літературні твори, міфологічні перекази дали поштовх у розвитку образотворчої інтерпретації останніх. Центральною групою міфів, втілених у творах європейської культури і мистецтва, є так звані антропологічні міфи, головними персонажами яких були подібні до людей боги або герої. Це дало початок широкому вжиткові і узагальненню власних імен ряду міфологічних істот, а відтак перетворенню частини з них у відантропонімічні термінологізовані номені. Широке знайомство з європейською культурою дало, безперечно, Шевченкові можливість ви-

користати деякі відантропонімічні терміни для художньо-естетичного збагачення повісті, якою він вміло користувався. Незважаючи на значний художній домішок, у таких номенах вони не перетворюються в образні порівняння і не набувають тропічості навіть при повторах у тексті.

Одним із найколеритніших антропонімічних термінів, що, на нашу думку, рівною мірою наповнені і термінологічною інформативністю, і художньо-естетичним значенням, є двочленні атрибутиви маска Лаокоона і Бельведерський торс, які відповідно походять від імен давньогрецьких міфологічних героїв Лаокоона і Аполлона.

З часу створення мармурової групи «Лаокоон» родоськими скульпторами (приблизно 50 р. до н. е.), європейське мистецтво всіх жанрів і видів широко використовувало цей трагічний образ.

Вислів маска Лаокоона вжитий Шевченком у розумінні конкретного ескіза, виконаного героєм повісті у Літньому саду. «Я показав йому (К. Брюллову. — Б. М.) маску Лаокоона, рисунок закінчений, і слідок Мікеланджело, тільки намічений» [12, с. 272]. Сьогодні це словосполучення є свого роду збірною характеристикою людських, здебільшого чоловічих облич, на яких відбито фізичні муки або й передсмертну агонію, і в літературі, присвяченій образотворчому мистецтву, нерідко вживається у термінологічному значенні.

Стосовно вислову Бельведерський торс, то значення цього двочлена не лежить на поверхні. Загальновідоме схилення греків перед красою людського тіла у європейському мистецтві відбилося в першу чергу у скульптурі та живописі. Апполон як символ гармонійного поєднання розуму, мистецьких обдарувань і фізичного розвитку став свого роду ідеалом чоловічої краси і достоїнства. Особливого поширення образ Аполлона набув у епоху Відродження. Юнак найчастіше зображався як язичеський бог з незмінними атрибутами — луком і стрілами, а іноді, ще й лірою. «Після того, як в кін. XIX ст. був знайдений «А. Бельведерський». А. став сприйматися як втілення ідеалу чоловічої краси», — читаємо у Міфах народів світу [9, т. 1, с. 96]. Різні ракурси, в яких зображувався Аполлон, найкраще передають його прекрасно розвинутий торс, що й стало, як ми вважаємо, основною причиною для термінологізації існуючого у сучасній літературі словосполучення Бельведерський торс. У доцільності вжитого Шевченком терміносполучення і органічному злитті останнього з текстом повісті засумніватися важко: «... педантично оцінює (невідомий. — Б. М.) твір Мікеланджело «Страшний суд», фрески божественного Рафаеля та багато інших славетних творів скульптури й живопису, а в торсі Бельведерському вбачає тільки шматок мармуру, нічого більше» [12, с. 276].

З більш поширеними в античній міфології, а відтак і європейському мистецтві середньовіччя, образами кентаврів у «грецькій міфології дикі істоти, напівлюди-напівконі, ... відзначаються буйним норовом і нестриманістю. В античному образотвор-

чому мистецтві були популярні сцени кентавроманії» [9, т. 1, с. 638—639] і сирен («у грецькій міфології демонічні істоти... напівптахи — напівжінки, які успадкували від батька дику стихійність, а від матері — музи — божественний голос» [9, т. 2, с. 438]. Перекликається і образ фавна — «у римській міфології бог полів, лісів, пасовищ, тварин. Існували уявлення як про множинність Ф., так і про одного Ф., жіночим відповідником якого була Фавна...» [9, т. 2, с. 555—556]. Ось у якому контексті вживає його Шевченко: «Після анатомії мій приятель (художній герой. — Б. М.) зробив рисунок Германіка й танцюючого фавна» [12, с. 276]. На нашу думку, тут про термінологізацію можна говорити лише стосовно конкретного словосполучення у конкретному творі, в даному випадку це танцюючий фавн. Сам же номен фавн — це лише міфологічний образ, у якому немає нічого термінологічного.

У сучасній світовій літературі вислів Марія Магдалина пов'язаний з негативними моральними емоціями, найчастіше горем чи тугою. Як відомо, Марія Магдалина у християнських легендах — це одна з галілейських мироносиць, послідовниць Ісуса Христа, котра в числі перших дізналася про його воскресіння.

Образ Марії Магдалини є одним з найстарших і найстійкіших у світовій культурі і мистецтві. Певна широта цього образу полягає у тому, що «Західне мистецтво знає патетичний образ Марії Магдалини, яка кається (картина Тіціана, Ж. де Латура), мотив покритої волоссям пустинниці на руках у ангелів (статуя Т. Ріменшнейдера» [9, т. 2, с. 118]. Іншими словами, міра каяття і суму Марії Магдалини у творах живопису різна: від безвідрадного горя грішниці до патетичного суму щасливої від побаченого людини. Стосовно словосполучення голова Марії Магдалини, то це термінологізований бічлен, який означає голову, зокрема обличчя жінки, яка сумує і кається. Воно має дещо спільне із висловом маска Лаокоона, однак відрізняється від останнього ширшим семантичним діапазоном. Контекст, де вжитий цей вислів у «Художнику», підтверджує весь пафос образу: «Голова Марії Магдалини була вже закінчена, і В. А. Жуковський, дивлячись на це прекрасне, все в сльозах обличчя, сам заплакав. Обнімаючи Карла Великого, він цілував його, ніби створену ним красуню» [12, с. 273].

Вживаючи ці та подібні терміни, Шевченко добивається точної передачі понять, які містять екскурси в європейську історію та культуру і тематично вплітається у словесну мережу твору.

Деяке суб'єктивне авторське сприймання таких номенів не заважає лаконічно і точно характеризувати зображуване.

У справжньому мистецтві слова реалізується все функціональне багатоманіття різних мовних одиниць, у тому числі й спеціальної лексики. Вживання у повісті «Художник» слів на означення термінів образотворчого мистецтва зумовлене і темою твору, що, безперечно, є важливим обов'язковим засобом

створення специфічного образотворчого колориту, і використання їх як художнього засобу. У творі немає образного вживання значень термінів і термінологізованих висловів. Спеціальні номени не творять переносних і завдання зумовлені загальним контекстом твору, який є самотутнім зразком вітчизняної реалістичної літератури XIX ст.

1. Большая Советская Энциклопедия. 2. *Благова Н. М.* Семантико-стилистический анализ научно-технических терминов художественной речи // Вестн. Ленинград. ун-та. 1976. № 2. 3. *Виноградов В. В.* Итоги обсуждения вопросов стилистики // Вопр. языкознания. 1955. № 1. 4. *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. 5. *Головин Д. Н.* Основы культуры речи. М., 1980. 6. *Карпова В. Л.* Термін і художнє слово. К., 1967. 7. *Клепиков С. А.* Фялиграні и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVIII—XX века. М., 1959. 8. *Мацюк О. Я.* Папір та філіграні на українських землях (XVI—початок XX ст.). К., 1974. 9. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1988. 10. *Плеханов Г. В.* Мистецтво і суспільне життя // *Плеханов Г. В.* Естетика і література. К., 1960. 11. *Степанов Г. В.* Язык. Литература. Поэтика. М., 1988. 12. *Шевченко Т. Г.* Художник (Переклад О. Кундзіча). Повісті. К., 1985.

Стаття надійшла до редколегії 14.12.88

С. Г. БАРАБАШ, доц.,
Кіровоградський педагогічний інститут

Пісні Андрія Малишка і народна лірика

Необхідність узагальнення і пильного аналізу пісенного досвіду Андрія Малишка особливо актуальна сьогодні, коли розмова про сучасну пісню набула характеру проблеми державного масштабу. Пісенне мистецтво, наймасовіше і найдемократичніше, по праву розглядається, у нас як дійовий засіб формування світогляду, моральних, а також естетичних і етичних якостей, збагачення сфери почуттів. Цілком природно, що до становища на цій важливій ділянці творчості прикута увага не тільки тих, хто зв'язаний з нею професійними узами, а й широких кіл громадськості. Проблеми розвитку жанру, пропаганди нових пісень обговорюються у пресі, розглядаються на з'їздах і пленумах правлінь композиторських організацій, у письменницькому середовищі [6, с. 3], — ці думки не втратили гостроти звучання й нині.

На об'єднаному пленумі Спілки письменників і Спілки композиторів України, який відбувся на початку 1980 р. йшла серйозна і принципова розмова про сучасний стан пісенної творчості на Україні, нові завдання ідейно-естетичного і творчого характеру, котрі постають перед творчими спілками;

майстрами пісень, їх виконавцями і пропагандистами. Серед кращих поетів-піснярів, чий досвід став школою для молодих, одним з перших було названо Андрія Малишка. Як і більшість радянських поетів його покоління, Андрій Малишко знайомився з поетичною творчістю народу не з книг та записів фольклористів. Він стикався з народною піснею передусім у самому житті, в її реальному бутті і природному середовищі. Малишко був не лише свідком перетворень, тих живих процесів, які тут відбувалися. Він сам брав участь у створенні фольклору, що синтезував у собі стару селянську пісню й нову — революційну. Пісні громадянської війни поєднали найрізноманітніші жанрові та соціальні елементи народної пісні, стали основою народної пісні нової епохи і, безперечно, вплинули на ранні твори Андрія Малишка цього жанру.

На перших пісенних спробах молодого поета відчувається також вплив Шевченка і Тичини в засвоєнні фольклорної поезики, тобто вплив тієї традиції, яку називають «відфольклорною». Таким чином, уснопоетичні елементи входять у пісенні жанротвори Малишка не лише безпосередньо із самого фольклору, а й через класичну поезію. У своєму виступі на Всеукраїнській нараді поетів А. Малишко чітко виклав погляди на народну пісню й пісенну творчість загалом. Він акцентував на необхідності пісні в житті людини з дня появи її на світ: «Ті пісні, які співала мати над колискою своїй дитині, ніколи в житті не забуваються... Все залежить від їх змісту, їх ідейного звучання і спрямованості» [3, т. 10, с. 124].

Пісня здавна була об'єктом посиленої уваги поетів, прозаїків і драматургів — і тих, хто творив її, і тих, хто вдавався до її поезики. Для А. Малишка вона стала джерелом, з якого він (поряд з іншими) черпав творче натхнення і естетичний ідеал, образність, афористичність, лаконізм вираження.

Будучи гранично вимогливим до змісту і форми пісні, поет виступав проти безсюжетних, нечітких у композиційному плані творів. Він орієнтував піснярів на таких видатних творців пісні, як Шевченко і Кольцов. «У Шевченка що не пісня, — то людська доля» [3, т. 10, с. 127] — зауважує поет.

Пісня, на думку А. Малишка, завжди повинна мати у фабульній основі певну подію, випадок, конфлікт. Андрій Малишко підкреслив важливість нової сучасної тематики в пісенній творчості. Саме пристрасна пісня, сповнена романтики революції, «нової праці, трудових буднів, світлого оптимізму» [3, т. 10, с. 128], допомогла народу у праці і боротьбі. Тільки справжній пісні під силу зігріти людину, вберегти її від біди. Пісня-борець — вірний супутник солдата. «Натхненна пісня — поема земної любові і радості — полонила народні серця, і її особливо ненавиділи вороги і різні безбатченки» [3, т. 10, с. 129—130].

Поет опікується долею пісні не епізодично. Він у повсякденних розмовах з друзями «висловлювався про необхідність великої уваги до створення пісні» — зазначає Олекса Ющенко

[9, с. 73]. Пісня супроводжувала А. Малишка все життя. Час приходу поета в літературу збігся зі справжнім вибухом, зв'язаним з народженням масової радянської пісні. «Це був новий жанр, — пише Є. І. Осетров, — дітище епохи незвичайної; ще ніколи пісня не була так тісно зв'язана з політикою і з справами, які повсякденно оточували людину. Кращі зразки масової пісні стали природним продовженням пісенного фольклору і революційної пісні» [4, с. 68].

А. С. Малишко почав творчість із стилізації під народну пісню. Показовою щодо цього є пісня «Запливай же, роженько весела», в якій герої існують поки що поза конкретно-історичними обставинами, а фольклорна образність несе знак самодостатності. Фольклорні атрибути народної пісні збережені, але уснопоетична образність немов «повисає» в повітрі, не зливаючись в один органічний сплав. Це — не дуже вдала стилізація під народно-поетичну творчість. Вияви такої дещо формальної стилізації трапляються у пісенній творчості поета й під час Великої Вітчизняної війни (партизанські пісні, наприклад).

У зрілого Малишка рідко зустрінеш безпосереднє цитування народної пісні, полегшену стилізацію. Його пізніша творчість характеризується вищим ступенем синтезу народнопісенної образності з найновішими досягненнями поетичного мистецтва.

А. С. Малишко по праву вважається майстром пісні з чітко вираженим ліричним сюжетом. Яскравий приклад цьому — щедра пісенна спадщина поета. Чимало його творів мають у основі епічний сюжет — розповідь про чийсь долю. Так, сюжет «Пісні про вчительку» [3, т. 4, с. 304] допоміг А. С. Малишку опоетизувати благородну працю людини, яка присвятила життя школі, дітям. Схильність до епічності має сюжет пісні «Хусточка червона» і багато інших творів цього жанру. Подібні твори поета дають можливість ствердити наявність епічного сюжету не тільки в його баладах, а й у ліричних піснях. Проте найчастіше у А. Малишка зустрічається тільки певна сюжетна організація матеріалу, що спрямовує динаміку почуттів. Типовий зразок такого сюжету маємо в пісні «Запливай же, роженько весела». У таких випадках каркас сюжету зумовлюється послідовністю розвитку почуттів ліричного героя, в якому часто організовуючим моментом є наскрізний образ. Так віссю композиції «Пісні про рушник» служить образ рушника; його дарувала мати сину в далеку дорогу. Центральний об'єднуючий елемент і «хусточка червона» в однойменній пісні. Про те, як вдало А. С. Малишко обрав принцип побудови цих пісень, свідчить їх популярність. Цьому сприяла музика П. Майбороди, що вражала слухача багатством мелодії, поетичністю, чистотою людських почуттів. Цілісний образ виступає як результат органічного злиття музики й слова.

Створюючи пісні, роздумуючи над їх специфікою А. Малишко поступово пізнає секрети пісенної майстерності. Тому на-

родженням таких шедеврів, як «Колгоспний вальс», «Білі каштани», «Київський вальс», «Ми підем, де трави похилі», «Пісня про вчительку», «Цвітуть осінні тихі небеса», «Стежина», — пісень, що стали справді народними, ми сприймаємо не як незвичайний «вибух» таланту, а як плід складних творчих шукань.

Ідейно-естетичний світ ліричної пісні А. Малишко освоював усе життя, осягаючи його закони. Найяскравішим виявом входження Андрія Малишка у світ ліричної пісні, визнаної народом, стала «Пісня про рушник». Вона облетіла планету, зазвучала різними мовами народів світу. Загальнолюдська тема і високохудожнє вираження її в задушевному слові — причина популярності твору. Крім цього, у пісні «засяяли грані двох рівноцінних талантів, утвердилась творча манера двох чудових і добрих людей — Андрія Малишка і Платона Майбороди» [7, с. 9].

З дистанції часу оцінюючи щасливу необхідність такого дуєту, ми розуміємо: невдачі у довоєнній піснетворчості А. Малишка пояснюються якоюсь мірою тим, що він довго шукав свого композитора, співзвучного його таланту, оскільки фольклорна суть поезії «вимагала і музичного оформлення, максимально, точніше, органічно близького до народного мелосу» [2, с. 28]. Звичайно, А. Малишко досить успішно працював з багатьма цікавими композиторами-піснярами — Г. Майбородою, Л. Ревуцьким, А. Штогаренком, П. Козицьким, С. Козаком, проте найрезультативнішою стала співдружність з П. Майбородою.

П. І. Майборода — талановитий учень Л. Ревуцького, глибокий знавець українського музичного фольклору, вроджений пісняр, за характером свого світовідчуття близький поетові. Звідси такий результат дружби і співробітництва: «Пісня про Україну», «Київський вальс», «Білі каштани», «Колгоспний вальс», «Пролягла доріженька», «Ти моя вірна любов». Композитор і поет знайшли один одного саме тому, що П. Майборода глибоко відчув музику слова, закладену у самих творіннях А. Малишка. Ця музика часто звучала уже в заголовку: «Ранки солов'їні» («Київський вальс»), «Ми підем, де трави похилі», «Білі каштани», «Цвітуть осінні тихі небеса», «Пісня про рушник», або «Рідна мати моя» (так назвав її народ, вона була також найулюбленішою піснею композитора і поета).

Чому ж саме «Пісня про рушник» стала такою популярною? Цей твір — найкраще підтвердження правдивості думки: «Для того, щоб вірш перетворився на пісню, та ще й на народну, необхідно, щоб у живій, зрозумілій кожному образній формі було втілено почуття і думки всенародного значення. Тільки тоді пісня буде мати тривалий успіх» [5, с. 93]. Материнська тема, яка має давню фольклорну традицію, викликає глибоко особисті асоціації у кожної людини. Хоч у розв'язанні теми матері відчувається дух нового часу, фольклорна поетика виначає емоційне забарвлення материнського образу. Ця тенден-

ція стає головною для Малишка в багатьох творах, часто підкреслено стилізованих під народну пісню.

Поет, згадуючи рушник, конкретно осмислює два моменти: подарунок матері в далеку дорогу і подальші спогади сина про материнську ласку, тепло, любов. А. С. Малишко поглиблює зміст образу рушника: його пісня спонукає слухача сприймати цей невід'ємний атрибут життя українського народу як символ краси, мудрості чудових народних звичаїв:

Я візьму той рушник, простелю, наче долю,
В тихім шелесті трав, в щебетанні дібров.
І на тім рушничкові оживе все знайоме до болю:
І дитинство, й розлука, і вірна любов [3, т. 4, с. 240].

Подібно до вишитого рушничка, в іншій пісні А. Малишка через весь твір проходить образ «хусточки червоної» (в однойменній пісні), яку подарувала дівчина коханому. Поет лише незначним штрихом відображає славний традиційний ритуал українців: дівчина дарує коханому хустину, вишиту власноручно:

Хусточку червону я подарувала,
Вишиту барвінком у тривожні дні [3, т. 4, с. 141].

Пісні А. Малишка найчастіше починаються з яскравого емоційного образу:

Білі каштани,
Світлі огні... [3, т. 4, с. 64].

Але джерело емоційного впливу криється насамперед у динаміці образу, його композиційному розгортанні. Художній смак поета, естетичне почуття безпомилково зближували характер його пісні з принципами пісень народних. «Певна річ, — пише Д. Павличко, — Малишко йшов тут не від якоїсь конкретної пісні, він просто, буди в стані натхнення, потрапив у свій спосіб мислення, що мав правила, подібні до законів фольклорної пісенності» [3, т. 1, с. 71]. Правомірність цієї думки підтверджується типологічними збігами особливостей композиції народних пісень і пісень А. Малишка.

Дослідники української народної пісні, аналізуючи композицію, говорять про співмірність окремих частин в єдиному цілому. Завершеним і в композиційному, і в смисловому плані елементом пісенної композиції є куплет. Уже в початковій строфі пісні поет вміщує головний композиційний центр. Художня завершеність куплета визначається й тим, наскільки правильно знайдено периферійний композиційний акцент, наскільки органічно він зв'язаний з головним. У пісні периферійні композиційні центри містяться на початку кожної строфи і збігаються з кульмінаційною точкою розвитку частин основного мотиву.

А навкруг ласкаве жито,
Скільки пройдено й прожито... [3, т. 6, с. 227].

Я набрався досить муки,
Досить горя і розлуки... [3, т. 6, с. 227].

А вже матері немає... [3, т. 6, с. 228].

Важливим традиційним способом розкриття головного образу пісні є внутрішній монолог. Він дисциплінує розвиток головного образу, скеровує його в єдине русло, інимізує почуття, викликаючи співпереживання. Пісні Малишка часто мають монологічну форму («Я виростав на батьківській землі», «Вечірні вогні», «Пісня про рушник», «Київський вальс» та ін.). У ліричних піснях з чисто монологічним викладом думок і почуттів важлива роль належить поетичній деталі:

Ми підем, де трави похилі,
Де зорі в ясній далині,
І карії очі, і рученьки білі
Ночами насняться мені [3, т. 4, с. 242].

Традиційні атрибути народної пісні «карії очі», «рученьки білі» уже з першого куплета надають пісні ніжності, інтимності. Поетична майстерність А. С. Малишка сприяла органічному злиттю художніх деталей з головним образом пісні. Подібну функцію виконує високохудожня деталь «білі каштани» в піснях, присвячених Києву. Вона сприяє глибшому розкриттю основного мотиву, стає невід'ємною частиною, яка вказує на спогад про щасливі дні ліричного героя. А в «Пісні про рушник» українська побутова деталь гармонійно розкривається у зв'язку з переживаннями ліричного героя, лежить в основі композиції всього твору і мислиться як символ краси, мудрості чудових народних звичаїв. Ця вдало знайдена поетична деталь сприяє образному вираженню думки.

Прийомом глибшого проникнення в систему подій у піснях А. Малишка, зокрема довоєнного періоду, виступає діалог:

— Чом ти гіллям стуманіла,
Рясно в лузі зашуміла?
— Як же, хлопче, не шуміти,
Не схиляти низько віти... [3, т. 1, с. 254].

Це традиційно-фольклорний, побудований на діалозі зачин. Стилізація під фольклор підсилюється введенням невід'ємних образних і ситуаційних атрибутів уснопоетичної традиції: шляхта «підломила, мов билину», дівчину, чорний ворон несе смерть тощо. Але не на стилізації виростає талант А. Малишка. Поет по-новаторському підходить до традиційних героїчних тем, робить їх сучасними, зігріває революційним духом часу.

Складовою частиною композиції літературної пісні є пейзаж. У пісенних текстах А. Малишка найчастіше картини природи зустрічаються у приспіві: вони гармонійно доповнюють образ ліричного героя, створюючи фон ліричному переживанню, конкретизуючи його у просторі і в часі («Ми підем, де трави похилі»). Автор, вводячи картини природи у першу строфу, визначає емоційний тембр пісні. Це особливо вдається в тих

творах, де головний образ розкривається з допомогою монолога, де поетична деталь відіграє роль об'єднуючого начала між внутрішнім світом героя і навколишнім середовищем. Деталі пейзажу створюють конструкцію психологічного паралелізму, є фоном для певного переживання або дії:

Зацвіла весна,
Та весна красна,
Квітом-цвітом простелилась до села.
У юначім слові,
В зустрічах, в розмові
Полюбила, тільки гордою була [3, т. 4, с. 71].

Як бачимо, на композиції пісні А. Малишка відбилися пошуки провідних поетів-піснярів останніх десятиріч при збереженні її спорідненості з піснею народною. За влучним спостереженням Д. Павличка, «пісенність — одна з найголовніших і найдорогоцінніших прикмет усієї поезії Малишка і ліричної і ліро-епічної. Він майже ніколи не міг передати суто епічне відчуття світу тому, що його поетичне мислення протікало в категоріях, вироблених з елементів народнопісенної поетики [3, т. 1, с. 68]. І все ж у характері фольклоризму його пісні можна виділити три типи контактів з фольклором: звичайну обробку народних пісень, включення фольклорних елементів у структуру твору і побудову художнього образу за принципом фольклорної естетики, коли народнопісенна основа глибоко захована. Даний спосіб трансформації виявляється і на сюжетно-композиційному, і на мовностилістичному рівнях.

Звернемось у зв'язку з цим до деяких образів-символів. У народно-поетичній творчості тополя завжди була символом молодої, гарної дівчини, яка чекає свого коханого. Здавна відома в народі легенда про те, як така дівчина перетворюється в тополя. На Україні існував образ, — його здійснювали на зелені свята. Дівчину, прибрану в намисто і стрічки, водили по селу і співали:

Стояла тополя
Край чистого поля.
Стій, тополенько,
Стій, не розвивайсь,
Буйному вітроньку
Не піддавайсь [1, с. 318].

Цей ритуал називається «вести тополю», а обрану дівчину називали тополею. У фольклорі серед пісень різних жанрів можна зустріти чимало таких, де широко використовується символічний образ «тополі» або образ-порівняння:

Тонка, висока тополя —
Чорнявая дівчина — то моя [8, с. 146].

Згадаймо, ще Т. Г. Шевченко використовує у своїй поезії образ «тополі», розповідаючи про дівочу безталанність. А. Малишко, творчо використовуючи досягнення фольклору і класич-

ної літератури (зокрема Шевченка), вводить у «Хусточку червону» лише лаконічне порівняння:

Вийду за ворота, стану, як тополя,
Хусточка червона в далі голубій.
Хай бійці в дорозі і танкісти в полі
Милих споминають, ідучи на бій [3, т. 4, с. 142].

В іншій пісні образ тополі виконує складну функцію знака символу, який за принципом асоціації увібрав в себе поняття молодості, батьківського дому, рідного краю:

В вечірню годину, де в зорях долина,
Де вогником світиться дім,
Шумить під вікном молода тополина,
Неначе у серці моїм.
Там юність ходила у росах до хати,
І жевріла цвітом одна... [3, т. 5, с. 72].

Можна було б навести ще чимало прикладів мовно-образної єдності між піснею А. Малишка і народною піснею. Але йдеться не про фольклорну, зовні зриму близькість пісні Малишка з народною, а про єдність народного і малишківського світосприйняття, у структурі якого домінувало потужне ліричне начало. Письменник його виражав у будь-якому жанрі і роді, наприклад, зміст символів прямо чи опосередковано зв'язаний, з одного боку, з сюжетом, а з другого — з народно-поетичною традицією. Внаслідок цього зміст пісні стає одночасно містким та індивідуалізованим, суспільно значимим.

1. Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року. К., 1963. 2. Коваленко Л. Народнопоетичне слово в творчості Андрія Малишка // Народна творчість та етнографія. 1962. № 4. 3. Малишко А. Твори: В 10 т. К., 1974. 4. Осетров Е. И. Человек-песня. Книга о Михаиле Исаковском. М., 1979. 5. Резніченко Г. Діапазон стилів у сучасній поезії // Із досвіду взаємодії радянських літератур. К., 1970. 6. Советская песня // Правда. 1978. 24 груд. 7. Сом М. Піснею побратані // Майборода М., Малишко А. Пісні. К., 1977. 8. Українські народні пісні. К., 1955. 9. Українські народні пісні: Пісні соц.-побутові. К., 1967. 10. Ющенко О. Зустрічі з піснями А. Малишка // Народна творчість та етнографія. 1970. № 5.

Стаття надійшла до редколегії 14.06.89

К. С. ДУБ, доц.,
Дніпропетровський університет

Ідейно-естетична функція кольору у романах О. Гончара

Нові аспекти вивчення кольору як категорії поетики примушують доскіпливо придивитись до його ідейно-естетичної функції у художньому творі. Прагненням показати функціональну роль кольору в системі інших засобів вирізняються праці Гете [2], Л. Красної [6], М. Міннарта [7], Р. Назар'ян [8], Л. Стуріа [9]. У руслі досліджень спробуємо з'ясу-

вати своєрідність ідейно-естетичного акцентування кольорового значення слова у творчій практиці О. Гончара.

Перед тим, як перейти до розкриття теми нашої статті, зупинимося дещо на самій творчості Олеся Гончара. Відомо, що популярністю серед читачів користувалася трилогія «Прапороносці». Тематично з «Прапороносцями» пов'язані оповідання «Весна за Моравою» (1947), «Модри Камень», «Гори співають», «Ілонка» (1948). Образи мужніх підпільників, що боролися проти фашистів, зокрема студентки Лялі Убийвовк, виведені в повісті «Земля гуде» (1947).

Відомі також оповідання і повісті Олеся Гончара «Пороги» (1949), «Жайворонок» (1950), «Соняшники» (1950), «Микита Братусь» (1951), «Щоб світився вогник» (1955), «Маша з Верховини» (1959) та ін. Життю українських селян-заробітчан присвячено роман «Таврія» (1952), його продовження — «Перекоп» (1957). У цих та наступних своїх творах Гончар дає романтико-реалістичне відображення дійсності на ліричній основі.

Якими б суб'єктивними не були кольоробачення, колоратура твору — в них втілені наріжні змістовні грані таланту письменника. Кольорова градація емоційно наснажує слово, надає йому живописної довершеності, пластичності, стильової неповторності. Не випадково деякі кольори мають яскраво виражене естетичне, політичне осмислення. Згадаймо «Червоне і чорне», «Блакитний роман», «Сині етюди», «Червоні етюди», «Червоний роман», «Червону зиму». Експресивна назва доводиться до символу всією образною системою твору. У талановитого письменника колір не може бути нейтральним, не відбивати концепцію дійсності і людини. Це підтверджують і твори Олеся Гончара. Одним з перших таку їх особливість помітив і тезисно виразив В. Дончик. «Як митець слова Гончар — весь у прагненні до художньої місткості, лаконізму, інтенсивності барв, поетичної згущеності образів та щодалі глибшої людинознавчої аналітичності і до точного, зваженого, але й свіжого, кольорового слова» [4, с. 399].

Теза В. Дончика потребує детального ствердження на новому рівні. Романи «Людина і зброя», «Циклон», «Тронка», «Собор», «Твоя зоря», де кольорове значення слова наповнюється філософським змістом, дають можливість у контексті духовних устремлінь, пов'язаних з відбудівним процесом, по-новому осмислити новаторські здобутки у галузі поезики та високий їх громадський пафос.

Типологічно кольорова домінанта творів О. Гончара близька до стильової колоратури М. Коцюбинського, раннього П. Тичини. В них також колір звучить; музичний і кольоровий образи в О. Гончара поєднуються, — це приклад синестезії, кольорової музики. Ми б назвали такий процес кольороритмом. «Озвученість кольору і забарвленість звуку становить його індивідуально-творчу неповторність.

Неспинний рух поезики О. Гончара, невтомні і плідні шукання романних форм зумовлені гуманістичною концепцією

людини, умінням щораз ліпити самотні народні характери — генералізуючі типи доби. Якщо народний характер в інтерпретації митця — генералізуючий тип доби, то його кольоровий образ — концепт — це та брунька, у проростанні і розквіті якої реалізується філософська думка про людину-творця, виражається концепція життя і естетика праці радянської трудової людини.

Майстерне використання кольору помічаємо в новелістиці О. Гончара. В одухотворенім серпанку золотих соняхів постає перед нами Меланія Чобітько. Колір у цьому оповіданні виконує провідну ідейно-емоційну функцію. Зовнішня ознака кольору «золотий» з усталеною історично-побутовою та оціночно-виражальною функцією внаслідок семантичних зрушень та нашарувань переключається у сферу почуттєво-емоціональну, стає найважливішим засобом гармонізації і поетизації краси людської праці.

Яскраво офарблена новела «Модри камінь»: білі руки, зелені гори, небовий ключ — цвіт весни, блакитний — всі ці кольори зливаються в один символ єдності. Зовнішня кольорова ознака образу у новелі створює відповідний настрій внутрішньої гармонії, поєднує громадсько-політичний та інтимний плани. Герой, за яким легко вгадується автор, водночас живе у двох часових вимірах, офарблюючи хронотоп гармонійним почуттям. Конкретність реалій, точність психологічних деталей, двоплщинність зближення реалістичного і романтичного, смислова багатозначність голубого кольору — створюють пафос гармонійного, який стає домінуючим ідейно-філософським ядром твору.

Пильний зір дослідника може легко віднайти кольорові образи в багатьох творах О. Гончара, і щораз вони повертаються новими гранями, витримані в іншій тональності, збагачують палітру зображальних засобів.

Кольорове акцентування на найсуттєвішому, поглиблення зорової деталізації образу разом з іншими засобами створюють відповідальний фон аж до його символічного увиразнення. На манері вкраплення кольорового слова в художню тканину позначається приналежність митця до лірико-романтичного напрямку у радянській літературі.

Ряснотою кольорів, гармонійним поєднанням їх тонів відзначаються майже всі твори О. Гончара і сприймаються як мозаїчна, динамічна картина життя. І коли йдеться про ідейно-художню самотність новел, повістей, романів, про синтетичність мислення, філософську заглибленість у пласти народного життя, — слід мати на увазі і синтез суміжних мистецтв.

Показовим щодо цього є «Людина і зброя». Над білістю радянського життя, білими хатами, дівчатами, які біліють хустинками, нависла чорна сила фашизму. Чорна бомба, чорна гречка, чорні соняшники*. Чорний колір і його відтінки утво-

* Тут і далі підкреслення наше.

рюють образ-символ з яскраво вираженою соціально-політичною функцією. Він постає уособленням смерті, фашизму. Двадцять другого червня — «день сонцевороту» — стає чорним днем війни. Чорному протистоїть червоний колір життя, перемоги. Його барвисті відтінки набирають соціально-історичного змісту. «З-під розстебнутої на грудях Колумба сорочки щось червоніє. Вогнем червоніє на сонці... Прапор!» [3, т. 4, с. 285].

Через традиційне тлумачення червоного кольору як прапора Радянської Вітчизни, який захищають солдати, подаються кольорові епітети «кривавий», «червоний», «тривожно-багровий». Ці нові відтінки увиразнюють образ-символ. Позиція автора-бійця, гуманіста стверджується уже самим добором кольорів у такій їх семантичній інтерпретації. Письменник знаходить вдалі словосполучення — «чорне літо», підкреслюючи часову обмеженість і приреченість всього чорного, що ніс ворог.

До червоного і золотого тяжіє білий, зелений, небесний. Весь спектр кольорів — символів життя, відтворюється в образі веселки, що мерехтить на блакитному небі і недосяжна чорним силам війни. Переливи її барв знаменують торжество світлого над темним, ворожим означенням якого виступає фашизм. «Степурі добре видно було райдугу з окопу. Вона стояла по темній тучі, здіймаючись над війною, над побоїщем, що шматувало землю, стояла у вічній семибарвній красі своїй, недосяжна для ворожих снарядів» [3, т. 4, с. 109].

Кольорову гаму роману доповнюють описи блакиті неба, синяви Дніпра й очей Богдана Колосовського. Зображально-виражальні можливості кольору дають змогу передати внутрішній стан героїв. Він посилюється авторською акцентацією порівнянням ворога з гусінню: «На червоних, ніби кров'ю обкипілих вишнях, було видно їхні розкарячені ноги і сіро-зелені, кольору гусені, мундири. І це таки була гусінь — гусінь, розміром з людину» [3, т. 4, с. 68].

Колір у творах О. Гончара — це авторська оцінка персонажів. Блакитний колір очей говорить про те, що герой юний, що він звик дивитись у блакить мирного неба, про його чесність, душевну чистоту. Психологічного наснаження кольорове означення набуває в єдності з іншими засобами типізації та індивідуалізації героя. Сполучаючись зі словами емоційно забарвленими, кольорові виразники слова, що виконували лише нейтральну називну функцію, збагачуються асоціаціями, самі набувають різних відтінків емоційності. Через емоційне сприйняття кольорів поля, лук авторів вдається показати ставлення своє і своїх героїв до війни, тим самим психологізуючи колір.

Авторська позиція в романах відчутна і тоді, коли О. Гончар говорить про те, що в полі «замість снопів золотих, колосистих, бомби на бомбах лежать, склад чорних, начинених смертю бомб» [3, т. 4, с. 392], і тоді, коли пристрасно заперечує чорний вибух канібалізму. Тема війни підпорядковує собі

художній відбір слів на означення кольору, які часто узагальнюються до символів з їх соціальною ознакою. Відповідне прагнення якнайточніше втілити в процесі творчої віддачі задум породжує пошук нових резервів енергії слова. Такий додатковий енергетичний запас дають митцеві доцільно вжиті барви.

Майстерно використовуючи загальноприйняті слова на означення кольору, О. Гончар створює свої оригінальні кольори — неологізми. Звичайне слово трактується письменником по-новому, набуває нових стильових нюансів, поетизується в контексті. Часом колір передається через предмет, подібність до якого не була підмічена ніким, окрім О. Гончара. Така кольорова деталізація здійснюється поєднанням двох далеко не чарівних рослин. Але в своїй єдиності вони поетизуються в кольорі. «Кураєво-полиновий» і «сивополиновий» є прикладами таких метаморфоз.

Кольорове слово О. Гончара — результат творчого пошуку, невтомного і сміливого. Так, поєднуючи золотисту барву з забарвленням вишні, автор створює привабливий портрет Вусті, на щоки якої сонце кладе «золотисто-вишневу смагу, лягає золотавим бархатцем на витончену дівочу шию, іскрить живими, лукавими іскринками в карих очах» [3, т. 2, с. 327].

Трагізм становища заробітчана у романі «Таврія» передається чорними фарбами. Посуха у безводних степах посилюється сприйняттям сонця, що спускається в своє «імристо-криваве гніздо» [3, т. 2, с. 315], місяця, що сходячи, розводить «густо-червоне ятриво» [3, т. 2, с. 478]. Ця кольорова символіка своїм оформленням нагадує тональність «Слова о полку Ігоревім», повністю відповідає народній поетиці, усталеній в думах і піснях. Для О. Гончара в кольорі бринить музика. Його герої, яких Холодна Гора відділила від життя, відроджуються, спостерігаючи схід сонця: «Можем безкарно дивитись, як розливається над громадям міста *світліюче* море небес, вранішня *музика барв*: оранжеве, палаюче, синє» [3, т. 4, с. 359].

Так у контексті колір посилює відчуття нетлінного. І тим чуттєвішим стає соціальний контраст між вільним потойбічним буттям і страшним існуванням невільників, що об'єднуються до боротьби: «Камера моя візьме Шаміля в його людському апофеозі...

З його обличчя ще не зійшла весела відвага воїна, і на грудях орден Леніна горить *пурпурово*, на весь табір горить, як знак самого життя...» [3, т. 4, с. 356].

Навіть окремі приклади з романів майстра-колориста свідчать, як принципово важливо розглядати функціонування кольору в системі інших зображально-виражальних засобів. Гармонію барв, як музику, сприймає Ярослав: «Тільки заплющила очі — бачила сонцем залитий луг, луг квітчатий, повен життя, в багатющій гамі кольорів — *білих, васильково-синіх, бузкових, лілових*, що з дивним художнім смаком переткалися, переплелися на тлі *соковито-зеленого* (природа має такий гарний

смак!», і дзвіночки, і навіть кінський квасець, піднявшись над повинню трав стрункістю своїх стебел-суцвіть з їх ніби припаленою *тераотовою* смагою, — ніщо не порушувало гармонію барв» [3, т. 4, с. 493].

На наш погляд, у сприйнятті цієї гами кольорів можна простежити своєрідну діалектику. Спочатку О. Гончар називає безпосередньо колір — «білий», далі з'єднує в один образ назву рослини і її колір — «васильково-синій», а потім подає опредмечені кольори за назвами квітів — «бузковий», «ліловий».

Талант бачення кольору збагачує асоціативність образності творів О. Гончара. Коли письменник розповідає про «степ у полинах», то і небо у нього «кольору *сивого* прив'ялого полину» [3, т. 4, с. 499]. Такий колір неба надає контекстові ліричного звучання. В інтонації розповіді виникає відтінок смутку.

Оригінально вимальовується в уяві О. Гончара образи місяця-планети і місяців року. Місяць у небі — димчастий, латунний, жовтень — червоний, як глід, вересень — синій, як терен. Бачення осінніх місяців у кольорі достиглих ягід, — це вже художня знахідка письменника-колориста. Треба відзначити й таку рису, як кольорова контрастність творів. Принцип кольорового контрасту викликає в уяві читача найрізноманітніші асоціації. «Циклон» і «Твоя зоря» — свідчення того, як фарби своєю розмаїтістю збуджують уяву, породжуючи потік найрізноманітніших асоціацій — зорових, слухових, дотикових, просторових, почуттєво-больових. Вони стають також провідними засобами втілення естетичних категорій — трагічного, героїчного, драматичного, гармонійного.

Поет світла, вічних сходів і заходів сонця, людської зорі і мирних фресок неба, О. Гончар показує, якою дорогою ціною вони завойовані. Проглянемо одну з трагічних стрічок Богдана Колосовського років війни: «Масляччя колінних суглобів стирчало з кривавого м'яса *біле*, аж *голубовате*. Голова скручена, спідничка закотилась, молоде тіло біліє страшною своєю *білістю*. Взяв плащ-палатки закривавлений шмат, що валявся поблизу, накрив ним *біле* й *голубе*» [3, т. 4, с. 447].

Так колір в інтерпретації О. Гончара психологізується, виконує ідейно-емоційну та естетичну функції. Психологізація кольору є особливістю стилю письменника. Олесь Гончар використовує кольорове слово тоді, коли треба передати стисло й емоційно настрій героя, його душевне потрясіння. Часом колір порівнюється з психологічним станом бійців, які стежили за артилерійською упряжкою, що потрапила під ворожий обстріл: «...Вона в тих вибухах, у димах з'являлася знов, *чорна* як лють, як відчай, робила скажені прощальні круги...» [3, т. 4, с. 333—334].

Ще один спосіб психологізації кольору, до якого звертається О. Гончар, — не порівняння, а поєднання слова на означення настрою, психологічного стану: «У скиртах ночували, з ворожими патрулями перестрілювались, і щоночі небо над ни-

ми клекотіло, залите вогнем, криваво-тривожним пожежним світлом...» [3, т. 4, с. 336]. Настрій тут створюється словом «тривожний», а вже слова «кривавий», «пожежний» характеризують час подій, коли ллється кров і палають пожежі. Тривожну картину повені, водної стихії у «Циклоні» письменник також подає у кольорі, адже це робить її більш зримою, конкретно-чуттєвішою. В новаторському аспекті постає спектр кольорів у «Твоїй зорі», виконуючи поліфункціональну дію.

Отже, кольори в такій їх ідейно-естетичній інтерпретації мають концептуальне значення. Введення їх в тканину роману з метою поглиблення ідейно-естетичної, соціально-політичної функції образу здійснюється на рівні символів. Поединок кольорів логічно вписується в загальну систему зображально-виражальних засобів, плавно й невимушено в ній розвивається, має свою логіку, об'єктивні закономірності, свої ритми.

Кольорова деталь О. Гончара — конденсований вираз психологічних станів персонажів. Без з'ясування кольорової деталізації нелегко зрозуміти ідейний зміст творів О. Гончара. Багатий арсенал характеристик кольорів дав письменнику змогу всебічно передати психологічний стан героїв, їх внутрішній світ, а водночас відбити і свої світовідчуття. У цьому виявилось вміння письменника живописати словом, створювати рельєфнозримі, пластичні образи. Соціальна детермінованість кольору — одна з специфічних прикмет художнього зору письменника. Треба також наголосити, що актуалізація семантичної кольорової ознаки у творах О. Гончара здійснюється тоді, коли слово-образ виконує водночас естетичну і соціальну функції.

Ці суб'єктивні і об'єктивні мовні значення проливають світло на характер стилю митця, його ідеал. Такі актуалізовані кольори та їх відтінки мають яскраво виражений соціальний, ідейно-політичний регістр і сприймаються як символ-означення. Наприклад, червона, як серце, торпеда застерігає уже своїм кольором. Але асоціацією з серцем письменник знімає засторогу. Функція кольору тут залежить від самого призначення торпеди, зміненого волею людини. Це знаряддя смерті силою рук перетворено у предмет мирного вжитку, стає цебром для черпання живлющої джерельної води. Цей рух асоціацій показує гуманістичну спрямованість «Тронки».

Різноманітна гама кольорів у творчості письменника, як інші компоненти стилю, виконує роль словесної експлікації. У відповіднім забарвленні твору, використанні мовно-зображальних засобів відбивається авторська позиція. Безсумнівно, колір у цій системі не може не активізуватися, не виконувати ідейно-естетичної, соціальної функції, не відбивати точки зору митця. «Не з багатой уяви, не з кабінетного мрійництва, а з самого життя видобуває Олесь Гончар, як і його мандруючий художник, оті «диво-фарби», видобуває оту красу, яка ніколи б не злиняла, яка б вічно жила, не відцвітала й не тьмяніла від часу, зберігала б вічну свіжість, соковитість, чистоту тонів

після дощової райдуги», — писав В. Коваль, відзначаючи чарівливу мальовничість палітри митця слова [5, с. 294].

Шкала емоційних станів і оцінок, виражена за допомогою кольорів, невичерпна у письменників лірико-романтичного напрямку, до яких належить О. Гончар. Колір в їх творчості є яскравим елементом стильової домінанти і має типологічно відмінні риси. Посилуючи образно-сміслову звучання твору, колір водночас виконує зображально-виражальну роль, спрямовану як на вираження зовнішніх ознак і внутрішніх властивостей самих предметів, так і на сприйняття і оцінку їх героєм в різні моменти його існування. Функція кольору у романах О. Гончара здійснюється також за допомогою експресивних і метафоричних конструкцій, метафор уособлень, складних епітетів, які відбивають семантичні зрушення, порівнянь, розвиненої і гнучкої системи тропів.

Як і у кожного талановитого письменника, індивідуальна кольорова гама О. Гончара постійно варіюється, змінюється, але в ній залишаються незмінні особистісні грані, закріплені в емоційно-смісловій домінанті стилю. Це наводить на думку про те, що так само як музикальний образ Тичини став філософським еквівалентом доби, — колір часу, колір епохи, відтворений О. Гончаром, — виражає її емоційний зміст, передає пафос нового бачення людини в світі і світу, відбитого через призму серця митця.

Талант О. Гончара — майстра кольорового слова — найповніше виявився у лірико-романтичній образній синтезі. Сягаючи у животворні традиції Гоголя, Мирного, Горького, Коцюбинського, Стефаника, Довженка і Яновського, О. Гончар збагатив своє світобачення, розширив стильові ритмомелодичні, зображально-виражальні можливості романного мислення. Ідейно-філософська наснаженість, високий громадянський пафос, художня майстерність романіста сприймаються в контексті сучасного літературного процесу як новаторське, неповторне явище.

1. Ленін В. І. Вступ: Загальне поняття логіки // Повне зібр. творів. Т. 29.
2. Гете. Й.-В. Поезія і правда. К., 1982. 3. Гончар О. Т. Твори: В 6 т. К., 1978. 4. Дончик В. Г. Проза // Історія української літератури: У 8 т. К., 1971. Т. 8. 5. Коваль В. Шляхи прапорonoсців. Роман Олеса Гончара у себе вдома і в світі. К., 1985. 6. Краснова Л. В. Символіка цвета // Поетика Александра Блока: Очерки. Львов, 1973. 7. Миннарт М. Свет и цвет в пейзаже // Свет и цвет в природе. М., 1969. 8. Назарьян Р. Цвет как категория поэтики // Вопр. теории и истории лит. Самарканд, 1974. Вып. 254. 9. Стурра Л. Ш. Художественная функция цвета в поэзии Г. Табидзе: Автореф. дис. ...канд. филол. наук. Тбилиси, 1974.

Стаття надійшла до редколегії 26.10.83

Фразеологізми художнього мовлення Ірини Вільде (На матеріалі роману «Сестри Річинські»)

Творчість І. Вільде хвилює читача не лише широтою охоплення дійсності, правдивістю зображення минулого, живим відчуттям образів, а й силою і багатством мови. У цьому плані найкращим її твором є роман «Сестри Річинські», де найповніше виявилася художня майстерність, естетичні і суспільно-політичні позиції письменниці.

Великий вплив на формування естетичних засад творчості І. Вільде, формування її художньо-образного мислення мали твори О. Кобилянської, М. Коцюбинського, Лесі Українки. Зокрема, естетичні погляди І. Франка, викладені у трактаті «Із секретів поетичної творчості», який є теоретичним узагальненням з практики художньої творчості.

Секрет мовностилістичного багатства роману «Сестри Річинські», безперечно, — у народній мові, в умінні черпати і відбирати все краще з живої скарбниці народу. В індивідуальному стилі письменниці виразно відчутна жива струя літературної мови колишньої Галичини періоду 20—30 років ХХ ст. Особливо вона виявляється в лексико-фразеологічному матеріалі.

У нашій статті за об'єкт дослідження беруться фразеологізми в романі «Сестри Річинські», що посідають помітне місце в системі художніх засобів твору і виконують важливу стилістичну роль.

Образні заготовки, які використовує І. Вільде для втілення художнього задуму, різні за походженням, смисловою наступальністю, граматичною різноманітністю, стилістичною маркованістю. Найбільшу групу становлять народні стереотипи — лаконічні вагомі за змістом, експресивно-образні. Джерело більшої частини народних виразів — Наддністрянщина.

Коли говорять про фразеологізми, народну творчість, то насамперед відзначають її національну специфіку. Безумовно, у кожній мові є чимало своєрідних і за формою, і за мотивуванням, і за значенням стійких сполук. Це виявляється, насамперед у тих стереотипах, які відбили риси народного побуту, його історію, народні звичаї, морально-етичні оцінки, етнографічні деталі тощо.

Фразеологізми, що є важливою складовою частиною словесної творчості, виразно і лаконічно передають дух народу, дух мови. Ілюстрацією цього може служити роман «Сестри Річинські»: *язик забула в роті, був моцний на язик, вітром підшитий, грати в одну дудку, краси на тарелі не крають, за високі пороги на мої ноги, стоптаного черевика, не дав би, як з нашим не влад, то й ми з своїм назад, скачи, враже, як пан*

каже, хто сіє вітер, той збирає бурю, котра корова багато мичить, та мало молока дає і т. д.

Певна частина так званих етнографічних фразеологізмів побудована на антропонімах, поширених у народі. Вони, як правило, становлять гумористичний чи сатиричний каркас або просто є сигніфікатами народного життя, наприклад: «...я завжди побоююсь вискочити з чимсь, начей той Пилип з конопель, щоб ти пізніше не осуджував мене» [кн. 1, с. 455] *. «Вам мало того, що я плачу вашому синові?.. Можете забирати свого сина, і з богом, Парасю! Як же ти саджатимеш мене до Іванової хати, коли я був складаний, гей ножик» [кн. 1, с. 63]. «Не буде Галя, буде другая» [кн. 1, с. 189]. «Це вам не з Грицем справа» [кн. 2, с. 471].

Зустрічаються в романі вирази з трансформованими іменами авторського витвору, переважно з сатиричним забарвленням: «Ольга Річинська вирішила втерти носа тому нашівському донжуанові» [кн. 2, с. 123], а також побудовані на географічних назвах типу «Де Рим, а де Крим» та ін.

Фразеологізми, в яких виразно виявляється національна специфіка, переважно мотивовані, багато з них обмежені територіальним функціонуванням: *гнати до Пацикова кіз купувати, засадити до Іванової хати, брат братом, а бринза за гроші, всі розмови до Дунаю* і т. д.

Поряд з цим у романі «Сестри Річинські» є чимало міжнаціональних фразеологізмів, що функціонують у багатьох мовах як наслідок взаємодії між культурами. Такі, зокрема, стійкі сполуки книжного походження: *персона грата, галицькі ботокуди, мавр зробив своє діло, мавр може відійти, один в полі не воїн*, та ін.; численні біблійні вирази, сфонетизовані на український лад: *«не знаєш ні дня, ні години, я не прийшов принести мир, а меч, не кидайте перли поміж свиней, блудний син, заблукана вівця, каяття без діла мертве єсть, хто має вуха, хай слухає, содом і гоморра* та ін.; вислови з античної культури, міфології: *прокрустове ложе, ахілесова п'ята, хто не з Римом, той проти нього* і т. д.

І. Вільде оперує стійкими виразами, взятими з різних мов, передаючи їх українською графікою. Найчастіше — з польської: *цо ма вісаць, не утоні, цо за дужо, то не здорово, на зекрентах звальняць, про пйонтек і про свйонтек, зярко до зярка й бендзе мйарка*; з латинської: *лекс дура сед лекс* (закон суворий, зате закон), *банум патріе* — *суплера лекс* (добро Батьківщини — найвищий закон); рідше — з італійської, німецької, єврейської: *фініта ля комедія* (пропаща людина), *ере ферльорен* — *аллес ферльорен* (честь втратити — все втратити) та ін.

Фразеологізми як одиниці мови і мовлення (художнього зокрема) характеризуються великою потенціальною експресивністю, тому що кожна фразеологічна одиниця генетично в основі своїй зберігає закладений образ. Смислова структура фра-

* Посилання дається на видання: Вільде І. Сестри Річинські. Львів, 1974.

зеологізму, як і слова, має внутрішню, але не постійну форму: вона змінюється і таким чином здатна розкрити цей образ. Найкраще це помітно в художньому тексті, де під пером майстра слова фразеологізм набуває відповідних смислових нашарувань, несе в собі сильний соціально-політичний заряд тощо, наприклад: «Знаю тільки те, що тата поховати мушу. Як егомосьць не схочуть — прийдеться самим у землю загортати. — Як то самим? — підскачів зразу жіночий голос. — Без священика? Боз бога? А я і не знала, що ти тим вітром підшитий... — Мої кишені вітром підшиті» [кн. 2, с. 396].

На особливу увагу заслуговують прислів'я і приказки, порівняння приказкового типу, які в контексті І. Вільде наповнюються соціальним змістом. Часто за допомогою прислів'я чи приказки письменника відтінює висловлену думку іронією, а то й гнівом, оцінює факти, характеризує образи: «Я не політик, тим си ніколи не бавив, але мені хлопський розум диктує, що ще не було ніколи такого, аби крук крукові око видовбав» [кн. 1, с. 258]. «Для їмості стояло накриття на столі, але вона не знаходила часу присісти. Примощувалась тільки, як сорока на колі, і знову схоплювалась» [кн. 2, с. 395]. «Бо то так прошу пані в нас у селі щось чотири партії... і деруться між собою, прошу вибачення, як свинні при кориті...» [кн. 2, с. 392].

Прислів'я та приказки письменника подає, як правило, наприкінці фрази, де вони становлять образну вершину тексту: «Ох, як їй набридли вже оті дурні танці, оті пусті товариські ігри, з яких стільки користі, як з бика молока!» [кн. 1, с. 334]. «А те, дівчина весела і любить пожартувати, ще не означає, що вона пуста. А в тім, стара правда, що котра корова багато мичить, та мало молока дає» [кн. 1, с. 328]. «А Філіпчук мастак заклинати в цапа. Можеш бути певний! То та людина, що догори щетина» [кн. 1, с. 205].

Здебільшого народні прислів'я вмонтовуються у текст роману за допомогою пояснювальних ремарок: як *кажуть*, *гей той казав*, *мовляв*, *не дарма кажуть*, *не дурний то видумав* та ін. Вони займають місце стосовно прислів'я: постпозитивне, препозитивне, можуть стояти в середині стійкої сполуки. Цим підтверджується не лише розмовний характер стилю письменниці, а й створюється у читача ілюзія певної співучасті народу у характеристиці героїв твору, в оцінці суспільних явищ. «Наприклад: «— Я розумію, — він дивився Олені просто у вічі, і це було найприкріше, що, як той казав, зависокі пороги на мої ноги» [кн. 2, с. 683]. «А я гадав, що ти повинен був до мене прийти і спитати. А то, як кажуть, жартувала баба з колесом, та у спицях застряла» [кн. 1, с. 205]. «Всі ці розмови чоловікам до Дунаю, як кажуть на Мнихівці» [кн. 2, с. 41]. «Коли вже має бути наше свято, то, як кажуть гуцули, хай буде великдень» [кн. 2, с. 597]. «Ти хочеш сказати, що твій Дмитро може не захотіти моєї Доцьки? Його право. Як з нашим не влад, то й ми з своїм назад, гей той казав» [кн. 1, с. 69].

В аналізованому творі є розмаїття народного мовлення, але

це не є віддзеркалення народного стилю — це органічна єдність народності у найглибшому розумінні.

Чимало прикладів, які свідчать про тяжіння письменниці до використання ритміки народного мовлення: *Вона йому про образи, а він їй про гарбузи, ой держіть мене ззаду, бо впаду, голодній кумі просо на умі, чекав дід на мід, та й без вечері спати ліг, не наш віз, не наш перевіз, хай гуркоче, куди хоче, скачи враже, як пан скаже, чуєте дзвін, та не знаєте, де він, один — до біса, другий — до ліса, за моє жито ще й мене бито, чия пляшка на столі, того правда на селі, масти Федя медом, а Федь таки Федем, як тривога, то до бога, не для пса ковбаса та ін.*

І. Вільде оперує переважно стійкими виразами у тій лексико-граматичній формі, яка закріпилася традицією, вміло використовуючи їх інгерентні виражальні якості: образність, експресивність, емоційність, оціночність. Але водночас з нормами загальнонаціонального вжитку стійких сполук нерідко зустрічаються авторські трансформації, і це цілком закономірно. Адже загальновідомо, що фразеологізм у тому виді, в якому він побутує у народі, не завжди задовольняє письменника.

У своїй творчості І. Вільде вдається до різних засобів трансформації фразеологічних одиниць і в плані загальномовному, і в контекстуальному. Одним із видів трансформації є заміна окремих компонентів фразеологізму. Різновиди фразеологічних одиниць, що постають внаслідок заміни їх компонентів, вчені називають лексичними варіантами. Серед них розрізняють узуальні, нормативні лексичні варіанти фразеологічних одиниць та індивідуально-авторські.

В аналізованому творі до узуальних належать головним чином ті, в яких письменниця замінює компоненти фразеологізму синонімами, утворюючи внутріфразеологічні синонімічні ряди: *закрутити голову, замакітрити голову; розводити теревені, городити теревені, травити теревені; відкрити (відчинити) очі, голова на шиї (на карку), чужими руками грань (жар) вигорати та ін.*

Нормативні варіанти сприймаються і семантично, і стилістично як рівноцінні у різних контекстах, хоч зустрічаються випадки, коли при збереженні загальної семантики вони нерівнозначні в емоційно-експресивному плані, отже, стилістично не взаємозамінні: «Мариня спантеличено повела очима по столі» [кн. 1, с. 180]. «Суліман! Як живі постали перед ним вогкі очі маклера. Сverdлив учора тими очима душу і намовляв, оженився з Катериною» [кн. 1, с. 183]. «Вдаючи з себе несвідомого, Свійко з облудною уважністю вп'явся очима в пишно викроєні уста Ілаковича» [кн. 1, с. 161].

При індивідуально-авторських видозмінах окремі компоненти фразеологізму замінюються несинонімічними реаліями, внаслідок чого відбувається смислова і експресивна перебудова фразеологізму, розширюються його зовнішні дистрибутивні зв'язки [5]. Змінюючи компоненти, автор ніби дає нове життя

відомій стійкій сполуці, робить її засобом подвійної виразності, оскільки «до пов'язаного з цією формулою традиційного загального значення додаються нові індивідуальні значення, котрі суміщаються в єдиному поетичному образі» [6]. Наприклад: «Як я завидував ... тоді тобі! А вчитель гімназії ще підлив оливи до вогню: «Бери приклад, учись з Ілаковича» [кн. 2, с. 346]. «А хто тому винен, слухайте ви мене? Не треба було Борисові досипати до вогню отого «люксу» і все» [кн. 2, с. 128]. Йосип зрозумів, що пошився в дурні» [кн. 1, с. 115]. «Треба невпинно, пане добродію, бити по національних почуттях, а за їх посередництвом — і по кишнях галицьких ботокудів» [кн. 1, с. 36]. «Зоня, бувало, ставши в улюблену позу трибуна, твердила, ... що вона не завидує тому ідіотові, і тим сиропним компліментам, і тим гусячим паштетам, що ними годує його Катерина, бо так чи інакше вони пізніше вилізуть йому боком» [кн. 1, с. 433]. У таких трансформованих фразеологічних одиницях відчутне суміщення загальновідомого значення з оказіональним.

Нових коннотацій, відповідних семантичних відтінків набуває фразеологізм, коли письменниця порушує його лексичну і граматичну структуру. Відомий вираз як *собі постелиш, тсак і виспишся* І. Вільде трансформує: «Так хай спить, як простелив собі. Батька більше не обходить його доля» [кн. 2, с. 78]. *Ліс рубають* — *тріски летять* у контексті роману поданий: «Такі, як я, власне, й є ті тріски, що летять, коли рубають ліс» [кн. 2, с. 424]. *Потопаючий хапається за соломину* в аналізованому творі звучить: «Олена хапалася за факт її одруження, як потопаючий, що ладен схопитися за бритву» [кн. 2, с. 618] та ін.

Шляхом перестановки компонентів, заміни їх письменниця руйнує єдиний метафоричний смисл фразеологізму, його структурно-граматичну єдність, але образ залишається, внаслідок своєрідного семантичного симбіозу складових частин фразеологізм не розпадається, не втрачає загальної семантики, він лише оживляється, стає експресивно загостреним, контекстно актуальним [7].

У романі «Сестри Річинські» привертають увагу імпліцитні трансформації фразеологічних одиниць. Імпліцитність, тобто скорочення компонентного складу фразеологізмів, головним чином прислів'їв і приказок, збільшує їх абстрактність, узагальнення, посилює експресивність. Усіченість фразеологізму не є відхиленням від узуального статусу, вона породжується самою системою мови і не впливає на загальний зміст. Стійка сполука у скороченому вигляді продовжує служити інтерпретатором повної семантики, тільки в сконденсованому вигляді. Наприклад: «То вона собі що гадала? Кого хотіла одурити? Сина Йосипа Завадки? Ой, недаром то кажуть: довгий волос, та ... це тебе, Павлинко, не стосується, бо волосся в тебе якраз коротке...» [кн. 2, с. 45]. «— Але хай паннунця в тім поданні виразно напишуть, що паннунця дочка покійного отця каноніка, бо паннунця знають, як то нині... рука руку... гі, той казав» [кн. 2,

с. 73]. «Довелося-таки старому послухати профспілки. Добре то кажуть, коби свиня роги мала...» [кн. 1, с. 112]. «Я змовчав, але сказав собі, що прийде коза до воза. І я таки дочекався, що прийшла коза» [кн. 2, с. 638].

Стилістичний ефект при вживанні еліпсованої структури виникає в результаті співставлення оказіонально трансформованого виразу і його традиційного варіанту.

Творчий підхід І. Вільде до вживання фразеологізмів виявляється і у розширенні їх структури введенням уточнюючих слів або цілих синтагм. Це так звані контекстуальні уточнення, що стосуються фразеологізму загалом. Уточнюючими найчастіше виступають займенники, прикметники з оцінним значенням, рідше — іменники. Вони вносять відтінок незвичності, свіжості в образну структуру єдиного цілого, надають йому конкретно-стилістичного спрямування: «А до того ж неприємності з боку різних робітничих контролів, тих довірених осіб профспілок, що пхають свого паршивого носа там, де не треба» [кн. 1, с. 469]. «Краще буде, як Мариня трохи прикусить свій поганий язик» [кн. 2, с. 481]. «Пасувало би українській газеті друкуватися в українській друкарні, але тому, що ви, пане Філіпчук, у свій час пошили мене і мого сина в дурні, я віддав газету Зілінському» [кн. 2, с. 133]. «Філіпчук лупнув на нього вовчим оком» [кн. 1, с. 414]. «Осадчукові... хочеться, щоб я прийшов до нього, а він щоб взяв мене трохи на гоцки» [кн. 2, с. 473].

Таким чином, розглянуті випадки вживання фразеологізмів у романі «Сестри Річинські» дають підставу стверджувати, що стійкі сполуки, якими оперує письменниця, зумовлені реальними фактами життя. Вони поглиблюють розуміння тексту, увиразнюють мову, дають оцінку зображуваному. Відбір фразеологізмів і прийоми їх організації відповідно до соціального та емоціонального змісту твору виявляють специфіку авторського ідіолекта. Індивідуальні трансформації сприяють виникненню нових семантичних зв'язків і стилістичних відтінків, що веде до збагачення фразеологічної системи української літературної мови.

Г. С. БОНДАРЕНКО, асист.,
Кіровоградський педагогічний інститут

Фольклорний образ у контексті поетики Бориса Олійника

Генетичний взаємозв'язок поезії і фольклору — явище, яке у сьогочасному літературознавстві виступає цілком самостійною і надзвичайно важливою сферою досліджень. Це продиктовано, мабуть, тим, що названа проблема багатоаспектна, вона розглядає фольклор не лише як джерело індивідуаль-

ної поетичної творчості, а ще й як художньо зафіксовані духовні опори народу.

Фольклоризм Бориса Олійника визначає особливості його естетики. Свою концепцію поет сформулював однозначно: «І скільки б поколінь асфальту не відділяло найіндустріальні країни світу від правди землі, скільки б шарів і прошарків не лежало поміж сьогочасною професіональною поезією і точкою її відліку, себто поезією народною, — все ж навіть найсучасніший автор п'є з її криниці, часом і несвідомо, оскільки вона увійшла в генетичний код слова. Я не маю на оці тільки зовнішню атрибутику народної поетики, — маються на увазі передовсім дух, духовність і визначальні закони її» [10, с. 3—4]. У відповіді на запитання В. Моренця про стан сучасної поезії Борис Олійник ще раз наголосив на думці, яка прозирала в його виступах неодноразово: поезія на Україні була завжди «традиційно сильною, сильнішою за прозу, бо живилася з невичерпного джерела пісенної свідомості народу» [7, с. 186].

Ці думки Бориса Олійника визначають сутність оновлюючих процесів, які відбуваються в поезії опосередковано — через фольклорні канали передачі досвіду. Отже, усна народна творчість стала основою «центру поетичного світу» художника слова. «Процес переосмислення фольклорної символіки» — одне з джерел «збагачення художньо-образного розмаїття в сучасній поезії» [3, с. 70]. Звертання до народнопісенної образності, фольклорної символіки загалом викликане, без сумніву, прагненням поетів зміцнити філософську основу творів, опертися на тривкі основи народного світосприймання і світорозуміння, поєднати їх з сучасними проблемами [6, с. 38]. У кращих зразках конкретне джерело (фольклорний елемент) образу чи ситуації лише вгадується, воно не виставляється напоказ, а пробивається крізь художню тканину тексту, фольклорний елемент мислиться у контексті загальнокультурної традиції [6, с. 39]. Оце «внутрішнє вrostання у традицію» виразно представлено у творах Бориса Олійника. Його поетичний світ неповторний, глибоко індивідуальний, а творчість позначена прагненням до гармонії і водночас простотою вираження. Тут знаходимо органічну єдність громадянського і особистого, намагання осмислювати наше багатогранне сьогодення з позиції правди, відвертості, честі. Ці категорії ще на початку його письменницької дороги стали критерієм оцінки власного життя. Можливо, саме тому кожне слово поезії Бориса Олійника важиться мірою серця. За словами Івана Драча, «важко зараз знайти в українській поезії майстра, який би з такою пристрасстю і з такою вимогливістю до себе працював у гущі найгостріших проблем нашої доби. А працює він, засукавши рукави, вмуртувавшись у саме пекло живого життя: сучасний, сьогочасний, сьогоденний з голови до ніг. Наче вбачає своє покликання у тому, щоб весь клекіт живого дня поставити, параметрувати з контекстом вічності, з тим, від чого йдемо, і з тим, куди йдемо. Наче запрягся своє творче життя-буття

покласти на те, щоб знайти точні моральні і естетично-філософські означення цьому сьогодні» [5, с. 10]. Якщо ми, говорячи про морально-етичні орієнтири поета, про широке коло громадянської тематики, де особисте невіддільне від суспільного, спробуємо визначити джерело його поезії високої проби, то нам видається доречним згадати думку Олеся Гончара: «Прийти в літературу від землі Котляревського й Гоголя, з країв, де, як і по всій Україні, у найвищій пошані «Кобзар» і народна пісня, і влучне веселе слово, — це мовби прийти з певним дипломом, що означає неабияку духовну естетичну підготовленість і накладає на митця відповідні творчі і громадські обов'язки» [2, с. 3].

Осмислення і засвоєння Борисом Олійником народнопісенної культури виступає могутнім чинником творення образів, які, лишаючись конкретно достовірними, історично реальними, а часом набирають монументальної величі й рельєфності й у співвіднесенні з людством, з вічністю, не позбавляючись реальності, а тому набувають значення вселюдського, узагальнюючого-символічного.

Перший серед таких генеруючих образів у поетичному світі Бориса Олійника — мати. Цілком правомірно увесь мистецький доробок Бориса Олійника, присвячений найсвятішій жінці, назвати піснею про матір, йдучи за назвою одного з його творів. Чимало поезій цього циклу покладені на музику композиторами, «пішли в народ», де їм серед духовних надбань відводиться чільне місце. Тим самим високо поціновується творчість митця, адже «не може бути вищої похвали й радості для поета і композитора, як виконання їхньої пісні самим народом за столами празникувань чи на солдатському марші, на весняному гулянні чи в зажуреній самотності, куди бажання заспівати приходить не раз як порятунок» [11, с. 173].

І високе визнання, і можливість виконання пісень Бориса Олійника у народному ключі виходять з тієї сюжетно-композиційної, ідейно-естетичної близькості їх до народної пісні, яка, у свою чергу, ґрунтується на органічному, глибинному засвоєнні Б. Олійником фольклору. «Здається, тільки вчора хлопець із Зачепилівки, що на Полтавщині, сів у човен і, відштовхнувшись від берега, — зазначає О. Білаш, — почав веслувати до середини ріки, ім'я якій — поезія! Не поплив за течією, щоб швидше дістати моря, а, напруживши м'язи, веслував супроти неї, до чистих і голубих джерел народної мудрості. З дитинства купаний в народних піснях, як в любистку, він почав складати свою пісню, що прагне торкнутися людських сердець» [1, с. 61].

То яка ж вона — пісня Бориса Олійника? Які особливості народної лірики увібрала вона? Розглянемо це на окремих прикладах.

Пісня як твір словесно-музичний має два рівноцінних крила. Так воно, зрештою, мусить бути. Коли ж говорити про відому пісню на слова Бориса Олійника «Мати сіяла сон...», то музика В. Тилика не може бути отим другим рівноцінним кри-

Олійника образи-асоціації, побудовані на ґрунті глибоко національної символіки і піднесені до рівня високого ідейного звучання. У поезії «Мати наша — сивая горлиця» поет зумів органічно вросити у свій художній світ фольклорні символи, які бачаться ним ширше, виповнюються глибинним змістом, спертим на філософське осмислення проблеми «мати і світ». Взаємозв'язок між цими поняттями продиктований вічною потребою матерів любити цей світ, а також їх причетністю до вічної роботи, завдяки якій той світ тримається. Любов до землі у неї виражається через працю, як і в циклі «Сиве сонце мое», де мати скаже синові: «Мені аби люди й робота». В аналізованому творі зустрічаємо своєрідне вираження цієї ж думки: до серця матері горнеться «Земля — пшеницею ярою», «золота бджола — намистиною». Бджола, маленьке, працелюбне створіння, знаходить надійний затишок на грудях вічної трудівниці й жалібниці:

Мати наша — сивая горлиця.
Все до її серденька горнеться:
Золота бджола — намистиною,
Небо — празниковою хустиною.
Сивий дуб — прокуреним прадідом... [8, с. 182].

Народнопісенний образ дуба у контексті поезії, вжитий з епітетом «сивий», набуває нового значення, стаючи символом досвіду і пам'яті людської, мудрості, що набувалася роками, народного бачення суті життя.

Цікава доля трансформованого з фольклору образу явора. У народній пісні він найчастіше зустрічається у зачинах, побудованих на паралелізмах, де виступає на ознаку стану печалі. У поезії «Мати наша — сива горлиця» він не втрачає первинного змісту повністю, але виводиться з традиційних рамок паралелізму і виступає в основі своїй як втілення журби, туги-вболівання за долю жінки, символом прожитих років:

А літа замисленим явором,
Що із сорок першого журиться:
«Де ж це, молоднице, твій суджений?» [8, с. 182].

Твір звучить глибоконародно. Така тональність окреслюється введенням у художнє полотно прадавніх, суто побутових реалій народного життя. Без них не мислиться героєві чистий, святково-сонячний світ дитинства, де мати бачиться в єднанні з природою. Вона, як і до рідної дитини, до усього світу горнеться піснею. Серед загальнолюдських надбань Борис Олійник бачить пісню — найбільший скарб:

Спасибі, мамо, що в голодний день
Ти, мов у казці, де дарують царства,
Передала єдине із багатства —
Найвищу пробу золотих пісень [9, с. 110].

«Мистецтво, поезія завжди були для поета, — зазначає В. Моренець, — одним з першорядних виявів одухотвореності

життя, нетлінною матерією, що вбирає і засвідчує народу його духовну силу. Так наука відбиває шлях пізнання, що ним крокує людство, мистецтво свідчить про його моральне вдосконалення і виставляє спільні для всіх форм свідомості соціально-етичні орієнтири» [7, с. 81].

Усе вічне в матері виростає з ґрунту землі, з соціально-історичного буття. Його живить двоє незнищених начал — мати як початок фізичного буття і мати як основа духовного поступу вперед. Такий образ матері для Бориса Олійника — його переконання, естетичний ідеал.

Та справдиться суть первородна:
Да не усохне криниця народу,
В котрого є своя пам'ять і врода,
Пісня, коріння і меч [9, с. 71].

Саме як концентрат морально-етичних правил народу зображена баба Катерина у поемі «Дорога». Образ баби Катерини виписаний поетом у народному ключі з високою концентрацією філософського осмислення суті материного життя, материного горя. Своєю побудовою, єдністю епічного й ліричного начал уривок наближається до народних дум. Як і в думах, у ньому є своєрідний заспів:

Сизим інеем
 капусти цвітуть.
Аж під зорями літаки гудуть.
Хмара стелиться
 скатертиною
Та над бабою
 над Катериною [9, с. 45].

Окреслюючи життя баби Катерини, поет вдається до широких епічних полотен, його сенс вміщується у катрені:

Наробилася, находилася.
Натопталася стільки доріг,
Що в ногах уже не вмістилися,
То поклала їх під поріг [9, с. 45].

Семантичне поле, що утворилося сумою значень слів: *наробилася, находилася, натопталася, поклала* дає змогу окреслити ті моменти, які донедавна становили сенс життя жінки. В образі баби Катерини, яка «стоїть тепер над воротами, і когось так печально жде», прочитуємо тужливий образ Ярославни, віковичний образ матері, жінки, що чекає коханого, синів з далеких чи близьких доріг життя. Мати в одвічному чеканні. Цей образ наскрізно проходить через усю творчість поета. Це, мабуть, від того, що категорія Пам'яті найближче стоїть до матері у всі часи й віки.

Як бачимо, народнопоетична традиція, творчо освоєна поетами старшого покоління, органічно входить у художній світ Бориса Олійника і виступає в ролі активно діючого чинника його поетики поряд з творчо засвоєними чисто літературними надбаннями.

1. Білаш О. Слово в пісні // Вокальні твори на слова Бориса Олійника. К., 1978.
2. Гончар О. Читаючи Бориса Олійника // Олійник Б. Вибрані твори: У 2 т. К., 1985.
3. Гром'як Р. Що доведено життям. К., 1988.
4. Дитячий фольклор. К., 1984.
5. Драч І. Відповідальність поезії // Рад. літературознавство. 1975. № 10.
6. Ільницький М. У вимірах часу. К., 1988.
7. Моренець В. Борис Олійник. К., 1987.
8. Олійник Б. Істина. К., 1976.
9. Олійник Б. Поеми. К., 1983.
10. Олійник Б. Про час і про себе // Рад. літературознавство. 1977. № 6.
11. Павличко Д. Над глибинами. К., 1983.
12. Сивокінь Г. Динаміка новаторських шукань. К., 1980.

Стаття надійшла до редколегії 14.12.89.

К. С. СЕРАЖИМ, асист.,
Український поліграфічний інститут

«Соло на флейті» І. Микитенка в світлі сучасної суспільної думки

Процеси самоосмислення, що відбуваються зараз у радянському суспільстві, потребують нового прочитання творів, де відображене життя українського народу в попередній період історії. А це вимагає теоретичних узагальнень, вільних від літературознавчих стереотипів минулого і в аналізі всієї літературної спадщини, і в доробку української радянської драматургії. Важливе значення має, зокрема, аналіз драматичних творів І. Микитенка, здійснений у контексті духовних процесів у суспільстві, які відбувалися під час написання цих творів.

Актуальність такого аналізу зумовлена насамперед тією обставиною, що творчість І. Микитенка вважається однією з найбільш тенденційних в українській драматургії. Тенденційне — в розумінні послідовного відстоювання у своїх творах пануючих в 20—30-х роках у партії і в суспільстві загалом ідей відносно засобів і методів соціалістичного будівництва. Водночас твори І. Микитенка мали широкого глядача, отже, суттєво впливали на формування суспільної свідомості. Таким чином, аналітичний метод дослідження його драматичних творів має послужити сьогодні для осягнення духовного стану радянського суспільства 20—30-х років. Дослідження дасть можливість уточнити риси основних тенденцій у розвитку української радянської драматургії того часу.

Особливу увагу привертає одна із останніх драматичних праць І. Микитенка «Соло на флейті». Ця п'єса, на наш погляд, не втратила актуальності, тому значення її аналізу значно ширше, ніж історико-пізнавальна критика. За задумом автора, вираженням у словах героя п'єси Романа Убийбатька, — це мала бути «...комедія, так би мовити, філософсько-соціально-психологічно-побутово-сатирична» [1, т. 3, с. 461]. Тому і події в п'єсі автор розгортає в середовищі, яке змушує героїв твору кожного разу повертатися до проблем моральних та світоглядних, що визначають життєву позицію.

Ідейна спрямованість і зміст «Сола на флейті» повністю підпорядковані громадській позиції автора. Цю позицію можна виразити рядками, написаними ним у листі до Костоватської сільради: «На літературному фронті йде зараз жорстока класова боротьба. Відмираючий клас буржуазії, агенти куркульта, агенти міжнародного імперіалізму намагаються через кожную щілину просунути своє отруйне жало... Вони не від того, щоб використати для цієї мети і найслабкіші ділянки літературного фронту...» [1, т. 4, с. 513—514]. Немає потреби наводити тут додаткові докази про повну відповідність змісту цих рядків сталінській догмі стосовно посилення класової боротьби в ході розгортання соціалістичного будівництва.

Отже, викриття «класового ворога» логічно посідає одне із центральних місць у п'єсі «Соло на флейті». За тему твору можна взяти слова Наталі Рогоз: «Показати підлоту як спадщину старого світу, в якому людина була самотня!» [1, т. 3, с. 462]. За змістом п'єси представників ворожої сторони викривають і «випікають... з усіх щілин». Прагнучи показати, що «підла людина — це не просто собі підла людина, а що це нащадок старого світу» [1, т. 3, с. 462], автор хоче піднятися до рівня філософських узагальнень, через проникнення у внутрішній світ людини, в її інтереси, психологію, в її суть. Якою мірою автору вдалося цього досягти, ми і будемо з'ясовувати в запропонованій статті.

Сатирична комедія «Соло на флейті» не пройшла повз увагу радянської драматургічної критики. Це тому, що, по-перше, твір є однією з перших п'єс жанру сатиричної комедії в українській радянській драматургії, і по-друге, в ньому розвивається сатира на пристосовництво, явище, яке, на жаль, має місце і сьогодні в нашому суспільстві. Зазначаючи ці надбання твору, автори рецензій і критичних статей потрапляли в полон тенденційної логіки автора, і фактично повторили його в оцінці етичних та моральних основ поведінки героїв п'єси. Умови перебудови дають нам змогу провести аналіз твору, виходячи із загальнолюдських критеріїв такої поведінки, послідовно здійснюючи конкретно-історичний підхід у пошуках основ життєвих позицій героїв твору.

До творчої удачі драматурга І. Микитенка можна віднести образ Григорія Ярчука. Насамперед, це — найбільш завершений образ. Персонаж, що має свою мету, кредо життя і систему життєвої поведінки. Ярчук — не плід фантазії автора, а тип реальної людини. Тип, що виник у часи І. Микитенка і ще й сьогодні зустрічається серед нас, оскільки постійно відтворюється оточуючим суспільним середовищем. Він однаково може бути і пристосованцем, «холуєм», підлотою, що ради своєї вигоди ладен «гнути спину», і бути в перших лавах тих, хто «викриває ворогів народу». Якщо це, звичайно, забезпечить йому відповідне місце в ієрархії службової драбини.

Ярчук чітко орієнтується в суспільному середовищі, бачить його розпад на друзів та ворогів, а також їх переваги й недо-

ліки. Все це дає змогу перекидатися з одного табору до іншого — залежно від обставин. Перехід Ярчука від однієї групи до іншої не зв'язаний ні з глибокими душевними переживаннями, ні з психічним надломом. І все це тому, що свою діяльність він підпорядковує закону «особистої боротьби»: «Боротьба, особиста боротьба заповнює життя людей!» [1, с. 3, с. 456]. Діяти потрібно за переконанням Ярчука наступним чином: дивлячись «в тайники людської душі», заграти «...над вухом цієї людини нескладну мелодію її прихованих бажань». виступити «проти її ворогів, і ця людина — ваша. Вона заплатить вам своєю дружбою, відповість ласкою і зробить для вас все. Ось вічна формула життя. Володіючи нею, я ніколи не дам панувати над собою, а пануватиму над іншими» [1, т. 2, с. 457].

Отже, система Ярчука за своєю основою близька до реалій життя. Адже не з абстрактних схем чи мертвих догм прагне виходити Ярчук, а з потреб, з конкретних запитів людини. Але суть такої системи глибоко егоїстична — поставити «людину на службу собі».

Ярчук-присосуванець — це життєздатний тип. Він активно вбирає все те, чим його «збагачує життя», здатний до самооцінки, бо усвідомлює, що з плином часу і він змінюється. Як же покінчити з пристосовництвом, з цим суспільним явищем? Очевидно, забравши в нього те, на чому він паразитує. Лише висунувши в центр уваги суспільного життя потреби людини, лише зайнявшись розв'язанням реальних проблем сьогодення, лише усвідомивши мінливість суспільних умов і самої людини (матеріальної і духовної сторони її життя, рівня її культури та ін.) можна вибити ґрунт з-під ніг пристосовництва.

Тобто, пристосовництво потрібно заперечувати діалектично, взявши в нього те, чим забезпечується його відтворюваність. Що ж протиставляє І. Микитенко в своїй комедії системі Ярчука?

У критичній літературі панує думка, що таким протиставленням є соціалістична мораль та ідеологія. Так, у «Історії української літератури» зазначається: «Явище ярчуківщини І. Микитенко стикає в гострому конфлікті з ідеологією та мораллю соціалістичного суспільства...» [2, т. 2, с. 106]. Давайте прослідкуємо, наскільки таке твердження об'єктивно відображає зміст твору.

В першій дії п'єси І. Микитенко виділяє дві лінії життя: Ярчука — пізнати, «хто чим дихає і чого прагне», бачити коріння боротьби і Убийбатька, що виражається в абстрактній формулі: «Боремось за гармонію розуму й серця і ненавидимо всяку повзучу тварь». Виявляється, для пристосування потрібне досить точне пізнання навикишнього суспільного середовища, а для побудови нового суспільства досить лише керуватися догмою про таке суспільство як «чисте» від всякої «повзучої тварі».

Небезпеку від плазунів Убийбатько вбачає в тому, що вони псують «людські душі». Філософською основою такої позиції може служити лише переконаність про слабкість людини, її нездатність протистояти спокусі, її рабська залежність від своїх пристрастей.

У другій дії автор розгортає концепцію Убийбатька про «довір'я, що впливає із соціалістичних взаємин»: «Шляхом соціалістичної перековки ми перетворюємо навіть карних злочинців в корисних людей нашого будівництва. Але це довір'я в жодній мірі не повинно поширюватись на класового ворога, на переродженця, на міщанина, що ненавидить нас... Тут — навпаки: найсуворіша пильність, ніякого лібералізму, невсипуща увага і безпощадність...» [1, т. 3, с. 422]. Цю концепцію пронизує недовір'я силі соціалістичної моралі, силі «соціалістичної перековки». В ній абсолютизується боротьба і нехтується все те, що могло послужити об'єднанню суспільства. Згідно з нею суспільство має бути поділене на два стани: на достойних і недостойних соціалістичного довір'я. Така розколеність може тільки гальмувати будівництво нового суспільства і годиться лише для обґрунтування необхідності масових репресій. Таку ідеологію назвати соціалістичною не можна.

Знову ж Убийбатько формулює свою думку відносно головних якостей «нової людини»: «...Її радянська гідність, більшовицька дисципліна, воля до перемоги, пильність і довір'я до людини, що впливає з наших соціалістичних взаємин» [1, т. 3, с. 422]. Тяжко сказати що-небудь проти наявності таких рис у новій людині, але в даному випадку їх досить лише на те, щоб ця «людина» була гарним виконавцем, «гвинтиком», і недостатньо для того, щоб вона стала гармонійно розвиненою, а, значить, і активним учасником суспільства.

В третій дії — як відповідь на Ярчуковий поділ суспільства на «птахів і комах» — автор вкладає в уста Наталі наступне бачення соціалізму: «У нас перша-ліпша доярка, пастух, сапальниця на буряках може стати людиною, знаменитою на весь світ, і кожного дня народжуються сотні таких героїв, а ви кажете комахи... Немає ґрунту для цієї теорії. Зникає економічна нерівність, народжується безкласове суспільство» [1, т. 3, с. 456]. Якщо автор хотів протиставити дрібнобуржуазній теорії Ярчука переваги соціалізму, то вони якраз не зводяться до того, що при соціалізмі хтось може стати знаменитим чи героєм на основі особистого суперництва і не зводяться до утопічної ідеї про зникнення в ньому економічної нерівності між людьми, а в тому, що людина стає безпосередньою метою суспільного розвитку, людина — з усіма її потребами, з усіма запитами її душі.

Отже, в зміст п'єси «Соло на флейті» І. Микитенко вмістив всю ту атмосферу безкомпромісності, підозрілості, гіпертрофованого загострення позицій опонентів при розгляді різних питань теорії і практики соціалістичного будівництва, яка вилилася в масові репресії 30-х років. Саме такий деформований

соціалізм і є тим сприятливим середовищем, де можуть постійно відроджуватися ярчуки, тобто кар'єристи та пристосуванці. Відсутність у таких «соціалістичних» відносинах орієнтації на потреби людей, недостатня увага до їх духовних запитів дає змогу ярчукам заглядати «в тайники людської душі», використовувати цих людей для досягнення своїх егоїстичних цілей. Але, незважаючи на вищеназвані хиби у відображенні соціалістичних початків, що розвивалися в радянському суспільстві під час написання твору, сатира на пристосовництво і кар'єризм І. Микитенку вдалася. Сьогодні ми маємо в українській радянській драматургії типовий образ людини, яка, використовуючи переваги і недоліки соціалістичного співжиття, прагне досягти своїх корисливих цілей.

Проте в п'єсі ми зустрічаємося не лише із сатиричним відображенням пристосовництва. Автор, завдяки своїй художній спостережливості над явищами життя, дає сатиричну картину функціонування адміністративно-бюрократичної системи, демонструє закономірності її дій, спрацювання на саму себе, а не на суспільний інтерес.

Взяти, наприклад, зав'язку твору — вибори вченого секретаря інституту. Його директор Бережний видає наказ про призначення Ярчука секретарем, цим самим поступаючи згідно з вимогами закону бюрократичної системи: підбирати надійні, безвідмовні «гвинтики». Для Бережного кандидатура Убий-батька на посаду секретаря не підходила тому, що він ініціативний, творчий, принциповий. Такий «гвинтик» міг би і відмовити при виконанні того чи іншого розпорядження, яке йому здалось би безглуздом.

І. Микитенко виділяє «великий рушій людської енергії», що діє в адміністративно-бюрократичній системі, — честолюбність. Саме цей «рушій» і авторитет керівника були взяті автором для сатиричного відображення діяльності Бережного-адміністратора. Бюрократична система спрацьовує не на суспільний інтерес, показано в п'єсі, не на видачу інститутом дійсно наукової продукції, а на підтримку будь-якою ціною авторитету керівника. «В ім'я якої моралі і яких звичаїв ви забороняєте людям віддавати пошану тим, кого вони поважають?» [1, т. 3, с. 442]. — запитує Бережний. Це звучить, звичайно, як найвагоміший аргумент для оправдання холуйства і підлабузництва. Необхідністю підтримання авторитету керівника аргументується у п'єсі і роздування керівного апарату інституту. Авторитарність та відсутність у керівному апараті демократичних засад стає причиною проникнення в нього різного роду кар'єристів та авантюристів.

Одним із таких «ворогів народу», згідно із задумом автора п'єси, показано заступника директора інституту Ружевського, європейця в золотих окулярах. Член адміністративного апарату, одним словом — «своя людина» для Бережного. Виділяється він серед інших персонажів п'єси своєю мовою — співучою галицькою говіркою. Така колоритність образу Ружевського, від-

творювана автором у п'есі, давала можливість урізноманітнити драматургічні прийоми, передати на сцені багатство української мови, підкреслити єдність її діалектів. Такий прийом і на сьогоднішній день, на жаль, маловживаний в українській драматургії.

Але із змісту твору видно, що І. Микитенко застосував його з іншою метою: через колоритність рельєфно виділити «ворога» — буржуазного націоналіста.

Високу пильність у справі «викриття» ворогів виявляє, звичайно, секретар парторганізації інституту Вересай. Спочатку він попереджає Бережного, що Ружевський викликає у нього «деякі підозріння», потім уточнює: він — «політичний шахрай» [1, т. 3, с. 419, 441]. Завершується «викриття» Ружевського тоді, коли його софістичні міркування відносно безконечності пізнання були оцінені як завіса, за якою криється «нахабна буржуазно-націоналістична агітація» [1, т. 3, с. 444]. Отже, Ружевському наліплена «етикетка», достатня для того, щоб видати його за ворога, хоч і без необхідних аргументів. Видно, автор п'еси обійшовся найпопулярнішим на той час прийомом «викриття ворогів і шкідників».

Філософські узагальнення, які автор укладає в уста позитивних героїв, побудовані на спрощених уявленнях про соціалістичний спосіб життя і не враховують всю складність, всю діалектичність розвитку і суспільства, загалом, і окремої людини зокрема.

Якщо творчість драматурга обмежена в часі і не здатна до подальшого розвитку, то творчість глядача з часом, в міру зростання суспільної свідомості, збагачення методів і засобів художнього відтворення дійсності спроможна розвиватися. П'еса «Соло на флейті» допомагає сучасному глядачеві проникнути в атмосферу стосунків людей у середині 30-х років, дає можливість піднятися у самопізнанні, осмислити помилки минулого і служити вагомим гарантом їх неповторності.

Змінюється сьогодні сприйняття глядачами, здавалось би, таких безсумнівно позитивних героїв п'еси, як Вересай і Наталя Рогоз. Вересай виступає натхненником відносин підозри та недовір'я. Сьогодні глядач сприймає образ Вересая в сатиричному звучанні: підозрілість до всього, що не вкладається в його схему, а звідси — й упередженість в оцінці людей та їх дій, щось не подобається, щось на його думку підозріле — відразу «на бюро», відразу «воювати». Ніякого сумніву в своїх діях і думках!

В образі Наталі Рогоз глядач спостерігає «немарксизм» лівацьких поглядів відносно «чистої душі», що зростає на економічній рівності. Глядач сьогодні бачить примітивізм і утопізм тих ідеологічних установок, в які так переконано вірив І. Микитенко. Послідовно виступаючи на своїх позиціях через думки і дії позитивних героїв, автор фактично продемонстрував, як обмежені ідеологічні установки ведуть до обмеженості естетичної думки. Наприклад, образи в «Соло на флейті» з типовими

ознаками: *тип кар'єриста, тип націоналіста, тип відданого справі соціалізму.*

Політична установка на принципову боротьбу з «ворогами народу» вступає в суперечність із художньо-естетичною стороною творчості І. Микитенка. В його «Соло на флейті» позитивні герої — люди, які говорять і діють за наперед визначеною схемою. Повністю відсутня суперечливість образів. У них ми спостерігаємо «чисті» характери, позбавлені всяких сумнівів, всякого самоаналізу. Та і не дивно, адже згідно з установками, взятими І. Микитенком за критерій поведінки, будь-які сумніви оцінюються як ознака «ворожої сторони». Все це не могло не привести до деформацій у моралі та ідеології: загальнолюдські цінності були підмінені класовою ненавистю, на місце дружби і взаємодопомоги приходять відносини взаємної підозри.

Однак незважаючи на те, що автору не вдалося протиставити моралі пристосування і кар'єриста мораль та ідеологію послідовно соціалістичну, «Соло на флейті», безсумнівно, має художню цінність. Це твір, де в сатиричній формі показана філософія і психологія пристосовництва та кар'єризму. В ньому викриваються самоцілі в функціонуванні бюрократично-адміністративного апарату. Все це свідчить про актуальність змісту «Соло на флейті» І. Микитенка як твору, що перегукується з проблемами сьогодення.

1. Микитенко І. К. Твори: В 4 т. / Упоряд. О. І. Микитенко. К., 1983.
2. Історія української літератури: У 2 т. К., 1988.

Стаття надійшла до редколегії 03.01.89

Т. К. МИМРИК, ст. викл.,
Харківський університет

Своєрідність відображення характеру давньоруської людини в романі «Диво» П. Загребельного

Популярність історичного твору зумовлюється не тільки майстерністю змалювання життя і побуту наших предків, а й вмінням письменника проникнути в духовний світ героїв, показати глибинну сутність особистості, передати внутрішню атмосферу епохи, наблизити її до сучасного читача. Ці якості значною мірою притаманні творчості Павла Загребельного — митця, наділеного багатою уявою, яка в його історичних романах головним чином спрямована в сферу психології, емоцій, пристрастей. У літературно-критичних і публіцистичних виступах письменник неодноразово говорив про своє прагнення «пропустити історію через душу героїв» [5, с. 4; 6, с. 441]. Існують різні, іноді дискусійні думки з приводу художніх характерів,

створених П. Загребельним в історичних романах [13, с. 3], однак більшість дослідників позитивно оцінює пошуки письменника у цьому напрямі [1, с. 3—200; с. 3—248; 14, с. 194—265; 15, с. 20—29; 18, с. 3—207; 21, с. 3—175 та ін.]

Різноманітністю людських типів, одні з яких «відновлені» за документальними джерелами, інші — створені авторською уявою, відзначається київський цикл романів П. Загребельного («Диво», «Первоміст», «Смерть у Києві», «Євпраксія»). У статтях «Спроба автокоментаря», «Клопоти з «Первомостом», що увійшли до збірника «Неложними устами», письменник називає джерела, від яких відштовхувався, відтворюючи внутрішній світ давньоруської людини (пам'ятки літератури цієї епохи, збірки російських билин, українських пісень і дум, скандинавських саг, болгарської поезії). Вивчаючи їх, сучасний романіст доходить висновку про світосприйняття, переконання, моральні цінності наших предків. Проте такі пам'ятки дають письменникові досить скупий матеріал. У російському героїчному епосі поняття особистості знаходиться в зародковому стані. Літописи також позбавлені психологічних деталей. В агіографічній літературі, де розповідалося про життя святих, психології приділялася велика увага, але досвід вивчення душі не застосовувався до світських героїв. В історичній літературі вперше відкрито заговорили про полярні риси характеру тільки на початку XVII ст. [11, с. 7—12].

За останні десятиріччя все відчутніше спостерігається тенденція до відтворення подій минулого через індивідуальне сприйняття людей тієї епохи. Герої творів постають водночас і як соціальні типи, і як особистості з неповторним внутрішнім світом.

Повнокровний художній характер у літературі завжди повинен становити єдність загального і часткового, типового й індивідуального. Міра поєднання протилежностей у кожній конкретній ситуації залежить від письменницького світобачення й естетичних устремлінь його часу. Концепція світу і людини — категорія, яка постійно змінюється, розвивається [4, с. 33].

Важлива риса сучасної літератури — прагнення повніше показати характер в його суспільній зумовленості і утвердити самотійну цінність, соціальну значимість особистості. Перша тенденція традиційна і спирається на важливі принципи реалістичної творчості — партійність, історизм, що вимагають від митців конкретно-історичного, класового аналізу. Новим є інтенсивний пошук «глибинного зв'язку соціально-історичної зумовленості людини як суспільної істоти з відомою незалежністю індивідуального духовного світу» [16, с. 246].

Інтерес до духовного світу героїв у прозі на давньоруську тематику значно зростає наприкінці 60-х років, коли в художній творчості надзвичайно гостро постало питання про самотійність особистості. Ця тенденція у радянській літературі збіглася зі світовим процесом, а причиною її виникнення стали уроки

другої світової війни [20, с. 4—7]. З історичної події увага митців переакцентовується на особистість, індивідуальну психологію. Письменники прагнуть дослідити нові проблеми на різноманітному матеріалі, в тому числі й на історичному. У 60-ті роки зростає зацікавленість давньоруською культурою, виникає потреба заново поглиблено осмислити своєрідність її творчого генія.

До середини 60-х років у прозі на давньоруську тему переважала зовнішня подієвість, психологія героїв досліджувалася недостатньо. У цьому плані твори, написані в перші два повоєнні десятиріччя, значно поступалися перед кращими зразками дожовтневого і радянського історичного роману. Навіть у кращих з них — «Кремлевском холме» Д. Єрьоміна, трилогії про Давню Русь А. Ладинського, повістях В. Панової, схвально оцінених критикою, психологія героїв висвітлюється лаконічно і переважно в авторських відступах. Виняток становлять хіба що романи С. Скляренка «Святослав» і «Володимир», які відзначаються правдивістю у відтворенні прикметних рис історичної епохи, майстерністю зображення «діалектики душі» героїв.

Робота П. Загребельного над київським циклом романів збіглася з якісними змінами, що відбувалися в літературі. Відштовхуючись від творчого досвіду С. Скляренка, опираючись на новітні здобутки, письменник висуває перед собою завдання відтворити історію через характер особистості і показати цей характер у соціальній детермінованості й індивідуальній неповторності. Особливо яскраво нова літературна тенденція виявилася в першому творі київського циклу — романі «Диво» (1968), що є об'єктом нашого дослідження.

На думку С. Шаховського, важливе ідейно-естетичне завдання кожного романіста — зображення головних героїв, адже саме вони повинні стати виразниками своєї епохи, чимось дорогою для читача-сучасника і від їх історичної психологічної, етичної вірогідності залежить досконалість літературного твору [21, с. 104]. В «Диві» такими персонажами є митець Сивоок і князь Ярослав Мудрий. Стосунки між цими героями становлять ідейний стрижень твору, їх характеристики розкриваються всебічно, історично переконливо.

Через образ Ярослава П. Загребельний досліджує сутність феодальної влади, взаємовідносини особи з народними масами. Ярослав Мудрий зображений далекоглядним політиком, людиною світлого розуму, тверезих поглядів. Ці якості князя виявляються у турботі про могутність держави, прагненні до централізованої влади. Водночас письменник не залишає поза увагою егоїзм Ярослава, його жорстокість у поводженні з підлеглими. Керуючись, здавалось би, добрими намірами, князь не цурається засобів, які сприяли б посиленню його єдиновладдя: «Діла твої повинні бути огромні навіть тоді, якщо злочини будуть огромні. В історії кожної землі є достатня кількість сторінок ганебних і жорстоких. Окрім землі твоєї. Якщо й була

колись у нас ганьба або жорстокість, то слід пустити її в не-пам'ять. А хто запрагне згадувати — відбити охоту.

Роби задумане» [7, т. 2, с. 453].

Придушуючи найменші вияви вільнодумства і протесту, Ярослав Мудрий наказує зняти з літопису ім'я Сивоока — істинного творця Софійського собору, стратити беззахисного язичеського старця, що насмілювався сказати правду, переслідує свою позашлюбну доньку Ярославу. Ставши володарем всієї Русі, він оточує себе нищими людьми типу мерзенного донощика Титника, блазня Бурмаки, тому що «ліпше самому тримати коло себе дурнуватога лаяльника, аніж ждати, поки прийде розумний і вкаже всім на твої справжні згрішення» [7, т. 2, с. 410].

П. Загребельний приступив до створення образу Ярослава, коли про цього князя були вже написані твори А. Ладинського і І. Кочерги. У романі «Анна Ярославна — королева Франції» А. Ладинського (1961) Ярослав Мудрий — характер монолітний. Він зображений типовим феодалом, великим хитруном і далекоглядною людиною, яка не знає внутрішніх суперечностей [10, с. 36]. І. Кочерзі князь уявлявся трагічною особистістю, «однаково величною і в своїх чеснотах, і в своїх пороках» [8, т. 3, с. 7], хоч у самій драматичній поемі «Ярослав Мудрий» (1944) на першому плані виявилися позитивні якості в характері героя. Такий підхід до зображення князя, на думку дослідників, був зумовлений часом написання поеми [2, с. 159—160; 9, с. 208—212].

У П. Загребельного Ярослав Мудрий — особистість суперечлива. Письменник не тільки розкриває класову сутність героя, а й передає його внутрішній неспокій, боротьбу в ньому «княжого» і «людського». Це «людське» найповніше виявляється в коханні Ярослава до лісової красуні Забави, у прагненні знайти свою позашлюбну доньку. Але «княже» постійно стримує людські прагнення, в чому і полягає драматизм характеру Ярослава Мудрого: «Стала між ними держава, і вже нема ні тих ночей у задощеному лісі, ні темного нуртування крові, ні світіння її духмяного тіла» [7, т. 2, с. 432].

Аналогічний підхід до зображення психології князя зустрічаємо і у С. Скляренка, чий твори, напевне, також послужили прикладом П. Загребельному. Автор «Святослава» і «Володимира» показав у характерах головних героїв боротьбу «особистого» і «державно необхідного». Але вибір на користь «державного» С. Скляренко розцінює як жертву князів, а П. Загребельний — як типовий вияв психології володаря.

Інтерес до полярних рис характеру давньоруської людини в сучасній літературі дедалі зростає. Персонажами драматичної долі постають і галицький князь Ярослав Осмомисл із «Отчого світильника» Р. Федоріва, літописець Нестор із «Гніву Перуна» Р. Іванченко. Високо оцінюючи майстерність Р. Федоріва у відтворенні людської і княжої суті Осмомисла, П. Загребельний у статті про цього романіста підкреслив, що психологія героя

історичного твору — явище, «точно зумовлене обставинами, всім життям, класовою приналежністю» [6, с. 234]. Не випадково антиподом Ярослава Мудрого в «Диві» змальовано Сивоока, доля якого — підтвердження авторської думки про незламність народного духу і безсмертя таланту. Конфлікт між виразником державної влади і сином народу є провідним. П. Загребельний, за словами Л. Новиченка, зумів показати народного умільця «гідним партнером найвидатнішого розуму епохи» [12, с. 42]. Відтворити внутрішній світ митця — завдання складне, оскільки сприйняття дійсності талановитою особистістю відрізняється від сприйняття її простими людьми. Ще складніше описати процес народження образу. Невміння розкривати психологію творчості справедливо вважають однією з причин відсутності повнокровних характерів у багатьох творах про людей мистецтва [19, с. 3].

Крім П. Загребельного, тему мистецтва на давньоруському матеріалі розробляли й інші письменники. Про народних умільців розповідається в повістях «У Золотых ворот» А. Кузьміна (1958) і «Письмена минулих днів» Ю. Логвина (1972), романах «Земля незнаемая» Б. Тумасова (1972) і «Отчий світильник» Р. Федоріва (1976) та інших, хоч в жодному з творів ця тема не розглядається так різнобічно, як у «Диві». В «Земле незнаемой» Б. Тумасова — романі, найбільш типологічно спорідненому з «Дивом» П. Загребельного, — образу творця київської Софії не вистачає повноти, художньої завершеності. Дослідити процес формування талановитої особистості, особливості її світосприйняття письменникові не вдається через прагнення охопити абсолютно всебічно життя давньоруської епохи, невміння зосередитися на головному [17, с. 3—384].

На відміну від Б. Тумасова, П. Загребельний знайшов правильний шлях до зображення внутрішнього світу Сивоока. Характер будівничого показаний у становленні, в розвитку. Від напівдикого хлопчика з пущі, наділеного гострим поглядом і спостережливістю, зачудованого красотою рідної природи, — до митця, що створив видатну споруду свого часу і сам увіковічився в безсмертному творінні. «Самобутність Сивоока, — справедливо вважає В. Фащенко, — не тільки в його вчинках, а й в способі мислення і почування, в особливому погляді на речі» [18, с. 117]. Письменник докладно зупиняється на тих обставинах життя народного умільця, які зіграли вирішальну роль у формуванні його неординарної особистості. Від діда Родима успадкував хлопчик вільнолюбиву вдачу і особливий тип світосприйняття: «...Вже поселилася в його малечій душі здатність захоплюватися всім прекрасним, і властивістю цією наділив його Родим, мовчазний, щедрий, добрий дід Родим, у якого краса виспівувала під руками» [7, т. 2, с. 43].

Тоді Сивоок не знав, що має здатність розуміти дивний світ барв. Вперше це відчуття прийшло до нього в Києві, коли побачив церкву Богородиці: «...Забув про все на світі, хотілося плакати, як давно колись на темному шляху, але плакати не

від ляку й безнадії, а від захвату тим буйно-дивним світом барв, який він носив у собі, та не знав про це, а відкрив тільки нині, тільки тут, в сизовишневих безмежжях співаючого, сяйливого храму» [7, т. 2, с. 89].

Та хіба можна втекти від краси, побачивши її хоча б раз? Те ж саме почуття захоплення оволодіває Сивооком у язичеському храмі містечка Радогость, куди юнак потрапляє разом з купцем Какорою. Познайомившись з тітонькою Звениславою, він навчається у неї вмінню пізнавати, що барви, як і люди, бувають різні: вони можуть передавати найтонші нюанси людських почувань, створювати настрій. У яких би життєвих ситуаціях не зображував П. Загребельний Сивоока, він завжди говорить про колористичні відчуття героя. Професійне чуття не покидає талановитого русича навіть на Амастріанській площі в Константинополі, де його разом з полоненими болгарами мають позбавити зору.

Колористичний принцип сприяє також більш переконливому розкриттю психології творчості. Барви для фресок і мозаїк, якими повинен бути розписаний собор, Сивоок, шукає в природі і завдяки цьому «олюднює» камінь, вселяє в нього душу: «...Він ходив понад берегом моря, підсвідомо визбирував нові й нові відтіння зеленого, синього, голубого, марилося йому барва трав'яниста, хоч жодної травинки не було серед каміння, висвічувалася з передвечірніх глибин моря лазуровість, холодна зеленість патини і м'яких мохів виникала на зміну сірокамінній барві, що затоплювала острів...» [7, т. 2, с. 394—395].

Досліджуючи духовний світ талановитої особистості, письменник не може залишити поза увагою внутрішній стан митця під час творчого процесу. Радості творення Сивоок зазнає неодноразово: і коли оформляє книги в болгарському монастирі, і коли пізнає основи візантійського живопису у майстра художніх справ Агапіта, і коли вперше за власним проектом споруджує собор. Проте ні з чим не зрівнянне почуття оволодіває митцем під час побудови Софії київської, тому що цього разу Сивоок не просто творив, а споруджував пам'ятник своєму народові, землі своїй. Софія поглинає його повністю. Будівничий ніби зливається з собором, йому здається, що й життя його переходить у Софію: «Було в Сивоока відчуття, неначе вмирає невпинно й нестримно кожною часточкою свого тіла, кожною жилкою, умирає думкою, прагненнями, надіями. Собор здіймався вище й вище, виростав із землі велетенською рожевою квіткою, позбавленою стебла... і Сивоок не міг позбутися жахного враження, ніби оті камені й пліфи, ніби ота рожева цем'янка, якою скріплювано стіни, — то частка його власного ества, ніби перевтілюється він у цю споруду, сам зникаючи непомітно, поступово, неухильно...» [7, т. 2, с. 538—539].

Розкриваючи неповторний внутрішній світ Сивоока, письменник не забуває і про типове в характері героя, адже яскравий художній образ — завжди узагальнення. Сивоок — представник народу. Атмосферу народного життя вносить він і в

свою творчість. Як кращому представникові трудящих мас, будівничому притаманний дух протесту проти всілякого насилля. В мистецтві цей протест виявляється у неприйнятті релігійних канонів, заздальгідь заданих зразків, що сковують уяву творця. Християнська релігія вчила прославляти бога, а Сивоок бачить у мистецтві людину і оточуючий світ: «...Він хотів би упіймати в барві й показати людям усе на світі: дівочий спів, пташиний політ, блимання зірок з чистого неба і сонце...» [7, т. 2, с. 539]. Тому під рукою митця святі, яких він зображував на мозаїках Софійського собору, набули рис земних людей.

У П. Загребельного талановита особистість завжди є виразником прогресивних ідей свого часу — чи це академік Карналь, чи Богдан Хмельницький, чи Юрій Долгорукий. Сивоока письменник також наділяє такими якостями. Розмірковуючи над роллю мистецтва в житті, Сивоок вважає, що митець вищий від самого бога, оскільки здатний створювати новий світ. Але не завжди висловлювання, приписувані Сивоокові романістом, психологічно переконливі і відповідають способу мислення давньоруської людини. У художньо-історичній літературі зустрічаються приклади заміни свідомості героя авторською, яка належить іншому історичному часу. Не уник цього недоліку і П. Загребельний. Нелегко повірити, щоб людина епохи Ярослава Мудрого розмірковувала про бога таким чином: «Що то за бог, який уміє слугувати відразу двом ворогуючим народам, і чи справді він такий всемогутній, і хитрий, та меткий, щоб устигав давати і нашим, і вашим? І як це він чинить? Крутиться туди й сюди, як гуляща дівка, чи що?» [7, т. 2, с. 231].

В даному випадку не тільки спосіб мислення, а й сам стиль викладу не відповідає рівню свідомості Сивоока. Якщо людина XI ст. і могла висловити крамольні думки про бога, то не у відкрито іронічній формі. Тут цілком відчутна модернізація мислення, що деякою мірою послаблює психологічну достовірність цього характеру.

Крім персонажів першого плану, чиї образи змальовані письменником глибоко і різнобічно, у «Диві» зустрічаємо багато інших дійових осіб — представників найрізноманітніших верств населення давньоруської епохи. І хоч вони виписані менш виразно, ніж головні герої, їх характери, взяті в сукупності, доповнюють авторську концепцію світу і людини. Так, дід Родим і тітонька Звенислава уособлюють мудрість і обдарованість трудового народу. Образи Велички, Шуйці, Ярослави вносять в оповідь ліричний струмінь, в постаті Ситника, купця Какори, ремісника в мистецтві Міщила — сатиричний. Кожен з них має індивідуальне світосприйняття, що здебільшого відповідає його соціальному становищу і рівню свідомості давньоруської епохи.

Дослідження проблеми характеру в романі «Диво» дає підстави говорити про П. Загребельного як оригінального майстра слова, наділеного своєрідним художнім світобаченням, що вміє тонко реагувати на естетичні запити часу. Не всі персонажі «Дива» є творчою знахідкою письменника, однак образи го-

ловних героїв — Ярослава Мудрого і Сивоока, внаслідок їх психологічній насиченості і достовірності, безперечно, належать до кращих здобутків літератури 60—70-х років.

1. Білий О. В. Літературний герой у контексті історії. К., 1980.
2. Голубєва З. С. Іван Кочерга. Нарис життя і творчості. К., 1981.
3. Дончик В. Г. Істина — особистість. Проза Павла Загребельного. К., 1984.
4. Жулинський М. Г. Людина як міра часу. Концепція людини і проблема характеру в сучасній радянській літературі. К., 1979.
5. Загребельний П. А. Между прошлым и будущим // Лит. газ. 1982. 12 мая.
6. Загребельний П. А. Неложными устами: Статті, есе, нариси. К., 1981.
7. Загребельний П. А. Твори: В 6 т. К., 1979—1981. Т. 1—6.
8. Кочерга І. А. Твори. У 3 т. К., 1953. Т. 3.
9. Кузякіна Н. Б. Драматург Іван Кочерга. К., 1968.
10. Ладинский А. П. Анна Ярославна — королева Франции. М., 1961.
11. Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970.
12. Новиченко Л. М. Хто звів семибрамні Фіви // Література і сучасність. К., 1970.
13. Олейник Б. История не любит суесловия // Сов. культура. 1986. 21 окт.
14. Оскоцкий В. Д. Роман и история. Традиции и новаторство советского исторического романа. М., 1980.
15. Слабошпицький М. Історія сучасності й сучасність історії // Рад. літературознавство. 1984. № 8.
16. Султанов К. Структура характера и современный опыт прозаического повествования // Взаимодействие литератур и художественная культура развитого социализма. М., 1981.
17. Тумасов Б. Е. Земля незнаемая. Краснодар, 1972.
18. Фашенко В. В. Павло Загребельний. Нарис творчості. К., 1984.
19. Ходорівський І. Образ митця. Який він? // Літ. Україна. 1984. 5 січ.
20. Художественный мир современной прозы. М., 1983.
21. Шаховський С. М. Романи Павла Загребельного. К., 1974.

Стаття надійшла до редколегії 24. 10. 88

В. А. ПРОСАЛОВА, ст. викл.,
Донецький університет

Динаміка епічного і ліричного у рефлексійній українській поезії 60—80-х років

Магістральна лінія в розвитку літератури і мистецтва полягає у зміцненні їх зв'язку з життям народу, поглибленні бойовитості і наступальності у викритті негативних явищ і тенденцій, правдивому і високохудожньому відображенні реальності. Лірика, тонко вловлюючи зміни, активно втручаючись у життєві процеси і позитивно впливаючи на них, намагається іти в ногу з часом, виконувати важливі суспільні функції.

Долання догматичних тенденцій, на рубежі 50—60-х років, коли соціально активна особистість стала об'єктом пильної уваги, позитивно позначається на громадянському пафосі поезії. Посилення ліричного начала в літературі цього періоду пов'язане, за визначенням Л. Новиценка, «з ростом інтересу (письменницького і читацького) до самовияву соціалістичної особистості» [7, с. 57], «усуненням всяких догматичних «оціночно регулюючих перепон, які ... утруднювали можливості всебічного вияву творчої індивідуальності...» [8, с. 18].

Але процес відновлення справедливості не було доведено до кінця: фактично він припинений у середині 60-х років [1, с. 3]. Ці суспільні процеси можна розглянути в системі взаємодії епічного і ліричного елементів, співвідносних з об'єктивним і суб'єктивним, що дасть можливість з'ясувати провідні тенденції розвитку поезії цього часу на матеріалі рефлексійної лірики.

Нам видається цікавою творчість тієї генерації митців, що входила в літературу на початку 60-х років. При несхожості їхніх почерків, у них було немало спільного. Планетарний пафос відчувається, приміром, в «українському прелюді» М. Вінграновського («Тебе люблю я всесвітом, і людством», — проголошує він, звертаючись до України [2, с. 41]).

Націленість на відкрите, пряме вираження думок, що нерідко поєднувалася з природністю і свіжістю тону, була характерною для узагальнено-типізуючої течії, яка голосно заявила про себе ще в другій половині 20-х років під впливом могутнього голосу трибуна революції — В. Маяковського. Його вміння «говорити з народом одверто», пробуджувати маси «до сприйняття майбутнього» мобілізувало митців: у творчості їх поступово посилювався публіцистичний пафос, міцніли вольові, закличні ноти. Свідченням цього може бути цілий ряд віршів: «Більшовикам пустелі і весни» В. Луговського, «Декларація обов'язків поета і громадянина» М. Рильського, «Партія веде» П. Тичини та багато ін. Свою життєздатність ця течія підтвердила і в наступні десятиліття. Поети воєнних років, наприклад, своїм обов'язком, справою честі вважали агітаційно-пропагандистську роботу, яку здійснювали засобами прямого звертання, відкритого заклику, вольового ствердження.

Важливе місце вірші-монологи посідають і в ліриці 60-х років, у творчості представників старшого (М. Рильський А. Малишко, І. Муратов) і молодшого поколінь (Б. Олійник, Р. Третьяков). Предметом висловлювання в них, як і в попередні десятиліття, стають реалії, що викликають значний суспільний інтерес. Зображальний план служить тут відправною точкою для розмірковувань, вираження суспільно-політичних чи культурно-естетичних засад. В «Автобіографії» Р. Третьякова, наприклад, етапи власного життя стають біографією покоління, служать вираженню вагомих думок словом «оголеним і пружним». Іноді, правда, зображальний момент у творах був настільки «ущемленим», що читачеві доводилося приймати на віру або взагалі не приймати поетову «програму». Відсутністю аргументації відзначалось багато творів поетів-початківців. Та одних заяв, хай і переконливих, все-таки мало. Як справедливо зазначає А. Макаров, «художник має доводити свою правоту не деклараціями, а ділом...» [6, с. 146]. До цієї істини митці прийдуть не відразу. У ранніх творах, скажімо, В. Коротича неодноразово можна зустрітися з голосливими заявами. Проте уже поезія «Борги», присвячена проблемі громадянського обов'язку людини, свідчить про пошуки ним цікавих життєвих

аналогій, переконливих засобів розкриття задуму. Повторюваний у різних варіаціях заклик стає обґрунтованим внаслідок зіставлення життєвих доль двох поколінь — воєнного і сучасного, відповідно і різних понять, часто парадоксальних. Наші ровесники входили в історію героїчними звершеннями, високими помислами і ділами. І ми, сучасники, пам'ятаємо їх, любовно «у почесті загортаємо» і ... «потрошечку збуваємо, хоч погруддя щоденно бачимо». Такого роду парадокси збуджують сприймання, загострюють увагу. Думка, висловлена на початку твору, поступово поглиблюється, аргументується. Автор ніби неквапливо і зосереджено вивіряє її, то повертаючи іншими гранями, то виявляючи подекуди словесну неощадливість.

У віршах-монологів відображаються ідейні інтереси ліричного суб'єкта, які нерідко бувають орієнтованими на проблеми соціального буття, боротьби двох ідеологій. Ці проблеми свідомості постають, на думку Г. Поспелова, «в своїх загальних суттєвих якостях» [9, с. 83], що зовсім не означає нівелювання форми їх вираження. Заримовані гасла, штампи з'являлись тоді і з-під пера цікавих поетів. Прикладом може служити вірш «Я стану глиною...» М. Нагнибіди, в якому, щоб довести відданість Вітчизні, автор проголошує готовність до будь-яких метаморфоз, не задумуючись над тим, чи потрібні вони комусь чи ні.

У віршах з відкритим вираженням думок поетична свідомість здатна художньо моделювати духовний світ сучасника, осмислюючи актуальні суспільно-політичні чи культурно-естетичні проблеми. Необхідність у творах такого типу не минає. Це ще раз засвідчує художня практика 70—80-х років — періоду, коли ліричне начало все частіше входить у внутрішні глибини вірша. Справжні майстри слова і в цей час не уникають прямих висловлювань, не бояться видатись прямолінійними. Збірку «Карби» М. Бажана, відзначену відомою премією, наприклад, відкриває не що інше, як ліричний монолог «Ім'ям людини і-народу», в який органічно ввійшли безсмертні тичинівські слова «Я єсть народ». Визначивши таким чином спадкоємність теми, поет подає, зазначає З. Голубева, її сучасну інтерпретацію [3, с. 175]. Пафос творів, написаних у різний час, відмінний: П. Тичина стверджує велич радянського народу — борця за свободу і незалежність Вітчизни, а М. Бажан — здобутки мирного будівництва. Відповідно до нових умов конкретизуються і крилаті тичинівські слова: «Я єсть Народ. Я єсть Людина». Увага акцентується тепер на появі нової людини-гуманіста, що осмислюється автором в історичному контексті. Плідність образно-публіцистичного розкриття поглядів і думок засвідчує творча практика інших сучасних митців — Д. Павличка, Б. Олійника, Р. Третякова.

Шлях Б. Олійника як поета-оратора, поета-агітатора — це шлях подолання голої декларативності, космічних масштабів, наближення до землі, її реальних проблем, освоєння розмовних довірливих інтонацій. Громадянські почуття він уміє ввести

в ранг особисто пережитих, а тому й переконливих. «Я — комуніст» — цим енергійним і сміливим ствердженням починається кантата «Кредо». Масштаби узагальнення в нього менші, ніж, скажімо, у П. Тичини, але не менш відповідальні. Поетове «я», підвладне естетичному заповіді художньої типізації. В одиничному тут органічно злилися загальнонародне, те, що «із первовіку», і громадянське, неповторно-особисте. Щоб уникнути одноманітності і нав'язливості образно-публіцистичного виголошення, розрядити атмосферу, автор вводить описово-епічні елементи, особливо відчутні у третьому вірші циклу.

Проникнення значної долі епічного помітне і у ліричному звіті Д. Павличка. «Я — комуніст» — ця формула стала його крилатою назвою. Якщо Б. Олійник у циклі здебільшого проголошує, а потім зважує, то Д. Павличко, проголошуючи, полемізує з тим антисвітом, який нагадує йому мури Ханаану.

Характер вірша-монологу зумовлює, як правило, домінанту ліричного, вираженого своєрідно: у вигляді раціонального. А потреба доказовості, полемічна спрямованість вимагають, звичайно, фактів. Тому й з'являються у вірші то ретроспективні посилення типу «спів арсенальців», «крик молодогвардійців», то контури омріяного майбуття. Ці епічні вкраплення скріплює і вмонтовує у художню тканину твору начало ліричне, розкрите багатогранно і щедро.

Цікаво, що до образу комуніста (до цього в творах Б. Олійника і Д. Павличка звучав колективний образ партії) обидва поети прийшли у 70-ті роки, напередодні свого п'ятидесятиріччя. Мабуть, це саме той рубіж, що змушує замислитись, принципово оцінити роль і місце комуніста, отже, і самого себе — в житті. Та й загальне поглиблення гуманістичного пафосу літератури з його увагою до конкретної людини значною мірою сприяло цьому.

Характер взаємодії ліричного й епічного у віршах-роздумах і віршах-емфазах, що є сплеском, спалахом почуттів, не менш цікавий. Сильне ліричне начало в них превалює, епічне служить приводом для осмислення або вираження емоцій. Подія чи факт, що викликали відповідну емоційну реакцію чи зливу думок, можуть взагалі лишатися поза твором, як, скажімо, у віршах «Карусель» Л. Первомайського, «Хай буде легко. Дотиком пера» Л. Костенко та ін.

Ліричне начало у віршах-емфазах виявляється безпосередньо і звучить, так би мовити, на повну потужність. Поезія «Ну як же це так?» із збірки «Запах даліни» В. Забаштанського дзвенить буквально від напруги, адже смерть товариша — непростимий злочин, вияв нищості одних і байдужості інших. «Ну як же це так?» Болюче питання-анафора проходить через увесь твір як прикмета негасимого серця, неприхованого людського співпереживання і невимовного страждання. Особливо несумісним здається поетові таке неприродне переплетіння: повернення людини з роботи: теплий хліб у руці — і... нагла смерть, що обірвала життя на найвищій ноті. У цій

парадоксальності, антигуманності картини — той емоційний імпульс, що стимулює внутрішнє саморозкриття ліричного героя.

Нерідко та чи інша подія, явище чи ситуація, перенесені у внутрішню площину, емоційно пережиті, служать приводом до роздумів, самоаналізу. Зміст їх може виходити далеко за межі конкретно-чуттєвого імпульсу, як наприклад, у поезії «Відмикаю світанок скрипичним ключем» Л. Костенко. Картина народження нового дня, зображена у властивій поетесі манері — із залученням музичних термінів — викликає стан самозаглиблення, самообсервації, який зумовлює розкриття думок у процесі їх становлення, борні побоювань і протиріч. «Дуже мені легко. Дуже мені трудно» [5, с. 41]. Ці рядки як наочний приклад внутрішнього двобою, де шпаги схрестили сумнів і віра. Істина ж виявляється в усвідомленні того, що роль «третейського судді» належить майбутньому. Саме воно скаже своє вагоме, а головне — вичерпне — слово про вартість створеного, внесе останні корективи в його оцінку.

З сучасних поетів активно виступає з віршами-роздумами М. Вінграновський — поет, що уміє громадянське, суспільно-значиме розкрити за допомогою душевних рухів, непідвладних мозкові миттєвих спалахів. У незвичайно-мінливій, зітканій із напівнатяків медитації «Води із очерету хлюпавиця» йдеться, наприклад, про світобачення, вірніше, світовідчуття сучасної людини-громадянина, хоч жодного слова із сфери громадського життя у поезію не введено. Сукупність усіх засобів, мікроструктура твору, його багатий емоційний підтекст промовляють про драматизм громадянського світосприймання. Ця поезія є показовою, високі ідеї розкриваються в ній не шляхом декларацій, а за допомогою цікавих образних ходів. Спостерігається своєрідна перебудова ліризму. Із безпосереднього вираження він починає переходити у внутрішні глибини вірша, адже високі поняття у поезії переконливі тоді, коли вони спираються на щось реальне й переконливе [4, с. 258]. Епічне начало надає рефлексійно-виражальним ліричним творам емоційної виразності, психологічної достовірності, стаючи їх органічною часткою.

Рефлексійно-виражальна лірика представлена ліричними монологам, зверненими до уявних слухачів, і роздумами, що будуються у формі безпосереднього викладу думок. Доляння декларативності, абстрактності найбільше позначилось на віршах-монологіях. Нерідко вони адресувалися всьому людству, та й виголошувалися від імені цілого покоління. Занадто великі масштаби узагальнення призводили до порушення відповідності між вираженням і його об'єктом, абстрактності пафосу, втрати соціально-психологічної достовірності.

Поступово лірика, реагуючи на нові суспільні настрої і віяння, починає шукати шляхи вже не до серця всього людства, а окремої людини. Це сприяє поглибленню соціально-історичної конкретності творів, їх гуманістичного пафосу, утвердженню

задушевних, довірливих інтонацій. Проте атмосфера, що склалася в країні у 70-ті роки, не дала можливості цим тенденціям реалізуватись повністю. Лише тепер, коли у нас «створено нову політичну, морально-психологічну обстановку» [1, с. 4], склались сприятливі умови для всебічного вияву особистості митця, відкрилася широка дорога його пошукам. У період гласності поети можуть і повинні активніше втручатися у розв'язання важливих проблем. Це повинні усвідомлювати не тільки досвідчені митці, а й молоді, які вчаться говорити про наболіле відверто, переконливо і поетично.

1. Горбачов М. С. Жовтень і перебудова: революція продовжується // Рад. Україна. 1987. 3 листоп. 2. Вінграновський М. Вибрані твори. К., 1986. 3. Голубева З. Микола Бажан: Літ. портрет. К., 1984. 4. Ільницький М. На вістрі серця і пера: Про спадкоємність худож. ідей і новаторство в сучасн. укр. рад. поезії. К., 1980. 5. Костенко Л. Неповторність. К., 1980. 6. Макаров А. Розмаїття тенденцій: Літ.-крит. нариси. К., 1969. 7. Новиченко Л. Життя як діяння. К., 1974. 8. Новиченко Л. Широта пошуку // Рад. літературознавство. 1979. № 2. 9. Поспелов Г. Лирика: Среди лит. родов. М., 1976.

Стаття надійшла до редколегії 25. 11. 87

М. С. НАГІРНИЙ, доц.,
Львівський університет

Фольклорний елемент у творах Р. М. Рільке з українськими мотивами

Зв'язок художньої спадщини австрійського поета і прозаїка Райнера-Марії Рільке (1875—1926), одного з найвизначніших представників німецько-мовної літератури кінця XIX—початку XX ст., лірика світової слави, із слов'янським фольклором не викликає сумніву у дослідників (7, с. 367; 8, с. 137; 13, с. 140—141; 17, с. 96; 19 с. 197—207; 22, с. 21—22). Це й зрозуміло. Адже дитинство і юність письменника пройшли у Празі. З малих літ він спілкувався з чехами й словаками, пізнав історію і культуру цих народів, полюбив їх легенди й співанки, які на все життя залишили слід у його вразливій душі. В одному з ранніх віршів збірки «Жертва ларам» («Lagerporger», 1895) 20-річний поет щиро признавався:

Повнять мене
чеські пісні хвилюванням,
плинучи з тихим звучанням
в серце сумне.
Хлопець завів
спів на картопляній грядці —
довго в твоїй буде згадці
жити цей спів.
Можеш піти
звідси в далекі країни,
все ж отой спів тихоплинний
чутимеш ти [12, с. 39].

парадоксальності, антигуманності картини — той емоційний імпульс, що стимулює внутрішнє саморозкриття ліричного героя.

Нерідко та чи інша подія, явище чи ситуація, перенесені у внутрішню площину, емоційно пережиті, служать приводом до роздумів, самоаналізу. Зміст їх може виходити далеко за межі конкретно-чуттєвого імпульсу, як наприклад, у поезії «Відмикаю світанок скрипичним ключем» Л. Костенко. Картина народження нового дня, зображена у властивій поетесі манері — із залученням музичних термінів — викликає стан самозаглиблення, самообсервації, який зумовлює розкриття думок у процесі їх становлення, борні побоювань і протиріч. «Дуже мені легко. Дуже мені трудно» [5, с. 41]. Ці рядки як наочний приклад внутрішнього двобою, де шпаги схрестили сумнів і віра. Істина ж виявляється в усвідомленні того, що роль «третейського судді» належить майбутньому. Саме воно скаже своє вагоме, а головне — вичерпне — слово про вартість створеного, внесе останні корективи в його оцінку.

З сучасних поетів активно виступає з віршами-роздумами М. Вінграновський — поет, що уміє громадянське, суспільно-значиме розкрити за допомогою душевних рухів, непідвладних мозкові миттєвих спалахів. У незвичайно-мінливій, зітканій із напівнатяків медитації «Води із очерету хлюпавиця» йдеться, наприклад, про світобачення, вірніше, світовідчуття сучасної людини-громадянина, хоч жодного слова із сфери громадського життя у поезію не введено. Сукупність усіх засобів, мікроструктура твору, його багатий емоційний підтекст промовляють про драматизм громадянського світосприймання. Ця поезія є показовою, високі ідеї розкриваються в ній не шляхом декларацій, а за допомогою цікавих образних ходів. Спостерігається своєрідна перебудова ліризму. Із безпосереднього вираження він починає переходити у внутрішні глибини вірша, адже високі поняття у поезії переконливі тоді, коли вони спираються на щось реальне й переконливе [4, с. 258]. Епічне начало надає рефлексійно-виражальним ліричним творам емоційної виразності, психологічної достовірності, стаючи їх органічною часткою.

Рефлексійно-виражальна лірика представлена ліричними монологами, зверненими до уявних слухачів, і роздумами, що будуються у формі безпосереднього викладу думок. Долання декларативності, абстрактності найбільше позначилось на віршах-монологіях. Нерідко вони адресувалися всьому людству, та й виголошувалися від імені цілого покоління. Занадто великі масштаби узагальнення призводили до порушення відповідності між вираженням і його об'єктом, абстрактності пафосу, втрати соціально-психологічної достовірності.

Поступово лірика, реагуючи на нові суспільні настрої і віяння, починає шукати шляхи вже не до серця всього людства, а окремої людини. Це сприяє поглибленню соціально-історичної конкретності творів, їх гуманістичного пафосу, утвердженню

задушевних, довірливих інтонацій. Проте атмосфера, що склалася в країні у 70-ті роки, не дала можливості цим тенденціям реалізуватись повністю. Лише тепер, коли у нас «створено нову політичну, морально-психологічну обстановку» [1, с. 4], склались сприятливі умови для всебічного вияву особистості митця, відкрилася широка дорога його пошукам. У період гласності поети можуть і повинні активніше втручатися у розв'язання важливих проблем. Це повинні усвідомлювати не тільки досвідчені митці, а й молоді, які вчаться говорити про наболіле відверто, переконливо і поетично.

1. Горбачов М. С. Жовтень і перебудова: революція продовжується // Рад. Україна. 1987. 3 листоп. 2. Вінграновський М. Вибрані твори. К., 1986. 3. Голубева З. Микола Бажан: Літ. портрет. К., 1984. 4. Ільницький М. На вістрі серця і пера: Про спадкоємність худож. ідей і новаторство в сучасн. укр. рад. поезії. К., 1980. 5. Костенко Л. Неповторність. К., 1980. 6. Макаров А. Розмаїття тенденцій: Літ.-крит. нариси. К., 1969. 7. Новиченко Л. Життя як діяння. К., 1974. 8. Новиченко Л. Широта пошуку // Рад. літературознавство. 1979. № 2. 9. Поспелов Г. Лирика: Среди лит. родов. М., 1976.

Стаття надійшла до редколегії 25. 11. 87

М. С. НАГІРНИЙ, доц.,
Львівський університет

Фольклорний елемент у творах Р. М. Рільке з українськими мотивами

Зв'язок художньої спадщини австрійського поета і прозаїка Райнера-Марії Рільке (1875—1926), одного з найвизначніших представників німецько-мовної літератури кінця ХІХ—початку ХХ ст., лірика світової слави, із слов'янським фольклором не викликає сумніву у дослідників (7, с. 367; 8, с. 137; 13, с. 140—141; 17, с. 96; 19 с. 197—207; 22, с. 21—22). Це й зрозуміло. Адже дитинство і юність письменника пройшли у Празі. З малих літ він спілкувався з чехами й словаками, пізнав історію і культуру цих народів, полюбив їх легенди й співанки, які на все життя залишили слід у його вразливій душі. В одному з ранніх віршів збірки «Жертва ларам» («Lageporfer», 1895) 20-річний поет щиро признавався:

Повнять мене
чеські пісні хвилюванням,
плинучи з тихим звучанням
в серце сумне.
Хлопець завів
спів на картопляній грядці —
довго в твоїй буде згадці
жити цей спів.
Можеш піти
звідси в далекі країни,
все ж отой спів тихоплинний
чутимеш ти [12, с. 39].

Народні джерела, перекази й пісні, орієнтація на фольклор взагалі стали згодом для Р.-М. Рільке важливим фактором образного мислення, свого роду призмою естетичного сприймання і освоєння дійсності. Цей процес, звичайно, зумовлювався художнім світобаченням митця, його поезія визрівала у ключі західноєвропейського романтизму, представники якого завжди черпали у фольклорі натхнення й насагу. Це відіграло позитивну роль у творчому зростанні автора «Історій про милого бога» («Geschichten vom lieben Gott», 1900) і «Книги годин» («Das Stunden-Buch», 1905), у формуванні його зацікавлень, вмінні вловлювати в ланцюгу культурно-історичних явищ істотне. Це допомогло йому торкнутися таких суспільно-соціальних проблем, які виходять за рамки ідеалістичного богошукацтва і світоглядних переконань письменника. Згадаймо хоч би (що дуже важливо у контексті нашої праці), вірші та новели, котрі своїми темами сягають у російську і українську дійсність. Вони виникли внаслідок мандрівок понад Дніпром і Волгою у 1899—1900 р. — події, що перебудували весь комплекс мислення Р.-М. Рільке і акумулювали у собі і результати візуальних спостережень за зовнішнім образом відвіданих земель, і результати його наукового пошуку, спрямованого на розпізнання сутності східнослов'янського феномену внаслідок ознайомлення з літературою, мистецтвом і фольклором. Звідси й посилений інтерес письменника до усної словесності Русі, до таких народних поетів, якими були Кольцов і Шевченко [20, с. 267].

Де вперше Р.-М. Рільке вирішив вивчати, зокрема, фольклор України, сказати сьогодні нелегко. Можливо, у ту пам'ятну мить, коли в Києві на Хрещатику почув, як сліпий кобзар співав людям про героїчне минуле і тяжку долю [21, с. 292], а може, тоді, коли у скорботній задумі стояв на Чернечій горі над могилою великого Тараса, думи якого викристалізувалися з глибини народної стихії. Але наймовірніше, що це рішення з'явилося в осінні дні 1899 р., коли поет, підготовляючись до другої мандрівки на Схід, захоплено вивчав при дружній допомозі німецької романістки, росіянки за походженням Л. Андреас-Саломе історію і мистецтво східнослов'янських народів, знайомився з творами О. Пушкіна і М. Гоголя, читав «Епічну Русь» француза А. Рамбо (Париж, 1876) і «Пісні російського народу» англійця В. Ральстона (Лондон, 1872). Адже є закономірність у тому, що з повістей російського прозаїка увагу Р.-М. Рільке привернули передусім ті, які колоритно відображають українське життя — «Вечір напередодні Ів. Купали», «Сорочинський ярмарок», «Страшна помста», «Вій» та інші, словом, твори, де пісенні мотиви, елементи переказів і дум народних, фольклорні типи, реальність і фантастика шляхом художнього синтезу спресовані у форми «дивовижної оригінальності, краси і гармонії» [2, с. 110]. Письменник мав навіть намір придбати повне видання творів сорочинського чарівника слова [16, с. 44]. Німецька дослідниця С. Бруцер не без підстави вказувала на те, що М. Гоголь зацікавив Р.-М. Рільке ціл-

ком не в манері берлінського романтика Е. Т. А. Гофмана, а передусім як російський повістяр українського походження, котрому вдалося глибоко і всебічно проникнути у традиції, історію і народне життя Батьківщини [16, с. 44]. З цим важко не погодитися. Наділена епічною величавістю, щирим ліризмом і багатим домислом, художня спадщина творця «Тараса Бульби» стала для німецького письменника невичерпним джерелом інформації про щойно відкритий ним поетичний материк, свого роду платформою до художнього відтворення образу і народу України. Зрештою, для нас менше значення має той факт, якими джерелами користувався автор «Книги годин» для пізнання народного духу Русі. Більш важливі результати, котрих він при цьому досягнув. А вони говорять самі за себе, бо у віршах і новелах письменника на українську тему зустрічаємо не тільки гоголівські й шевченківські інтонації, а й знайомі нам фольклорно-пісенні мотиви, образи, ремінісценції. В українському радянському літературознавстві, однак, ще й досі (якщо не брати до уваги принагідних згадок про це у статтях М. Бажана [1, с. 129], Д. Наливайка [8, с. 136], і Г. Нудьги [10, с. 136], нема праці, яка з'ясовувала б роль і місце українського фольклорного елемента у поезіях і прозі Р.-М. Рільке. Цією обставиною, власне, й продиктована доцільність нашого дослідження.

На народно-поетичну основу своїх окремих художніх образів і цілих творів Р.-М. Рільке вказує нерідко сам. Так, у епіграфі до балади «Карл XII Шведський їде через Україну» («Karl der Zwölfte von Schweden reitet in der Ukraine», 1900) читаємо: «Королі у легендах, як гори у сумерках — засліплюють кожного, до кого б не звернулися» [18, т. 1, с. 347]. В експозиції новели «Як старий Тимофій умирав співаючи» («Wie der Timofei singend starb», 1900) автор попереджає, що розказана ним історія (йдеться про оповідання «Як в Росії появилася зрада») — це казкова билина, котра ще століття тому жила у «кожного на устах», аж поки її не похоронили в одній із книжок [11, с. 136], а Тимофієві та Єгорові пісні як «спадковий скарб» або «стара біблія» бережно передавалися від покоління до покоління «зі слідами щоденного вжитку, однак неушкодженими» [11, с. 131]. Подібні натяки мають місце й в інших творах. Якщо проаналізувати їх під кутом зору цього дослідження, можна ствердити: Р.-М. Рільке, орієнтуючись на народно-поетичні джерела, черпав з них не тільки найхарактерніші сюжетно-фабульні колізії, а й запозичав окремі образи, робив трансплантацію потрібних йому символів, порівнянь і пісень. Звичайно, всі ці тенденції зазнали настільки художньої інтеграції, що їх в окремих випадках, приміром у віршах, взагалі не можна відокремити одну від одної, тоді як в цілісності вони вгадуються без труднощів. Такими є, зокрема, поезії «За годину до сходження дня» («Eine Stunde vom Rande des Tages», 1899), «Все буде знов могутнє і велике» («Alles wird wieder groß sein und gewaltig», 1901), «Буря» («Sturm», 1904) та ін. З них

постає оспіваний у дусі фольклорних пісень Наддніпрянщини образ степового роздолля, тих безкраїх українських рівнин, що протягом віків були ареною нашої національної історії, тереном лицарської доблесті і героїчних битв відважних запорожців, котрі виставляли тут бойові заслони проти татар, захищали трудовий люд від розбійницьких нашеств. Звідси — уже в наш час — червоні революційні загони йшли на штурм Сиваша і Перекопу — останніх барикад старого світу. О. Гончар справедливо писав: «Є у нас на Україні гори, ліси, любимо ми волинські задумливі озера, зачаровуємось красою карпатських ущелин і полонин, і все ж... образ України в чомусь дуже істотному розкривається найповніше саме в оцих залитих сонцем просторах, в океанічній відкритості цих... степів, де й дотепер мовби вчувається напружена хода віків» [2, с. 251].

Р.-М. Рільке трансформував образ степу і його поетичні прикмети, зрозуміла річ, відповідно до своїх естетичних уподобань і творчого стилю. Але як і українська народна муза, а за нею й Т. Г. Шевченко, він уживає для визначення степових видів однотипні постійні епітети «далекий» або «широкий» («weit»), «рівний» («flach»), «хвилястий» («vielgestaltig»), засіває їх замріяними «старими могилами» («alte, alte Kurganen»), оповиває безмовною тишею літньої місячної ночі («Wenn es Mond wird ..., Gestalte dich, Stille»), присмерком або спалахом небесної грози [18, т. 1, с. 333]. Ця романтизована візія доповнюється силуетом незрячого старця, що несе на змучених плечах свою «величезну темноту» («riesige Blindheit»), дарує іншим радість пісні, а сам позбавлений навіть радості бачити небо, луг і домівку», підсилюється образом вершника, сповненого експресії руху, котрий мчить крізь бурю і громовицю, як, наприклад, зображена втеча Мазепи після перемоги військ Петра I над шведами [18, т. 1, с. 333].

Отже, проаналізовані поезії ввібрали в себе чимало рис української народної пісні з її найхарактернішими реаліями і прикметами. Є в них щось і від того степу, де «Ані вітер не віє Ані сонце не гріє, Тільки... край дороги Могила чорніє» [14, с. 198]; і від «старесенького як голубонько сивесенького» козака-бандуриста, що «Уже не здужає... чвалати... сидить..., на кобзі грає-виграє, Жалібно співає» [3, с. 146]. То вони навіяні рефлексіями про того гетьмана, що зрадою задумав «од Росії одступити» [6, с. 94], про шведського короля, що не зарікався у «білого царя на столиці побувати» [3, с. 305], то переносять нашу уяву у ті легендарні луки Правобережжя, у чиїх травах колись аж по гриви занурювалися баскі козацькі коні.

Багатопланово, на всіх регістрах прослідковується фольклорні нашарування у новелах «Як старий Тимофій умирав співаючи» і «Пісня про правду» («Das Lied von der Gerechtigkeit», 1900), в яких і тема, і сюжетні колізії, і манера змалювання персонажів, і засоби художнього зображення мають народно-поетичну основу. Адже і в першому і в другому творі

йдеться про українських кобзарів, про зміст репертуару цих музикантів, їх всенародну любов і шану. Р.-М. Рільке трактує мандрівних рапсодів України як найпопулярніших співців трудящого люду, звертає увагу на жанрове багатство їх пісень, захоплюється їх високою виконавською майстерністю. Успадкувавши хист свого батька, який «знав... пісні цілої Русі та ще й татарські перекази, Тимофій, наприклад, був «найкращий співець на всю губернію» [11, с. 131]. Вправним і умілим кобзарем, перейнявши від своїх предків «безліч серйозних і героїчних мелодій, яких ніхто, «чи то козак, чи селянин, не міг чути без сліз» [11, с. 133], став і Єгор. Крім цього, сумні й ніжні тони, до яких він звертався у приспівках, аж «брали за серце». А якою артистичною силою впливу володів сліпий Остап, коли співав селянам про кривду народну. Його соціальна думка про правду звучала тричі, але кожний раз сприймалася по-іншому. Спочатку це була скарга, потім — докір, нарешті тремтливі слова бандуриста залунали «як бойові накази». У них палав гнів, що «сповняв усіх і... звав за собою» [11, с. 137]. В манері народної поезії потрактована популярність Остапа; його знали ще в усіх селах як кращого виконавця жартівливих і танцювальних пісень, історичних переказів про славу і відвагу козаків, їх гетьманів, про Наливайка і Остряницю [11, с. 136].

Таким чином, тема кобзарства, яку Р.-М. Рільке розробляє під впливом та у стилі фольклору Наддніпрянщини, не була явищем випадковим. Це закономірний процес творчого самовираження художника. Як признавався письменник П. Беккер у листі від 18 жовтня 1900 р., незрячі співці Русі та їх мелодії просто мучили його у ці роки, «приставали до нього як блуд» («wie Verirrte»), жили в уяві як «запах і звук» («Duft und Ton») і йому дуже хотілося перевтілити їх у рими [20, с. 53].

Фольклор допоміг Р.-М. Рільке загалом об'єктивно показати роль кобзарства у соціальних і визвольних змаганнях народу. Бо хоч аналізовані новели не мають конкретного хронологічного визначення, їх дія, зокрема «Пісні про правду», відноситься до того історичного періоду, коли після унії 1596 р. шляхта «вогнем і мечем» проводила окатоличення Правобережжя. Це був час єзуїтського засилля і реакції, під натиском яких нерідко змушене було змовкнути навіть художнє письменство. За таких умов хіба єдина народна пісня устами кобзарів палко і пристрасно закликала трудящий люд до боротьби проти гнобителів. Цей момент яскраво відтворений у новелі. Натхнені полум'яним словом Остапа, селяни теж організували загін і вирушили на допомогу козацьким з'єднанням. Йдучи за фольклорними джерелами, письменник, таким чином, не тільки висловив романтичне захоплення героїчною минулою України, а й не відступив від правди життя і самої історії.

У «Пісні про правду» вловлюються ті ж народнопоетичні асоціації, що й у вірші «За годину до сходження дня». Образи «тихі самотні степи» («Stille einsame Steppen»), «високе, од-

вічно спокійне небо» («hoher ewig windloser Himmel»), далекі загадкові «постаті на гребенях курганів» («Gestalten auf den Rücken der Kurganen»), згадки про «понурих птахів» («dunkle Vögel»), що злітають над «розкиданими..., застиглими, немов заворожена хвиля» гробовищами минулих поколінь, про «зажерливих лихварів», які здавали в оренду «навіть церковні ключі» тощо ніби перекликаються із відомими історичними та суспільно-побутовими піснями «Ой у полі могила з вітром говорила» [14, с. 309], «Ой злетів пугач та на могилоньку» [14, с. 320]. «Як від Кумівщини до Хмельниччини» [3, с. 215], «Віє вітер, віє буйний» [6, с. 58], «Ой то ляхи — вражі сини» [6, с. 70] та ін. В останній мають місце навіть подібності щодо елементів змісту:

Ой то ляхи — вражі сини
Вкраїну зрубали,
Течуть річки кєрєєєє
Темними лугами...
Летить орел понад полем,
А в повітрі в'ється,
Ой там, ой там славний козак
Зі шляхтою б'ється.
Ой годі вам, вражі ляхи,
Руську кровцю пити,
Не один лях молоденький
Осиротив діти.

Увагу привертає до себе, зокрема, факт використання у новелі української народної пісні про правду й кривду, яку Р.-М. Рільке, підсиливши при перекладі її бунтарські настрої, включив у тканину твору та запозичив від неї назву. Де письменник почув і записав текст пісні — нам невідомо. Зіставлення окремих деталей оповідання дає підставу для висновку: він був обізнаний з життям і творчістю Остапа Вересая [1804—1890], одного з найвизначніших кобзарів України другої половини ХІХ ст. [5, с. 314]. Як відомо, «Пісня про правду», була перлиною у репертуарі цього бандуриста [5, с. 328]. Він виконував її з неперевершеною майстерністю і таким психологічним відчуттям, що очі слухачів зволожувалися сльозами. Художник Л. Жемчужников розповідав з приводу цього виконання: коли йому якось довелося писати портрет Вересая, той, позуючи, проспівав «Пісню про правду», вона так сильно розхвилювала митця, що він аж заплакав; вони плакали обидва — один над мольбертом, другий — над бандурою [5, с. 328].

Пісня від першого до останнього рядка має яскраво виражений соціальний зміст:

Нема в світі правди!.. Правди не зискати!
Що тепер неправда стала правдувати.
Уже тепер правда стоїть у порога,
А тая неправда сидить кінець стола.
Уже тепер правду ногами топтають,
А тую неправду вином напувають.
Уже тепер правда сидить у темниці,
А тая неправда з панями в світлиці [11, с. 136].

Проте не слід думати, що «Пісня про правду» привернула увагу Р.-М. Рільке саме своїм соціальним змістом і класовим антипанським бунтарством. Хоч серце письменника й було сповнене щирого співчуття до покривджених і пригноблених, насправді він був дуже далекий від розуміння істинних причин соціального антагонізму, а тим паче потреби революційного оновлення існуючих суспільних відносин. Як романтика його цікавили передусім найхарактерніші народні типи Наддніпрянщини, їх морально-етичні засади, психологічні вияви, любов до справедливості, схильність до образотворчого і вокального мистецтва. Українська народна творчість підказувала письменнику ракурс трактування зображених подій, контекст їх естетичної оцінки.

Стосовно особи Остапа Вересая, то про нього Р.-М. Рільке не тільки читав в «Епічній Русі» А. Рамбо [10, с. 132—134], а й мав можливість дещо почути підчас перебування на Полтавщині, звідки той був родом, або й у Києві. Адже слава про цього рапсода линула по всій країні. Л. Жемчужников зауважує: цей кобзар зробився просто знаменитістю [4, с. 172], зокрема після виступів у Петербурзі в 1875 р., де співав на шевченківських концертах у Клубі художників та у палаці самого російського імператора.

Припущення, що Р.-М. Рільке зробив Вересая праобразом новели «Пісня про правду» ґрунтується й на деяких інших обставинах. Привертає передусім увагу те, що обидва персонажі — реальний і літературний — названі іменем Остап. Як і бандурист з Полтавщини, рількевський кобзар теж незрячий. І перший, і другий користуються дванадцятистрункою бандурою, тоді як інші найбільш відомі кобзарі другої половини ХІХ ст. (Д. Скорик, П. Неховайзуб, С. Зезуля, П. Сіроштан, О. Савченко та інші) вживали однотипні інструменти з більшою кількістю струн [3, с. 77, 137, 165, 244, 282]. Отже, відповідностей чимало. Вони накопичувалися у новелі не випадково — ці художньо трансформовані рефлексії викликані в Р.-М. Рільке знанням особи, діяльності, репертуару, аксесуарів життя Остапа Вересая.

Таким чином, кобзарство справило на австрійського письменника сильне враження і залишило помітний слід у його творчості. Можна б сказати навіть більше: воно настільки покорило його уяву, що й народних співців періоду древньої Київської держави він був схильний уподібнювати до мандрівних скальдів України. Образ легендарного руського Бояна із «Слова о полку Ігоревім», яке Р.-М. Рільке переклав німецькою мовою (1904), потрактований, приміром, у фольклорному ключі ХVІІІ—ХІХ ст. — це «сивоголовий сліпець», він, як і шевченківський Перебендя; «співає про неозору минувшину, вдаряючи по віщих струнах» [8, с. 138; 20, с. 394].

Східнослов'янські фольклорні асоціації мають місце й у тих творах, які виникли під впливом вражень від перебування у Печерській Лаврі, Софійському та Володимирському соборах —

«Рідко сонце у соборі» («Selten ist Sonne im Sobor», 1899), «Чи знаєш ти про тих святих» («Weißt du von jenen Heiligen, mein Herr?», 1901), «Ти — монастир...» («Du bist das Kloster...», 1901). Адже Р.-М. Рільке був обізнаний також з апокрифічними та апокаліпсичними переказами, побутуючими серед росіян і українців. У серпні 1900 р. поет придбав навіть у Петербурзі томик народних поезій із серії «Русская классная библиотека» [16, с. 72] і видану О. Афанасьєвим добірку найпоширеніших у минулому столітті на Русі легенд усної словесності (Москва, 1859). Окремі з цих легенд, наприклад, «Христовь братец» та інші, мали теж релігійне походження і зміст. До речі, зв'язок творчості Р.-М. Рільке із східнослов'янським апокрифічним фольклором підтверджує якоюсь мірою й сама Л. Андреас-Саломе, нерозлучна супутниця мандрівок поета понад Дніпром і Волгою. Уособлюючи риси і зацікавлення автора «Книги годин» в образі Віталія, вона звертає увагу читача автобіографічної повісті «Родінка» («Rodinka», Єна, 1923) на те, що той, оглядаючи музеї і храми Києва [15, с. 48—51], намагався сприймати винятково все — історію, картини, ікони, мозаїки і вітражі Софії — саме так, як їх трактувала народна уява (wie das Volk sie sich schuf).

Отже, в загальному контексті зацікавлень Р.-М. Рільке східнослов'янським фольклором помітне місце і роль належить уснопоетичній творчості України. З її криниці письменник черпав найхарактерніші сюжетні колізії, фабульні мотиви, образи, навіть поетико-стилістичні засоби та елементи, трансформував їх шляхом художнього синтезу відповідно до своїх естетичних уподобань і, надаючи їм оригінальної змістовної інтерпретації, користувався ними у процесі літературної обробки матеріалу, при реалізації тем, взятих із історії, життя і побуту мешканців Правобережжя. Щоправда, стилізуючи під фольклорні моделі, письменник, не вивірюючи окремих історичних деталей і фактів, допускається неточностей, навіть помилок. Досить нагадати про зарахування деяких гоголівських персонажів (Кирдяги, Кукубенка, Бульби) до українських гетьманів [11, с. 136]. Однак справа в іншому: завдяки орієнтації на народнопоетичні зразки та оцінки Р.-М. Рільке зумів пробитися крізь містичний туман свого богошукацтва, розпізнати найприкметніші прояви характеру народу, глибинну суть і красу його «життєвих і духовних сягань» [1, с. 129] та проспівати перед світом захоплюючу пісню мужності й нескореності наших предків, їх споконвічній самовідданій боротьбі за кращу долю, за щасливіше майбутнє.

1. Бажан М. Крізь туман міфів // Вітчизна. 1969. № 9. 2. Гончар О. Письменницькі роздуми: Літ.-крит. ст. К., 1980. 3. Думи К., 1969. 4. Жемчужников Л. Мои воспоминания из прошлого. Л., 1971. 5. Записки Юго-Западного отдела императорского географического общества. К., 1874. 6. Історичні пісні. К., 1970. 7. История немецкой литературы: В 5 т. М., 1968. Т. 4. 8. Наливайко Д. Українські мотиви в поезії Р.-М. Рільке // Жовтень. 1971, № 10. 9. Нариси пісень у записах С. Руданського. К., 1972. 10. Нудьга Г.

Слава кобзаря Остапа Вересая // Київ, 1984. № 3. 11. Рільке Р.-М. Новели про Україну / Пер. І. Лисенко // Вітчизна. 1969. № 9. 12. Рільке Р.-М. Поезії / Пер. М. Бажан. К., 1974. 13. Рудницький М. Русские мотивы в «Книге часов» Р.-М. Рильке // Вопр. лит. 1968. № 7. 14. Фольклорні записки Марка Вовчка та Опанаса Маркевича. К., 1983. 15. *Andreas-Salome L. Rodinka. Russische Erinnerung.* Jena, 1923. 16. *Brutzer S. Rilkes russische Reisen.* Königsberg, 1934. 17. *Raab H. Rilke und die Welt der Slawen* // *Neue deutsche Literatur.* 1957. N 9. 18. *Rilke R.-M. Werke in drei Bänden.* Leipzig, 1978. 19. *Rilke-Studien. Zu Werk und Wirkungsgeschichte.* Berlin und Weimar, 1976. 20. *Rilke R.-M. Briefe und Tagebücher aus Frühzeit 1899 bis 1902.* Leipzig, 1931. 21. *Rilke R.-M., Andreas-Salome L. Listy. Przekład i wstęp W. Morkowskiej.* Wybór, słowo i wiążące przypisy A. Milskiej. Warszawa, 1980. 22. *Cerny V. Rainer-Maria Rilke, Prag, Böhmen und die Czechen.* Brno, 1966.

Стаття надійшла до редколегії 22. 07. 88.

М. Х. Коцюбинська, канд. філол. наук,
Київський університет

Народнопісенне коріння поетики Шевченка

Творчість Шевченка засвідчує різні типи взаємин з народною піснею. Тут і імпровізація в народному дусі, і цілком свідомо стилізація, і цитування пісенної фрази, і використання пісенного мотиву як зерна задуму. Всі вони закономірні, повноправні, нерозривно взаємозв'язані. Питома, так би мовити, неусвідомлена близькість до народнопісенного ладу думання стократ підсилена свідомим ставленням до народної пісні, немов до певного естетичного зразка, до джерела власної творчості.

На ґрунті цієї діалектики формується і Шевченків фольклоризм, органічність якого, мабуть, не знає собі рівних в історії світової літератури, — органічність продовження, розвитку закладених у народній пісні художніх можливостей — аж до творення нової якості.

Уже саме сприймання Шевченком народної пісні було актом творчим. Поет схоплював відразу її всю як єдине ціле з її думкою, мелодикою, вона осідала в його свідомості, мов скарб, що належить йому, зливалася з народним характером, побутом, з рідним пейзажем, пам'ятними епізодами історії, з болями і надіями народу.

Особливе значення мала для Шевченка мнемонічна функція пісенної фрази. Певна ситуація ментально викликає в пам'яті «свою» формулу.

Гнат Танцюра у своїх «Записках збирача фольклору», розповідаючи про талановиту виконавицю народних пісень селянку Явдоху Зуїху, робить характерні спостереження з приводу такого мнемонічного значення пісенної фрази: «Варто їй сказати будь-яке найзвичайнісіньке слово, як вона тут-таки пригадує

пісню. Ось, наприклад, випав у неї з рук ніж і брязнув. Вона зразу пригадує і співає:

Ой, брязнули ключі
Серед моря йдучи,
Серед моря йдучи,
Дівчини та питаючи...

Заговорили про корову і вівцю, а в неї на устах друга пісня... І здається, нема такого слова, явища в побуті, щоб Зуїха не проспівала на них пісню...» [3, с. 342].

Пісенна формула настільки зрослася з певним поняттям, що виступає його своєрідним знаком. Твориться та образна інкрустація народною піснею, яка є питомою прикметою стилю Шевченка.

Часто не можна визначити, коли певна тема, певний настрій, задум Шевченка викликав до життя ту або іншу пісенну формулу, а коли така усталена народно-поетична формула була поштовхом, художнім імпульсом для всього твору. Хто може довести, що поема «Сова» не виросла з пісенної формули «А у вдови один син. Та й той якраз під аршин?!».

Пісенний мотив, пісенна ситуація як зерно задуму — саме цей тип творчого ставлення до пісні переважає в поезії Шевченка («Сова», «Титарівна», «Тополя», «У тієї Катерини», «Хустина»). Таке художнє переосмислення пісенного матеріалу можна простежити на прикладі балади «У тієї Катерини», порівнявши її з піснею про «тройзілля», яка стала зерном задуму поеми. По-перше, це — індивідуалізація і психологічне поглиблення. Фольклорний примітив обертається гострою і небанальною психологічною ситуацією. По-друге, це — лаконізація. Відкидаються суто орнаментальні деталі, пунктиром подано найголовніші моменти, і їх цілком вистачає для мотивації дії.

Подібна психологічна індивідуалізація, кондесованість пісенної дії, запліднення фольклорного образу авторською ідеєю характерні для всієї поетичної системи Шевченка. Порівняємо вірш Шевченка «Ой, діброво, темний гаю» з його пісенним прототипом (в «Русалці Дністровій» або збірнику Жеготи Паулі). Відразу ж бачимо суто шевченківський характер образної трансформації пісенного джерела. Твір постає з народної пісні, але побудований не в дусі фольклорної поетики. Всі орнаментальні постійні засоби відпали, лишився один центральний мотив, оригінально освоєний поетом.

Шевченківські художні взаємини з народною піснею весь час будуються на переплетінні, взаємодії двох тенденцій. З одного боку, бачимо максимальне наближення до стихії, духу народної пісні, з другого — постійне прагнення до її перетворення, переосмислення, підкорення своїм індивідуальним художнім завданням. Ці дві тенденції не є полярними, як може здатися на перший погляд. Навпаки, вони взаємозв'язані, взаємозалежні.

Шевченко не просто добирає для запису ті пісні, які його особливо цікавлять. Він подекуди втручається в матеріал, трансформує його, підкорює своєму задумові. Дуже характерна, зокрема, пісня «Ой, піду я не берегом — лугом», де об'єднані дві народні пісні. Пісні, з яких складено Шевченкову, не мають між собою нічого спільного. Вони належать до класичних фольклорних зразків і відомі в багатьох варіантах з різноманітними сюжетними варіаціями; вони лірично узагальнюють реалії народного побуту, народної моралі і психології. В пісні про жінку-гультайку виразніший побутово-оповідний елемент. «Ой, піду я не берегом — лугом» належить до найкращих ліричних пісень, позначених емоційною напругою, силою почуття і правдивим трагізмом. Шевченко поєднав ці мотиви, навіть не поєднав, а поглибив один мотив іншим. Це суто літературний прийом, у фольклорній практиці його зустрічаємо значно рідше, ніж механічну контамінацію, хоч, у принципі, він не чужий і пісенній традиції.

Грань, що відмежовує власні Шевченкові твори у фольклорному дусі типу «Ой, одна я, одна» від запису фольклорного твору, — дуже тонка. Можливо, тут менше шевченкового текстуального матеріалу, але сам характер входження в народно-пісенну сферу дуже типовий для поета.

Точність, непідробність, максимальна близькість до народно-пісенних джерел і водночас сміливе суб'єктивно-художнє втручання в пісенний матеріал — діалектичну взаємодію цих двох начал маємо і в Шевченкових стилізаціях. Індивідуально-поетична стихія владно входить у стилізацію. Це особливо помітно у ставленні Шевченка до сталих формальних засобів. Він розуміє силу їхньої виразності, але не підкоряється їм, а навпаки (хай непомітно і тонко), підкоряє їх своїм завданням.

У примітках до «Запорожской старины» І. Срезневський, висловлюючи сумнів з приводу фольклорності «Пісні про Палія», вміщеної у збірнику, писав: «Порівняння Палія з птахом, яке розвивається з такою акуратністю, віддає схоластикою, а не народністю» [6, с. 148].

Справді, такою «акуратністю» позначені твори, де переважає настанова на копіювання. Наприклад, епопея П. Куліша «Україна» задумана як стилізація народних дум. Тут формальні особливості дум збережено надто пильно, без чуття міри, без внутрішньої ритмічної і смислової завершеності. Вони не розвиваються, не включаються в якесь нове єдине ціле, а нанизуються, зміщуються, зіштовхуються. Все це в поєднанні з різностильністю справляє враження штучності.

Щодо Шевченка, то він творчо підходить до орнаменталізації своєї стилізованої думи. Дуже показова невеличка поема «У неділеньку у святую». По-перше, це знов-таки кристалізація фольклорних образних зворотів, підбір, мистецький лаконізм. По-друге (що особливо важливо), відбувається своєрідне оновлення постійних фольклорних кліше, виведення їх за межі формального прийому, підкреслення реального образного змісту.

Такі, наприклад, традиційні деталі зовнішнього обрамлення, як «ревнули гармати», «задзвонили дзвони» не лишаються на рівні штампу, а відновлюють внутрішню форму, віднаходять втрачену образну конкретність.

Спочатку «Задзвонили в усі дзвони. З гармати стріляли». Далі — «Замовкли гармати, оніміли дзвони». Отже, це не просто фольклорне кліше, а реальний звуковий образ, що розвивається протягом усього вірша: «У труби затрубили. У дзвони задзвонили», І старий гетьман громаді «мов дзвоном дзвонить», і після закінчення промови Лободи знову: «У дзвони задзвонили. Гармата заревла».

Так орнаментальний зворот відновлює своє первісне образне значення. Очевидно, Шевченко вбачав у ньому велику мистецьку місткість і виразність, тому переводив його з плану орнаментального у план змістовий, надавав йому певного символічного значення. Найвиразніше це виявляється в поезії «Нащо мені женитися».

Тут усе витримано в дусі, в конкретному словесному матеріалі фольклорних дум та історичних пісень. І раптом — оригінальна образна знахідка:

Як положать отамана
В новій хаті спати,
Заголосить, як та мати
Голосна гармата,
Гукатиме, кричатиме
Не одну годину...

Тут уже орнаментальна деталь рішуче вийшла за межі фольклорного кліше — створюється оригінальний, багатоплановий, емоційно багатий образ.

Фольклорна символіка позначена високою культурою поетичної умовності, коли образ є ембріоном значно ширшого поетичного смислу. При поверховому розумінні вона обмежує фантазію художника, насправді ж — лише спрямовує уяву; в межах кожного окремого ряду символічних перенесень існує практично необмежена можливість нових образних утворень.

«Певний спосіб поєднання уявлень, — зазначав О. Потебня, — не є загальнообов'язковою формою людської думки. Мови різняться за спрямуванням рядів уявлень. Вигин (у Потебні — «сгиб». — М. К.) народного розуму, наскільки він залежить від мови, може бути виявлений лише шляхом дріб'язкових етимологічних дослідів, які дадуть матеріал для загальних висновків» [2, с. 127].

Справді, закріплена в мові фольклорна символіка дає особливо повне уявлення про специфічний «вигин розуму» певного народу, властивий йому «спосіб поєднання уявлень», «спрямування рядів уявлень».

Звичайно, Шевченко розширює поетичний обсяг символів, переосмислює їх, але завжди керується духом народної символіки, її ідеєю відповідності «вигинові народного розуму», розвиває властиві їй закономірності зв'язків між ідеєю і пред-

метом. Взяти, зокрема, поетичне осмислення Шевченком народнопісенного образу мотиву долі. У поезії Шевченка народний ґрунт відчувається в усіх поетичних осмисленнях долі, навіть там, де поет зовсім відмовляється від безпосередніх фольклорних ремінісценцій. Так, у вступі до поеми «Сон» цілком самостійний розвиток поняття долі, але виростає воно із зерен народного розуміння. Вже саме полярне протиставлення різних втілень впливає з властивої фольклорної різкої поляризації доброї і злої долі.

Особливо часто Шевченко поетично обігрує дуалізм долі і людини, відокремленість долі від людини, причому поняття долі матеріалізується в якомусь конкретному предметі або істоті. Таке опредметнення відкриває дорогу для зримої конкретно-чуттєвої характеристики.

Детальна конкретизація Долі як живої істоти, наділеної своєрідним характером, особливо вабить Шевченка. Тому поет залюбки звертається до її персоніфікації, ніколи не обминаючи можливості підкреслити реальність, «справдішність» подібної персоніфікації, не залишає її як загальне місце, а творить конкретний образ, наділений живими рисами, в дусі або пісенної традиції, або нових принципів реалістичного натурального малюнка.

В такому ж дусі деталізується й персоніфікація інших абстрактних понять — правди, сили, безталання. Відгомони такої персоніфікації позначались і на образах Музи, Медузи. Сюди ж тяжіють і персоніфіковані як окремі, наділені об'єктивним буттям істоти, образи хвороби («Чума»), смерті («Косар»).

Чим же вони приваблюють художника?

Потебня писав: «Міфічний образ, що дожив до сильнішого розвитку думки, легко може стати персоніфікацією» [2, с. 202—203]. Справді, у фольклорних персоніфікаціях завжди зберегіється (хай ледь помітний) дух міфологічного уявлення. Лихо, Біда, Горе у давні часи розумілися як «людиноподібні, рідше зооморфічні істоти» [2, с. 1]. «Як лихоманка, так і чума, холера уявляються постійно істотами жіночими» [2, с. 222].

Шевченко-художник високо цінує символічну персоніфікацію, очевидно, передусім за те, що вона перебуває десь на межі справжнього уявлення і свідомої мистецької штучності, «вірування» і «засобу». Міфологічне підґрунтя персоніфікованого образу зумовлює особливу його вірогідність, зримість контурів («Косар»).

Стихія персоніфікації в Шевченка воїстину всеосяжна. Це щось незрівнянно вище в художньому прийомі. Це світовідчужання, яке сягає в найглибші глибини народного світогляду. Такі тенденції дуже близькі спрямуванням і пошукам сучасної поезії. На цьому ґрунті виростала органічна, інтимно-наївна персоніфікація в «Сонячних кларнетах». Та й загалом переосмислення раннім Тичиною фольклорної образності

відбувається під знаком шевченківських традицій, коли традиційне органічно вливається в наймодерніші поетичні конструкції. Багатьом сучасним поетам імпонує та фольклорна експресія, коли відчайдушні гіперболи і фантастично-химерні образи виникають як «простодушне» продовження узвичаєних побутових метафор, той фольклорний «сюрреалізм», коли абстрактне поняття опредмечується в якусь химерну істоту. Несподіване поєднання абстрактного з гіперконкретним викрешує неповторний поетичний ефект. Таке, наприклад, Вдовиння Драча — персоніфікований поетичний персонаж типу фольклорної або Шевченкової Долі, Слави. Так, у його «Баладі про стару» Самотня, Туга і Неміч картярують, «сівши трійлом в узголов'ї»...

«Його (Шевченка. — М. К.) поезія відзначається найвищою простотою форми і змісту, композиції і вислову — простотою, безпосередністю і природністю, що їх надibuємо в найкращих народних піснях, — писав Франко. — А при цьому не знайдемо в нього ні сліду тієї примітивної безособовості, якою відзначаються справжні народні пісні...» [4, с. 388].

Безперечно, поезія Шевченка порівняно з фольклором, перейнята сильною і неповторною індивідуальністю. Якщо і є в ній «примітивна безособовість», то вона зумовлена специфічним художнім завданням. Однак не можна уявляти собі справу так, ніби Шевченко, використовуючи народну творчість, вносить свою індивідуальність у щось абсолютно імперсональне.

Не завадить абстрагуватися від форм побутування в фольклорі кожного творчого акту, коли він навіть закріпився як загальник, і поглянути на нього як на мистецьке явище серед інших форм поетичної експресії. Тоді не можна не помітити його непересічної художньої сили, котра подекуди не поступається перед оригінальністю і своєрідністю творчого акту у професійному мистецтві. Взяти хоча б відоме:

Виорала вдовонька мислоньками поле,
Чорними оченьками заволочила,
Дрібненькими слізеньками замочила.

(Із збірки Максимовича, 1827)

Цей образ ґрунтується на глибокому і складному символічному переосмисленні побутових реалій. Для нас він, так би мовити, гідний Шевченка в його класичних образних актах:

І хліб насущний замість
Кривавим потом і сльозами.
(«Кавказ»)

Або — пісенний образ «стіни німії». Побудований на безпосередній легкій персоніфікації, він водночас дуже настроєвий і

емоційно місткий. Недарма Шевченко так часто звертається до нього.

На ґрунті фольклорних сталих асоціативних зв'язків у Шевченка виникають складні і цілком оригінальні образи зі своєю інтонацією.

«І сам з труною одружився» («Чернець») — тут переосмислюється традиційний фольклорний мотив «смерть — весілля», і постає образ, сповнений експресіоністичної виразності.

Буде лихо, буде!
Зострінуться жовті піски
І чужії люде
(«Катерина»)

І «жовті піски», і «чужії люде» — постійні фольклорні кліше, які не містять ніякої нової образної інформації. Та поет об'єднує їх, і народжується новий, багатий у смисловому та емоційному плані образ. Входить у дію настроєвий підтекст. Від близькості до образу «чужі люде» експресивно-узагальнююче значення образу «жовті піски» зростає буквально на очах. «Жовті піски» — пустеля для душі, для серця, духовна чужина, це справжнє і чи не найгірше лихо.

У подібних образах ми часто навіть не вбачаємо їхніх зв'язків з фольклорною традицією, настільки органічно ідуть вони в основній тональності, в основному ключі поетової творчості. Ми сприймаємо їх як шевченківські і водночас відчуваємо (хай інтуїтивно) відлуння їх в народній традиції, коріння такого образу, його родове середовище. Власне в цьому й полягає один із основних «секретів» народності Шевченка. Це не просто удосконалення народних взірців, це нова якість, генетична спорідненість структур поетичного мислення.

Така спорідненість відчувається не лише там, де зв'язок з фольклорними явищами прямий і очевидний, а й у всій поетиці Шевченка, взятій як єдине цілісне явище.

Цікаво писав О. Веселовський: «Наслідування протонародних пісень не витримує критики. Таємниця народної творчості недоступна одній якій-небудь особі, вона історично-стихійна. Наслідувати одна одну обидві поетики не могли, вони могли створити хіба що *третю поетику* (курсив наш. — М. К.), але щоб вона була органічною, а не компілятивною» [1, с. 199].

Саме такою, органічною «третьою поетикою» є поетика Шевченка. Народнопісенне начало входить у неї як дух. Певні фольклорні форми стають мовби індивідуальними здобутками Шевченкової поетики, одухотворені його талантом, злиті в течію його думки. Включені в іншу систему, вони звучать по-новому.

В освоєнні літературою фольклорної поетики і стилістики Шевченко започаткував нові традиції, що живили всю післяшевченківську українську поезію. Звичайно, можливе різне їх розуміння. Нерідко їх розуміють як «фольклороподібність»,

обмеження усталеними тематичними і формальними рамками, своєрідне «опрощення» поезії. Насправді ж сенс Шевченкового освоєння фольклорної традиції — в іншому. Він поклав початок тому піднесенню протонародного до висот народного, тому синтетичному мистецькому переосмисленню фольклору, яке почалося в поезії наприкінці XIX — на початку XX ст. і триває й сьогодні. Фольклороподібність відступає на другий план, на перший висуваються внутрішні потужності фольклорної образності, поетичність фольклорного алогізму, що має свою непересічну логіку і мотивацію, мистецька виразність фольклорного примітиву, яка відновлює наївну свіжість безпосереднього сприймання, озонуючи поезію, і т. д.

Все це невід'ємне від новаторських шукань і здобутків поезії.

В сучасній українській поезії, у таких різних неоднозначних поетів, як М. Вінграновський, В. Голобородько, П. Мовчан, І. Калинець, М. Воробйов, В. Стус, серед представників наймолодшої генерації спостерігається виразне тяжіння до символіко-міфологічних джерел образності.

«Сьогоднішній світ нестримно прямує до віку уніфікації, — підкреслює Чингіз Айтматов, — сучасний арабський письменник мислить і пише приблизно так само, як і я. Тобто тип мислення і спосіб вислову у нас з ним подібні. Та все те, що лишилось і збереглось від минулих епох, мені здається, має бути включене певним чином у нашу мовну систему, літературу і збережене в ній... Це збагачує нас, дає змогу нам побачити те, що минуло... ну хоча б як бачить людина, яка пливе в човні по озеру в тиху погоду, дахи будинків або шпилі дзвіниць, затоплені цим озером... Ось така багатоплановість, багатомірність... Мені дується, необхідно вивести літературу з однієї площини, на якій ми дуже вперто і довго стоїмо... Площинне бачення в літературі, по-моєму, відживає своє, потрібне додаткове «бічне» і глибоке бачення, бачення минулого. Все це узятє, концентрує силу художнього образу» [5, с. 241—242].

Досвід Шевченка допомагає переборювати таку площинність образного бачення, збагачує його перспективою, дає змогу відрізнити поезію справжню від її холодних імітацій, протиотрутою проти позірно глибокодумних розумувань, сентиментальних переспівів давно зужитого, холодного безбатченківства у поезії. І в цьому розумінні Шевченко — поет сучасності.

- 1. Веселовский А. К. Любовная лирика XVIII в.: К вопросу о взаимоотношениях народной и художественной лирики XVIII ст. СПб., 1909.
- 2. Потебня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии, Х., 1914.
- 3. Пісні Явдохи Зуїхи. К., 1965.
- 4. Франко І. Тарас Шевченко і його «Заповіт» // Збір. творів: у 50 т. К., 1981. Т. 54.
- 5. Дружба народів. 1977. № 10.
- 6. Запорожская старина. Вып. 3. Ч. 2.

О. А. КРИВЕНКО, ст. лаборант.
Львівський університет

Невідомі листи Олени Пчілки

Духовна, культурна єдність Галичини з Великою Україною зберігалась у часи найскладніших суспільних процесів. Коли після 1876 р. українська література у межах царської Росії опинилась під забороною, свій порятунок вона знайшла у галицьких часописах. У 20-х роках, коли польська влада чинила сваволю на західноукраїнських землях, підтримка надходила з Радянської України. Так, 1929 р. Всеукраїнська Академія Наук обрала своїм дійсним членом М. С. Возняка, який в умовах окупаційного режиму не міг знайти роботи в державних установах.

За півстоліття наукової діяльності Михайло Степанович Возняк (1881—1954) дав українському літературознавству сотні праць з історії давнього українського письменства та літератури ХІХ ст., з історії українського театру та міжслов'янських зв'язків. Він став засновником франкознавства. В його архіві — десятки досі не використаних документів та матеріалів, збережених для нащадків подвижницькою працею вченого. Значна частина цієї спадщини стосується проблем культурних зв'язків Галичини зі Східною Україною. Інтерес становлять, зокрема, копії дванадцяти листів Олени Пчілки до редакції львівського журналу «Зоря» [6]. На сторінках цього видання друкувалися твори А. Свидницького, І. Франка, І. Нечуя-Левицького, Олени Пчілки, М. Старицького, Б. Грінченка, О. Кобилянської, О. Маковея, П. Грабовського. Саме в «Зорі» вперше з'явилося ім'я Лесі Українки.

В ті роки, на які припадає листування (1886—1889), на посаді редактора «Зорі» змінилося кілька людей — Г. Цеглинський, І. Борковський, В. Тисовський. Тому годі шукати в листах Олени Пчілки якихось рис до характеристики адресатів. Маємо цікаві свідчення письменниці про її літературні та громадські позиції, власну творчість, тогочасний літературний процес.

У 1951 р. академік М. С. Возняк опублікував рядки з листа від 27 грудня 1888 р., де йдеться про вірші Лесі Українки [1, с. 21]. А сьогодні в науковий обіг вводимо весь матеріал, за браком місця опускаючи наявні в листах повторення.

1887 р. Листопада 10

Високоповажний! Добродію, пане Редакторе!

(...) Ся посилана тепер перша глава другої частини «Світла» єсть для мене дуже важна: і ті особи, що, може, хвалитимуть, і ті, що лаятимуть мене, коли скінчиться все «Світло» будуть конечне мати на увазі сю главу! (Коли Ви її прочитаєте до кінця, себто й останню в ній розмову двох панничів, в котрій виразно виступає головна ідея мого героя, то сам побачите, що власне найпереважніше отсій главі суджено бути у зубах критики). Для того дуже прошу Вас бути з нею уважніше: викинуте чи додане слово в тексті багацько значитиме! Прошу залишити на мій одчай: так, як єсть!

(...) Посилає Вам теж вірші Лесі Українки, щасливого автора, котрий ще не має по молодості літ жодної літературної біографії!..

Ваша Олена Пчілка

1888 р. 24-го вересня

с. Колодяжне

Висилаю шановній редакції свої найновіші вірші — «Русалку» — для друку в «Зорі» (коли до подоби!). Прошу тільки, щоб не було роблено ніяких поправок, ні в стилі, ні в мові: хотіла б, щоб ці вірші пішли як з вартостями мого писання, так, бодай, і з хибамі, — але вже теж моїми!..²

Єсть слова в сій посиланій фантазії нові, «сковані», як наприклад «зваблива», «бережний», «розголос» інші. Але вже в ковальстві мене ніхто не справить, — я маю на се свій окремий погляд, вважаючи ковальство зовсім не ганебним, — у всякім же разі беру на свою душу, все, що має бути надруковане якое моє! Страшенно ж часом досадно буває, коли читаєш у друку під своїм іменем щось таке інше, що власне тобі шкребе душу. Якось мені переправили (звичайно, з доброю думкою!) в «Зорі» слово «коханець» (бачите, «кованець!») на «любовник» (російське, і найпаскудніше слово!). Або замість слова «зненацька» (уже таки народне українське слово) — бачу стоїть «нечайно»!

(...)

Ол. Пчілка

1888 р. 27-го грудня.

Київ

Вельмишановний Пане!

(...)

Леся Українка мала би посилать навіть багацько своїх віршів до «Зорі», але з нею (Лесею) вийшла якась чудна штука в «Зорі». Ще весною послала вона 4 своїх вірша до редакції, один був надрукований, другі — ні. Треба було б знати, через що ті другі не побачили світа? Чи по їх нездатності, чи просто може загубились? Між тими віршами був переклад сонета Марії Стюарт³, — по моєму, — дуже гарно переложений, і ніяк не розберу, що з ним сталося?.. Будьте ласкаві, напишіть щиро, що таке

¹ Пчілка Олена. Світло добра і любові // Зоря. 1888. № 6—9.

² Невелика поема, яку автор назвала фантазією, надрукована в 20-му номері «Зорі» за 1888 р.

³ Переклад сонета «Прощальна пісня» Марії Стюарт див. у «Зорі» за 1888 р. № 24 (с. 405).

було з тими віршами, якщо вони загубились, то можна знов переписати їх і прислати. (...)

Посилаю Вам ще перекладчик з Тургенєва Олесі Зірки: се теж молоде перо, «пробуюче чорнила» під моїм наглядом і порадою. Може воно поставить і більше перекладів, коли хоче. Я хотіла б, щоб посилавний в цьому пакеті більший зшиток пішов у одному числі «Зорі» (в котрому хочете). Так: «Соловйовчий спів», потім з Гейне (тільки на Бога прошу, не пишіть «з Гейного!»), потім переклад Зірки — «Горобець». Хай би було все наше при купці⁴.

А потім, — коли там прийде пора, — поміщайте другий зшиток Лесі Українки — «Така її доля» і вірша «Завітання».

Без дати.

Посилаю шановному пану Редакторові ще дещо для «Зорі». Рада була б, коли б придалося!

Вірші Горлиці — «Сон» і «До Кононенка» — то се того ж таки автора, що і «Думка», котру сими днями я послала Вам (автора, звісного Антоновичу)⁵. У мене застаються ще одні Горличинні вірші, та їх уже іншим часом пришлю, бо не хочеться переписувати; а переписувати конечно треба, бо якийсь у сего Горлиці правопис такий чудний, що ні до якого не підходить! (Та і чистіше, як переписати).

Як вірші Горлиці, так і переклад Обачного з Короленка⁶ я переписала фонетичним правописом, тільки і ставила лиш там, де воно йотоване. Коли маєте охоту, то справляйте і все інше по новішій моді! (Хоча вона, напевно, довго не житиме!).

Вибачайте, що під віршами «До Кононенка» я зробила примітку, позначивши — «примітка від Ред». Жодного посягання на Ваше право не маю, а тільки конечно треба пояснити, «що то таке» Кононенко, бо може ж хто забув сього поета або не знає! Поет же він дуже симпатичний!⁷

О. Пчілка

(Поч. 1889 року)

Вельмиповажний Добродію!

Посилаю Вам свою нову новелу «Маскарад». Жанр, здається ще зовсім новий у нас. (...)

Посилаю теж вірші Лесі Українки. Вона пише для Вас нове оповідання прозою.

Отож, проба з фонетичною ересою зроблена!.. Цікаво, як ваші поважні пренумеранти (численніші) прийняли вашу одважність, а відносно до того, чи будете поступати далі, мішати й побільше фонетичного друку?

Як бачите, я написала і се оповідання ще етимологічним правописом, не хотючи, може, трудити Вас переправлянням. Коли вже можна буде писати фонетикою, то сповістіть мене. То ж то радість буде для мене.

(...) Не побачила я в оповіданню вашому (в 1-м числі) ні імені Кониського, ні Левицького. Що ж се значить? Чи вже з сими світ(и)лами попрощалась «Зоря»?

⁴ На прохання письменниці всі названі твори з'явилися у 1-му номері «Зорі» за 1889 р.

⁵ Вірші Горлиці (псевдонім не розкрито) «Сни» та «До М. Кононенка» були надруковані в 5-му номері «Зорі» за 1889 р., а «Думка» у 10-му.

⁶ Короленко В. У великодню ніч / Пер. М. Обачного // Зоря. 1889. № 5. С. 79—81. До перекладу додано велику примітку Олени Пчілки про Короленка. М. Обачний — літературний псевдонім Михайла Косача (1869—1903), брата Лесі Українки, прозаїка.

⁷ Кононенко Мусій Степанович (1864—1922) — український поет. Син кріпака з Чернігівщини. В літературу вступив 1883 рік. Автор кількох збірок.

Ну, що робити! Тим більше треба підтримувати «Зорю» при лихій для неї годині. На сих днях одержите від мене свіжий пакет різних писань, а тим часом не хочу задержувати «Маскарад» — треба, щоб він був надрукований ще за зимового сезону («зимова новела»).

(...)

Просила б Вас прислати мені 24-ий і 22-ий ном. «Зорі» за 88-ий рік. Далебі, мені дуже їх шкода! Певно десь на пошті загубились, чи що.

З великою шанобою і прихильністю застаюся
Ол. Пчіл(ка)

1889 р., 5-го марця

Високоповажний Добродію!

Не лякайтесь мого листа, — що от, мовляв, матиметься лист до одписування. Власне, бо я одписую на Ваш лист і на се писання жодної відповіді не ждатиму.

Одписую по пунктах:

(...)

3) щодо наголосків у віршах Лесі Українки — кóтрий і прóміння, то, власне, хоть у нас можна сказати і кóтрий і котрий, прóміння і проміння, але такі наголоски, які ужили Леся, маються у нас частішими, а тільки, як хто хоче (або, як треба для метру), то тоді пишеться й з другим наго лоском на дальших голосних. Таким способом, Леся хибі не зробила»⁸ (...)

4) Жалую, що через фонетику звертають назад числа «Зорі», і радію, що була так обережна в своїй пораді!.. Врешті, думаю, що виграєте в прийдешньому часові. Цікаво б знати, як стоїть пренумерата «Зорі» в Україні, — чи ліпше, чи гірше в сім році. (...)

Дуже велику заслугу, матимете в культурній історії свого краю, коли (б) навчили селян фонетики...

Далебі, не можна зрозуміти, через що ваші попи так кохаються в тій етимологічній чи історичній правописі, котрий немов тільки показує, як не говориться — і через те, як не повинно би писати!..

Однак і ви своїм новим фонетичним правописом заводите плутанину — одним знаком «ї» пишете різні згуки: сім'я і їсти (в першому пом'якшене с, а в другому йотоване ї — різні гуки одною буквою!)... Але се ваше діло!

1889 р., березня 15-го

Високоповажний Добродію!

Справу з «Маскарадом» Ви прийняли гарячіше до серця, ніж я! Сего вже й не варто!.. «Маскарад», коли потребував скорішого поміщення, то тільки через те, що ся новела підходить більше до зимового часу, — а коли не вважають на згодність сезонів з заповненням чисел, то все одно, коли вийде той «Маскарад»: сій новелі я не надаю великої ваги, бо вона єсть скоріше жартівливою «бабатеєю», ніж чимсь поважним. Вона навіть якось «нечаянно» розрослась, — а мала бути малесенькою. Я певна в тім, що мужчинам вона і зовсім і не сподобається, хіба самим жінкам... Ну, та коли «Зоря» єсть часописом для цілих родин, то треба ж часами щось і спеціально цікаве жінкам подати!⁹

Будьте ласкаві, як матимете колись вільний час, то напишіть мені коротеньке слівце, як справді прийняла ваша читаюча публіка той «Маскарад». Хочеться мені (і навіть потрібно для прийдешніх часів) знати, чи я помиляюсь, чи ні у своїх сподіваннях. Суджу, бачите, по тутешньому. Якось перед самим відправленням рукопису трафилось у нас чимале товариство:

⁸ Йдеться про вірш Лесі Українки «До натури» [5, 1989. № 8. с. 135].

⁹ Новела «Маскарад» була надрукована в 5-му номері «Зорі» за 1889 р.

отож гостей забавила я трохи тим «Маскарадом». То паням новела дуже сподобалась, а мужчини щось-то, — по нашому виразу, «покручували носами» і хвалили новелу, але мені здалось, тільки з гречності перед авторкою, ще й господинею... Ну, та дарма!

Пишу до Вас з приводу посилення отсих віршів, що прикладаю на окремому аркушику. Хоч Ви й писались, що маєте «прегрубезну» теку віршів (щось Вас узагалі Господь збагатив!), однак радила б Вам прийняти ці переклади молодого автора, студента Київського (зветься він насправді Славінський). В «Зорі» (і в її теці, як видно з Вашого листа), бачу велику участь авторів молодих. І се чудесна річ, що ви зуміли їх привабити: молода сила — велика сила! Та й що ж робить, коли старі, тії «Тіртеї», в значному числі усунулись: «Кониський прогнівавсь, Франко одкаскнув, Партицький десь подівся, Нечуй — так якось зостався поза «Зорею», Федькович, — умер, то й що ж робить! З Богом та й з полубогами — не битись!.. Отже, радила б, попри нас, немногих позоставих у Вас старих (я, Комаров та ще там хто), давати побільше місця молодим. Я сподіваюся в скорому часі надіслати спробунки теж кількох дівчат, — будьте ласкаві, не погордуйте! Коли ж бо Ви часом вдаєтесь в якесь незрозуміле для мене пуританство; незрозуміле тим, що раз Ви занадто строгі, а раз занадто вибачні: напр., забракували Ви Лесині вірші до природи через «неправильні наголоси»; гаразд, маєте повнісіньке право! Але ж — потім читаю у 2-му числі «Зорі» за сей рік — «Поклик»¹⁰ з такими наголосками, з такими, що далєбі хочеться «покликнуть»: «ну, се вже чорт знає що!» Ну, де ми, що далєбі хочеться «покликнуть»: «ну, се вже чорт знає що!» Ну, де ж таки? — автор пише:

До рідної ниві, до плуга, —
Нехай вона пустков не стоїть.

Та ж «стоїть» значить навіть зовсім інше, ніж стоїть (стоїть, — варт!). Що ж після цього Лесині котрий і проміння?!

Так от ся неоднаковість погляду та чину мене й дивує. Говорю Вам про се по щирості! Хоч воно й не годиться просторіковати перед редактором, який завжди єсть для нас, пишущих, «начальством», але ж я таки важусь сказати Вам своє враження, — бо до сеї пори у нашій переписці була завжди воля і щирість!

Отже, щодо вимовляння думки, — хоч вона Вам часом і не потрібна, — скажу Вам, коли до слова прийшлося, що я зовсім не згоджуюсь з Вами, що така мова, як у Катренка¹¹, єсть «чудова». Я знаю, що Ви хочете сказати: що се мова «не кована», що вона «народна». Правда, Катренко пише по більшій часті народною мовою, але і народна мова буває різна, — власне вона часто буває попсованою, — і отож у Катренка вона дуже скацплена (не знаю, хто Катренко, але думаю, по його мові, що він мусить бути чи не з Харківщини, взагалі з окраїни восточної). От Вам взяті з 2-го числа архікацапізми Катренкові: «недруг» (ворог), «жисть» (у нас у найбільшій разі — жизнь), «мешкать» (гаяться мешкати у нас значить тільки проживати де(-небудь), «пустильник» (себто російське «пустынник», чи що?), дід «піднявся» (себто підвівся; у нас навіть сміються, як хто скаже — піднявся), «підмочник» (се мало б то бути помічник, але тим часом виходить чорт знає чим)... Ні, таку народну мову не можна назвати зразковою! Цілі речення у Катренка дуже неправильні: «Йди! — додав у потилицю Опанасу». «Кинувсь до його й нумо» («нумо» вживається тільки при глаголі: нумо співати! нумо танцювати) і т. д. Такої кацпленої і нескладної мови я, ковалеха, завжди уникала (хоч знаю її добре!) і буду обминати: вона єсть у світі, але зовсім не єсть зразкова. Я маю принцип добирання мови, зовсім не беручи рабськи ні літературної мови, ні навіть народної, — бо і ся остання має каліцтва свої.

(...)

¹⁰ Вірш, підписаний криптонімом [5, 1889, № 2, с. 25].

¹¹ Йдеться про оповідання Олександра Катренка, які регулярно друкувались у «Зорі» кінця 1880-х років.

Просила б пом'янути чи в листі, чи в «Зорі», що діється з часописом русинським в Америці; мене тут допитують люди, а я не знаю, що сказати: чи вона виходить, чи ні, і яка його адреса.

Вибачайте, що так розписалась широко (чого зовсім не вимагаю від Вас); от так якось трапився час!

Готую для Вас нову повість, не дуже велику, не дуже малу, чисел на два чи на три. Зветься вона «За правдою»¹². За якою правдою і що — вже побачите, як пришлю!

Я думаю, що такі короткі оповід(ання) цікавіші для гурту, ніж «Світло». Врешті, коли справді так допоминаються «Світла», то після сего оповідання візьмусь конечно за «Світло».

Вельмиповажуюча Вас

Олена Пчілка.

1889 р., березня 27

Високошановний Добродію.

Лист Ваш одержала, дуже мене тішить, що Ви знайшли час і охоту одписати так широко; знаючи, наскільки Ви есте зайняті, тим більше, ціню Вашу ласкавість!

Сей раз пишу до Вас теж з приводу засилання віршів одної молоді людини — панночки, курсистки київської, Олександри Судовщикової¹³. Власне, буду просити Вас, щоб прийняли ці вірші до «Зорі» і щоб умістили їх у найближчому числі, для того, щоб авторка могла побачити свої вірші в «Зорі» ще до виїзду з Києва по екзаменах (коли б можна — у маю). Вірші не великі, місця їм не трудно знайти, а самі по собі суть гарненькі настільки, що сорому «Зорі» не завдадуть (та коли б були погані, то я і не посилала б їх!)

Щодо різних питань, котрі обговорюєте в листі, скажу Вам найперше, що дармо таким сумним оком споглядаєте на той стан, у якому знаходиться русько-українська мова у вас, інтелігентних русинів. Можу Вас переконати, що у вас се дійсно стоїть навіть далеко ліпше, ніж у нас. Я не знаю, хто у вас з якої дрібнішої народності походить (чи з лемків, чи з кого — се байдуже!), а тільки знаю те, що коли котрий з вас попадає у наше товариство (чи п. Франко, чи п. Подолинський, чи п. Нагірний, чи інший), то нам усім так ніяково, по prostu сказавши, так соромно стає! Бо не потрапляємо так вільно орудувати русько-українською мовою, як ваш брат: видно, що у вашому обході у всякім разі ся мова більше ужита і навіть краща, ніж у нас. Далєбі помічала, що інший з нас помовчує власне через те, що нишком обдумує, як би то його перевести з російського на руську мову свою думку, та взагалі, як би не сказати чого дуже вже незграбного!.. А ваш тим часом говорить собі та говорить, — єсть що слухати з утіхою! Так само й листи: порівняйте, наскільки ваші краще пишуться, ніж наші.

Отож, даремно нарікаєте на свою долю! Дай, Господи милосердний, щоб у нашій інтелігентній громаді так говорилося й писалося, як у Вас!

Щодо Вашої думки, щоб можна було літературну мову вернути цілком до народної, чи «хлопської», то се річ цілком неможлива! Власне, такого прикладу не знайдете ніде в цілїм світі. А се щось та значить! Значить же воно, по-моєму, от що: як звісно, мова єсть спосіб вираження думок, а поза як думки у чоловіка інтелігентного далеко глибші, ніж у простого малоосвіченого, — те таки й маломислячого, — чоловіка, то і мова в інтелігентної людини мусить бути по самій природі речей розвинутішою, штучнішою.

Тим то нічого сумного я не бачу в тім, коли і наша письмова мова буде штучніша, ніж найпростіша селянська. Досить того, що письмовці

¹² За правдою [5, 1889, № 18, 19].

¹³ Судовщикова-Косач Олександра Іванівна (1867—1924) — українська письменниця, учасниця літературного гуртка «Плеяда», організованого 1888 р. Лесею Українкою та її братом М. Обачним.

наші стараються об тім, щоб в основі своїй наша літературна мова стала на підставі елементів народних. Можна з певністю сказати, що в сім разі русько-українська література дбає більше, ніж яка інша дбала в цілій Європі, під час свого складання. Надто досить сього!

Треба було мені поговорити з Вами що про міру наших віршів взагалі... (...) Наголоси річ дуже не стала в нашій мові: багацько слів єсть, що і так, і так вимовляються, або в різних кутках — різно. Метр чи міра вірша — річ теж зовсім не запевнена у нас. Візьміть Шевченка, — який у нього неправий вірш щодо метру! (Візьміть хоч би «Катерину» — просто ніякої сталої міри нема! Один рядок читай так, другий — інакше, а третій знов і під них не підходить!) Отсе ж вам «народна» — метрика! Тож не будьте строги до метру і наголосків.

Посилаю 3 рублі на те, щоб висилалась мені «Зоря» заказною бандеролею. Прошу почати з 3-го числа, бо досі маю тільки 1-е і 2-е. Не маю сили терпіти більше! Ачеж же тепер діло вже буде певне.

Мій лист прийде на ваші святки. Поздоровляю Вас і Вашу жону з дітьми з великим святом, бажаю всього найкращого!

Ол(ена) Пчілка.

1. Возняк М. С. Першодруки Лесі Українки // Наук. зап. Львів. ун-ту. 1951. Т. 19. Вип. 1. 2. За правдою // Зоря. 1889. № 18, 19. 3. Короленко В. У Великодню ніч / Пер. М. Обачного // Зоря. 1889. № 5. 4. Пчілка Олена. Світло добра і любові // Зоря. 1888. № 6—9. 5. Зоря. 6. Відділ рукописів Львівської бібліотеки ім. В. Стефаника АН УРСР. Фонд Возняка. № 640. № 146.

Стаття надійшла до редколегії 21.02.89

О. О. ДЗЬОБАН, наук. співроб.,
Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника АН УРСР

Маловідомі матеріали про Ольгу Кобилянську

В епістолярній спадщині О. Ю. Кобилянської важливе місце посідають листи до таких західноукраїнських діячів культури, як В. М. Гнатюк, В. Г. Щурат, О. Г. Барвінський. Вони були особисто знайомими з письменницею, допомагали їй в публікації праць, сприяли творчому зростанню. Ряд листів Ольги Кобилянської до згаданих адресатів, а також до І. Кревецького, Т. Реваковича зберігаються у відділі рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника АН УРСР. В них йдеться про нелегкий життєвий шлях письменниці за часів австро-угорського і румунського панування на Буковині, де жила О. Кобилянська, про літературні, громадські та інші справи.

Так, у листі від 6 травня 1905 р. до українського педагога і громадського діяча О. Г. Барвінського вона просить адресата як депутата австрійського парламенту посприяти їй в отриманні державної стипендії: «В жовтні минулого року, — пише О. Кобилянська, — був виписаний буковинським ц(ісарсько)-к(оролівським) краєвим правительством в Чернівцях конкурс під

числом 30405 на артистичну стипендію (...) — у я подалася о тую стипендію і моє подане зрефероване звідси якнайкорисніше відійшло 29 марта (1)905... до Відня. І далі — «осмілюся звернутися до Вас, високоповажний добродію, з великою просьбою підперти ласкаво отсю мою просьбу о стипендію в референта в міністерстві просвіти, або де б вже оказалось конечністю в тій справі» [4, ф. 11, № 1377, арк. 1].

В листах до українського фольклориста і етнографа, секретаря Наукового товариства імені Шевченка і одного з редакторів «Літературно-наукового вісника» В. М. Гнатюка Ольга Кобилянська торкається багатьох справ, пов'язаних із публікацією її творів. У листі від 15 червня 1906 р. пише, що «перед трьома роками вислала М. Коцюбинському для підготовлюваного ним альманаху новелу «Ідеї» — і далі — «...Будучи заєдно в переконанню, що альманах д(обродія) Коцюбинського більше не вийде..., я рішилася вислати манускрипт «Ідеї» для «Літературно-Наукового Вісника»... Нині одержала я, на моє велике зчужання, альманах д. Коцюбинського «З потоку життя» і се наказує мені оправдатися перед шанов(ною) редакцією (...), щоб не заходили які сумніви для чого я манускрипт і тут і там вислала». Наприкінці письменниця зазначає: «Знаю, що вже тепер новелька «Ідеї» не буде більше в «Літ.-наук. Віснику» друкуватися, бо вже від Вас добродію знаю, редакція згаданого письма передруки не приймає, тож прошу лише ласкаво о зворот і я остаюся на дальше довжником «Видавничої спілки», чи там «Літ.-наук. Вісника» [4, ф. 34, № 252].

В листі від 6 серпня 1908 р. О. Ю. Кобилянська турбується про чистоту мови свого твору «В неділю рано зілля копала», просить «...переглянути чи нема в манускрипті орфографічних похибок, або тут і там в складі речень германізмів. Крім того, концентрую остаточно просьбу в тім, щоби в оповіданню нічо ані не змінювано, ані не скорочувано» [4, ф. 34, № 252].

Прогресивна громадськість Львова вирішила відзначити у 1914 р. 40-річчя літературної і громадської діяльності І. Я. Франка. З цією метою в 1912 р. організувався Ювілейний комітет, до складу якого ввійшли видатні українські письменники, вчені, в числі — яких Леся Українка, М. Коцюбинський, В. Стефаник, В. Гнатюк, В. Винниченко, І. Труш, О. Кобилянська та ін. [4, ф. 9; № 244(1), арк. 1].

У відповідь на лист В. Гнатюка, в якому адресант запрошує О. Кобилянську до участі в Ювілейному збірнику в честь Франка, письменниця 9 грудня 1911 р. писала: «Лист Ваш шанов(ний) з 2/12 с(ього) р(оку) я одержала і простіт, що ще доси не відписувала. Я є вже від довшого часу обтяжена не лише самою тяжкою хатньою працею, але і доглядом мого старого, тяжко хорого батька, котрого дні, чи тижні обчислені, а котрого держе при життю лиш один мій догляд. Бути може, що на рік 1913 для книги для д-р(а) Ів. Франка я зможу яку працю, але забезпечувати шановний Комітет я не можу, бо не

знаю в яких обставинах останусь по смерті батька до якої іде власне з ним» [4, ф. 34, № 252].

Як видно з листа письменниці від 13 грудня 1912 р. до українського історика, члена ювілейного комітету — І. Кривецького, вона не змогла вислати до підготовлюваного збірника жодного нового твору: «Вашу картку з 12 с(ього) м(ісяця) одержала. На жаль, не можу нічо вислати для альманаха в честь Ів. Франка хоч і як се мені прикро. За цілий рік 1912 не написала ані стрічки. Причини не потрібую подавати. Они були поважні і не змінять факту. Дуже, а дуже се мені прикро» [4, ф. 9, № 244/17, арк. 1].

У 1982 р. Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника АН УРСР одержала цінне поповнення своїх рукописних фондів. Сюди поступили документи і матеріали особистого архіву українського літературознавця, фольклориста, поета, академіка АН УРСР В. Г. Щурата. Серед обширного листування фондоутворювача є два невідомих листи О. Кобилянської. В одному з них письменниця сповіщає В. Щурата, що надішле йому в лютому 1918 р. для публікації свої твори [4, ф. 206, № 505, арк. 1]. В другому листі — від 26 жовтня 1931 р. йдеться про збірку новел О. Кобилянської під назвою «Чорні й білі листки», яку вона на початку літа 1931 р. надіслала К. Студинському [4, арк. 2—3]. Про це О. Кобилянська згадує в листі до Іванни Блажкевич 16 жовтня 1931 р. «Із моїми новелками «Чорні й білі листки», котрі ще в маю чи в червні вислала на руки д. Студинського до Львова не маю найменшої відомості. Треба буде небавом по раз другий писати» [2, с. 648].

К. Студинському, як і В. Щуратові, у 1929 р. присвоєно звання академіка АН УРСР, внаслідок чого К. Студинський підтримував тісні наукові і літературні зв'язки з науковими установами та видавництвами Радянської України, а це одночасно давало можливість надсилати до радянських видавництв твори прогресивних західноукраїнських письменників. Таким чином, К. Студинський був посередником між О. Кобилянською і видавництвом Києва і Харкова, де на час написання листа, починаючи з 1925 р., вийшло з друку понад 20 окремих книг її творів та перше й друге видання повної збірки творів, не враховуючи близько 50 творів, опублікованих у журналах, збірниках і шкільних хрестоматіях (журнали «Червоний шлях», «Плужанин», «Селянка України», «Робітниця» та ін.) [3]. Отже, якщо письменниця запитує В. Щурата: «на Великій Україні не надаються мої письма до друку?», то це стосується конкретно даної збірки «Чорні й білі листки», а не всіх її творів взагалі.

Нижче публікуємо повний текст двох листів О. Ю. Кобилянської до В. Г. Щурата, які ще не були в науковому обігу. Вони значно доповнюють уже відоме листування письменниці.

5/11—918. Чернівці.
ул. Петровича, 8

Високоповажаний Добродію!

З кінцем с(ього) м(ісяця), або може і скорше вишлю дві коротенькі легенди для «одноднівки».

Кланяюся

Ольга Кобилянська

II

Чернівці, 26/X—931

Високоповажаний пане Доктор!

Я довго не обзивалась до Вас. Була майже цілих два місяці хора, а і тепер не почуваюся зовсім добре. Ваше шанов(не) письмо в 22 вересня с(ього) р(оку) я одержала і була ним мило вражена. Раз, що мене щиро вразувало побачити знак «жизньни» від Вашої шановної особи, а по друге, що довідалась з нього що діялось, хоч по часті з моїм рукописом. Та не маючи і доси певної відомости від д(обродія) д-ра Студинського) який кінець вийшов з його заходів з тим рукописом відносно його друкування в Харь(кові).

Мій свояк д-р Я. Панчук писав тому дві неділі назад до нього, але все ще відповіді немає. Побоююся що з ним щось може недобре зайшло, чи не захорів, абр знов де на довше виїхав. Наколи б Вам, дорогий пане доктор не було утяжливо довідатись про долю мого рукопису в д-ра Студинського, я була б Вам дуже вдячна. Не пишу до доктора С. сама, бо боюсь, що і так дошкулюю йому тими своїми справами забагато і щось мене здержує. Я б ще радо і дальше працювала, в мене такі важні теми, але хвилями опановує мене знов охота коли поставлю собі питання де будуть то все що напишу друкувати? В Галичині нема можливості, на Вел(икій) Укр(аїні) не надаються мої письма до друку?.. Also wohin mit der Schöpfung? *

Дякуючи вперед за Ваш ласкавий труд для мене — пишуся з правдивим і глибоким поважанням до Вас пане доктор.

Ольга Кобилянська

1. Баб'як П. Г. Автографи українських і російських письменників: Анотов. показчик. Львів, 1976. 2. Кобилянська Ольга. Твори: В 5 т. К., 1963. Т. 5. 3. Куш О. П. Ольга Кобилянська Бібліогр. показчик. К., 1960. 4. Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника АН УРСР. Відділ рукописів.

* Нім.: «Отже, куди мені з творами?»

Стаття надійшла до редколегії 22.11.88

Г. П. КОЧУП, письменник
(м. Київ)

М. О. ЗУБРИЦЬКА, асп.,
Львівський університет

До історії одного листа

У фонді українського радянського літературознавця та бібліографа М. А. Плевака (1890—1941), який зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва УРСР, є лист М. Зерова до М. Плевака від 10 листопада 1926 р., що заслуговує на опублікування. Наведений лист — цікавий документ для глибшого вивчення творчої спадщини відомого українського літературознавця, вимогливого літературного критика, талановитого перекладача, поета-неокласика Миколи Костянтиновича Зерова, 100-річчя від дня народження якого минуло 26 квітня 1989 р.

Микола Антонович Плевако — керівник кабінету бібліографії Інституту Т. Шевченка АН УРСР, упорядник двотомної «Хрестоматії нової української літератури» (1923—1926), де вміщено біографії 75 письменників з докладною бібліографією, звертався до відомих сучасників-літераторів з проханням надіслати йому автобіографії. Серед них був М. Зеров.

Посилаючи М. Плеваку автобіографію, М. Зеров принагідно поділився міркуваннями над «Хрестоматією нової української літератури», яку він отримав від М. Плевака, а також висловив враження від змісту та оформлення книги. Стислий, короткий огляд «Хрестоматії» Плевака розкриває частково такі риси Зерова-літературознавця, як ерудицію та високу вимогливість, глибокі знання про предмет дослідження.

У листі до Плевака Зеров чітко окреслює своє ставлення до періодизації соціологічному типу, розвиваючи думки, які він уперше висловив у «Новому українському письменстві» (1924).

Наведена автобіографія Зерова є важливим і цікавим документом для дослідників та шанувальників творчості однієї з найяскравіших постатей, яка на тривалий час була вилучена з нашої літератури.

* * *

Фундуклеївська 82, 7
10. XI. 1926.

Дорогий Миколо Антоновичу!

За книжку спасибі. Я її одержав і переглянув. Докладну рецензію гадаю вмістити в «Ж(итті) і Р(еволюції)»¹, коли Дорошкевичева² лівизна дозволить мені виступити на тих колись шанованих мною сторінках*. Про Вашу книжку скажу те саме, що говорив з приводу II тома першого видання. Варт робити її було або докладнішу, або стислішу; або орієнтуватися на тип Венгеровської хрестоматії XVIII в.³, або на той зразок, за яким пішли автори Київської хрестоматії «За 25 літ», — не знаю чи дійшла вона до Вас?

* Пояснення до приміток подаються в кінці статті.

В першому випадку — до речі була б ваша бібліографія, до речі були і такі постаті, як Руліковський⁴ та Білецький-Носенко⁵ — треба було б тільки доповнити матеріал докладнішими статтями про авторів. В другому випадку Ви би зменшили канон авторів, дали головнішу (тільки) бібліографію і статті про кожного з авторів звели би до півсторінки. Друкувати в першому разі треба було б петитом (або лише розбірний), а в другому разі — можна було б корпусом. Зовнішність видання справляє на мене дуже тяжке враження. Така велика книжка, скільки на неї покладено праці і коштів, — щоб не подбати про зовнішній вигляд (у М-ка «ви» — виправлено на «по» — В. Т.)! Але що візьмеш з ДВУ, коли там так мало тямущих людей!

Книжка Ваша, гадаю, дуже корисною буде головню по ВУЗах. Вона дає дуже широку бібліографію і потім — тексти, яких студентіві тепер не дістати.

Филипович⁶, купуючи книжки для лабораторії української літератури І.Н.О., придбав, здається, 5—6 примірників Вашої хрестоматії.

З дрібніших недоглядів Ваших занотував би дещо статті про Куліша. Там не все щасливо з хронологічною канвою. Варшавська служба Куліша віднесена у Вас до (тут пропущено, очевидно, через копірку. — В. Т.) 1866—1869 рр., замість 64—67 р. Але це все дурнички та дрібниці, сливе неминучі в кожній більшій роботі.

Те, що Ви зачепили мене в передмові, те даром Вам не минеться. Матимете клопоту (коли тільки Дорошкевич дасть мені місце для рецензії). Зеров уважає періодизацію соціологічного типу зовсім таки можливою. Але сам не наважується на неї, гадаючи, що справа вимагає попередніх студій, без яких ризикне перетворитися на голе і безпоживне свистунство. Ліже-соціологізм Дорошкевича, Коряка⁸ і інших Зерову не видається кроком на шляху установлення реалістичного стилю в історико-літературних студіях та викладах. Марксизм потребує розроблення і критичної перевірки, а не спрощення та вульгаризації... Вистрелити кілька холостих зарядів, а та(кож — тут не надр. Через незахоплення «копіркою» — В. Т.) — вправо, вліво, як Господь на душу поклав... Але мабуть, досить. Болюча то справа. Все одно: Дураков не убавим в Росиці...

Вибачайте, що пишу коротко. Сиджу зараз над статтею про Куліша для Книгоспілки. Про Ваші пропозиції вже говорив, але відповіді для Вас ще не маю. На днях мабуть писатиму.

Ваш Мик. Зеров

ЗЕРОВ МИКОЛА КОНСТАНТИНОВИЧ, народився в м. Зінькові на Полтавщині, 26(14) квітня 1890. Батько — учитель Зіньківської двокласної школи, пізніше «учитель-інспектор», нарешті (з 1905 р.) інспектор народних шкіл — походженням із селянського («из крестьян») значиться в його формулярнім спискові. (Мати — із козацького роду Яреськів. Учився — спочатку в зіньківській двохкласовій городській школі; потім в Охтирській гімназії на Харківщині, звідки перевівся восени 1903 р. до четвертої класи Київської першої гімназії. Із гімназіальних викладачів найбільше зобов'язаний: М. П. Попову (учителю історії в Охтирській гімназії десь коло 1902—1904 рр.), в Києві — С. В. Тайбші, учителеві латинської мови, у якого вчився і не обов'язковій на той час мови грецької; Мик. М. Лятошинському, учителю історії та проф. А. К. Мітюкову, що читав нам під назвою «законоведение» прекрасно збудований популярний курс енциклопедії права. Гімназію скінчив р. 1908 і вступив до історико-філологічного факультету Київського університету, де пробув до травня місяця 1914 року. Спеціально працював над питаннями української культурної історії XVIII в. Роботу (курсову) подав проф. В. Є. Данилевичу на тему «Літопис Грабянки як історичне джерело і літературний пам'ятник».

По державних іспитах був призначений до Златопільської гімназії на Київщині, де пробув до весни 1917 року. В квітні 1917 року брав участь в роботі українського учительського з'їзду, як один з його секретарів. З відкриттям у Києві другої української гімназії ім. Кирило-Мефодієвського братства був до неї призначений учителем. Року 1918—1920 викладав

українознавство в Київському Архітектурному інституті; р. 1919—1920 був редактором бібліографічного журналу «Книгарь». З кінця 1920 по весну 1923 учителював у Баришевськiм соціально-економічнiм технікумі на Переяславщині. З 1923 року живе у Києві і викладає в Інституті народної освіти історію української літератури, як професор другої групи. Року 1925 в зв'язку з літературною дискусією попав «без драки в больше забияки», а з 1926 є мовчазним свідком буйного та довільного росту своєї доброї та лихого слави, («не так слава, як той поговір»), щодня зміцнюючись у переконанні, що літературні репутації живуть своїм особливим і незалежним життям.

Писав на своєму віку поезії, критичні статті та історично-літературні розправи. До драм, оповідань і доносів не причетний*. Найтяжче даються йому поезії. Пише поволі і перше ніж сісти до столу мусить перемагати досить сильну і самому неясну в основі відразу до писання.

Бібліографічний список книжних статей, заміток та рецензій прикладається.

Мик. Зеров

Харків, Холодна Гора, Цвинтарний, 3

29. V. 1928, 8²⁰ год. рано.

1. «Життя і революція» — щомісячний літературно-художній і громадський журнал (1925—1934), який виходив у Києві. 2. О. К. Дорошкевич (1889—1946) — український радянський літературознавець, редактор журналу «Життя і революція» (1925—1928). 3. С. О. Венгеров (1855—1920) — російський радянський літературознавець, видавець і бібліограф. Йдеться про фундаментальне довідково-бібліографічне видання Венгерова «Критико-біографічний словник російських письменників і вчених». 4. Єдвард Руліковський (1825—1900) — польський історик, етнограф, негативно ставився до визвольної війни українського народу 1648—1654. 5. П. П. Білецький-Носенко (1774—1856) — український письменник, педагог, мовознавець. 6. П. П. Филипович (1891—1937) — український радянський літературознавець, поет-неокласик, професор Київського Інституту Народної Освіти (КІНО). 7. І. Н. О. — Інститут Народної Освіти, тепер Київський державний університет. 8. В. Д. Коряк (1889—1939) — український радянський літературознавець і критик.

* Примітка: «Кволе наслідування Чехова, яке можна закреслити: М. Плевако».

М. Л. БУТРИН, доц.,
Український поліграфічний інститут

І. С. Нечуй-Левицький у бібліографії

Один з найпопулярніших видів бібліографічних посібників у літературознавчій бібліографії — персональні покажчики, які містять інформацію про видання творів різних письменників та літературу про їх життя і творчість. Є такі посібники і про І. С. Нечуя-Левицького. Однак ми ще не маємо сучасного повного науково-допоміжного покажчика про його життя і творчість.

Важливий бібліографічний список творів цього письменника і головнішої літератури про нього появився у 1963 р. на сторінках біо-бібліографічного словника «Українські письменники» [19]. Тут описані основні видання творів письменника, що вийшли з 1868 по 1960 р. і 50 робіт про нього дожовтневих і радянських літературознавців. Посібник має рекомендаційний характер і є вибіркоvim.

У 1968 р. вийшов окремим виданням рекомендаційний покажчик про І. С. Нечуя-Левицького, складений М. О. Морозом [18].

Значним досягненням у бібліографічній інформації про І. С. Нечуя-Левицького є «Бібліографічний покажчик» [16] М. О. Мороза, який додається до третього тому творів письменника (вийшов у 1988 р.). До нього ввійшли перші прижиттєві видання творів письменника, їх перевидання, що побачили світ окремими книжками, і такі ж видання перекладів на інші мови. Критична література про І. С. Нечуя-Левицького подається у двох розділах: за період з 1873 по 1918 рр. і за радянський період. Виділяються підрозділи про біографію письменника, його літературно-естетичні та атеїстичні погляди, педагогічну діяльність, художню майстерність, реалізм, сатиру і гумор, мову творів та ін. Виділені розділи «І. С. Нечуй-Левицький і українська та російська література» з підрозділами про деяких письменників. Окремо зібрана література про вшанування пам'яті письменника, вивчення його творчості в школі, інсценізації творів, твори у кіно і образотворчому мистецтві тощо. Подаються також деякі бібліографічні джерела про життя і творчість письменника. До покажчика додається

«Покажчик назв творів І. С. Нечуя-Левицького, які подані у посібнику».

Однак внутрікнижкова бібліографічна праця, на жаль, має вибіркового характер. Це можна пояснити її типом. Тут не враховані публікації перекладів творів письменника у періодиці. Не повно, а вибірково, за принципом «важливіші за значенням статті», подана критична література про письменника, що завжди має суб'єктивний відтінок. Все це не принижує цінної праці і залишає простір для подальшої роботи.

Значний бібліографічний матеріал про життя і творчість І. С. Нечуя-Левицького вміщує семінарий М. П. Тараненка [22]. Він включає 35 тем для вивчення життя і творчості письменника. Твори письменника і література про нього подані вибірково, що пояснюється навчальним характером видання. У семінарії названо деякі бібліографічні джерела про життя і творчість письменника, хоч далеко не вичерпно.

Згадані бібліографічні джерела — ніби своєрідний підсумок бібліографічної інформації про життя і творчість письменника, однак вони не повні, розпорошені по різних виданнях. У них не подано усіх бібліографічних джерел.

Наше завдання — познайомити дослідників і шанувальників творчості І. С. Нечуя-Левицького з бібліографічними джерелами, які вміщують матеріали про видатного українського прозаїка.

За життя письменника у 1883 р. вийшов покажчик нової української літератури, складений відомим українським бібліографом М. Ф. Комаровим [13]. Комаров подавав літературу, видану в Росії і на Східній Україні, проте, зважаючи на численні публікації Нечуя-Левицького на Західній Україні, фіксує також деякі галицькі публікації творів письменника 70-х років XIX ст.

Твори І. С. Нечуя-Левицького і літературу про нього, що виходила на Західній Україні, подав І. О. Левицький [14]. Закінчивши другий том цієї праці 1886 р., І. О. Левицький продовжує її у трьох томах «Української бібліографії Австро-Угорщини» [15] до 1893 р. Це продовження до 1900 р. перебуває у картотеці, яка зберігається у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника АН УРСР.

Після 1893 р. в українській літературній бібліографії настає період, коли спеціальний бібліографічний покажчик відсутній. Цей період триває аж до Великої Жовтневої соціалістичної революції.

Не можна сказати, що зовсім не існувало інформації про українські книжки, яких з року в рік виходило все більше. Серед них були нові видання творів І. С. Нечуя-Левицького.

Роль інформаційних посібників про українську книгу виконували книготорговельні бібліографічні посібники. Вони виходили окремими каталогами книгарів і книгарень або друкувалися у періодиці чи внутрікнижково, і до сьогодні залишилися хорошою інформацією про українську книгу.

В 1887 р. у Києві вийшов каталог української книги книжкового магазину С. І. Гомолінського [8], де зафіксовано 16 назв творів І. С. Нечуя-Левицького, що вийшли друком у Києві та Одесі з 1876 по 1885 р. У додатку до каталога названо ще вісім видань письменника (вийшли друком у 1887 р.).

Наприкінці ХІХ ст. виходить каталог українських книг книжкового складу Полтавської громадської бібліотеки (12), у якому зареєстровано 16 книг творів І. С. Нечуя-Левицького (виходили у Києві з 1875 р. по 1896 р.).

12 видань творів Нечуя-Левицького, що вийшли у Києві і Харкові в 1881—1897 рр., подано у каталозі книжкового магазину редакції журналу «Киевская старина», який з'явився роком пізніше [7].

Твори І. С. Нечуя-Левицького (24 видання), що вийшли у 1905—1912 рр. у Києві та Львові, зареєстровані у «Каталозі української книгарні» [10].

Помітним явищем в історії української книготорговельної бібліографії був каталог книгарні «Наукового товариства ім. Шевченка» у Львові, який вийшов у 1908 р. з двома додатками за 1910 і 1913 рр. Це був найповніший каталог української книги [6]. До цього увійшло 44 видання творів І. С. Нечуя-Левицького, що з'явилися друком у 1880—1911 рр. *

У дореволюційні часи державна бібліографічна реєстрація книг не проводилася. З 1907 р. починає виходити «Книжная летопись», яка стає джерелом інформації про книги, що виходили в Росії і на Україні.

В останній чверті ХІХ ст. розгортається бібліографічна інформація про вихід у світ нових українських книг на сторінках українських періодичних видань. Про книги І. С. Нечуя-Левицького повідомляли журнали «Зоря» (1881—1897), «Літературно-науковий вісник» (1898—1914), «Киевская старина» (1882—1906) та ін.

Список творів Нечуя-Левицького, які друкувалися в журналі «Правда», включив до покажчика змісту Іван Франко [23]. Він розглядав цю працю як матеріал до майбутнього загальноукраїнського бібліографічного покажчика.

Відомості про публікації творів І. С. Нечуя-Левицького на сторінках інших журналів нечисленні. Однак тут треба назвати відомі покажчики змісту журналів «Киевская старина» [21], «Літературно-науковий вісник» [5], покажчик змісту українських альманахів І. З. Бойка [1], де публікувалися відомості про твори письменника.

Після Великої Жовтневої соціалістичної революції відбувається бурхливий розвиток української літератури, видавничої справи і бібліографії. Налагоджується державний облік всієї друкованої продукції республіки. Державні бібліографічні посібники стають основою для розвитку всіх видів бібліографічної ін-

* Це був найбагатіший список творів письменника, які продавалися у той час.

формації. Незначна бібліографічна інформація про письменника з'являється ще у 20-ті роки й пізніше у літературознавчих розвідках і збірниках його вибраних творів. Заслуговує на увагу критико-бібліографічний огляд матеріалів про письменника у журналі «Плужанин» (1927, № 7, с. 48—64), а також бібліографічний додаток до книги І. Шавловського [25], «Опис автографів українських письменників», виданий Бібліотекою АН УРСР, у 1959 р. [20], серед яких є автографи І. С. Нечуя-Левицького.

На ознаменування 40-річчя Радянської влади на Україні у 1958 р. виходить покажчик книжкових видань художньої літератури за 40 років [24], що реєструє твори письменника.

Матеріали про І. С. Нечуя-Левицького зустрічаємо і в багатьох персональних бібліографічних посібниках, присвячених іншим письменникам, його сучасникам (наприклад, розділ «Нечуй-Левицький І. С. у покажчику М. О. Мороза про життя і творчість Івана Франка») [17]. Сюди можна віднести і тематичні покажчики з окремих питань літературознавства й мовознавства. Це покажчики про мову і стиль українських письменників М. Л. Бутрина [3], семінарій Д. М. Білецького і П. І. Стецька про атеїстичні мотиви української літератури [2], розділ з покажчика Л. І. Гольденберга і Н. Ф. Королевич «Українська мова» [4], де додано роботи про мову творів письменника.

Література про І. С. Нечуя-Левицького реєструється у відомих поточних літературознавчих бібліографічних посібниках «Слов'янська філологія на Україні», «Філологічні науки на Україні», а також на сторінках інформаційного видання Інституту наукової інформації з суспільних наук АН СРСР «Новая советская литература по общественным наукам. Литературоведение».

Однак всі ці джерела дуже розпорошені, тому необхідно створити сучасний повний бібліографічний науково-допоміжний персональний покажчик про життя і діяльність письменника, який вийшов би окремою книжкою.

1. Бойко І. З. Українські літературні альманахи і збірники XIX—початку XX ст.: Бібліогр. покажчик. К., 1967. 2. Білецький Д. М., Стецько П. І. Атеїстичні мотиви української літератури: Семінарій. Львів, 1977. 3. Бутрин М. Л. Мова і стиль українських письменників: Бібліогр. покажчик літератури за 1953—1964 рр. Львів, 1956. 4. Гольденберг Л. І., Королевич Н. Ф. Українська мова: Бібліогр. покажчик (1918—1961). К., 1963. 5. Каталог книгарні Літературно-Наукового Вісника, К., 1913. 6. Каталог книгарні Наукового товариства імені Шевченка у Львові. Львів, 1908. (Додаток 1, 1910; Додаток 2, 1913). 7. Каталог книжного магазину редакції журналу «Киевская старина». К., 1899. 8. Каталог малорусских книг книжного магазину Степана Івановича Гомолинського. К., 1887. 9. Каталог українських книг і нот книгарні і видавництва Є. П. Череповського. К., 1913. 10. Каталог української книгарні. К., 1913. 11. Книгарня Ставропигійського Інституту. Львов, Русская улица № 8. Львів, 1899. 12. Книжний склад полтавської общественой библиотеки: Книги на малорусском языке. Полтава. 1898. 13. Комаров М. Ф. Бібліографічний покажчик нової української літератури (1798—1883) // Рада: Укр. альманах на 1883 рік. К., 1883. 14. Левицький І. О. Галицько-русская библиография XIX столетия. Львов, 1895. Т. 2. (1861—1886). 15. Левицький І. О. Українська бібліографія Австро-Угорщини за роки 1887—1900. Львів, 1909—1911. Т. 1—3. 16. Мороз М. О. Бібліографічний покажчик // І. С. Нечуй-Левицький. Твори: В 3' т. К., 1988. 17. Мороз М. О. Іван

Франко: Бібліогр. покажчик. 1956—1984. К., 1987. 18. Мороз М. О. І. С. Нечуй-Левицький (1838—1918): Рекомендацій. покажчик літ. Львів, 1968. 19. Нечуй-Левицький Іван Семенович // Українські письменники: Біо-бібліогр. словник. К., 1963. Т. 3. 20. Опис автографів українських письменників. К., 1959. 21. Систематический указатель журнала «Киевская старина» (1888—1906). Полтава, 1911. 22. Тараненко М. П. І. С. Нечуй-Левицький: Семінарій. К., 1984. 23. Франко І. Правда, письмо наукове і літературне. Від 1867 до 1883 р. // Правда: Літ. зб. В доповнення 13-го річника часописі «Правда». Львів, 1884. 24. Художня література, видана на Україні за 40 років. Х., 1958. Ч. 1. 25. Шавловський І. Вивчення творчості І. С. Нечуя-Левицького в школі: Посіб. для вчителів. К., 1969.

Стаття надійшла до редколегії 06.02.89

Л. В. ЧЕПУР, заст. зав. бібліотекою,
Черкаський педагогічний інститут
М. К. БУТЕНКО, доц.,
Черкаський педагогічний інститут

Бібліографічна інформація з українського літературознавства

Сучасна система інформаційно-бібліографічного забезпечення українського літературознавства, як і вся система державної бібліографії в СРСР, формувалася поступово. В 20-ті роки були здійснені перші спроби створення поточної інформації на Україні. На сторінках тогочасних журналів систематично публікувалися списки «Книги, що вийшли на Україні в ...р», «Нові книги, що вийшли на Україні» в ...р. та ін. У 30-ті роки допоміжна бібліографія майже не розвивалася.

У повоєнний час бібліографічну інформацію в галузі суспільних наук, в тому числі і літературознавства, здебільшого здійснювали центральні наукові бібліотеки та інформаційні центри. Так, з 1962 р. Фундаментальна бібліотека з суспільних наук ім. В. П. Волгіна (ФБСН) випускала бібліографічні бюлетені з гуманітарних наук.

Велике значення для розвитку і поліпшення державної бібліографічної інформації мала постанова Ради Міністрів СРСР від 29 листопада 1966 р. «Про загальну державну систему науково-технічної інформації». На її виконання систему науково-технічної інформації було реорганізовано за галузевим принципом та створено спеціальний інститут наукової інформації з суспільних наук (ІНІСН).

Новий етап у розвитку бібліографічної служби країни, зокрема в галузі літературознавства, визначається постановою ЦК КПРС «Про літературно-художню критику» (1972 р.). Були відкриті нові рубрики у багатьох літературних журналах, а також забезпечено видання спеціальних щорічних випусків: «Рік...», «Проблеми. Жанри. Майстерність», колективних літературознавчих видань «Ленінізм і сучасний літературний процес», «Партія і література», «Взаємозбагачення і зближення лі-

тератур народів СРСР» та ін. З 1973 р. виходить літературно-критичний і бібліографічний журнал «Литературное обозрение», який знайомить спеціалістів галузі з рецензіями на нові твори радянських і зарубіжних авторів, подає огляди літератури з багатьох проблем сучасного літературознавства.

Нині встановилася диференційована система інформаційно-бібліографічного забезпечення в галузі літературознавства. Це — всесоюзні, республіканські інформаційні центри, інформаційно-бібліографічні відділи в наукових закладах гуманітарного профілю у вищих навчальних закладах та великих бібліотеках.

На Україні бібліографічна інформація з літературознавства ведеться переважно шляхом видань поточних і ретроспективних бібліографічних показників. Велику роль у їх створенні відіграє інститут наукової інформації суспільних наук АН СРСР (ІНІСН). З 1973 р. він здійснює видання випусків реферативних журналів (РЖ), присвячених питанням літературознавства, та щомісячних бібліографічних бюлетенів. У них реєструється, анотується, критично оцінюється науково-дослідна література, видана в СРСР.

Основним джерелом поточної інформації в галузі радянського літературознавства є щомісячний бюлетень ІНІСН «Новая советская литература по общественным наукам. Литературоведение» (М., 1953). Бюлетень охоплює в систематичному порядку науково-дослідну, науково-популярну літературу літературознавчої тематики, що видається в Радянському Союзі. Відомості про українське літературознавство подаються в розділах «Література народів СРСР», «Література зарубіжних країн і народів», «Фольклор і фольклористика» (рубрика «Український фольклор»).

Для літературознавців республіки цінним є реферативний журнал ІНІСН «Общественные науки в СССР. Серия 7. Литературоведение» (М., 1973), що подає розгорнуту інформацію про найважливіші літературознавчі дослідження вчених нашої країни. Поряд з інформацією про розвиток літературознавчої науки в союзних республіках видання ІНІСН містить також праці науково-дослідницького характеру з питань українського літературознавства. Матеріал систематизований за основними рубриками: основоположники марксизму-ленінізму і література; комуністичні і робітничі партії і література; літературознавство як наука; літературна критика; теорія літератури; історія всесвітньої літератури; сучасний літературний процес; допоміжні літературознавчі дисципліни; праці радянських літературознавців і критиків.

Про стан досліджень літературознавства у зарубіжних країнах повідомляє РЖ ІНІСН «Общественные науки за рубежом. Серия 7. Литературоведение». (М., 1973).

Важливим джерелом поточної інформації є також бібліографічні видання Книжкової палати УРСР: «Літопис книг» (видається з 1924 р.), «Літопис рецензій» (видається з 1936 р.),

«Друковані видання УРСР у ...році» (видається з 1947 р.), «Нові видання УРСР» (видається з 1958 р.).

Найбільш повну інформацію з питань слов'янського літературознавства подає бібліографічний покажчик інституту наукової інформації з суспільних наук (ІНІСН) «Новая советская и иностранная литература по общественным наукам. Серия «Проблемы славяноведения и балканистики» (М., 1973). У ньому знаходимо відомості про радянську, зокрема й українську, та зарубіжну літературу з питань взаємозв'язків та взаємозбагачень літератур, про сучасний стан порівняльно-історичних досліджень славістики.

Корисну інформацію про стан наукової розробки літературознавчих проблем містять інформаційні джерела, де реєструються кандидатські і докторські дисертації та інші закінчені й заплановані науково-дослідні роботи. Таким є «Каталог кандидатских и докторских диссертаций, поступивших в библиотеку им. В. И. Ленина и Государственную Центральную научную медицинскую библиотеку» (М., 1957). Дослідників може зацікавити розділ XV «Філологічні науки. Художня література», в якому інформація про незавершені науково-дослідні роботи в СРСР з літературознавства подається в періодичному бюлетені Всесоюзного центру наукової і технічної інформації та в збірниках рефератів, що надійшли до ВНТІ Центру (М., 1972).

Бібліографи України багато зробили для створення поточної бібліографічної інформації з питань українського літературознавства. Всебічно висвітлюють творчі здобутки літературознавців України щорічники центральної наукової бібліотеки АН УРСР «Філологічні науки на Україні», що видаються з 1978 р. Щорічники складаються з трьох основних розділів: мовознавство, фольклор. Розділ «Літературознавство» подає вичерпну інформацію друкованих літературознавчих матеріалів, опублікованих в Українській РСР. У межах розділу матеріал розташований за тематичним принципом. Окремий підрозділ подає відомості про український фольклор. Є тут і тематичний підрозділ «Українська література». В окремий підрозділ виділено «Фольклористику народів СРСР».

Починалася поточна бібліографічна інформація з щорічних оглядів та покажчиків важливих літературознавчих і критичних матеріалів, які публікувалися досить короткий час. Недовго видавався в Києві щомісячний критико-бібліографічний журнал «Книгар», що мав розділи «Хроніка», «Нові книги». Після Великої Вітчизняної війни поточна інформація стає більш регулярно. Друкуються списки нових праць з українського літературознавства, упорядковані І. Д. Бажиновм і Л. В. Беляєвою в журналі «Радянське літературознавство» (1958 р. і далі — щорічно). Зміст збірників не розкривається. Не включалися в ці списки «Наукові записки» та автореферати дисертацій. Праці, видані мовами народів СРСР (крім російської), описано українською мовою з зазначенням мови оригіналу. Списки

Л. В. Беляєвої продовжують складений І. Д. Бажиновим список книг, виданих у 1945—1955 рр. Матеріал розташований за алфавітом прізвищ авторів і назв збірників.

Науковцям потрібні довідкові видання: енциклопедії, словники, довідники тощо. Найгрунтовнішим виданням такого типу є п'ятитомний бібліографічний словник «Українські письменники» (К., 1960—1965). Назвемо й інші довідкові видання — «Письменники Радянської України» (К., 1970, 1981, 1976, 1986, 1988), Килимник О. І. і Петровський О. «Письменники Радянської України» (К., 1970), Дей О. І. «Словник українських псевдонімів та криптонімів» (XVI—XX ст.) К., 1969), Лесин В. М. і Пулинець О. С. «Словник літературознавчих термінів» (К., 1965, 1971), Лесин В. М. «Літературознавчі терміни» (К., 1985).

Надалі поточна інформація з питань українського літературознавства стає більш широкою за характером і обсягом публікацій. У збірнику «Література і сучасність», що видається з 1969 р., містяться відомості про українську літературу та літературознавство, укладені Є. К. Бабич. Це щорічні списки виданих на Україні художніх творів українських і російських письменників, котрі живуть на Україні, та книг і статей українських літературознавців і критиків за жанрами. З 1973 р. у ньому введено нові розділи «Видання творів українських радянських письменників Радянської України мовами народів СРСР».

Своєрідним підсумком у розвитку літературознавства є ретроспективна бібліографія, що виявляє і науково класифікує літературу за тривалий період часу. Серед ретроспективних бібліографічних джерел у цій галузі велика роль належить бібліографічним покажчикам загального характеру. Вони подають розгорнуту інформацію з усього комплексу досліджень.

Одним з найважливіших ретроспективних посібників світового значення є праця видатного українського бібліографа О. І. Левицького «Галицько-русская библиография XIX-го столетия с увзгляднением русских изданий, появившихся в Угорщине и Буковине» (1801—1886), видана у Львові в 1888 р. Тут подаються матеріали про літературу західно-українських земель, друковані протягом XIX ст. в Австро-Угорщині та за її межами польською, німецькою, латинською та іншими мовами. Порядок розміщення матеріалів — за хронологією виходу в світ. Особливо корисну інформацію покажчик має для істориків, української літератури, що вивчають історію українського літературознавства. Одним з перших досліджень з історії українського письменства була праця відомого українського бібліографа М. Ф. Комарова «Бібліографічний покажчик нової української літератури» (К., 1883), який надає велику допомогу дослідникам українського літературознавства. У покажчику зібрані відомості про книги, видані українською мовою на Україні, починаючи з «Енеїди» І П. Котляревського, публікації творів українських авторів у журналах і збірниках. Принцип розташування матеріалу — алфавітний. У додатках вміщені по-

кажчики публікацій загального характеру про українську літературу і мову та статистичні таблиці, що показують поступовий розвиток українського книгодрукування.

Вагомим внеском у бібліографію українського літературознавства є покажчик «Опис автографів українських письменників (XIX — початку XX століття)» (К., 1952), упорядкований із фондів відділу рукописів Центральної наукової бібліотеки АН УРСР. Він містить опис понад 800 автографів оригінальних та перекладних творів, статей, листів (від П. П. Гулака-Артемовського до С. В. Васильченка).

Відзначається повнотою бібліографічний покажчик К. Королевич та Ф. К. Сарани «Слов'янська філологія на Україні», підготовлений Академією Наук Української РСР та Українським комітетом славистів до п'ятого Міжнародного з'їзду славистів, що відбувся в 1963 р. У покажчику вміщені бібліографічні відомості про літературу з окремих теоретичних питань слов'янського літературознавства і фольклористики, видані на Україні в 1958—1962 рр. У розділі «Українська література» зібрані праці літературознавчого характеру та матеріали про життя і творчість окремих українських письменників, зокрема особливості мови і стилю їх творів. Помітно збагатили українське літературознавство комплексні бібліографічні покажчики «Слов'янська філологія на Україні», видання яких до чергових з'їздів славистів стало традицією бібліографів Центральної наукової бібліотеки АН УРСР (ЦНБ УРСР). У них зібрані назви книг, статей, доповідей і тез наукових конференцій та інші матеріали з питань українського, російського і білоруського й зарубіжного літературознавства, його взаємозв'язків і взаємовпливів.

Останній випуск цього цінного покажчика вийшов у 1983 р. до дев'ятого Міжнародного з'їзду славистів. Він є продовженням попередніх випусків «Слов'янська філологія на Україні», опублікованих ЦНБ УРСР у 1963, 1968, 1978 рр.

Певні бібліографічні відомості про окремі видання художніх творів українських письменників у російських перекладах та про рецензії на них, опубліковані російською мовою, можна знайти в серії бібліографічних покажчиків відомого радянського бібліографа М. Мацуєва, що виходили з 1929 по 1959 р. У покажчиках зареєстровані видання російською мовою творів дожовтневих і радянських письменників народів СРСР, а також творів зарубіжних авторів. Покажчики М. Мацуєва подають науковцям найбільш повні дані про зв'язки і взаємовпливи літератур у тогочасному літературному процесі.

Серед поодиноких покажчиків змісту українських літературно-художніх та інших журналів є праця І. З. Бойко «Українські літературні альманахи і збірники XIX — початку XX ст.» (К., 1967).

Грунтовного покажчика історико-критичних матеріалів, присвячених українській радянській літературі, немає, хоч спроби щодо його створення були в 20-х роках XX ст.

У 1958 р. з'явився покажчик «Українська радянська культура за 40 років», в якому зібрано твори художньої літератури, видані окремими книгами на Україні у 1918—1967 рр. У першому томі подані списки окремих видань українських дожовтневих і радянських письменників за алфавітом, у другому — покажчик творів російських письменників, письменників інших народів СРСР і зарубіжних країн, виданих в Українській РСР окремими книжками в перекладі або оригіналі. Відсутність у допоміжних покажчиках імен авторів передмов, перекладачів тощо обмежує довідкові можливості посібника. Істотні пропуски є й у рецензіях та бібліографічному описі.

Цінний бібліографічний покажчик — «Українська радянська література між IV і V з'їздами письменників України» (1959—1966 рр.) (К., 1966).

Про окремі етапи розвитку української радянської літератури та її жанрів, проблем і тем подають цінний матеріал списки літератури, надруковані у вигляді додатків, монографій та семінаріїв.

Однією з актуальних проблем в українському літературознавстві є вивчення взаємозв'язків української літератури з літературами народів СРСР та народів світу. Це зумовило появу ґрунтовного тематичного покажчика «Співдружність літератур» (Х., 1969), підготовленого колективом авторів Книжкової палати УРСР. Названий посібник є першим науково-допоміжним покажчиком, що дає вичерпні дані про видання на Україні художньої літератури народів СРСР та української художньої літератури в республіках Радянського Союзу. Зібрані у покажчику матеріали свідчать про поширення української літератури, зміцнення її зв'язків з російською літературою та літературами інших народів СРСР. У першому розділі — «Художня література народів СРСР, видана на Україні» — бібліографічні записи розміщені за алфавітом прізвищ письменників, у другому — «Українська художня література, видана в республіках Радянського Союзу» — за окремими союзними і автономними республіками.

Покажчик О. П. Куща «Російська література в українських перекладах та критиці» (Львів, 1963) присвячений взаємозв'язкам російської і української дожовтневих літератур. У ньому зібрані відомості про публікацію українських перекладів творів письменників та літературно-критичних матеріалів на території західних земель України з початку XIX ст. до їх возз'єднання з Радянською Україною.

Бібліографічне дослідження — підсумок кропіткої і пошукової роботи упорядника. На жаль, О. П. Куш видав лише перший випуск, який не мав продовження.

Цій темі присвячені також покажчики про зв'язки окремих російських письменників з українською літературою: «М. Ю. Лермонтов і Україна» (К., 1969), «М. О. Некрасов і українська література» (Львів, 1972), «Л. М. Толстой і Україна» (Львів, 1978), «М. Шолохов і Україна» (Львів, 1978). Для дослідників

російсько-українських літературних зв'язків цінним є також бібліографічне видання «Твори письменників РСФСР в українському перекладі. 1938—1967» (К., 1975).

Грунтовне дослідження про взаємозв'язки літератур — праця М. А. Вальо «Відображення в радянській бібліографії зв'язків української літератури з літературами народів СРСР» (К., 1981). Показчик В. С. Бабица «Твори письменників Радянської України у зарубіжних виданнях» (Х., 1968) інформує радянських та зарубіжних читачів про творчість письменників Радянської України. Ця робота є першою спробою зібрати дані про іншомовні переклади творів українських письменників за 1945—1966 рр. і видання української літератури за рубежом. У показчику представлені окремі видання творів українських письменників (здебільшого членів Спілки письменників України), розміщені за алфавітом прізвищ авторів, а також зарубіжні антології і збірники, в яких друкувалися їх праці) за алфавітом національних мов. Опис даний мовою перекладу (за винятком книг, виданих мовами народів Сходу). Ці видання описані українською мовою із зазначенням мови перекладу.

Видання наступних років можна встановити в показчику «Произведения советских писателей в переводах на иностранные языки» (М., 1976). У показчику подана інформація про окремі видання творів радянських письменників іноземними мовами за алфавітом прізвищ авторів.

Повної бібліографії іноземних перекладів творів української літератури, яка б включала і журнальні публікації, поки що немає. Частково матеріали такого характеру публікуються у щорічнику «Українська РСР у виданнях братніх республік СРСР і країн соціалістичної співдружності», що видається Книжковою палатою України у Харкові з 1956 р. У щорічнику — дві частини: 1. «Українська РСР у виданнях республік Радянського Союзу». Окремо виділено автореферати дисертацій та рецензій на українські видання і літературу про Україну; 2. «Українська РСР у виданнях країн соціалістичної співдружності». В обох частинах у розділах «Літературознавство: Художня література. Фольклор», вміщено відомості про публікації перекладів художніх творів українських письменників і матеріалів історико-літературного і літературно-критичного характеру. З 1967 р. включаються також матеріали зарубіжної преси.

Цінним джерелом для розшуків нових праць про українську літературу, опублікованих за рубежом, є бібліографічний бюлетень «Литература и искусство народов СССР и зарубежных стран», який видає Всесоюзна книжкова палата та Всесоюзна бібліотека іноземної літератури. У ньому реєструються книги, статті із журналів, періодичних видань типу «Наукових записок» і збірників, статті із центральних і республіканських газет, опубліковані російською та іншими мовами народів СРСР, переклади творів художньої літератури і фольклору, матеріали про творчість письменників, зв'язки національних літератур

тощо. Матеріали про українську літературу подаються окремим розділом. Бюлетень вміщує корисну інформацію для дослідників про надходження до великих бібліотек СРСР нових іноземних видань. З 1968 р. включаються дані про дисертації з суспільних наук, зокрема, літературознавства. Книги з українського літературознавства входять до розділу «Літературознавство. Література окремих республік СРСР». Бюлетень виходить 6 разів на рік. Опис видань поданий мовою оригіналу з російським перекладом назви та умовною позначкою бібліотеки, де знаходиться книга.

Немає досі повного покажчика українських перекладів з іноземних літератур. Певна частина таких публікацій до 1927 р. зібрана у покажчику Ю. Меженка і М. Яшека «Чужомовне письменство в українських перекладах», в якому охоплені твори всіх жанрів, опубліковані у дожовтневих і радянських журналах, збірниках, альманахах, включаючи західноукраїнські видання). Матеріали розміщені за алфавітом прізвищ авторів перекладених творів. Однак у виданні не розкриваються псевдоніми та криптоніми, трапляються фактичні і бібліографічні помилки. Ці недоліки знижують довідкову цінність покажчика, але він і тепер залишається важливим бібліографічним джерелом.

Українська літературознавча бібліографія персоналій продовжує традиції бібліографів попередніх поколінь. Найбільш повно і докладно розроблена бібліографія Т. Г. Шевченка та І. Франка. Однією з найвизначніших праць дожовтневого періоду є покажчик М. Комарова «Т. Г. Шевченко в литературе и искусстве» (Одесса, 1903). Не меншу цінність має покажчик М. Павлика, присвячений І. Франку, «Спис творів І. Франка за перше 25-ліття його літературної діяльності» (Львів, 1898). Традиції цих бібліографів продовжили в наш час у франкознавстві О. І. Дей, М. О. Мороз, О. Н. Мороз та інші вчені і бібліографи.

Бібліографічних покажчиків, присвячених творчості окремих письменників радянського періоду, ще мало. Назвемо наступні: Григорій Сковорода: Бібліографія. Х., 1968; Іван Котляревський: Бібліогр. покажчик. 1798—1968. К., 1969; Марко Вовчок у колі сучасників: Бібліогр. покажчик. Львів, 1968; Панас Мирний (Панас Якович Рудченко). 1849—1920: Методичні та бібліографічні матеріали. Львів, 1964; Карпенко-Карий (Іван Карпович Тобілевич). Бібліогр. покажчик. Одеса, 1958; Павло Грабовський: Бібліогр. покажчик. К., 1964; Михайло Коцюбинський: Бібліогр. покажчик. Львів, 1958, Лесь Мартинович: Бібліогр. покажчик. Львів, 1968; Павло Тичина: Бібліогр.: покажчик. К., 1951; Андрій Головка: Бібліогр. покажчик. К., 1964; Володимир Сосюра: Бібліогр. покажчик. Х., 1959; Ярослав Галан: Бібліогр. покажчик, Львів, 1956; Ярослав Галан (1902—1949): Бібліогр. покажчик. Львів, 1982.

Немає ґрунтовних посібників науково-допоміжного характеру про творчість М. Бажана, А. Малишка, О. Корнійчука. П. Тичини та багатьох інших радянських письменників, тому

слід звертатися до бібліографічних словників та бібліографічних матеріалів, опублікованих у літературно-критичних працях, журналах і збірниках, методичних посібниках для учителів, студентів.

У республіці видані бібліографічні покажчики, присвячені творчості дожовтневих та радянських письменників.

Корисним джерелом інформації є також прикнижкова і пристатейна бібліографія. Українське літературознавство має багатий досвід у створенні такого типу видань. Це довідково-бібліографічний апарат до фундаментальних праць О. Гончара, О. В. Мишанича, М. С. Сиваченка, В. Л. Смілянської та багатьох ін. Чимало бібліографічної інформації містять історико-бібліографічні огляди до історико-літературних монографій, текстологічні коментарі до наукових видань художньої спадщини письменників, списки літератури, примітки до літературознавчих видань і дисертацій.

Літературознавці України мають змогу ознайомитися і з іноземними бібліографічними покажчиками. У галузі поточної бібліографії працюють літературні та лінгвістичні наукові товариства, інститути, університети, які періодично вміщують у своїх друкованих органах бібліографічні переліки і огляди нових досліджень (книги і статті).

Корисними для українських літературознавців є також літературно-бібліографічні щорічники і журнали широкого профілю, що виходили у соціалістичних країнах. У них публікуються в систематичному порядку поточні праці (національні і зарубіжні) з літератури, мистецтва та мовознавства, наприклад, у Польщі — «Літературний щорічник»).

Матеріали з літературознавства вміщує також Центральний інститут бібліотекознавства в Лейпцігу, що видає з 1962 р. «Матеріали з літературознавства». У них представлена вибіркова бібліографія журнальних і газетних статей із періодики ГДР і СРСР. Вона охоплює літературу всіх часів і народів.

Великий інтерес становлять такі видання, як комплекти найбільш визначних журналів з літератури та мовознавства, а також покажчики до них.

Найбільш повну картину міжнародного стану перекладацької роботи у всіх галузях знань, зокрема в літературознавстві і художній літературі, подає систематичний покажчик перекладів, що видає ЮНЕСКО більш як в 60 країнах світу.

В США працює Американська асоціація з сучасних гуманітарних досліджень. Вона видає «Публікації Американської асоціації з сучасних гуманітарних досліджень», подає вибіркові роботи з слов'янських та інших мов і літератур.

Незважаючи на певні досягнення, бібліографічне забезпечення українського літературознавства поки що відстає від розвитку літературознавчої науки. На думку літературознавців та визначних бібліографів України, система бібліографічних покажчиків з українського літературознавства ще не стала комплексом взаємозв'язаних видань, які охоплювали б важливі про-

блеми науки і могли задовольнити інформаційні запити спеціалістів. Немає фундаментальних ретроспективних покажчиків з таких розділів науки, як історія літератури, літературна критика. Зовсім невелика тематична бібліографія немає бібліографії іноземних перекладів творів української літератури, а також ґрунтового покажчика українських перекладів з іноземних літератур. Бібліографія персоналій, зокрема радянських письменників, представлена невеликою кількістю покажчиків. Науковцям республіки потрібна також інформація про розробку основних наукових проблем з літературознавства.

Важливе значення для літературознавців має бібліографічна інформація про бібліографічні посібники з української літератури. Але в розпорядженні українських літературознавців є лише поодинокі матеріали такого характеру. Це путівник з бібліографічних джерел Л. І. Гольденберга «Бібліографічні джерела українського літературознавства», «Бібліографічні покажчики з української літератури і мови» М. Л. Бутрина (Львів, 1971). Незважаючи на цінність, ці покажчики не можуть дати певного уявлення про стан бібліографування українського літературознавства.

Недостатньо розроблена і бібліографія змісту періодичних видань, що оперативно і широко відображала б у різних аспектах галузевий документальний потік. Бажано б мати в республіці єдиний інформаційний центр з філологічних наук, однією з функцій якого було б здійснення обліку всього республіканського літературознавства шляхом видання реферативних та бібліографічних джерел, що висвітлювали б результати досліджень науковців республіки.

Стаття надійшла до редколегії 12.12.88

І. О. ДЕНИСЮК, проф.,
Львівський університет

Невідомі матеріали зі спадщини Олександра Олеся

До недавнього часу, у застійні роки, не могло бути й мови про публікацію архівних матеріалів, які б розширювали наше небагате уявлення про Олександра Олеся — одного з найталановитіших українських поетів ХХ ст. Нарешті побачать світ його художні твори у перевиданнях. Разом з тим величезний інтерес становлять невідомі рукописи поета. До них належать й автографи однієї поезії та двох листів письменника, які зберігаються у відділі рукописів Львівської бібліотеки АН УРСР ім. В. Стефаника. Так, у фонді НТШ — 11, 15 знаходиться папка з таким описом її вмісту: «М. С. (Мов китайки червоніє...)» — вірш (Олександра Олеся?). Чорновий (автограф) 1913 р. Олівець І арк., 16,5×21,8. Зберігався під ши-

фром НТШ — 1269». Як бачимо, упорядники архіву виявили сумнів, чи справді ця річ належить відомому поетові. Проте скрупульозний аналіз почерку, зокрема підпису, характер письма обидвох збережених у тому ж архіві рукописів Олександра Олеся та з урахуванням специфічної обстановки створення мініатюри виказав безсумнівну приналежність даного автографа таки йому. Вірш писався в поїзді, під час поїздки. Адже в рукописі стертим вже олівцем зазначено «Вагон», потім перекреслено це слово й відновлено в іншому місці чіткою графікою. Ритм вагона зумовив певну деформацію окремих букв, зокрема у підписі «О. Олесь» перша літера нагадує трикутник. Друге «О» виразне і, що дуже характерно для Олесевого підпису, сполучається з наступним «л». Типовим також є графічне закінчення підпису. Текст мініатюри містить усі ознаки індивідуального стилю Олеся.

Очевидно, вірш написаний у присутності адресата, позначеного ініціалами «М. С.», які можна вважати початковими буквами його імені та по батькові. Оскільки рукопис зберігся у матеріалах Наукового товариства ім. Т. Шевченка, то й присвячений комусь з його членів. Це міг би бути Михайло Сергійович Грушевський, або Михайло Степанович Возняк. Перший з них пізніше подасть передмову до вибраних творів Олеся, в якій використовує, на думку М. Зерова, певні факти з першоджерела, тобто з уст самого Олександра Олеся. Невивченість життєвих доріг поета не дає можливості встановити, під час саме якої подорожі був написаний вірш «М. С. (Мов китайки червоніє...)».

Автограф цього твору становить своєрідну палітру почуттів поета і допомагає нам відтворити певні моменти психології творчості Олеся, простежити градацію образу від живого споглядання до символізованої метафорики. За вікном вагона мчать літні поля з розквітлим маками. Поет шукає словесних образів для передачі їх кольору, характеру їх «розкиданості», «розсіяності» в просторі. Червона барва квітів порівнюється з коралами й рубінами, що їх хтось розгубив у чистім полі. Це — на рівні пейзажної лірики. Але образ розсіяних на полях маків підноситься до вищого синтетичного рівня — до сфери символічного мовлення. Червоний колір — то колір жалоби. Червоними китайками вкривали козацькі труни. В образному мисленні поета маки — коралі — рубіни — червоні жалобні китайки перетворилися у червоні бризки серця України, яке хтось неймовірно жорстоко «вирвав, кинув і розбив». Це сильний трагічний пуант, трагіка прометеївських емоцій. Скільки крові з розбитого серця автора містить ця подорожня нотатка, зафіксована на недбало вирваній картці з зошита! Може, це була репліка в дискусії з супутником, котрий взяв її на пам'ять і зберіг творчу мить великого поета.

Авторських викреслень в експромті небагато. Другий рядок вірша «Мов жалоби на житах» первісно звучав як «Мак зростає — червоніє», але слово «червоніє» вже було у першому

рядку. У третьому рядку раніше було «Хто се мак червоний сіє» (підкреслення наше. — І. Д.), але й тут повторення барвистого епітета виявилось зайвим, замість цього появилось «щороку». Пунктуація скрізь правильна, проте Олександр Олесь замість трьох крапок, уживав дві (..), писав «що року», «роскидає».

Епістолярія поета у відділі рукописів представлена допискою на одній листівці та листом до Михайла Степановича Возняка, майбутнього академіка, чие ім'я святковано по лінії ЮНЕСКО в цілому світі. Михайло Степанович був великим книголюбом і відомим збирачем української літератури, мав доступ до великої книгозбірні НТШ. Ось чому у пошуках своїх видань, перебуваючи в еміграції, саме до нього звернувся через знайомого Олександр Олесь.

Посередником у зв'язках Олеся з М. Возняком був західноукраїнський журналіст Володимир Кушнір, діяч буржуазного напрямку, який свого часу співпрацював з часописами «Україніше рев'ю», «Україніше рундшау», «Діла», «Буковини» та іншими, обіймав посаду доцента Українського вищого педагогічного інституту в Празі. У своїй листівці, адресованій німецькою мовою письменникові М. Вознякові на НТШ по вул. Чарнецького, 26 (листівка зберігається у згадуваному вже відділі рукописів у фонді Воз. 105). В. Кушнір повідомляє адресата, що О. Олесь вже рік шукає і не може знайти своїх драматичних творів, які, з усією очевидністю, або є у М. Возняка, або він про них має інформацію, а також просить від імені Олеся дістати їх, купити чи позичити — (мова йде про 2-у, 3-ю й 4-у книжку творів Олеся, а також про окремі видання його «По дорозі в казку»). Крім цього, у листівці висловлено побажання надіслати й «Історію української літератури» М. Возняка накладною платнею на адресу: «Alexander Kandyba, Wien VIII, Langegasse 25». Автор листівки радий бачити адресата у Відні. Листівка написана олівцем. На її першій сторінці і знаходиться дописка Олександра Олеся, теж олівцем.

Лист Олександра Олеся до Михайла Возняка від 26/IV. 1921 р. (фонд. Воз. 405) є відповіддю на надіслані книжки — подякою за них. При нагоді поет ділиться з М. Возняком своїми театральними зацікавленнями, щирим уболіванням за український театр, прагненням продемонструвати українську драматургію у Європі. Саме з цією метою він збирає свої драматичні твори, оскільки на них виявили попит берлінці. Лист містить цікаву інформацію про невдачу, яка спіткала п'єси Володимира Винниченка на берлінській сцені («Брехня», «Білий ведмідь і Чорна пантера», назву останньої подано скорочено: «Чорна пантера»). Надзвичайно високу оцінку дає Олександр Олесь драматургії Лесі Українки, вважаючи її п'єси гідними для постановки у Німеччині й Австрії. Архівні матеріали, які тут публікуються, певною мірою заповнюють білі плями в історії нашої художньої культури.

I.

М. С.

Мов китайки червоніє,
Мов жалоби на житах...
Хто се мак щороку сіє,
Розкидає по ланах?
Хто коралі, хто рубіни
В чистім полі розгубив...
Хто се серце України
Вирвав, кинув і розбив...

II.

Берлін, 4. 4. 1921.

Не відмовте, високоповажаний Пане Професор, допомогти мені здобути книжки під умовою звороту.

Буду Вам дуже, дуже вдячний

О. Олесь.

III.

Високоповажаний Пане Професор!

II (-гу), III (-тю) і IV (-ту) кн (игу) вчора одержав і поспішаю висловити Вам глибоку подяку. Умови, на яких дані мені ці книжки, безперечно будуть виконані мною.

Із трьох книжок, які Ви ласкаво прислали мені, мене найбільш цікавила IV (-та) кн (ижка) — «Драматичні етюди».

Вже декілька разів до мене звертались німці, щоб я дав яку-небудь річ (трехактівку, або одноактівку) для театру, і я робив спробу десь роздобути книжку, але без успіху.

Тепер, з ласки Вашої, маю.

Однаке після провалу п'єс Винниченка в Берліні я вже не зважуюсь давати і своїх.

Наші (наддніпрянські) критики найліпшими п'єсами Винниченка, з літературного боку, вважали «Брехню» і «Чорну пантеру». «Брехня» не тільки не мала успіху, а і викликала цілий ряд глузлих уваг.

«Чорна пантера» йшла в рос(ійському) перекладі при участі знаменитої артистки П. Левицької, однаке і це не спасло п'єси від провалу. Не хочу і я робити зайвого укр(аїнського) «скандалу» в Європі.

А чиї п'єси, пане Професоре, на Вашу думку, мали б успіх в Німечч(ині), або в Австрії? Чи не можна б було виставити якої-небудь п'єси Л. Українки, або (уже цілком побутову) Карпенка-Карого?

Невже взагалі наша драмат(ична) література для Європи єсть порожнє місце?

Будь ласка, напишіть мені, поки матимете змогу: я так хотів би що-небудь зробити в цім напрямку.

Ще раз дякую.

З привітом і пошаною

О. Олесь.

З М І С Т

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Присяжнюк М. Ф. Цензурна історія творів Панаса Мирного	3
Кочерга С. О. Леся Українка — мариніст	9
Денисюк Ю. І. Шекспірівська епіталама в структурі «Блакитної троянди» Лесі Українки	18
Микуш С. Я. Жанрові модифікації новел Василя Стефаника	25
Матвійшин В. Г. Переклади Марка Черемшини з французької	31
Колесник Н. С. «Гіркий був келих життєвий...» (Сторінки з життя й творчості Олександра Олеся)	37
Михайлишин Б. П. Деякі проблеми інтеграції літературно-лінгвістичного аналізу художнього тексту (На матеріалі повісті Т. Г. Шевченка «Художник»)	44
Барабаш С. Г. Пісні Андрія Малишка і народна лірика	53
Дуб К. С. Ідейно-естетична функція кольору у романах О. Гончара	60
Дідик С. С. Фразеологізми художнього мовлення Ірини Вільде (На матеріалі роману «Сестри Річинські»)	68
Бондаренко Г. С. Фольклорний образ у контексті поетики Бориса Олійника	73
Серажим К. С. «Соло на флейті» І. Микитенка в світлі сучасної суспільної думки	79
Мимрик Т. К. Своєрідність відображення характеру давньоруської людини в романі «Диво» П. Загребельного	85
Просалова В. А. Динаміка епічного і ліричного у рефлексійній українській радянській поезії 60—80-х років	92
Нагірний М. С. Фольклорний елемент у творах Р.-М. Рільке з українськими мотивами	97
Коцюбинська М. Х. Народнопісенне коріння поетики Шевченка	105

ПУБЛІКАЦІЇ

Кривенко О. А. Невідомі листи Олени Пчілки	113
Дзьобан О. О. Маловідомі матеріали про Ольгу Кобилянську	119
Кочуп Г. П., Зубрицька М. О. До історії одного листа (Лист М. Зерова до М. Плевака)	123

БІБЛІОГРАФІЯ

Бутрин М. Л. І. С. Нечуй-Левицький у бібліографії	126
Чепур Л. В., Бутенко М. К. Бібліографічна інформація з українського літературознавства	130
Денисюк І. О. Невідомі матеріали із спадщини Олександра Олеся	139

Сборник научных трудов

Министерство высшего и среднего
специального образования УССР

Львовский ордена Ленина государственный
университет им. Ивана Франко

УКРАИНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Республиканский межведомственный
научный сборник

Издается с 1966 г.

ВЫПУСК 55

Львов. Издательство «Світ»
при Львовском госуниверситете

Адрес редколлегии:

290000 Львов, ул. Университетская, 1.
Университет, кафедра украинской литературы.

Львовская областная книжная типография.

290000 Львов, ул. Стефаника, 11.

(На украинском языке)

Художній редактор О. М. Козак

Технічний редактор С. Д. Довба

Коректори К. Г. Логвиненко,

О. А. Тростянчин

ИБ № 13172

Здано до набору 16.08.90. Підп. до друку

18.12.90. Формат 60×90/16. Папір друк. № 2.

Умовн. друк. арк. 9. Умовн. фарбо-відб. 9,37.

Обл.-вид. арк. 10,11. Тираж 500 прим. Вид.

№ 1973. Зам. 2889. Ціна 2 крб.

Львівська обласна книжкова друкарня.

290000 Львів, вул. Стефаника, 11.

