



Українське літературознавство

Випуск

57

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Ім. ІВАНА ФРАНКА

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

РЕСПУБЛІКАНСЬКИЙ
МІЖВІДОМЧИЙ
НАУКОВИЙ
ЗБІРНИК

Виходить з 1966 р.

В и п у с к 57

Л Ї В І В
ВИДАВНИЦТВО «СВІТ»
1993

У статтях збірника досліджуються актуальні проблеми історії українського літературного процесу. Вивчаються його мало-
звідані та призабуті сторінки. Порушується ряд питань, зокрема,
«руху» жанрів, розвитку напрямів і стилів. Значне місце від-
водиться аспектам літературно-фольклорних та фольклорно-
літературних взаємин, питанням контактів української літера-
тури з європейською.

Для викладачів вузів, науковців, студентів.

Бібліогр. в кінці 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 (заст. відп.
ред.), доц., канд. філол. наук Ю. М. Безхутрий, проф., д-р філол.
наук Р. Т. Гром'як, проф., д-р філол. наук Л. С. Дем'янівська,
д-р філол. наук М. М. Ільницький, доц., канд. філол. наук
О. Г. Ковальчук, проф., д-р філол. наук Ю. Ф. Кочерган, д-р
філол. наук О. С. Кухар-Онишко, доц., канд. філол. наук
Б. Л. Мельничук, доц., канд. філол. наук В. Є. Панченко, доц.,
канд. філол. наук В. С. Поп, доц., канд. філол. наук О. О. Рисак,
доц., канд. філол. наук Т. Ю. Салига, проф., д-р філол. наук
К. П. Фролова, проф., д-р філол. наук П. П. Хропко, проф.,
канд. філол. наук М. Й. Шалата.

Відповідальний за випуск проф.,

д-р філол. наук Т. І. Комаринець

Адреса редколегії: 290000 Львів, вул. Університетська, 1.
Університет, кафедра української літератури.
Тел. 79-41-90

Редакція історико-філологічної літератури
Редактор І. Д. Сібіковська

Напрями, течії, стилі

Т. І. КОМАРИНЕЦЬ, проф.,

Львівський університет

Традиції барокко в системі українського романтизму

Склалося так, що у з'ясуванні багатьох питань української національної літератури не стільки враховувалася їх сутність, скільки робилася спроба сприйняти ці поняття в контексті готових формул і стереотипів. Завжди або майже завжди ті чи інші явища великої і меншої ваги трактувалися як вторинні, що виникли під впливом або у зв'язку з аналогічними в інших визнаних літературах.

Українська література належить народові, що давно втратив свою державність, народові національно пригнобленому. Вона, як і народ, що дав їй ім'я, поділяла долю постійного приниження і переслідування; її не знали, або, вірніше, не хотіли знати навіть найближчі сусіди, розцінюючи як видумку, малоросійські чи малопольські амбіційні претензії. Не було такої літератури, не було і народу, що захотів її мати, твердили вони. Натомість завжди були Великоросія і Польща — від моря до моря.

Так було, такі погляди не стали анахронізмом, і сьогодні. Світ знає про нас не від нас самих, бо ми завжди були німі, а від наших «доброзичливих» сусідів, як про не завжди покірних слуг і лицарських захисників східних чи південних кордонів. Так і ввійшла у свідомість пересічного європейця чи американця література українського народу як провінційна, як відгалуження від материкових культурних масивів, що розвивається на їх основі і під їх безпосереднім впливом.

Українознавча літературна наука не завжди успішно доводила не те що протилежне, але й не могла справитися із експансіоністськими тенденціями на абсолютне підпорядкування. Поступово утверджувалася думка, що українська література розвивалась на обочині магістральних шляхів європейської і світової культури, користуючись її здобутками і переосмислюючи їх. З часом, з більш настирливими вимогами українського народу на право свого існування як нації, з активізацією

української діаспори ці думки трансформувалися в переконання про ущербність, трагічну неповноту української літератури. Українська література, доводили вони, є самостійною літературою, але в силу умов свого існування не могла розвинути усього культурного багатства, виробленого людством.

Так, зумовлені конкретною історичною ситуацією, народжувалися літературознавчі схеми оцінок минулого і сучасного розвитку українського письменства, методологія його дослідження, яка останньо, за радянських часів, збагатилася марксистсько-ленінським наповненням, інтернаціоналістським спрямуванням, підпорядкованим русифікаторській політиці КПРС і Радянського уряду.

У світлі названих тенденцій і методологічних принципів трактувались і такі явища, як романтизм і барокко. Їх поява в українській культурі ставилась у повну залежність від російської та інших культур, вони не мали права від них відрізнятися, бо прирікалися на осудження за спотворення кардинальних, визначальних особливостей, що ними начебто розмивались. На український літературний процес накладалося своєрідне кліше, а що виходило за його рамки, — усувалося як не типове, зайве, що не увиразнює його сутності. Ще й сьогодні далеко не всі переконані в тому, що найбільшою цінністю українського романтизму є його заангажованість національно-культурними і політичними проблемами, вихід на національну самобутність як основу національного самоусвідомлення, національної пам'яті і гордості. В українській літературі культ сильної, суверенної особистості трансформувався в культ України, в ім'я визволення якої, осягнення незалежності йдуть на смерть цілі покоління безстрашних героїв. Для літератур державних народів такі аспекти саморуху героїв, їх опозицій не були характерними, а тому й не вип'ячувались у літературах підпорядкованих, залежних, що могли кимось сприйнятися як спроба протиставлення, самоізоляції, сепаратизму, виключності, що вже межувало з націоналізмом, а отже, протистояло інтернаціоналізмові, піднятому до державного імперського рівня.

Ще курйозніше вийшло із барокко. Про барокковий стиль у літературі заговорили тільки після першої світової війни, у 20—30-х роках. Оскільки мовчала російська літературознавча наука про особливе російське барокко, чи то не вважаючи за потрібне про нього писати, чи не знаходячи в російській діяльності його визначних зразків, а чи ще з якихось інших причин, мовчало і українське літературознавство, добре пам'ятаючи давню, підтверджену життям, науку: «не лізь попереду батька в пекло». Українська радянська наука розгубилася, бо не відала, чи буде апробоване барокко для дослідження, хоч українська література, на відміну від класицизму, мала розвинутий барокковий стиль, а отже, могла потрапити у ранг майже «повних літератур».

Романтичне світобачення відоме з античних часів. Воно знайшло виявлення і в славнозвісному «Слові о полку Ігоревім»,

утверджувалося в період ренесансу і барокко. Однак як літературний напрям і метод романтизм сформувався в час національного самоусвідомлення і самовираження, творення національних держав, всеохоплюючого руху народів до своєї консолідації як націй. Засвоївши здобутки попередніх літературних епох, романтизм став визначальним явищем у багатьох літературах світу.

У становленні і розвитку українського романтизму велику роль відігравали суспільні і літературно-культурні традиції інших народів, зокрема слов'янських. Формуючись у середовищі подібних політичних і літературних умов, українські романтики так або інакше втягувались у загальні процеси літературного розвитку, сприймали ідеї, що стали головними в інших літературах. Крім цього, безпосереднє звернення інонаціональних письменників до української тематики, створення ореолу незвичайної України і її історичного минулого стимулювали художню думку українських письменників (досить згадати українські зацікавлення в російській і «українську школу» в польській літературах).

Розвиток українського романтизму багато в чому залежав від спілкування його представників з іншими літературами, в тому числі й західноєвропейськими, досвід яких вони використовували. Але ставити його виникнення в пряму залежність від існування інших національних форм навряд чи правомірно, пряма аналогія тут явно недостатня. Ще більш протиприродним є спроби визначення головної моделі романтизму на основі якоїсь літератури або кількох літератур, відхід, чи, вірніше, відхилення від якої є начебто порушенням романтичного канону, свідченням ущербності, неповноти національного романтичного типу.

Якими б сильними не були зовнішні впливи, вони не є основою розвитку суспільно-політичного і культурного життя. Письменник стає романтиком не тому, що вступає у зв'язок з іншими літературами, які засвоїли романтичний тип відношення мистецтва до життя, а тому, що він є романтиком за своєю сутністю, за складом своєї свідомості. Творчість письменника-романтика зумовлюється перш за все національною дійсністю епохи, в якій він живе і творить.

Становлення романтизму в українській літературі, як, до речі, і будь-якого іншого літературного напрямку, визначалося не лише поєднанням досвіду інших літератур, посиленого національними традиціями староукраїнської літератури, а насамперед специфічною ситуацією українського суспільно-політичного, культурного і літературного життя кінця XVIII—початку XIX ст. Український романтизм міг стати тільки таким, яким його маємо, яким він кодувався національним духом українського народу і яким виокреслювало його українське середовище в найширшому розумінні цього слова. Він не дав таких постатей, які дав романтизм в інших країнах (Англії, Німеччині, Франції, Італії), але покликав до життя не менш оригінальних і самобутніх

виразників ідеалів рівності, братерства і справедливості, національної незалежності; таких, як поети «Руської трійці», М. Костомаров, А. Метлинський, Т. Шевченко, П. Куліш, чиї імена не раз обливались брудом під схвально-поблажливі усмішки охоронців офіційної ідеології. Їх мало знає, а, може, й зовсім не знає світ, але не тому, що вони менш романтичні і недостатньо талановиті, а тому, що твори їхні ніколи не пропагувались державними органами «суверенної» України.

При наявності багатьох спільних ознак український романтизм не міг бути адекватним так званому центральному, класичному типові. Та від того він не перестав бути романтизмом, і романтизму в ньому не лише не зменшилось, а, може, й збільшилось, бо завдяки йому розширилось наше розуміння такого складного і суперечливого явища, яким він був у сукупності його спільних і відмінних ознак. Український романтизм був явищем суверенним, виріс на іншій національній основі, живився іншими національними традиціями, ніж романтизм будь-якої іншої національної літератури, навіть найбільш розвиненої. У цьому його значення і неповторність, ідеологічна і художня цінність. За типом і характером розвитку він перш за все наближається до романтизму народів недержавних, визначається боротьбою проти колоніального гніту, за національне самовизначення, за національну духовну суверенність і державну незалежність. В Україні, як і в залежних країнах, невичерпними залишались просвітительські ідеї як в загальноідеологічній, так і в художній сфері, що привело не лише до влиття в мистецтві ідей просвітництва і романтизму, а й до своєрідного симбіозу стадіально різних типів художньої свідомості і літературних стилів: барокко, класицизму, просвітительського реалізму, бурлеску, сентименталізму.

Однією з типологічних ознак романтизму є утвердження самобутніх національних літератур. Але якщо для одних народів можливість розвитку національних літератур були сприятливими, для інших — обмеженими, то право українського народу на культурний розвиток ще потрібно було доводити і відстоювати. Зусилля українських романтиків були спрямовані на те, щоб відкинути антинаукові твердження, смисля яких зводився до заперечення можливостей розвитку української культури, мови і літератури. У багатьох трактатах, статтях, виступах, художніх творах вони пристрасно доводили, що українська мова не є наріччям ні однієї із слов'янських мов, що це мова народу, у якого багате минуле і високохудожній фольклор. Протягом десятиліть йшла непримиренна й драматична боротьба (вона продовжується й сьогодні) за визнання української нації, за її політичний і культурний суверенітет. Коли літератори-романтики у національно незалежних країнах поринули в світ суверенного буття своїх героїв, пішли за голосом власного сумління, включившись у боротьбу за вільну особистість, що кинула виклик усьому світові, то українські романтики були заклопотані гамлетівською дилемою — бути чи не бути укра-

їнському народові. Уся їхня творчість підпорядкована одній меті — врятувати свій народ від неминучої загибелі, вибороти право на існування серед вільних народів, показавши невичерпний духовний потенціал української нації.

Разом з тим чітка запрограмованість на політичні проблеми, без з'ясування яких не можна було досягнути позитивних здобутків у національному відродженні, хоч і відволікала від безпосередньої творчої діяльності, робила їхню творчість багатогранною, сповненою турботи про національне самоусвідомлення і завтрашній день народного воскресіння. Дехто сьогодні може їм дорікнути, що вони розпорошували свої сили, витрачали талант не за покликанням, але іншого виходу в них не було, як немає іншого виходу і у сьогоднішніх українських письменників, які в силу необхідності стають політиками, як, до речі, й інші категорії творчої і наукової інтелігенції, виборюючи українську державність. Така вже доля українських літераторів, така особливість українського національного письменства. Ніколи не вистачало українським романтикам часу зайнятися чисто літературними, художніми справами.

Кожна національна література, трансформуючи загальнолюдське начало, вносила суттєві доповнення в саму систему романтизму, збагачувала її своєю неповторністю. Якщо, скажімо, соціальна приналежність особистості у західноєвропейській романтичній системі не лише не відігравала суттєвої ролі, а й взагалі важко вловлюється, оскільки романтичне світовідчуття багатше і складніше, більш масштабне у порівнянні з втіленням настроїв чи долі класу, до якого належить персонаж, то в українській літературі романтичний герой, піднімаючись до розуміння загальнолюдських ідеалів, переважно виражає їх з позиції трудового селянства або демократичної інтелігенції. Тому в українській романтичній літературі майже відсутні риси понурого демонізму, настрої «всесвітньої туги», послаблений і конкретизований конфлікт героя з оточенням, процес відчуження не завжди залишається невирішеним (в окремих випадках можна говорити про зняття відчуження). Соціальна заангажованість, яка не є обов'язковою особливістю романтизму, скоріше — винятком, в українській романтичній літературі стає важливим естетичним принципом.

Мотиви відчуження в українських романтиків (при всій подібності в глобальному розумінні) — у конкретному вираженні інші. Герої їхніх творів, відриваючись від свого середовища, у більшості випадків прагнуть змінити його, вплинути на його поліпшення. Навіть прямий виклик суспільству, який закінчується смертю героя, що повстав проти існуючих норм життя, кинутий конкретним соціальним силам, а не людству взагалі. У творах українських романтиків домінують мотиви «національної туги».

Типологія українського романтизму, його модель не може бути іншою, бо вона визначалась усім комплексом національного життя, яке було саме таким, яким було, з його піднесеннями

і спадами. Український народ не мав суцільної, неперервної державності, але він витворив такий феномен у людській історії, як Запорізька Січ — одна з перших демократій у тодішній Європі. Україна в особі П. Орлика дала перший зразок республіканської конституції на європейському континенті, витворила такі форми, як братські школи та Києво-Могилянську академію, що стала науково-освітньою Меккою у Східній Європі.

Українське літературне барокко, про яке написані поки що лише окремі праці*, у свою чергу, зумовлюючись політико-культурними особливостями часу (XVII—XVIII ст.), складалось як неповторне, синтетичне, національно самобутнє явище, мало тенденції до поєднання здобутків середньовічної культури і досягнень ренесансу, що не могло згодом не привернути уваги романтиків, для яких минувшина була одним із об'єктів поетичного зацікавлення. Відкидаючи простоту форми і гармонійність та яскравість поетичного вислову епохи ренесансу, письменники бароккового стилю вдавались до зумисної ускладненості, що відповідало повороту до теоцентризму середньовіччя, тенденціям до релігійного забарвлення усієї культури, зумовленим драматичними подіями часів Козаччини після смерті Б. Хмельницького, що увійшли в історію під назвою «Великої руїни» (не випадково тема смерті стає однією з центральних у барокковій літературі). Проте протистояння ренесансу, який на Україні не досяг європейського наповнення, не було суттєвим, принциповим, тому й барокко тут розвивається в дещо іншому напрямі, у більш спокійному єднанні духовного (релігійного) і світського в стильовій концепції людини. Особливістю українського барокко є й те, що воно формувалось переважно у

* Відкрив українське літературне барокко професор Д. Чижевський, довівши, що доба Козаччини, самовизначення України як нової національної держави, була не лише добою кривавих подвигів і внутрішньої боротьби (Велика руїна), а й часом активної культурнотворчої діяльності. Про цей період писали і до Д. Чижевського, але тільки він підійшов до творів, написаних у XVII—XVIII ст., як творів нової естетичної системи — синтезу бароккової людини і епохи. «Дослідження українського літературного барокко, — писав він у праці *Die slavistische Barockforschung*» (*Die Welt der Slaven*. 1956. № 4), — в загальному обмежилось моїми власними працями. Уже в моїй книжці про Сковороду дав я коротку характеристику його стилю і наголосив на його зв'язках з барокковою літературою («Філософія Г. С. Сковороди». Варшава, 1934). Короткий нарис української бароккової літератури поданий у празькому виданні його «Історії літератури» (1942); а потім у поліпшеній і поширеній редакції «Історії української літератури від початків до доби реалізму» (Нью-Йорк, 1956. С. 248—317). До цієї ж тематики відносяться його есе «17 сторіччя в духовій історії України», «До проблем барокко» (Заграва; Авгсбург, 1946. Ч. 4) та ін. Із радянських дослідників до проблем українського барокко звертались С. Маслов («Маловідомий український письменник кінця XVII — початку XVIII ст. Іван Величковський. До історії стилю барокко в давній українській літературі» (1955)), В. Колосова і В. Крекотень («До питання про життя і творчість Івана Величкового»). Обидві статті вміщені у виданні: Іван Величковський. Твори. К., 1972. Останньо з'явився збірник наукових праць «Українське літературне барокко» (К., 1987), що містить статті 15-ти авторів, які стосуються різних аспектів теорії та історії цього літературного стилю.

прокатолицьких традиціях, які, проте, сприймалися не однозначно.

Відзначаючись вишуканою стильовою орнаментальністю (фігурний вірш, «раковий вірш», вірші: алфавітний, загадковий, з «луною», «леонінський»), барокко разом з тим стимулювало захоплення природою, яка оцінювалась як засіб пізнання найвищої ідеї, самовираження Бога. Не чужий барокковій літературі культ сильної особистості, що спрямовує свої дії на утвердження християнських ідеалів, релігійних та моральних догм. Ідеал бароккової людини — ідеал «вищої людини», що служить Богові, місце якого в цій системі було центральним, як і місце самої людини, що виражала всеприсутність абсолютного буття, була емблемою, символом, тінню абсолютної ідеї (звідси такий вид поезії, як «емблематична поезія», яскравими представниками якої були І. Величковський і Г. Сковорода). Дуже близькими для романтизму у барокко були динамізм його творів, увага до авантурних сюжетів, напруженість і драматизм ситуацій. Зосереджуючи увагу на внутрішньому світові сильної особистості, барокко, як пізніше і романтизм, передає напругу, гостроту переживань людини, що розуміються як наслідок неусвідомленої або надсвідомої дії. Для поетики барокко характерним є тяжіння до натуралізму, гіперболізації, оксюмору, гротеску, які співіснують як елементи єдиного, а універсальність відтворення підноситься ним до рівня естетичного закону, що поставило цей стиль у прямий зв'язок з найближчими попередниками і предтечами романтичного світобачення.

Барокковій системі властива широка амплітуда застосування образів-символів — психологічних, філософських, історико-філософських, що часто перетворювались в ускладнені алегорії, містерії. Осмислена орієнтація на створення узагальнюючих символічних образів є однією із визначальних рис творчості українських романтиків. Символи і символіка стали важливим компонентом їх поетики, формою втілення певного задуму чи ідеалу, способом мислення, плоттю і кров'ю їхнього творення. Про глибинний зв'язок з барокковою символікою і алегорією свідчить геніальна Шевченкова поема (містерія) «Великий льох».

Схильність (здатність) барокко до сприйняття конкретного, за яким завжди стоїть духовне, божественне, ідеальне, привела його представників, зокрема в Україні, до трактування фольклору як культури народу, його історії, національного буття*. Барокко відкрило фольклор для письменства. У тлумаченні

* Людина часів барокко вірила, що за конкретним стоїть щось глибше, що «все тлінне лиш символ». Тому конкретне вона або приймала за несуттє, або за неіснуюче. З цього випливає і хвиля містики та аскетизму, і тенденція до зміни мистецтва легкою грою, яку не важко зрозуміти, але не завжди можна виправдати (Див. працю Д. Чижевського «До проблеми барокко». Заграва, 1946. Ч. 4). У даному випадку нас цікавить сам принцип сприйняття конкретного (фольклору), а не методологія його трактування.

питання «народності» воно вперше в історії української культури звернулося до осмислення історичного національного досвіду народу, що стало альфою і омегою діяльності романтиків.

«Ідея народу», «історичної долі народу», що викристалізувалася в надрах бароккової літератури, зокрема в історіографії, уже виразно виявляється в діяльності І. Вишенського, твори якого можна віднести до передбароккового стилю. Його послання, заклики, й звинувачення, багато орнаментовані незвичними словесними структурами іронічного та сатиричного спрямування, були звернені проти денационалізованої аристократії і вищого духовенства. Під впливом «ідеї народу», що позначилась і на мові літератури, написані літописи Самовидця, Гр. Граб'янки, С. Величка, художні твори та філософські трактати Г. Сковороди. Вони стали основою, були першоджерелом романтичної теорії і практики.

Бароккова література переважно користувалась виробленими нормами староукраїнської мови з більшим чи меншим проникненням народних елементів. Відбувалося активне внутрішнє збагачення існуючої літературної мови; воно (збагачення) стало основою тих процесів, що зрештою привели до перетворення її (мови) в нову якість, яка своєю структурою і словесним складом суттєво відрізняється від староукраїнської мови. Поступове оновлення української літературної мови здійснювалось шляхом національного самозбереження народу, еволюції суспільства від абсолютної націоналізації його основ до створення національної держави. Епоха барокко була початком переходу від староукраїнського до новоукраїнського письменства, еволюцією, а не запереченням попередніх традицій, безпосереднім їх продовженням на новій основі. Безперервність процесу розвитку національної літератури очевидна, перемогла в цьому процесі орієнтація на народноукраїнські елементи, які завжди були притаманні українській літературі з найдавніших часів (варто згадати хоча б «Повість временних літ» або «Слово о полку Ігоревім»).

Бароккове мистецтво не лише одна з яскравих сторінок української культури, яке, правда, не завжди було доступним і зрозумілим людині позабароккових часів, співзвучним її настроям і бажанням. Воно має не тільки історико-пізнавальну вартість. З барокко пов'язане формування героя нового типу, який або залишається у собі, віддаючись служінню Богові, або кидається у вир активної діяльності, політичної боротьби, наукових пошуків, церковних реформ, осмислення «історичної долі» українського народу, цебто народження концепцій, естетичних норм та ідей, що назавжди залишились як набуток національного мистецтва і визначали подальшу його долю, зокрема долю романтизму.

Українське барокко і український романтизм належать до синтетичних естетичних систем, які є настільки близькими, наскільки й далекими, відмінними. Споріднює їх художня концептуальність, естетичні категорії і поняття, відрізняє — напов-

неність і їхнє тлумачення. І українське барокко, і український романтизм у силу національних особливостей формувались не у різкій протидії з попередніми літературними епохами — ренесансом і класицизмом, а веєю своєю сутністю, утверджуючи нове художнє бачення, компенсували втрачене в попередніх періодах. Таким чином, українське барокко і український романтизм виявились майже суміжними художніми системами, перша з яких зумовлювала другу, а друга розвивалася на основі естетичних набутоків першої. У світовій культурі вони (системи) посіли окреме місце як національно специфічні, сприяли розвиткові літератури інших народів, зокрема сусідніх російської, польської, болгарської, сербської, словацької, румунської, а також національного фольклору та наукового європейського мислення.

Стаття надійшла до редколегії 07.03.91

Л. І. МІЩЕНКО, проф.,
Львівський університет

Український театр початку ХХ ст. Шляхи модернізації

У 1914 р. Микола Вороний писав: «Найболючіше місце нашого національно-культурного життя — це наш український театр». З гіркотою можемо повторити ці слова і стосовно сучасного театру. Чому він перебуває у такому стані? Причин багато — це предмет окремої розмови. Ми зупинимось лише на нереалізованих можливостях, які існували і були важливою передумовою модернізації українського театру, його розвитку й зростання.

Відомо, що є три першоеlementи, без яких не може функціонувати театр: актор, глядач, репертуар. Репертуар — це, насамперед (для нашого національного театру), українська драматургія. Драма як специфічний тип художнього мислення — порівняно з лірикою і епосом — дуже мало привертала увагу вчених України, цей напрям дослідження не має у нас достатньої наукової традиції. Майже не вивченою до останнього часу залишається драматургія кінця ХІХ—поч. ХХ ст., — як в історико-літературному, так і в плані аналізу її поетики. А саме вона виводила нашу національну театральну культуру на нові шляхи, поклала початок її модернізації.

На початку ХХ ст. українське театральне мистецтво, яке в попередні роки мало визначні здобутки, вже не могло задовольнити потреб нового часу. «Український побутовий театр, — зауважує Д. Антонович, — швидко опинився в позиції старого

театру, в якому ще блищали великі таланти, але який для поступовішого глядача втратив характер сучасного театру, в якому б можна було почути нове слово театрального мистецтва. Ні видніші актори, що зжилися і викохалися в побутовому репертуарі і дійшли в цьому репертуарі високої здібності, не могли угнатися за духом часу... Ні драматурги, що зростили і виплекали свій письменницький хист в добі народницького напрямку, не годні були потрапити за новими ідеями і модними течіями» [1, с. 192—193].

Та головна складність полягала в тому, що український національний театр був позбавлений нормальних умов розвитку. Урядові переслідування, заборони, царські укази, спрямовані на знищення української культури, важким тягарем лягали на театр. Він був силоміць загнаний у вузькі рамки сільської теми, не мав права виставляти світову класику і таким чином відгороджувався від загальноєвропейського культурного прогресу, торував шлях до духовної провінції. Театр не був готовий підняти громадянських нових завдань, що їх висувало життя і час.

Та всупереч усім перепонам творча інтелігенція України, інтелектуальний потенціал якої завжди був високим, глибоко відчувала дух часу, молоді таланти шукали нових шляхів у мистецтві. «Ми хочемо, щоб театр у нас, як у інших народів, — писала 1907 р. Леся Українка, — розширював наш розумовий видокруг, освітлював ті питання, що турбують душу інтелігента наших часів» [4, с. 268].

А в інших народів театр вже ставив п'єси Гауптмана, Ібсена, Метерлінка, Чехова. Поступово з'являється театр Шоу, Райніса, Блока, Висп'яньського. Виростаючи на національному ґрунті, українська культура не могла не розвиватись у руслі пошуків і здобутків культур інших народів.

У цих умовах з'являється багато молодих драматургів, які прагнуть дати новий репертуар українській сцені. Серед них виділяються імена Лесі Українки, Володимира Винниченка, Олександра Олесе, які відкривають нові сторінки в історії української драматургії і тим зумовлюють зародження модерного українського театру. Три великі таланти, три дуже відмінні творчі індивідуальності, які відзначаються оригінальними пошуками, і кожен іде своїм шляхом. Але їх об'єднує своєрідне «надзавдання»: змінити театральне мистецтво, і це допоможе змінити суспільство. Їх об'єднує також рвучкий прорив вперед, що забезпечив рішучий відхід від застарілих норм, установлених стереотипів, сприяв засіву нових теренів драматичного поля.

Нові напрями репрезентувала також творчість Спиридона Черкасенка, Антона Крушельницького, Гната Хоткевича, Василя Пачовського. Елементи нового спестерігаємо й у молодих драматургів реалістичної орієнтації: Володимира Самійленка, Людмили Старицької-Черняхівської, в поетично настроєних п'єсах-казках. В. О'Коннор-Вілінської.

Добрий знавець театру і теоретик драми Микола Вороний у праці «Театральне мистецтво і український театр» констатував: «Сучасна драма, як і взагалі театр, стоїть на роздоріжжі, переживаючи переломну добу». Навколо театральних справ у зв'язку з цим точилися гострі дискусії. Журнал «Українська хата» обстоював концепцію нового театру з драмами настрою, символічною драмою. Людмила Старицька-Черняхівська, виділяючи три течії у тогочасному театрі (1907) — театр настрою, театр соціальний і театр символічний, критикувала модернізм. Журнал «Літературно-науковий вісник» критикує модерні пошуки Василя Пачовського, вважаючи, що його п'єси позбавлені «внутрішньої правди». Навіть критики модерної орієнтації — Остап Луцький, Микола Євшан — не збагнули вагомості й змісту драматургії Лесі Українки та Володимира Винниченка. Так, в огляді літератури за 1910 р., опублікованому в «Літературно-науковому віснику», Євшан, торкаючись драматургії Винниченка, писав: «Се не драма в повнім того слова значенні. І не може бути — бо просто природа його не створила для драми... Вона так і лишається драматичним оповіданням. А ознаки се характеристичні, і можуть привести до думки, що автор вичерпується» [3, с. 358]. Лесею Українку здивувало трактування О. Луцьким її «Кассандри» як побутової драми з троянського життя. «Нам багато чого бракує, — говорила Леся Українка, — але найбільше бракує доброї і талановитої критики».

Так чи інакше, але на початку ХХ ст. на сценах Східної України і Галичини все частіше з'являються п'єси українських драматургів, позначені модерними пошуками. Вони вимагали для свого сценічного втілення нової акторської школи, сміливих режисерських рішень, оригінальної сценографії. Та їх ще не було в нашому театрі. Тому, виставлені в театрі Миколи Садовського — найбільш новаторському тоді на Україні — п'єси «Брехня», «Натусь», «Молода кров» Володимира Винниченка, «Камінний господар» Лесі Українки, психологічні етюди Олександра Олесея «Осінь», «Танець життя», — хоч і були подією в житті української сцени, однак справді великого, очікуваного успіху не мали. Твори Винниченка з'являються також у репертуарі театру «Руська Бесіда» в Галичині. Це «Брехня», «Чорна пантера й білий ведмідь», «Молода кров». Автор «Нарису історії українського театру в Галичині» свідчить, що артисти доклали великих зусиль, щоб «удержати вистави на належнім рівні».

Якісно нового звучання набули твори Володимира Винниченка і Олександра Олесея вже в «Молодому театрі» Леся Курбаса, який започаткував свою працю в 1917 р. Серед них — «Базар», «Чорна пантера й білий ведмідь», етюди «Осінь», «При світлі ватри», «Танець життя». У зверненні до глядача на спеціальній афіші декларувались творчі принципи нового театру, який «ставить собі на меті творити і провадить в життя такі форми театрального мистецтва, в яких цілком могла б прояви-

тись творча індивідуальність сучасного молодого покоління українського акторства не «українофільської», а європейської; в національній формі, культури, що, цілком порвавши з обанальненими традиціями українського театру, збудує свої нові цінності як у мистецтві театру взагалі, так і в мистецтві актора особливо, не будучи рівночасно провінціалізмом чужих культур» [2, с. 7].

Трагедія Леся Курбаса стала трагедією національного українського театру.

В чому ж виражались творчі пошуки українських драматургів у напрямі модернізації театральної культури?

Нове мистецтво починається не з нових форм, а з нової концепції людини. Викладаючи свою теорію неоромантизму — нового творчого методу молодих українських письменників, що приходить на зміну «старому реалізму», Леся Українка відстоює принципи суверенності особи, заперечує рабський дух у людині, відстоює її духовну свободу. Новоромантизм, на думку Лесі Українки, прагне звільнити особу, розширити її права, дати їй можливість «не бути в альтернативі вічної моральної самотності або моральної казарми». «Істинний новоромантик, — читаємо у статті про творчість Винниченка, — зневажає не саму юрбу, а той рабський дух, що змушує людину добровільно зараховувати себе до юрби, як до чогось стихійного, всепоглинаючого, нівілюючого, затираючого індивідуальність» [5, с. 254].

У драматургії Лесі Українки пульсувала сучасність, побачена в точки зору певної ідеї і представлена в нетрадиційному для українського театру зрізі — не соціально-побутовому, а філософському.

Змістом драматичних творів письменниці стає оутичка світоглядів, взаємодія політики і етики, які виражені найчастіше через світові образи й сюжети. Закріплені в свідомості поколінь, ці «вічні» постаті-знаки своїм постійним змістом і значенням викликають відповідні асоціації, сприяють вагомості й укрупненню масштабу зображуваного. Але разом з тим ці образи утруднюють сприймання глядача, який звик бачити на сцені відомих йому Безталанну, Наймичку, Бурлаку, Глигтя. Зображуване й виражене тут майже накладалось. Тепер треба було не лише дивитись, але й бачити. Дивитись на «чужі» постаті — Касандри, Антея, Юди, Одержимої, а бачити — «образ рідної неволі» (саме так авторка узагальнює зміст своєї драматургії). Ускладнювала шлях на сцену й нова поетика драми, де вже немає традиційного поділу на позитивні й негативні персонажі (авторка тримається платонівського принципу: «всюди бачити двоє»), відсутність розв'язки, переакцентовка на внутрішню дію, перевага слова над дією та ін. Поетичний театр Лесі Українки вимагав принципово нової гри актора, нової сценографії, де символічного звучання набувають колір, звук, метафора, художня деталь, оновлювалась вся образна система.

В іншому руслі йшли новаторські пошуки Олеся-драматурга, ідейно-естетична концепція якого виростала на ґрунті символізму. Його символічні драматичні етюди — це психологічні малюнки на одну дію. Символічна драма, зауважував Микола Вороний, «мусить заглиблюватись у сферу таємного і незрозумілого. З глибин підсвідомого, з джерел відчуттєвого черпає вона своє натхнення». У такого типу драмі немає традиційних характеристик, які більш священні, ніж факти, і надають новизни конфліктові. Тут виступають абстрактно-символічні постаті без жодних індивідуальних прикмет, конкретних рис. Зміст їх розмов сповнений натяками, передчуттям страшного, тут діє нова концепція часу з включенням у нього поняття безконечності, підсвідомого.

Всі ці ознаки притаманні психологічним етюдам Олександра Олеся «При світлі ватри», «Трагедія серця», «Тихого вечора», «Танець життя», «Осінь», «На свій шлях». Тут діють персонажі: Він, Вона, Жінка, Чоловік, Дівчина — не живі люди, а символи, мало зрозумілі, але цікаві, загадкові. Від виконавців цих ролей вимагається тонка гра, щоб передати рух почуття, внутрішню, психологічну дію, побудовану на півтонах, натяках, емоціональній напрузі. Актори побутового театру не були готові до такої гри, на заваді ставав мелодраматизм, сентименталізм, старі штампи. Їм важко давався поглиблений психологізм, відтворення стану самотності, підсвідомого страху, що спонукувало б замислюватись над непізнаним, ірраціональним, над загадками екзистенції, таємницями людської душі, фатальності долі.

Трагічний зміст виділяє етюд «Танець життя». Ніч. П'ятеро дітей, всі — каліки: чотири горбаті брати, один з них ідіот, і сестра, красуня, теж горбата. Зміст сцени — напружене чекання народження шостої дитини, — якою буде вона? Чи теж калікою? Важкий настрій, роздуми про життя, де людина — потвора. В цій сцені, як і у всіх етюдах, — стислі ремарки, які дуже узагальнено передають обстановку. Олесь часто використовує властиве естетиці символізму звернення до звукових, музичних образів.

Сценічно більш щасливими, ніж психологічні етюди, були драматичні поеми Олеся «Над Дніпром», «Ніч на полонині» та філософський етюд на три картини «По дорозі в казку».

Своєрідним шоковим явищем була драматургія Володимира Винниченка. Складна і багатопланова за змістом, з до болю загостреними контрастами і конфліктами, вона не раз тяжіла до неонатуралізму. Письменник населяє свої п'єси соціальними і психологічними типами із різних суспільних верств, виявляючи надзвичайну сміливість у виборі теми, у безконечному експериментуванні. Має рацію автор дослідження «Письменницька творчість В. Винниченка: спроба соціологічної аналізи» [Харків, 1929]. П. Христюк, коли твердить, що за творами цього драматурга можна вивчати політичну і культурну історію української суспільності перших десятиліть XX ст.

Не дивно, що така незвичайна, модерна драматургія неоднозначно оцінювалась сучасниками. Привертала увагу по-новому представлені глибокі соціальні проблеми, «бунт індивідуальності проти моральної пошлості» (Д. Антонович). Новаторським було зосередження уваги на людській особистості в постановці питання нової моралі, «чесності з собою», висвітленні «тіньових» сторін життя, бажання вдарити по обивателю (драми «Брехня», «Базар», «Щаблі життя», «Memento»).

Свою першу драму Винниченко назвав «Дисгармонія» (1906). І цієї теми торкаються багато наступних п'єс. Дисгармонія між ідеалами і життєвою реальністю, між бажаним і можливим, почуттям і обов'язком, словом і ділом. Це та вічна ситуація, коли людина не може «своїм життям до себе дорівнятись» (Леся Українка). Ця філософсько-моральна проблема гостро стає перед кожним новим поколінням, і все шукає свого розв'язання.

Сьогодні драматургія Володимира Винниченка повертається на українську сцену, її глибоке осмислення ще попереду. Оскільки неперехідне значення поставлених у п'єсах письменника проблем підтверджує час.

Нетрадиційна для української драматургії деканонізація історії проявляється в символічній драмі Спиридона Черкасенка «Про що тирса шелестіла». У передмові до неї автор сам підкреслює, що його образи — це символи певних ідей. «Історичні і взагалі живі образи в п'єсі взято автором не для популяризації їх зі сцени, а як живі символи до висвітлення певних ідей (Сірко — боротьба в людині двох початків — звірячого і духовного; в образах Оксани і Килини — вирази тих початків)».

Спиридон Черкасенко також автор психологічного драматичного етюду «Жах» (заголовок якого символізує стан дійових осіб п'єси), а також віршованої драми на п'ять дій «Казка старого млина». В останній «казка» — символ патріархального життя і водночас образ героїні, дівчини казкової вроди. Ця символічна драма мала успіх на сцені завдяки національному елементу, що приваблював і полегшував її сприймання глядачем.

Прикмети символізму властиві також фантастичній драмі Василя Пачовського «Сон української ночі» та історичній драмі «Сонце руїни».

Вплив естетики модернізму зазнали ранні п'єси «Аристократа», «Герої», «Філістер» Антона Крушельницького, автора, який писав і реалістичні драматичні твори. Вдалі і невдалі спроби були й у творчості Гната Хоткевича, який створив гуцульський театр. Його пошуки особливо відбилися в жанрі психологічної драми настрою — «Емігранти», «Люблю жінчину». Настрій психологічний етюд зустрічаємо й у творчості Степана Васильченка. Його сцена на одну дію «Зіля Королевич» переносить нас у світ внутрішніх, душевних переживань людини. Ці переживання виражені в розмові трьох молодих людей,

що зустрілися в різдв'яну ніч у шкільній кімнаті. Прагнення щастя, казки життя — і гнітюча буденна реальність становлять зміст цієї сцени.

Дочка Михайла Старицького Людмила Старицька-Черняхівська не могла не зазнати впливу батька і водночас розуміла потреби нового часу, дух часу, хоча критично ставилася до модерністичних спроб у тогочасному театрі. За таких обставин вона, як відзначала критика, «заблудилась між новими драматургами». Незважаючи на це, п'єси Старицької-Черняхівської нерідко включалися у репертуар театрів, зокрема історичні драми. А її новаторські пошуки найбільше відбилися в драматичному етюді «Сафо» та сцені «Nocturno».

Стиль відкритої пародії притаманний драматургії Володимира Самійленка. Його комедія на дві дії «У Гайхан-бея» — блискуча сатира на бюрократизм, тупість державних урядовців.

Як бачимо, українська драматургія і театр початку ХХ ст. переживали складний процес пошуків, модернізації. Новаторські пошуки драматургів були дуже різноманітні та плідні. Вони творили репертуар для нового, модерного українського театру, якого ще не було, але який повинен був народитись, — це вони відчували й розуміли. Бо таким був закономірний шлях розвитку, який включав українську національну театральну культуру в загальноєвропейський контекст. Праця театральних діячів і письменників була спрямована на оновлення мистецтва як чинника оновлення суспільства — в цьому революціонізуюча сила цього процесу. На жаль, у наступні десятиліття український театр не зміг повністю втілити в сценічне життя ці важливі починання. Та факти свідчать, що в складних історичних умовах театр і драматурги створили такі художні цінності, які дають всі підстави говорити про існування театральної культури високого рівня. Оновлюючи зміст і форму, всю естетичну систему, театральні діячі працювали на новий театр, який ще треба творити.

1. Антонович Д. Триста років українського театру. 1916—1919. Прага, 1925.
2. Курбас Лесь. Спогади сучасників. К., 1969.
3. Літературно-науковий вісник. 1911. Т. 53.
4. Українка Лесь. Зібрання творів: У 12 т., 1977. Т. 8.
5. Українка Лесь. Твори. Т. 12. Книгоспілка. К., 1930.

Стаття надійшла до редколегії 02.03.91

«Хатяни» і український неоромантизм

Журнал «Українська хата» виходив тільки п'ять років — час малий, коли йдеться про епохи спокійні, і великий, коли йдеться про переломні, збурені. Принаймні, цього часу вистачило, щоб створити в українській культурі своєрідне історико-культурне явище, без знання якого важко зрозуміти подальший літературний процес.

Досі все, що стосувалося «Української хати» в літературознавстві на Україні або огуджувалося (часом у вельми непристойних формах), або замовчувалося; створилася навіть така, трохи дивоглядна, схема. Був «прогресивний» критичний реалізм, до якого зараховували, до речі, зовсім не «критичних реалістів»: Лесю Українку (саме їй і належить перше визначення неоромантизму в нашій літературі — стаття «Новейшая общественная драма») чи Михайла Коцюбинського, а потім пішла смуга «занепаду» чи, як її називали «занепадницька», отже, регресивна, реакційна, декадентська. Цікаво тут те, що це писалося й говорилося без найменшого об'єктивного аналізу явища, навіть без елементарного розуміння, що будь-яке явище, особливо нове — це не тільки продукт певних соціально-політичних умов, але й певний виток у загальному культурному розвитку. Власне, заперечення естетики «молодомузівців» та «хатян» й було справжньою реакцією, бо це була думка «старих», механічно перенесена в пізніший час, тим самим реалізм, як літературна течія, заморожувався у непорушну субстанцію, визнавався єдиною правильною літературною течією чи методом, а всі інші способи словесного вираження шельмувалися, піддавалися остракізмові, обкладалися вульгарно-соціологічними ярликами й ганьбилися. Такою була позиція, на жаль, і визначного вченого та критика Сергія Єфремова, і саме вона запанувала згодом, хоча самого Сергія Єфремова було знищено. Рецидиви цього бачення досягли нашого часу, відтак можемо реально збагнути й відчувати, що, по-перше, таким чином, ми штучно перервали природний літературний процес, а по-друге, побачили, яку регресивну роль може зіграти реакційна критика та літературознавство, коли не сама література, а ці її похідні здобувають владу керувати літературним процесом. Коли озирнемося на чужі літератури, помітимо: цілком нормальна річ, коли старі письменники заперечують молодих і навпаки — все нове на перших порах не приймається, засуджується, ганиться, але згодом нормально входить у життя й завойовує своє законне місце. Відтак давнє «нове» стає «старим», не сприймає нових естетичних хвиль, але перемога, в кінцевому рахунку, залишається за молодими. Молоде згодом старіє, поступово перетво-

рюючись з явища живого чинника в явище історико-культурне. У нас же вийшло щось цілком ненормальне: літературне явище молодих на довгі роки підпало під тверду заборону, стало пугалом, острашником і старіло собі вже в забутті, а не в бутті, як належало б. Шкода для літератури від цього величезна, і то через те, що ми, ввійшовши на початку століття в контекст світової літератури і дихаючи з нею одним диханням, випали з її натуральної течії. Микита Сріблянський ще в 1809 р. писав щодо цього: «Консерватизм української художньої думки вражає невіджаловане при першому знайомстві з нею. Вона не те, що не летить вперед, а тупає позаду життєвого поїзда, що несеється в будучину крилатим змієм. Коли в сусідніх літературах йде перестрілка на нових позиціях, виробляються в літературних лабораторіях нові комбінації та елементи, то в нас письменники пережовують стару патріотично-романтичну жвачку і вперед не хочуть зробити кроку. А коли хто й зробить, то його сіпнуть за полу; не послухає — назвуть «безбатченком» і пустять на чотири вітри» [2, с. 428]. Покоління Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Володимира Винниченка, Василя Стефаника, Ольги Кобилянської, Богдана Лепкого, Олександра Олесея, Миколи Вороного та інших уже в кінці XIX ст. різко повернуло корабель української літератури в загальноєвропейське річище, не втрачаючи при цьому національних, питомих ознак. Воно заперечило «народницький напрям» та «тенденційну поезію» (терміни Лесі Українки) й почало витворювати явище, що його ми тепер звемо неоромантизмом. Чехословацький україніст Мікулаш Неврлий в статті «Літературний ренесанс» (в газеті «Культура і життя») пише про неоромантизм так: «Він заперечував натуралізм, як класичний романтизм XIX століття — псевдокласицизм. У діалектичній суперечності двох світоглядів народилося щось нове, якісно відмінне і досконаліше. Неоромантизм нашої епохи ввібрав основні риси класичного романтизму, насамперед гострий конфлікт з дійсністю, чутливу реакцію на її болі. Коли треба шукати коріння неоромантизму в дореволюційній українській поезії, то треба згадати передусім «Лісову пісню» Лесі Українки й Олесеєві «Драматичні етюди...» І далі: «Неоромантизм, що протиставляв себе панівним тоді описовому реалізму й натуралізму, включав імпресіонізм, символізм і експресіонізм. Досить часто вони в ньому перепліталися. У поетиці українського неоромантизму органічно зливалися перлини рідного фольклору із сміливими пошуками західноєвропейської поезії... В українському неоромантизмі вирізняються такі елементи, як стихійність, драматизм, патетика, месіанізм, фантастика. Українські неоромантики також прагнули зобразити яскравими художніми засобами омріяні ідеали, піднести їх над сірою буденщиною... Вони намагалися якнайглибше показати складний і часто суперечливий внутрішній світ героя» [1, с. 7]. Це говорить історик літератури, вбравши свої думки в об'єктивно-спокійні шати. А от як говорить про те саме один із провідних критиків «Української хати» М. Сріб-

лянський (зважмо, що це говорить учасник літературного процесу, який активно боровся за його оновлення, чим і зумовлюється різкість його тону): «Наша література «старих» іменно не має в собі отого змагання до нового світу. Вона малює те, що єсть, описує події, факти, особи в їх побутово-етнографічно-економічній обстановці, реєструє все це добросовісно, з точністю, але й мертвістю фотографії, з пунктуальністю поліцейського протоколу, але все це... не цікаве, бо відоме, старе, обридле, з літературою, як мистецтвом, не має нічого спільного; давати картину побуту й подій — це ще не значить давати продукти мистецтва. Це є література «изображення без воображення», вбога література вбожества, моральні і всякої іншої бідності, ілюстрація своїх злиднів в їх матеріальній формі без протесту проти ідейної порожнечі і безсилості духа. Така література не має права називатися літературою, а лише словесністю в місцевому, фольклорному значенні» [2, с. 431].

Загалом, неоромантизм як культурно-історична й естетична течія має в нашій літературі свою історію, періоди розвитку, і як така нашим літературознавством належно не достежена. Перший її період — творчість Лесі Українки і її ровесників (перелічених вище), другий — творчість молодомузівців та «хатян», третій — література двадцятих років (до редакції початку тридцятих), яка згодом виродилася в псевдоромантизм з його офіційністю, я б сказав «казенністю»; спробою реанімації цього методу була так звана «химерна проза» 60—80 років. Між «хатянами» та молодомузівцями не було фактично ніякої якісної різниці, в засобах творчості вони не відійшли також від естетики своїх найближчих попередників, але вже спробували зробити, як то кажуть, свій крок уперед. Єднала їх також спільна, досить гостра боротьба з апологетами літератури критичного реалізму, чи, як зазначала Леся Українка, літератури тенденційної, критики «Української хати» назвали це явище «українофільством».

Гострота літературної боротьби на початку століття має свої причини, їх досить чітко визначає М. Євшан у статті «Боротьба генерацій і українська література» [3]. Провідний критик журналу, до речі, іще зовсім юний, зауважує, що раніше в українській суспільності не було генерацій, не було, зрештою, нормального ставлення старших до молодших (зауважимо принагідно, що це не зовсім так: наші романтики — Т. Шевченко, М. Костомаров, П. Куліш та ін. досить агресивно воювали проти псевдокласицизму, який у наших умовах набув вигляду «котляревщини», так само воювала зі старими на Галичині «Руська трійця» — йдеться, ймовірно, про пізніший час: «Непомітно з'являлися, — пише критик, — нові покоління, непомітно проходили — так що навіть про зміну поколінь в повнім того слова значенні не можна говорити» [3, с. 32]. І далі: «Українофільство — витвір цілих десятиліть нашої історії, можна сказати — сума всього українського життя за минуле століття,

воно виховане в традиції, мало готовий церемоніал публічного життя. Воно могло похвалитися, що має признаних вже і усвячених ідолів, свої «Ідеали». І кинуло перше всього військовий клич молодим: безбаченки і безштани! Приблуди! Молоді не мали за собою ніякої традиції і тому старі з невимовною погордою дивилися на них, оскільки не жалували їх як заблуканих овечок» [3, с. 35]. Зробимо, однак, поправку загонистому критикові: аналіз зразків літературної творчості «хатян» чи «молодомузівців» свідчить, що вони більш традиційні, ніж це їм здавалося, але з усіх інших традицій з сентиментом ставилися до однієї, а саме романтичної: в журналі залюбки друкують статті про Т. Шевченка, «хатяни», захищаючи Шевченка, виступали проти нігілістичних вибриків Михайла Семенка, пишуть про П. Куліша, при цьому з великою пошаною, з підкресленою увагою ставляться до тоді ще живої Ганни Барвінок, пишуть про такого класичного романтика, яким був Юрій Федькович, цікавляться символізмом, отже, не могли обійти увагою Григорія Сковороду — було надруковано вельми цікаву й простору статтю Андрія Товкачевського, який між іншим писав: «За останній час поняття символізму так звільгаризувалось, набуло такого специфічного значення, що читач може недовірко усміхнутися, коли я скажу, що Сковорода був символістом» [5, с. 272], а символізм і справді був одним із засобів художнього мислення митців саме барокко. Отож, М. Євшан, пишучи, що «молоді не мали за собою ніякої традиції», мав на увазі українофільські традиції, хоч і це не було аксіоматично, — в журналі друкувалися твори з виразно народницькою тенденцією та й засобами вислову. Критик зазначає, що саме старі кинули в молодих «погірдливий епітет» — декаденти. І в зв'язку з цим: «Інтересно, що всі лихі прикмети новочасного письменства «українофіли» скупчили в словах: символізм, декадентизм — вимовляючи їх, вони відбивали на своїм лиці трохи не страх перед «апокаліптичною бестією» [5, с. 36—37] і називали це занепадом. До речі, ось що саме писав С. Єфремов: «В лиці його (молодого покоління. — В. Ш.) ми маємо діло з появою рішуче протигромадською, розкладовою, яка свідчить про упадок серед даної суспільності того живого, бодрого настрою, який являється необхідним услів'ям руху вперед» [5, с. 38]. М. Євшан досить терпко з того іронізує: «Доходить до того, що література має тільки одно завдання, що удержувати погідний настрій серед громади, будити скрізь серед широких мас бодрости» [5, с. 38]. На противагу цьому критик ставить свій постулат мистецтва: «Упадок всякої творчості починається з того самого моменту, коли ми з елементів вільного мистецтва укладаємо його табулатуру, робимо з них догми або стараємося всяким способом витягнути з нього найбільшу користь у вузько-практичній сфері. Достойнства її тоді стають хибами, вартість її та цінність ідеологічна спадає до мінімуму. Релігійна її величність стає звичайним фактом, ілюзією, з якої насміхатися чує себе вправі кожна крамарська душа, філософські основи

її зводяться до кількох вузьких, утилітарних формул; її морально-естетичне післанництво використовується для хитрощів та цинізму життя» [5, с. 40]. «Українофіли» не визнають світогляду у творця, а «вимагають від письменника і твору певно виложеної програми» [5, с. 41]. На противагу цьому М. Євшан пише: «Ми не можемо бути далі машинами, сповняючи всякі функції родинні, патріотичні, бюрократичні та громадські, а людьми, які уміли б розпорятися своїми силами по своїй волі й обертати на збагачення самих себе. Мистецтво не може довше сповнювати роль служанки, а стати мусить самостійною силою» [5, с. 42]. І далі: «Нам треба більше розмаху, більше безумства, більше оп'яняючого шалу: для того, щоб остаточно скинути з себе останки крамарської творчості наших батьків, а полюбити розмах всього великого й гарного. В тому чи не єдина цінність і краса всякого широкого руху, що йде до визволення індивідуальності» [5, с. 42—43].

«Визволення індивідуальності» — цей постулат має немале значення для нашого розуміння того, що відбувалося в ті часи, отже, спинимо на цьому свою увагу. Йдеться про те, що молоді заперечували погляд натуралістів на людину, як на гвинтик суспільної машини, бо навіть гуманістичне співчуття до покривдженого, на чому реалісти й будували свою естетичну програму, — це не увага до людини, як такої, до її внутрішнього світу, до її глибини й малості, її внутрішнього душевного складу, а тільки увага до суспільних аномалій. У той же час для романтизму людина — це самодостатній, складючий, багатовимірний світ чи навіть зосередження різних світів, а гуманістичне ставлення до людини — це відчуття її неповторності, її єдиності в світі. Ось чому молоде покоління підняло на свої знамена поняття індивідуалізму, бо для них, як писав М. Сріблянський у статті «На сучасні темні» [3], — це протест проти нівеляції особистості. Звісна річ, і тут було не без пересад, і це розуміли й самі прихильники того індивідуалізму. «Розуміється, — пише М. Сріблянський, — що коли голодна людина їсть багато, то захворює, так і з нашим індивідуалізмом: зірвався він із налігача і вдарився в ексцеси — то його захопила з головою «проблема пола» (натяк на В. Винниченка. — *В. Ш.*), то невгамовний естетизм «краківських естетів» (натяк на Б. Лепкого, С. Твердохліба та В. Стефаника), вуличних обірванців (ймовірно, натяк на оповідання Ю. Будяка. — *В. Ш.*), то «гріхозна муза» (натяк на В. Пачовського. — *В. Ш.*) поцупила в «вертепи безмежні» і забалакала, як повія» [3, с. 114]. Загалом же «хатяни» до поняття індивідуалізму ставляться з пієтетом, їх і Г. Сковорода зацікавив як класичний зразок виняткової особливості, яка протиставляється «юрбі» (цілком романтична поетика). Оцей мотив: виняткова, байронічна протиставленість юрбі особистості ніяких Америк не відкривала. Павло Богацький в рецензії на книгу М. Шаповала «Самотність» [3] писав про поняття самотності в тогочасному світі, що вона «недоступна рядовим людям з юрби, а є чудовою прикрасою

великої прекрасної душі поодиноких вибранців неба», однак є й інша самотність — «маленьких, безсилих, плаксиво-бездушних людей» (також чисто романтична позиція). «Самотність — є філософія людини, яка покінчила всі рахунки з товпою, з життям міщанства і гордо замкнулася в високості своєї душі» [3, с. 52]. М. Сріблянський навіть апофеозував індивідуалізм як філософське поняття: «Література індивідуалізму, його поезія і сон будуть мостом, по якому молоде покоління перейде з ночі старих у день свого цвіту» [3, с. 186], а в статті про Миколу Філянського цей-таки автор писав про юрбу і поета: «Презирство до юрби — це є презирство до нівеляційних тенденцій, до міщанської тупості і жорстокості, до упертості і шаблону, до невиразності. Це є презирством сірих мишей, які пнуться диктувати закони громадського співжиття і свою інтелектуальну одноманітність називати творчістю» [4, с. 185]. Митець має полюбити «Оту світлу, веселу, добру, етично й естетично-розвинуту істоту, творчу, поривчасту, рухливу, свідому своєї гідності і своїх прав супроти людей» [4, с. 185] — Людину, яка є повною протилежністю юрби. Тобто в своєму прагненні до романтичного ідеалу людини «хатяни» увіч пересолоювали, бо тут уже йшлося не про увагу до людини, а про особливий тип людини, надлюдину. Цікаво також подивитися, як розуміли романтизм саме неоромантики. М. Сріблянський у статті «Юрій Федькович» [5] подав таке визначення: «Романтизм у ролі двигача поступу відомий нам не один день. Ми знаємо, що романтизм є вища ступінь чутливості, зв'язана обов'язково з волінням. Чутливість без воління зветься просто сентименталізмом. Романтик відчуває нові комбінації первісних основ, бачить нові можливості у сполученні ліній, барв, звуків, відчуває нові синтези в собі, а тому шукає в знадвірному світі, щоб зазначити свою єдність, спільність з ним. Через те романтик стрімголов кидається в просторінь шукати зв'язку свого «я» з природою. Очевидно, що романтик стоїть завжди вище свого оточення, єдності повної з ним не відчуває і хоче злитися з природою в вищому синтезі. З огляду така людина не подібна до подібних їй. Викликає підозріння, порожнечу, боротьбу з оточенням, котре завжди змагається скорити її собі. Конфлікт тут неминучий. А з другого боку, odkриваючи нові образи життя, втягає за собою нижчі елементи людей, підіймає їх до «созерцання» нових образів. Різниця переживань тут очевидна: романтик переживає, неромантик «созерцає». Під цими постулатами підписався б кожен теоретик і практик — автор «Української хати».

Вельми цікавилися автори «Української хати» також імпресіонізмом та символізмом, бо це були, на їхню думку, складники їхнього естетичного бачення: у № 5—6 за 1911 р. друкують статтю француза К. Моклера «Сторінки з історії імпресіонізму во Франції». Павло Богацький бачить поезію цілком в імпресіоністичному світлі: «Вірш — це музика слів, це палітра живих, розкішних красок, це образи пластичних форм, прекрасних і ясних, як в мармурі і бронзі, але з тим — це думка, страсть,

життя» [3, с. 52]. Таке саме бачення поезії і у М. Сріблянського: «Імпресіонізм як манера творчості і як спосіб співвідчування — такі дві зовнішні прикмети нової літератури, і індивідуалізм — боротьба за визволення людини від усяких нівеляційних напрямів сучасного життя — такий її соціальний зміст» [3, с. 116]. Моральна криза, як зазначає критик, пояснюється перш за все тим, що замість демократії й свободи в революції 1905 р. з'явилися «страшні прокурори — партійні паламарі і начотчики — виявляючи свою караючу власть не менш консенкветно, ніж офіційна прокуратура. І витворилася у визвольному таборі така ж неволя, як і в пануючому» [3, с. 113]. Символізм як спосіб поетичного мислення був, як ми вже зазначали, так само близький неоромантикам. У статті «Григорій Савич Сковорода» [5] на той час двадцятишестилітній Андрій Товкачевський дає чітке визначення символізму та й не тільки: підкреслює його традиційність в українській літературі, тим самим повертаючи читача до естетики барокко: «Світ набуває в наших очах незнаного перед тим значення; кожна річ, зокрема, стає символом, емблемою, видимим знаком невидимого і вічного... Символізм — це найінтимніше відчуття світу» [5, с. 273] — тут символізм змикається з таким цікавим явищем, як необарокко. Зрештою, символізм у нашій літературі, зокрема поезії, не здобув особливого розквіту, хоч його елементи знаходимо не в одного з тодішніх поетів (особливо, у М. Філянського та П. Савченка); коли ж придивитися уважно до поезії «хатян», то побачимо, що вона, як і проза, не завжди відповідала теоретичним узагальненням, і зрештою, як уже зазначалося, була більш традиційна, ніж того хотілося теоретикам, більш відповідна внутрішнім законам творення, таким, як конструювання за готовими приписами, тобто теорія теорією, а коли доходило до практики, то все виходило простіше, щиріше і по суті, ніяких традиційних основ української літератури не руйнувало. Не забуваймо також, що в журналі друкувалася здебільшого молодь, яка тільки починала й пробувала свої сили. Однак гріх сказати, що молоді поети в міру своєї сприйнятливості не притримувалися теоретичних засновків своєї течії — в одних виходило краще; в інших — гірше, але ж вони зуміли створити органічне поетичне явище, літературу свого покоління. Що ж до формальних новацій, поезія і проза «Української хати» досить поміркована, її автори в основному розробляли теми й мотиви романтичної літератури, але по-своєму, з урахуванням сучасних вимог, течій, стилів, принаймні їм потрібно віддати належне хоча б тому, що, користуючись українським словом, вони почали творити сучасні художні форми, зробити це слово гнучкішим, елегантнішим, навчилися передавати ним найтонші порухи душі. Класично розробили вони любовний вірш, настроєвий, елегійний, медитаційний, проза їхня торкається тих сфер, які літературою раніше оминалися, — це рефлексія, легенда, візія, фантазія. Цікавилися вони фольклором, міщанською лірикою, пробували писати для жителя міс-

та — не села. Загалом же, нічого занепадницького в поезії «хатян» нема, нема того і в прозі, за своїми мотивами їхня творчість цілком натурально вписується в загальний контекст української літератури, хіба ширше, і не так утилітарно, як «народники», вони використовують її традиції. Тобто ця література ніби синтезує естетичні досягнення барокко, романтизму та й тих-таки «народників», але з цього створюється своєрідний сплав. «Хатяни» немало послуговуються не тільки свіжими образами, але й поетичними формами минулих часів, тільки стилізуючи їх. Зате їхня література наблизилася до індивідуального людського «я», тобто стала придатна не тільки для публічного вживання, але й індивідуального сприйняття, хоч суспільних мотивів таки не цуралася.

Отже, творчість авторів «Української хати» — це своєрідне, питоме явище, але, власне кажучи, — це тільки певний період неоромантизму в нашій літературі. Саме їхня праця підготувала ґрунт для літературного спалаху в 20-ті роки, бо без цього естетичного явища годі збагнути, звідки взялися В. Свідзинський, П. Тичина, М. Рильський, В. Плужник, Д. Фальківський, М. Зеров та десятки інших поетів і прозаїків «розстріляного Відродження». На нашу думку, ніякого рубікону між літературою дореволюційною й післяреволюційною не було — літературний процес аж до 30-х років розвивався безперервно і в питомих формах. У 30-ті роки йому було завдано ледве не смертельного удару, після якого українська література, принаймні на Україні, почала отямлюватися лише в кінці 50-х і на початку 60-х років. Вилучення ж з літературного обігу такого потужного естетичного пласту не давало нам реальної змоги бачити літературний процес у цілому, робило його уривчастим та ущербним і не до кінця зрозумілим.

1. Культура і життя. 1989. № 51. 2. Українська хата. 1909. 3. Українська хата. 1911. 4. Українська хата. 1912. 5. Українська хата. 1913.

Стаття надійшла до редколегії 02.03.91

М. М. ІЛЬНИЦЬКИЙ, зав. від.,
Інститут суспільних наук АН України

Західноукраїнська поезія 20—30-х років у зоні авангардизму

Обставини історичного та суспільно-культурного життя не сприяли розвитку авангардистських течій в українській літературі. Їй доля завжди присуджувала брати на плечі важкий хрест просвітництва, їй доводилося, кажучи словами Михайла Яцківа, «гартувати епічну сталь на агітаційний молот і

популярний джаган», який гатив би старі мури політичної неволі.

Я навів слова письменника, може, єдиного із справжніх модерністів в українській прозі початку ХХ ст., бо в них звучить не просто констатація, а присмак гіркої іронії з приводу того, що літературі нашої з її непересічними талантами доводилося так часто заради «агітаційного молота» і «популярного джагана» омінати нові течії, які розвивалися в світовій культурі і не знайшли повноцінного виразу в українській. Ця тенденція супроводжувала українську літературу, зокрема поезію, упродовж усього цього століття і триває понині: старі мури політичної неволі ще стоять і не йдуть на сувеніри, як уламки берлінської стіни.

Шкода, наприклад, що українські «молодомузівці» мали в особі Івана Франка не прихильника, а непримиренного опонента, в особі того самого Франка, який визначив основні риси новаторства української літератури початку ХХ ст., які розвивалися явно в русі західноєвропейських. Деякі положення його трактату «Із секретів поетичної творчості», зокрема порівняння «поетичної фантазії з сонними привидами, а в дальшій лінії з галюцинаціями, тобто привидами наяві» мовби попереджували пояснення поетики авангардистських течій аж до сюрреалізму.

Франко не поділяв власне тяжіння «молодомузівців» до містичності («Що се за «облаки нового містичного неба»?.. Як же се, мої панове, ви вербуєте до свого кружка молоді духи, себто дітей наших?.. В яким «містичнім новім небі» ви обіцяєте їм тепло і заспокоєння?», «Маніфест «Молодої музи») і виніс несправедливий вирок не тільки самій цій групі та спорідненій з нею київській «Українській хаті», а й багато в чому зумовив в українському середовищі негативне ставлення до модернізму надалі. Слід, однак, зазначити, що Франкову точку зору поділяли не всі. На жаль, тільки сьогодні ширше коло читачів має можливість познайомитися з цією проблемою. У вірші «Івану Франкові» — відповіді на його послання «Лісова ідилія» — Микола Вороний обстоював те, що душа часто бажає «життя нікчемне. Забути і пізнати надземне, Все неосяжне охопити, Незрозуміле — зрозуміти!», бо «коли повсякчас битись, То серце може озлобитись». У не так давно знайдений статті Лесі Українки «Міхаель Крамер», остання драма Гергарта Гауптмана («Всесвіт», 1976, № 3), відкидаючи звинувачення письменника в містицизмі, авторка зауважує, що Гауптман є «містиком настільки, наскільки ним буває справжній поет» і що в його драмі чуємо «не порив геть відійти від життя», а спробу знайти «визвольне слово», яке визволяє від «вавілонського прокляття» сімейної самотності.

Ідею «визвольного слова», гадаю, можна потрактувати в ширшому значенні — як ідею визволення творчого духу людини від побутової повсякденності. Одна з найсуттєвіших ознак раннього українського модернізму полягає в наявності моменту трансцендентності, в тому, що ліричний герой прагне всту-

пити, як пізніше скаже Б.-І. Антонич, в «містичну єдність з світом».

Містичність у творчості «молодомузівців» не тільки не заперечувала національно-патріотичних ідеалів, а навпаки, подавала їх у новому освітленні і цим самим поглиблювала. «Зі землі глибші уми глянули вгору до останніх проблем і загадок, що оточують наше життя», — пояснював Василь Пачовський зміст своєї драми «Сонце Руїни» (1909). «Містичну загадку свого народу» він протягом усього життя розв'язував у драматичній поемі, «містичному епосі» «Золоті Ворота», виводячи на кін історичного дійства трагедію української нації — її бездержавність як кару за первородний гріх, а саме за те, що «завалила свою державу за татарських часів татарськими людьми» і мусить цей гріх спокутувати. Уособленням цієї спокути виступає в поемі образ Марка Проклятого.

Символізм «Молодої музи» не пройшов безслідно для подальшого розвитку української літератури, особливо поезії. Василь Барка в статті про В. Пачовського «Лірик-мислитель» переконливо доводить, що лірика Пачовського була найближчою попередницею феноменального Тичининого кларнетизму не тільки формальними ознаками поетики (повторювання рядків у межах однієї строфи, внутрішні рими, різноманітні фігури ритмо-синтаксичного паралелізму), а й сарказмом малюнків-алегорій, інвективами на тему національного занепаду і т. д.

Це, звісно, тільки штрих до формування нових мистецьких явищ, зокрема такого, як поезія Тичини, а ширше — українського символізму. Але штрих важливий у тому плані, що показує розвиток поезії в Галичині і Наддніпрянщині як спільний процес, що відбувався в русі єдиного потоку із певною зміною співвідношень. Бо якщо на початку ХХ ст., скажімо, «Молода муза» мала певний вплив на поезію Східної України, то на початку 20-х років поезія Галичини здобула могутній імпульс з Великої України. Це особливо помітно на групі «Митуса», що виникла у Львові в 1922 р. Її склали вчорашні січові стрільці Василь Бобинський, Олесь Бабій, Роман Купчинський та Юра Шкрумеляк.

У стильовому відношенні «митусівці» були послідовниками «молодомузівців» — передусім в орієнтації на символістичну поетику з її гіперболізацією внутрішнього «я» ліричного героя та поетизацією страждання. Водночас їх поезія збагатилася новими рисами. Умови світової війни, гіркота поразки в змаганні за українську державність переакцентували «молодомузівський» мотив страждання як культурпесимізму на конкретний історичний ґрунт, що відбивав психологію певного покоління.

Однак естетична платформа «Митуси» чи не найбільш споріднена із засадами київської літературної групи символістів «Музагет», до складу якої входили Павло Тичина, Дмитро Загул, Яків Савченко та ін. Символісти поруч з футуристами та неокласиками склали основу літературного відродження. Сим-

волізм, футуризм та «неокласика» попри всю відмінність і навіть антагонізм їх творчих платформ беруть свій початок з короткочасного періоду української національної державності, коли передвоєнна мистецька молодь стягалася до Києва і об'єднувалася в літературні групи. Цю літературу протягом 20-х років живила ідея державності.

Кордон по річці Збруч розтяв живе тіло народу, та не розтяв його душі. Період 20-х років позначений тісними контактами культурних сил обох частин України. І коли хоч частково погодитися зі словами Михайла Рудницького, що галицька література стала островом Робінзона, який чекає човнів порятунку, то такими човнами стала література з-за Збруча. Вона не тільки впливала на літературний процес у Галичині, а й стимулювала дух пошуків. Уже в 30-х роках поет і критик Святослав Гординський писав, що «великий рух неокласиків, символістів, футуристів у наддніпрянській поезії не пішов марне. Наше поетичне немовля давно живе самостійно... використовуючи досвід класиків... і різних ізмів» («Назустріч», 1936. 15 лют.).

Сучасний літературознавець із США Іван Фізер відзначає своєрідний паралелізм галицької та емігрантської поезії у зіставленні з українською радянською, вбачаючи у творах Антона Павлюка, Олесея Бабія, Василя Бобинського відгомін («поетичні відповідники») символіки Тичини, елегантної мелодійності Миколи Зерова, архітектонічної скульптурності Миколи Бажана, панфутуристичних конструкцій Михайля Семенка.

Впливи, безперечно, були. Але треба визнати, що і галицька й тодішня емігрантська поезія несли з собою і нову тему і нову поетичну мову. Якщо галицька стрілецька поезія оплакувала свіжі могили нездійсненої надії на національну державність у ріднім краї, то емігрантська — і втрату рідної землі, батьківщини. Вона творила значною мірою ідеалізований образ України в глибокій історичній ретроспекції (всю батьківщину, її природу, її минуле герої цієї поезії брали з собою), спираючись на символіку язичницької міфології, образність «Слова о полку Ігоревім», реалії козацької доби (Юрій Дараган, Олекса Стефанович, Оксана Лятуринська, Наталя Лівицька-Холодна). Водночас поети пражської групи вступали в контакт з європейською поезією, зокрема слов'янською, що не могло не позначитися на їх палітрі.

Особливо показова з цього погляду творчість Василя Хмелюка. Від епатації, грубуватого гумору та самоіронії, що дещо нагадує мертвопетлювання семенківського П'єро, деканонізації і дегероїзації минулого, Хмелюк приходить до стилю, в якому футуристичні ознаки явно еволюціонізують у напрямі сюрреалізму. Сюрреалістичний у нього «автоматизм» письма (характерний зразок — поезія в прозі «Ніч»), різкі зміщення усталених смислових зв'язків, сновійні дивогляди, іноді на грані кошмару, щоправда, переважно подані в пародійному плані, при-
міром:

Коли нарешті піду спати...
вже друга година ночі,
вже вертаються до могил
мертві.

На жаль, поетична творчість Василя Хмелюка припинилася після виходу його збірки «1926, 1928, 1923», у 1928 р. Він переїхав до Парижа й цілком присвятив себе малярству. І все ж одну з причин того, що Хмелюк як поет замовк, деякі дослідники вбачали в тому, що атмосфера українського середовища Праги не була сприятливою для таких експериментувань. Втім, не сприяла вона і «засвоєнню різних ізмів» (нагадаємо вислів С. Гординського) не тільки в Празі. У Львові теж не тільки читачі, а й критики — за словами одного з поетів, переважно коментатори й причинкарі — не готові були сприймати творів, позначених формальними новаціями.

Так, різко негативну реакцію галицької преси викликала поява поетичних збірок Ярослава Цурковського «Прозолоть світанку» (1925), «Смолоскипи», «Вогні» (1926), «Моменти й вічність» (1927). Тимчасом поезія Я. Цурковського — своєрідне явище авангардного характеру, в якому поєдналися риси урбанізованого конструктивізму й символізму початку ХХ ст. з гіперболізованим ліричним «я» («І став я шарпати грозами збілене волосся», «на шпилях гір землю держу, до стіп кріпких стягнувши море»).

Висунута Цурковським ідея «цивілізаційного презентивізму» перегукується з теорією «конструкції» Михайла Семенка (заключним етапом його тріади деструкція-екструкція-конструкція), яка проголошувала функціональність поезії, її злиття з наукою і технікою у суспільному процесі, та концепцією «конструктивного динамізму» Валер'яна Поліщука — трактуванням мистецтва як конструктивного чинника життя. Але програма західноукраїнського поета має свої акценти. На противагу семенківській формулі, що «Я — то є всі», він стверджував, що «мистецтво має джерело в індивідуальній фантазії». Важливе також його ствердження національного феномену мистецтва, бо заперечення національного чинника «видало б засуд смерті на поезію, мистецтво...» («Літературні вісті». 1927. № 3—4).

У власній творчій практиці Я. Цурковського помітна еволюція від речитативу з егофутуристичною ексцентричністю на зразок «Я досвіта ручну гранату серця взяв, мов легінь шапку набакир, і кинув з лопотом на ф'якр поезії, де йшов акорд класично мріяних октав» до прозорішої форми і стишенішої інтонації.

Яким міг би бути здобуток поета, важко судити, бо активна поетична творчість його тривала якихось три—п'ять років, а потім обірвалася. І все ж вона стала помітним фактом авангардизму в західноукраїнській поезії 20-х років, який засвідчив живий зв'язок літературного розвитку Західної і Східної України.

Але з початком 30-х років цей зв'язок було повністю перервано. На Радянській Україні від бурхливого літературного життя не лишилося й сліду. Замість творчих дискусій, різних течій незабаром запанував єдиний нормативний і нівеляторський соціалістичний реалізм, а більшість письменників були репресовані. Соловки назавжди «примирили» вчорашніх антагоністів: неокласиків Миколу Зерова, Павла Филиповича й футуристів Гео Шкурупія, Олексу Слісаренка.

Західноукраїнська та емігрантська поезія намагалася хоч якоюсь мірою компенсувати втрати, яких зазнала література по той бік Збруча. І вона по спроможності виконувала цю місію, розвиваючи теми, мотиви, форми, які в умовах сталінського режиму не вкладалися в рамки соцреалістичного однострою і були оголошені поза законом.

Але й тут ситуація була не дуже сприятливою для утвердження в літературі авангардистських тенденцій. Політика терору, зокрема й літературного, породжувала в Галичині відповідну протидію, яка теж була пов'язана з ідеологізацією мистецтва, але, так би мовити, із зворотним знаком. Виразником цієї чи не найпоширенішої тенденції на західноукраїнському та емігрантському літературному терені був перейменований у 1933 р. з «Літературно-наукового вісника» журнал «Вісник» на чолі з його редактором Дмитром Донцовим, який згуртував навколо часопису значні літературні сили.

Програма «Вісника» заперечувала автономність естетичного начала в літературі, виставляючи на перше місце ідеологічну заангажованість з акцентом на національній, що в деяких авторів ототожнювалася з расовою, ідеї. Орієнтація на національно (націоналістично)-патріотичний пафос в ідеології «вісниківців» приводила до переважання логічного начала над зображально-мелодичним, «метафори чину» над «метафорою споглядання», герой цієї поезії був радше закований у панцир дружинника, аніж напоений любовним трунком Лади. Навіть у творчості такого глибокого й масштабного поета, як Євген Маланюк, помітний вплив ідеології Донцова, зокрема, в мотивах абсолютизації волі, заліза й крові, що І. Дзюба справедливо вважає «дзеркальним відбиттям» образів «класової ненависті» деяких українських радянських поетів цієї доби («Прапор». 1990. № 1). Ці мотиви, зрештою, не є домінуючими в його поезії.

Отож, немає нічого дивного в тому, що в теоретичних висловлюваннях «вісниківців» знаходимо не тільки неприйняття, а й заперечення авангардизму взагалі. Особливо ґрунтовно розглянуто погляд на це питання у книзі талановитого поета і критика Юрія Липи «Бій за українську літературу» (1935), в якій автор трактує авангард як ознаку занепаду культури, її деградації, як втрату «сили, що дисциплінує». Прагнення до самодостатньої краси, незалежної від сюжету, від почуття, на думку автора, має в собі щось від самознищення і перетворюється в «блискучий кошмар». Юрій Липа вважав поширення типу «найвільнішого письменника», не обтяженого суспільними

обов'язками, не меншим лихом, ніж «касарняний режим совітщини».

Ще раз підкреслюю, що творчість поетів-«вісниківців», зокрема так званої «вісниківської квадриги» (Євген Маланюк, Леонід Мосендз, Олена Теліга, Олег Ольжич) далеко переростає доктрину ідеї «державницької літератури». Та водночас цілком зрозуміло, як важко було в умовах диктаторського режиму 30-х років утверджувати ідею автономності митця, ідею мистецтва як самоцінної вартості, що має самостійне суспільне значення.

І все ж у тогочасному середовищі була протидія утилітарному розумінню ролі літератури в суспільному житті. Опонентами «Вісника» стають журнал «Ми», що виходив у Варшаві, та львівський тижневик «Назустріч».

Характерним виявом протесту проти «понижування митця» ідеологією був виступ Б.-І. Антонича при врученні йому літературної премії Товариства письменників і журналістів ім. Івана Франка у Львові 31 січня 1935 р. Зіставивши символи віри символізму, сформульовані у відомому вірші Валерія Брюсова «Юноша бледный со взором горящим...» з його заповідями творити для вічного і служити мистецтву для нього самого з тогочасними доктринами політичної заангажованості мистецтва, Антонич обгрунтовує власну позицію, згідно з якою завданням митця є «погодити службу сучасному з тривкішими, вищими мистецькими вартощами, зберегти в цій службі свою індивідуальність і незалежність, влити в жили мистецтва бурхливу кров наших днів, але так, щоб воно не перестало бути мистецтвом». Антонич підкреслював, що ця служба має впливати з органічної потреби таланту і вірності світові, з якого вийшов поет, а не з накиненої згори програми, і закінчив виступ категоричною заявою: «Я не мандолініст ніякого гуртка. Не вистукую верблі на барабані дерев'яного патосу. Знаю добре, що криця й бунтарство, котурни й сурми наших поетів — це здебільша векслі без покриття» («Назустріч». 1935. Ч. 4).

Яким же було ставлення цього поета до авангардистських течій і чи позначилися вони на його творчості? Антонич вважав, що жоден справжній талант неможливо втиснути в шухляду якоїсь поетичної школи. Але його перша збірка «Привітання життя» (1931) засвідчує, що він засвоював уроки всіх тогочасних поетичних шкіл.

Варто додати, що, повернувшись після книг «Три перстені», «Книга Лева» та «Зелена євангелія» до урбаністичних мотивів у незавершеній збірці «Ротації», поет виробляє стильові принципи, найбільш близькі до сюрреалізму. Сам автор в інтерв'ю тижневику «Назустріч» (1935. Ч. 15) назвав цей стиль «надреалістичним натуралізмом» і вважав його продовженням лінії першої збірки «Привітання життя». Але різниця між цими двома — першою і останньою — збірками Антонича величезна. Урбанізм «Ротацій» — суцільна метафора антиприроди, апокаліпсису. Це, за словами самого автора, «місто саме в собі,

місто — суть, місто — майже царица природи, місто — майже біологізоване... Окремі реалістичні образи складають цілість, освітлену сяйвом Божої кари...»

Уже з такої характеристики окреслюється антоничівський варіант сюрреалізму: тут немає і натяку на бретонівський «автоматизм» письма, навпаки, домінує наскрізна концептуальність задуму. Скульптурна монументальність образів, що творять фантастичні пейзажі-візії, які нагадують не то нагромодження скель якихось ранніх геологічних епох, не то хаос зруйнованих внаслідок апокаліптичної катастрофи гігантських міст, споріднює сюрреалістичні поезії Антонича з сюрреалізмом у живописі, яким поет постійно цікавився, зокрема з творами Джорджо Кіріко та М. Андрієнка.

«Ротації» Антонича можна вважати найбільш яскравим виявом авангардизму в українській поезії. Але не єдиним. Бо навіть попри помітні сліди авангардистської поетики в творчості О. Стефановича з мотивами світового болю, бароккової метафори і підкресленого звукопису, попри непряні порухи підсвідомості в поезії Б. Бобинського, що породжує метафорику з зорями «електричних тотемів», попри прагнення Юрія Липи синтезувати баладну символіку із сміховим началом інтермедії (поема «Ярмарок»), в українській поезії 30-х років був ще один митець, творчість якого розвивалася в руслі авангардизму. Маємо на увазі Вадима Лесича, який у ті роки виступав під іменем Ярослава Дригинича. С. Гординський, як одну з характерних ознак його стилю, відзначив те, що «поет одною рукою торкається реальності, а другою сягає в позареальний, так би мовити, метафізичний світ», бажаючи викликати в читача «роздвоєння свідомості» («Назустріч». 1936. Ч. 5). Власне, оте метафізичне, позасвітне міцніло в творчості поета, породжуючи не стільки, може, роздвоєння свідомості, скільки відчуження чи відгородження особистості від навколишнього оточення, у потойбіччя — таємниче і незбагненне, в «темінх невідомості».

Поет, який виростав на символізмі Рембо і Рільке, зумів цю запозичену стихію поєднати із слов'янським міфологічним елементом — закликанням місяця, квіту папороті тощо. На жаль, у Львові вдалося знайти лише одну збірку поета «Різьблю віддаль» (з одинадцяти, які він видав), тому не маємо можливості простежити шлях творчої еволюції цього яскравого і самотнього митця.

Отже, незважаючи на несприятливі умови — та й коли для поезії, для літератури взагалі вони були сприятливими? — дух творчої свободи, стихії творення не згасав в українській поезії 20—30-х років, зокрема західноукраїнській та емігрантській. Але вона досі залишається білою плямою на карті української літератури і ще чекає свого дослідника. А найперше — свого читача.

Стаття надійшла до редакції 09.11.90

Від «Молодої музи» до символізму та інших напрямів

Незаперечною є теза, що Галичина кінця ХІХ—перших десятиліть ХХ ст. стала п'ємонтм розвитку авангардних напрямів у літературі. Грунт для їх появи готувався послідовно. Атмосфера культурно-духовного життя на західноукраїнських землях ніколи не була відчуженою та відмежованою від художньо-естетичних процесів, що протікали в європейських літературах.

Передсимволізм, символізм, декадентизм та інші естетичні формації в Польщі і Чехо-Словаччині, Німеччині і Франції, Італії та Іспанії, як і формальні пошуки в літературі Росії не могли залишатися автономно домашніми, не впливаючи на сусідів. Історично складалося так, що в Галичині були кращі умови для проростання нового, ніж на Україні Наддніпрянській.

Отже, появу «Молодої Музи» ми розглядаємо як творчу закономірність літературного процесу, а не як естетські вправи групи молодих людей, що забавлялися модерном і, мовляв, нехтували національно українським, б'ючи поклони чужому.

Відомо, що Іван Франко виступив із різкою критикою «Маніфесту «Молодої музи», який був опублікований 1907 р. в листопадовому номері газети «Діло». Але самотійність пошуків цих же таких молодих літературних сил Франко щиро привітав. «На арену нашого літературного життя, — писав він, — виступає громадка молодих, перейнятих спільними поглядами, що зважилися без огляду на всякі посторонні обставини служити своїй ідеї, працювати для неї і притягати для неї інші творчі духи, витворити нову літературну школу, що часом може цілій нашій літературі надати новий, досі в ній небувалий напрям. Поява у всякім разі симпатична, як симпатичний всякий порив людського духу, індивідуального чи збірного, до індивідуального лету» [12, с. 410].

Слід сказати, що І. Франко зустрів прихильно, навіть тепло і вихід другої збірки Петра Карманського «Ой люлі, смутку» (1906). Дещо раніше — у 1901 р. — він позитивно оцінював книжку Василя Пачовського «Розсипані перли». Та ось войовничого маніфесту «Молодої музи» з тезами позасоціальних проблем життям, з фетишизуванням смутку, безпредметної печалі, «меланхолії та тужливого квієтизму» і це тоді, коли вирувало революційне життя в Росії, коли Європою котились повстанські рухи, а в Галичині декларувались ідеї національно-визвольного змагання за українську державність, Франко, звичайно, прийняти не міг. Хоча самі «молодомузівці» не мали наміру, і тим паче, не проголошували гасел чистого відходу від

суспільної проблематики часу. Навпаки, згодом життя розпорядилося так, що їхня творчість стала цілком сполітизованою. При своїх симпатіях до художнього авангардизму вони розуміли роль і значення в літературі титанічної праці Івана Франка, незважаючи при цьому на його часто критичне ставлення до новітніх напрямів естетизму.

Усвідомлювали «молодомузівці», що в літературу влилися такі свіжі сили, як Т. Бордуляк, О. Маковей, А. Крушельницький, А. Чайковський, Г. Хоткевич, А. Кримський, С. Яричевський, А. Хомик та інші.

На період проголошення «молодомузівського «Маніфесту» припадає й поява збірки О. Олеса «З журбою радість обнялась» (1907), яка стала вельми помітною в літературних колах. Трохи згодом почав розгортати свою діяльність журнал «Дзвін», що теж намагався мати виразну лінію. А на Наддніпрянській Україні незабаром почала консолідуватися група модерністів, що утворила «Українську хату» (Г. Чупринка, М. Шаповал, М. Філянський та ін.).

Варто пам'ятати при цьому про ідейно-естетичну «політику», яку впроваджував у життя Микола Вороний. «Девіза нашого видання, — писав він про альманах «З-під хмар і долин» 18 серпня 1901 р. до Д. Мордовцева, — поезія в прозі! Через те ми хочемо уникати творів грубо реалістичних з щоденного життя, а натомість бажаємо трошки філософії (пантеїстичної, метафізичної, містичної навіть), висловленої в найзграбніших формах лірики.

Ми не хочемо прихилити небо до землі, ні, ми з землі хочемо самі піднятися на якийсь час в небо, — спокою треба, відпочинку для зневіреної душі сучасного інтелігента, може, тоді йому буде легше жити і працювати на землі» [8, с. 73].

І. Франко вщент розіб'є концепції М. Вороного.

Такі суперечності, внутрішні теоретичні конфлікти ніяк не слід тлумачити однозначно. Могутній материк Франкової творчості промовляв за себе авторитетом незаперечності. Це, сказати б, — та найосновніша класична площина літературного процесу. Інша, новітніша — уособлена М. Коцюбинським, В. Стефаником, О. Кобилянською, В. Винниченком, творів яких повною мірою торкнулися барви модерну. Ще іншу площину прагнула утворити молодь, що була добре обізнана із західноєвропейською літературою. «Молодомузівці» або, як їх інтимно-іронічно називали у Львові «музики», хотіли розвинути ідею західних символістів, намагалися піти далі за своїх попередників. Їм уже не вистачало більш або менш спорадичного прояву символізму, який вони бачили й у рідній національній літературі. «Вони хотіли створити платформу для чистого українського символізму. Не маючи в своїм народі ні Тютчева, ні Норвіда, ні Бодлера — вони мусили творити з нічого» [3, с. 36].

Приблизно в такій естетичній полігамності окреслювався літературний рух.

У всякому разі при опорі більшому чи меншому, але для розвитку українського символізму, який уже мав свої зачатки, готувався благодатний ґрунт. Західноукраїнська преса, зокрема журнали «Світ», «Зоря», «ЛНВ» систематично писали про новітні течії західноєвропейського мистецтва, дошукуючись аналогій до них у мистецтві українському.

Свої корективи в літературно-культурне життя продиктувала перша світова війна. «Війна, — як писала згодом Л. Бурачинська, — принесла нам великий зрив і важке протверезіння. Прийшла переміна загальної психіки. В тих 20-тих літах відбувся великий процес, що інакше вимагав би цілого століття. В поезії виявилось те підсвідоме, що досі дрімало в уяві або палахкотіло бажанням» [4, с. 15].

Ця переміна загальної психіки і протверезіння в першу чергу торкались національної свідомості, що в свою чергу вплинуло на поезію в ідейно-тематичному виразі. Тепер «на бік» реалістичної естетики Франка стають і вчорашні «молодомузівці» П. Карманський, С. Чарнецький, В. Пачовський. В потребі авангарду мовби нема сенсу. В українську поезію приходить великий загін поетів-січовиків: Р. Купчинський, В. Бобинський, О. Бабій, М. Голубець, М. Курах, Угрин-Безгрішний, Ю. Шкрумеляк, М. Матіїв-Мельник, В. Лебедова, Л. Лепкий, Р. Зубик, Д. Волохатюк, Л. Луців, які в основному і творять поезію, відповідну до потреб часу. Популярним стає жанр пісні у найрізноманітніших її варіаціях (маршова, лірична, героїчна, жартівлива, обозова), широко побутують балади — також різновидно багаті: трагічна, ліро-епічна, героїчна і т. ін., з'являються вірші-оди, вірші-присвяти, поетичні епітафії тощо.

Словом, у цьому плані є розлогий матеріал для аналізу та високих оцінок. Бо справді пісенний жанр цього періоду нашої історії досяг вершинного рівня. Згадаймо хоча б такі, як «Чуєш, брате мій» (сл. Б. Лепкого, мел. Л. Лепкого), «Бо війна війською» (сл. і мел. Л. Лепкого), «Ой, у лузі червона калина» (сл. С. Чарнецького, мел. нар.), «Гей там на горі Січ іде» (сл. К. Обуха, мел. нар.), «Ми гайдамаки» (сл. О. Маковея, мел. нар.), «Зажурились галичанки» та «Як з Бережан до кадри» (сл. і мел. Р. Купчинського) і десятки інших.

І все ж навіть в умовах війни літературний процес прагне повернути собі довоєнне обличчя. Багато в чому варто погодитись із Ярославом Гординським, який майже по гарячих слідах цього процесу писав, що поезія «почала повертати до старих передвоєнних позицій. Львівські «Шляхи» опинилися в полоні давніх молодомузівців, московський «Промінь» пішов на лад «Української хати». Тому, хоч «Шляхи» нав'язують дещо до Західної Європи, то промінь відхрещується від всякого футуризму й відкидає загалом подібну «свистопляску літературних юродців». Літературна критика не завважила, що півтори роки світової війни змінили українську психіку і що довоєнна література може стати тільки підбудовою для нового життя. Ще 1917 р. «Шляхи» не передчувають, що вже 1914 р.

почав український вояк на кривавому боєвому полі творити зовсім новий прозовий стиль, стиль воєнний, що збирався за-панувати всевладно в українській літературі, хоч власне 1916 р. появились уривки стрілецької епопеї з першої половини 1915 р.» [7, с. 9].

Правда, Я. Гординський значною мірою переоцінював цей «прозовий стиль, стиль воєнний». В українській критиці він одержав оцінки далеко скромніші. До речі, ця ж критика впродовж 20—30-х років послідовно визначить свої позиції. М. Євшан та М. Сріблянський (М. Шаповал) стоятимуть під прапором «мистецтва для мистецтва». Імпресіоністичну ділянку літератури прагнуть досліджувати П. Богацький, В. Дорошенка приваблювала критика соціологічна.

Приблизно через два десятки літ Богдан Лепкий у короткому огляді української літератури «Наше письменство», скажімо, поезію Р. Купчинського оцінюватиме як витончену за формою традиційного класичного і модерного вірша. Властиво «модерність» поетики Р. Купчинського, як в основному поетів всього січового покоління: М. Матвіїва-Мельника, В. Бобинського, О. Бабія, й полягала у символістських засадах.

В. Бобинський, що був авторитетом серед названої групи письменників, давав кваліфіковані тлумачення художньої естетики символізму. Це, безперечно, не могло не впливати на творчу практику кожного зокрема. «...Символізм, — писав він, — це не остаточна форма мистецтва слова. Він не повинен бути метою для самого себе, тільки одним із багатьох засобів поетичного вислову, етапом у постійному розвитку поезії, здобутком, на котрому можна і треба далі будувати» [2, с. 22].

Теоретичні засади символізму, що викладено в названій статті В. Бобинського, проливають у якійсь мірі світло і на поезію Р. Купчинського, який, як уже говорилося, вчився «у школі» В. Бобинського. До того ж Р. Купчинський із групи «Митуса», що під такою назвою видавала й літературно-мистецький журнал, який мав цілком окреслені естетичні смаки і під які відповідно підбиралась автура модерністських творчих вподобань. Тут друкувались Д. Загул, М. Семенко, М. Одолян, Є. Яворський, Антін Павлик, Василь Левицький (Сафронів), Юрій Липа, Маркіян Деліт, Федір Дудко, Микола Вороний, Михайло Обідний і ще багато інших.

Журнал не тільки репродукував роботи таких художників, як Олександр Архипенко, Юрій Нарбут, Павло Ковжун, але й вів про їх творчість теоретичну розмову, як і вів розмову про модерну музику та поезію.

Популярний і уже визнаний О. Архипенко, власне, о цій порі твердив: «Світ хотів би, щоб митець виклав усе. Я мислю, що в такому разі не було б ніякої творчості, адже митець повинен творити. Митець, який творить, приневолює до творчості й глядача. Він дає йому імпульс, що штовхає і його, глядача, згідно з законом універсального руху. Коли подати глядачеві символ, він мусить почати й сам творчо мислити...»

...Символ — то справа, що має надто велике значення. Часом він звичайний, і ми не зауважуємо його. Дивіться: коли хто пише чи розмовляє, це теж символізм. Ми вживаємо слова, що є символами... Грається кіт з клаптиком паперу — це теж символізм. Папір для нього є символом миші» [1, с. 19—20].

Все оце разом взяте і є тією атмосферою, в якій виростали творчі крила Р. Купчинського. Він шукав своєї поетичної символіки: «Ситом сіє сиві струї Хтось химерний. Хмар хитон Розпростер на небі вітер. Слизько. Слізьно. Сумно. Сон. Вимок на воротах Сльози скапують зі стін. Ластівка прийшла, як стрілка. Сниться: Сяйво, Сонце, Сміх».

У розумінні Р. Купчинського, як бачимо, поезія — це зорова пластика образів, музикальність рядка. Він приділяє велику увагу «озвученню» та «живописності» строф. Подібного ще успішніше досягав В. Бобинський — майстер віршового звукопису. Недаремно він так уважно стежив за поезією. П. Тичини.

Поети-символісти вірили, що слово мусить вміщати в собі світ таємничості, казкову атмосферу, навіть загадковість почуттів. Вони стояли на позиції, що художнє слово повинно бути неокресленим у своїх асоціативних горизонтах, тобто вони ждали своєрідного безвиміру, якогось завороженого впливу на читача. Вище цитована поезія Р. Купчинського, власне, з цього погляду дуже цікава. А в тім це було загальнолітературне прямування.

Аналогічний зразок такого художнього мислення знаходимо у поетичній прозі Михайла Одоляна, у віршах М. Матіїва-Мельника, Олеса Бабія, Василя Бобинського.

Не важко спостерегти, що так звана стрілецька лірика з національною тематикою, що домінувала тоді у галицькій поезії, у стилістичному оформленні значною мірою була символістичною. Адже символізм, як казав Св. Гординський, був дуже придатним для цієї пори. «Це був чудовий стиль, — писав він, — для оплакування свіжих могил» [6]. Хоча Гординський не без підстав був одностудцем Б. І. Антонича в тому, що ця доба хоч й мала добрі творчі постаті, але все ж поезії високої не дала. Він пояснював це тим, що молодшому поколінню значною мірою тяжів вплив «Молодої музи», що вони хотіли «співати», а не творити [6]. І ось Гординський ставить найбільшою заслугою М. Рудницькому, який своїм циклом віршів «Життя і мистецтво» виступив проти такої «розіспіваності», хоча «його каламбурна поезія» [6] в цьому багато не допомогла.

Високо цинив С. Гординський й О. Бабія, який у віршову традицію «вніс в дусі свого часу елементи символізму. Правда, за Збручем (тобто під час Стрілецького походу), — писав критик, — «він уже відцвів, йому на зміну прийшов карбований ритм Зерова та реалістичні екскурсії неоромантиків, збагачених передовсім «ізмами», але в Галичині символізм був ще новиною і дань йому складали всі видатні галицькі поети. Ті всі таємничі «невідомі» «хтось», що зависають над людським

життям і проти яких людина в своєму фаталізмі безсила, безперечно, звідти. І це може саме те, що обіч формальних засобів творить найбільшу різницю між світовідчуванням Бабія і поетів новішої генерації» [5].

Поетів новішої генерації, доробок яких невдовзі ознаменується збірками віршів Б. І. Антонича, перший творчий підсумок своїх попередників (покоління Р. Купчинського та О. Бабія) не в усьому влаштовуватиме. Вони намагаються активізувати літературний процес. Авторитетною для них стає «Празька школа» з такими іменами, як Ю. Липа, Л. Мосендз, Є. Маланюк, Ю. Дараган, О. Стефанович, М. Чирський, Ю. Клен, О. Теліга, Б. Кравців, О. Ольжич, Зореслав та інші. Їх реалістична поезія не заперечує поезії з так званим культом особистісного, ліричного «я», тобто поезії експресіоністичної (В. Гаврилюк, Б. Кравців, С. Гординський). З'являється чимало зразків імпресіонізму — віршів з акцентацією особистісних вражень (В. Лесич, Т. Курпіта, М. Рудницький). Навіть трапляються приклади гедоністичної лірики, в ядрі образу якої приємність контакту зі світом (М. Лівицька-Холодна).

З полум'яним бажанням високої творчості вступила у літературу група «Танк», що сформувалась за географічним принципом. Співробітники «Танку», зокрема, — В. Дядик (Париж), Краснопільський (Львів), Андрій Крижанівський (Краків), Микола Ковальський (Париж), Наталя Лівицька-Холодна (Варшава), Євген Маланюк (Варшава), Леонід Мосендз (Прага), М. Мухин (Полібради), Михайло Середа (Каліш), Олекса Стефанович (Прага), Микола Чирський (Ужгород), Святослав Шрамченко (Ченстахов), Петро Холодний — стан (Варшава) та інші.

Ю. Липа дав «танківцям» ідейні орієнтири. Він звернувся до них зі своїм листом, в якому накреслював основний їх курс: «Як писати, і про що писати? Тісні і темні є шляхи нашої літератури останнього століття. Даймо розмаху діяльності, пригод, здобувань, поразок і витривалості серед найгіршого. Лишень даймо се, за се одно придбаємо читача — брата. Бо не штука вагатися і розпитуватися дороги, штука йти і вести. Нехай роз'їдені сумнівами люде скажуть, що сього замало, що се наївне і т. п. Не зважаймо на сих нащадків віку безволя і зневіри, — виховуймо і творім Державність. Пишім цікаво, віддаймо себе з цілою енергією і оптимізмом. Нехай нас відвертає творчий дух літератури» [10, с. 9].

Як бачимо, український літературний процес і на еміграції, й вдома не був процесом самоплинним. У цьому контексті цікавий і такий зовсім забутий на сьогодні факт. У 1927 р. молоді творчі сили згруповуються в невелику організацію і засновують українське видавництво «Новий Кобзар» та видають перший на західноукраїнських землях літературно-мистецький часопис «Літературні вісти». Навколо нього еднаються і представники старшого літературного покоління.

Після довгочасних дискусій (6 місяців) 6 червня 1927 р. в

приміщенні Народного Дому у Львові Ярослав Цурковський, узагальнивши найрізніші дискусійні колізії, виголосив програму новоутвореного товариства, головна ідея якого виражалась у словах: «Ми хочемо поступу! Обнови духа! Світла нам!»

Через тиждень (12 червня 1927 р.) відбулось перше установче засідання товариства, що назвало себе «Інтелектуальним блоком молоді всеукраїнської генерації» — ІНТЕБМОВСЕГ. На цьому ж засіданні було вибрано редколегію «Літературних вістей».

Головою блоку став Ярослав Цурковський. В склад редакції часопису ввійшли: Я. Цурковський — редактор; Осип Турянський, Микола Угрин-Безгрішний — заступники редактора; Володимир Шаян — технічний редактор; Володимир Лопушанський — директор видавництва і відповідальний редактор; Ірина Величко — секретар редакції; Дмитро Козій — літературно-науковий референт; Ярослав Ярославенко — музичний референт; Андрій Коверко — референт різьбярства; Євген Бунда — референт театрального мистецтва; Володимир Калинович — референт у справах педагогіки та експериментальної психології і шкільного навчання; Марія Дзьоба — адміністратор [9].

«Літературні вісти» ставили своїм завданням «допомогти консолідуванню нових творчих сил, зроджених і змужнілих у вогні революції, як теж спрямуванню цих сил в одну могутню течію, свідому своїх цілей і завдань, — в течію, що має в собі обнови життєві сили народу, заржавілі з браку руху й імпульсивности» [11].

Зрозуміло, що поява кожного літературного покоління пояснюється конкретними суспільно-історичними обставинами та існуючим мистецько-творчим рівнем. Суспільну атмосферу цього часу ІНТЕБМОВСЕГівці характеризували в двох найпритаманніших їй ознаках: з одного боку — присутність змужнілих та загартованих війною прогресивних сил, і з другого — наявність сил імпульсивних, «заржавілих з браку руху».

Рівень розвитку культури та науки на цей час в Галичині вони визначали творчими досягненнями: в малярстві особою Олександра Новаківського, в прозі новелістикою Василя Стефаника та повістями Богдана Лепкого, в музиці композиціями Василя Барвінського, Станіслава Людкевича, Ярослава Ярославенка, в науці розробками з філософії проф. Степана Белея, діалектолога проф. Івана Зілінського, працями з історії української літератури Михайла Возняка, академіка Кирила Студинського та критика Ярослава Гординського, природничі науки дослідженнями Володимира Кучера, Володимира Левицького та Івана Раковського. А ось на поезію вони дивились як на таку, де не визначилось яскравих імен, тому й дивились на неї, як на лірику анемічну.

Цим самим обґрунтовувалась ними позиція «Літературних вістей»: «Метою нашого журналу, — зазначалось у програм-

ній статті, — освободити творчі сили з-під грубого льоду застарілих догм і форм, що плаксивим напівом коліскової пісні заколисували наш народ тоді, коли треба було пірвати його до світла й соборного зриву» [11].

Певна річ, що недооцінювати поезію, наприклад, Петра Карманського, Степана Чарнецького, Олесь Бабія, Василя Бобинського чи того ж таки Богдана Лепкого було не чим іншим, як суб'єктивним підходом «вістян». Хоча слід сказати, що «в провідниках» української поезії вони бачили імена значиміші, ніж вище названі. Це були Павло Тичина (Радянська Україна) і Євген Маланюк (еміграція).

Звідси знову немалозначна теза: «будемо старатися нав'язати постійний контакт зі всеукраїнським літературно-мистецьким рухом в краю і за кордоном, передовсім із рухом молодого покоління...» [11]. І далі: будемо «пособляти розвиткові нових талантів», будемо «служити пропаганді української книжки між народом...»

Думаю, є всі підстави твердити, що ці високі творчо-пошукові пориви не так перегукуються з молодомузівськими, як йдуть від них, як також йдуть і від «Української хати». Адже «хатяни» і «молодомузівці» свої мистецько-формальні експерименти в принципі провадили в одному напрямі. Багато чого з їх досвіду візьме і вже розробить на своєму рівні «Музагет» (1919). Це будуть яскраво виражені символістичні твори. До їх бібліотеки, згадаймо, увійдуть «Бузковий куш» М. Філянського, «На березі Кастальському» О. Слісаренка, збірка оповідань та нарисів Мирослава Ірчана «Сміх Нірвани», збірки поезій В. Ярошенка «Світотінь», «Луни», твори Я. Савченка, П. Богоцького, Г. Журби, Ю. Михайліва, а також Д. Загула, П. Тичини, Василя Еллана, В. Чумака.

Таким чином, українська стрілецька поезія, що на початку 20-х років творилась під знаком літературно-мистецької групи «Митуса», з одного боку була суспільно-політичним породженням «Молодої музи» та авангардних напрямів української поезії, а з іншого — їх продовженням. До того ж не тільки продовженням, а й певним стимулятором розвитку нових тенденцій.

Адже збірки «Прозолоть світанку», «Смолоскипи», «Вогні» та інші Ярослава Цурковського, публікації Івана Коровицького, що стануть збіркою «Віще зілля» в 1936 р., вірші Ярослава Дригинича «Різьблю віддаль» — це новий розлогий матеріал для розмови про український футуризм та інші художньо-естетичні напрями.

1. Архипенко О. Альбом. К., 1989. 2. Бобинський В. Від символізму — на нові шляхи // Митуса. (Львів). 1922. Січ. 3. Бойчук Б. Пробний лет // Остап Луцький — молодомузеець. Нью-Йорк, 1968. 4. Бурачинська Л. Буравістя в українській поезії // Літературні вісті (Краків; Львів). 1942. Лют. Ч. 1. 5. Гординський С. Поезії О. Бабія (про «Пожнив'я») // Назустріч. 1938. № 10 (106). 15 черв. 6. Гординський С. Поет «другої генерації» // Назустріч. 1936. № 52. 15 лют. 7. Гординський Я. Военні роки (1914—1920) // Літера-

турна критика підсоветської України. Львів; К., 1939. 8. Життя й революція. 1925. № 10. 9. Інтелектуальний бльок молоді Всеукраїнської генерації // Літературні вісті. Львів, 1927. Ч. 3—4. 10. Липа Ю. Лист до літераторів // Статті про «Танк». Варшава, 1929. 11. Літературні вісті. Львів, 1927. Ч. 1—2. 12. Франко І. Зібрання творів: у 5 т. К., 1982. Т. 37.

Стаття надійшла до редколегії 07.02.91

О. І. ВЕРТІЙ, доц.,
Сумський педінститут

Художньо-філософський потенціал поезії Павла Грабовського

Однією з найвизначальніших прикмет художнього мислення Павла Грабовського є філософічність. Зумовлена вона як історичними та соціальними обставинами, так і обставинами особистого життя, які постійно ставили поета перед необхідністю задумуватися над причинами і наслідками тих чи інших процесів, явищ, подій, доходити тих чи інших висновків та узагальнень.

Так, розмірковуючи над природою і змістом буття людини, Павло Грабовський осмислює суспільні явища, так би мовити, ширшого і вужчого плану у їх взаємозалежності і взаємообумовленості. Скажімо, у поезії «Робітникові» ширший план становить праця «на других» впродовж днів і ночей [1, т. 1, с. 51]. Подібне спостерігається і у «Швачці». Вужчий план «карбувальний будинок», у якому людина знаходить свій кінець («Робітникові»), та «вільна неволенька», що тяжким болем запеклась у грудях виснаженої працею жінки-трудівниці («Швачка»). У такому співставленні зображено сільську громаду і вчительку («Трудівниця»), минуле і теперішнє («Допусти»), трагедію сім'ї, спричинену смертю матері, а потім і батька, безвихідне становище дітей («Сироти»). Завдяки цьому автор глибше проникає у зміст співвідношуваних протилежностей, а отже, і у внутрішній світ героїв, діалектику їх становлення, виходячи на новий рівень художньо-філософського узагальнення, змикаючи в художньому образі ці протилежності в єдине ціле.

Соціальне, духовне, морально-етичне, психологічне буття героя постає у такому разі як вироблення людиною і суспільством відповідних прагнень, принципів, ідей тощо. Крайне зубожіння і відчуття беззахисності природно породжує у дітей (поезія «Сироти») думку про шматок хліба, який хоча б інколи можна було побачити на столі, спонукає шукати розради і замирення у батька, але й його взяли «до розправи». Художні дета-

лі «Надворі люто тріщать морози», «Краялось серце, змерзали сльози, Поки не сплющив навіки очі» [1, т. 1, с. 333] не лише інтимізують ліричну оповідь, а й акумулюють у собі увесь трагізм ситуації.

Глибоке співчуття бідним, усвідомлення свого громадянського обов'язку викликають до життя і благородні прагнення та ідеали героїні поезії «Трудівниця». Вона хоче вивести сільських дітей на дорогу знань, що для Павла Грабовського було рівнозначним революційній боротьбі. Зображення життя і побуту селян тут поєднується із розповіддю ліричного героя про освітянську діяльність учительки і побудоване на основі чергування часово-просторових рамок розвитку поетичної ідеї. Їх звуження, розширення, а потім знову звуження підпорядковане розкриттю антагоністичного характеру взаємин людини і суспільства. Прикінцева пейзажна замальовка «Хуга свистить по загатах, жалібно труп заміта» [1, т. 1, с. 138] виразно вказує на крах будь-яких ідеалів добра і справедливості за даних суспільних обставин. Таку ж ідейно-естетичну функцію виконує цей художній прийом і в інших згаданих тут поетичних творах. У такий спосіб Павло Грабовський підкреслює неможливість для ліричного героя розкрити себе до кінця, максимально реалізувати за даних обставин свій соціальний і духовний потенціал. Та на цьому пошуки ліричним героєм свого місця в суспільстві не закінчуються. У «Листі до молоді української» Павло Грабовський підкреслював, що «поліпшення нашої долі можливе лишень як послідок зміни тяжких обставин світових чи, зокрема, державних, — то ж треба працювати в напрямку знищення отих і загальних обставин» [1, т. 3, с. 52]. Відповідно до усвідомлення таких джерел соціального прогресу відбуваються і зміни у внутрішньому світі героя, а отже, і соціальній та психологічній зумовленості його характеру.

Ідейно-естетичною домінантою стає образ майбутнього, яке розмикає часові рамки твору у віддалену перспективу. Воно оживляючим потоком вливається в душу героя, ставлячи його перед дилемою: безсило опустити руки і скоритися долі чи «перейнятися швидше світлом знання, Поступом, якого осягла Європа» [1, т. 1, с. 118], в ім'я перемоги добра над злом. Етичний вибір тут залежить від критичного сприйняття і осмислення дійсності, у якій допитливий розум навіть під гнітом найтемніших сил бачить і сили іншого порядку — сили боротьби, прогресу.

Глянь на луг — не вся травниця
Ще потоптана упрах;
Глянь на люди — чесні лица
Ще не всі обвіяв страх [1, т. 1, с. 62], —

звертається ліричний герой до свого уявного співбесідника. Динаміка взаємодії кольорів — темного і світлого — тепер визначає і динаміку внутрішнього конфлікту, розв'язка його знаменує собою віру в перемогу світла над тьмою: «І побачать вбогі діти Будуче славетне, будуче прекрасне» («Щоб настав

час жаданий»); «Час настане для взаємин спільних, Зоря згоди заблищить у тьмі. Рівний всім, в сім'ї народів вільних Раб-народ забуде об ярмі» («Прийде день великої відради»).

У названих та інших поезіях цього ідейно-тематичного циклу, як от: «Людина есм...», «Думка тюремна», «З елегій» тощо перед нами постає соціально активна особистість, революціонер-борець. Він виявляє виняткову силу волі, цілеспрямованість, завдяки чому, долаючи зневіру і розпач, підпорядковує обставини своїй меті. Життя для нього — це рух, боротьба за можливість реалізувати свої принципи та ідеали у суспільстві, боротьба за свободу, вільний вияв своєї людської сутності.

Рух та боротьба визначають і долю людини в суспільстві, а відтак і долю суспільства. У поезії Павла Грабовського ця взаємозалежність постає як проблема часу, зміст якого характеризується крайньою взаємовідчуженістю людини і суспільства. Антитеза «світ — неволя в ньому» («Краще б у світ не родитись. — Стільки він мук завдає!»), загибель чесного, рідного — тержество злого, ворожого («Сестроньки, браття — в могилі, Вороги ж люті — живі...» [1, т. 1, с. 97] у поезії «Краще» створюють свого роду художню модель того часу, підкреслюючи приреченість ліричного героя на неймовірні страждання, пекучу самотність.

Однак герой Павла Грабовського — революціонер-борець. Навіть у хвилину морального і душевного падлому він не опускає рук. Аналіз ним свого внутрішнього світу у такому стані — не акт безсилля, а свідчення активної роботи думки, гнівного протесту проти усякої наруги над людською гідністю, проти черствості і байдужості до людської долі. То, зрештою, прокляття відступництву, пристосуванству, втраті благородних принципів та ідеалів, які мали б живити думку, кликати до дії. Зримо і чітко такий герой постає в поезіях «До матері», «Чи ви живі, чи повмирали», «Я так страшенно змучивсь» тощо.

У медитативно-трагічному звертанні сина до матері («До матері») не важко вловити твердість переконань і характеру героя, вірність його своїм життєвим принципам та ідеалам. Проїнятий гарячою любов'ю до найдорожчої у світі людини, він усвідомлює, що шлях до майбутнього лежить через жорстокі випробування. Синтез теперішнього і майбутнього тут служить прийомом розкриття динаміки взаємин людини і суспільства, тих складних соціальних процесів, які, зрештою, визначають основу суспільства, рухають його вперед по шляху прогресу. Тому його обурює будь-яка пасивність у пору епохальних зрушень, неухага до тих, кому так потрібна підтримка у цій справі:

Чи ви живі, чи повмирали;
Чи я дождусь коли, чи ні,
Щоб клаптик часом переслали
Паперу братнього мені?
Прохав, молив... Що більше вдію?
Хоча б хто на сміх написав...
То все б кохав дурну надію,
Все б долі привид не згасав [1, т. 1, с. 340].

Ліричний герой, як бачимо, пройнятий турботою не стільки про власну долю, скільки про долю спільної праці, якій присвятив своє життя. «Клаптик братнього паперу», тобто думки, ідеї друзів йому і потрібні саме для підтримки революційного духу. Трансформуючи таким чином особисте у сферу суспільних відносин, Павло Грабовський підкреслює взаємозалежність долі людини і суспільства, надає змістові створеного ним образу філософсько-медитативної значимості та чіткого ідейного спрямування.

То ж цілком зрозуміло, чому він не може спокійно спостерігати, як світ убиває людське в людині («Людина есм...», «Там і тут»), як закріпають люд «во ім'я господа Христа» («Вороги»). За зверхньою красою світу він бачить «смердючі болячки» («Веснянки»), його обурює зневага до народу, космополітизм салонних поетів («Сучасним поетам великоруським»). Він цілком безкомпромісний і ця безкомпромісність — єдино правильний спосіб вийти зі стану драматичної самотності на шлях активної революційної дії.

Уперед до завзятого бою
За громадські та власні права,
Коли бути бажаєм собою,
Коли серце позор відчува! [I, т. I, с. 384] —

такий морально-етичний кодекс життя революціонера-борця, така його життєва позиція як громадянина. Ставши на перехресті епох, він зливає свою долю з долею народу і суспільства в цілому. Тому-то у ліриці поета авторське «я», як і внутрішній світ ліричного героя, знаходить багатопланове, багатогранне вираження, надто ж коли йдеться про мету, символ і цінність життя.

Одразу зауважимо, що й саме розуміння цих понять у Павла Грабовського йшло від позначеної впливом народництва ідеї нерідної боротьби революціонера і самодержавства, що зближувалася з ідеєю страждання Ісуса Христа і найтіснішим чином пов'язувалася з поширенням освіти серед селянства, до усвідомлення необхідності революційних змін, свободи, про що йдеться й у пізніших поезіях. Мотив необхідності повалення влади «катів-бузувирів» утверджує думку про можливість вільного розвитку людської особистості. Отже, свобода, людське щастя визначають основну мету життя Павла Грабовського і його ліричного героя. Смысл життя бачиться в підпорядкуванні усього свого соціального, морального потенціалу, усіх своїх сил справі боротьби за цю свободу і це щастя, справі революційного творення нового майбутнього. Кінцевий результат боротьби, її значимість для прогресу суспільства і людства в цілому стає критерієм цінності життя.

Саме такі світоглядні позиції автора визначають і кут його зору на події, явища, людей і їх справи, зумовлюють особливості композиційної організації того чи іншого поетичного твору, що нерідко набуває форми звернення до сучасника. Образ власне автора, який споглядає і аналізує навколишній світ,

стає у центрі твору. Суперечливий характер його зв'язків з цим світом надає дихання поетичній думці.

У поезіях раннього періоду «Гадка», «Наша слава» та інших вона виводиться з поглибленого аналізу дійсності, сформованих нею моральних принципів революціонера-народника, які сповідує і власне автор, і в доцільності яких намагається переконати свого сучасника. Він твердо вірить, що «Не в огуді хиб сучасних Ціль та сила бояка», що «Прошла кров не дасть нам ради, Знов прокляттям обіллє», а «Поклик помсти та розради Щирий замір попсує» [1, т. 1, с. 125]. Пояснення такої позиції, її утвердження веде до градації думки як одного з найдійовіших засобів емоційного впливу, до наростання почуття, яке розгортається у чітко визначену художньо-філософську концепцію буття борця за соціальну справедливість, щасливе майбутнє. Поступова зміна символічних образів «тьми», «темряви людської» на пройняті вірою в торжество ідеалів «братньої згоди», «освіти на народнім язичі» образи розквітлих «мов ясні квіти» надій, що «зоріють чоловіку в непрогляднім заперті», виражає авторську позицію, авторське розуміння мети і смислу життя, які концентруються в останніх підсумкових рядках.

Простий люд — є наша слава;
За Європою наш слід! [1, т. 1, с. 126].

Свідчення різноманітності форм вияву авторського «я» у трактуванні даної проблеми є і поезія «Щаслива людина». Побудована вона на основі тези і розгорнутого заперечення, яке пояснює, розкриває її глибокий підтекст. Сама теза, висловлена в першому рядку, — «Кругом щаслива ти людина», що адресована автором своєму ліричному героєві, разом з розгорнутим коментарем сприймається як іронія, бо ж його не залякають ніякі грози, бо ж від нього країна ще не бачила «щирої сльози». Таке життя з погляду Павла Грабовського — не життя. Позбавлене здорового глузду, воно залишається тихим існуванням і уже цим несе в собі загрозу суспільству, викликаючи з боку автора рішуче заперечення і осуд:

Дай тільки бог — того покою
Нікому на світі не знати! [1, т. 1, с. 116].

Як бачимо, самовільне зречення особистістю свободи, на думку Павла Грабовського, позначається на розвитку як самої особистості, так і суспільства в цілому. Авторське узагальнення адресується не лише ліричному героєві, а й є свого роду застереженням його сучасникам і прийдешнім поколінням.

Інший аспект розглядуваної теми простежується в поезії «Куди подінусь я з нудьгою». Її герой скований лещатами жорстокої дійсності. Скованість ця пояснюється не пристосуванством і жалюгідним животінням, а конфліктним характером його взаємин з суспільством, у яких не раз перемагає останнє. Таким чином, герой залишається позбавленим можливості досягти мети свого життя і заглиблюється в аналіз свого внутрішнього світу. Діалектична єдність бажаного і сущого, прекрасного і потвор-

ного надає творові драматичної гостроти, інтимізує поетичну розповідь, утверджуючи думку про те, що життя втрачає свій сенс, свою цінність, коли мета залишається для людини не досяжною, що в свою чергу означає і втрату свободи як неодмінної умови для самовияву і задоволення життям.

Однак уже в поезії «До великоруського поета Рамшева», циклах «З елегій» та «Веснянки» відчутні нові мотиви в художньому осмисленні мети, смислу і цінності життя. Ліричний герой в муках, боріннях долає розпач і приходить до усвідомлення необхідності підпорядковувати обставини боротьбі за свободу і щастя.

Нерозважна журба по утраті весни
Ясно глянуть мені не давала...
А з північних снігів, з гуртової труни
Закатована тінь уставала [1, т. 1, с. 163], —

читаємо в поезії «Прокидалось усе та цвіло навкруги».

Відтепер становлення реалізму в творчості Павла Грабовського найтіснішим чином пов'язується з відкриттям того нового в особистості борця, що сформувала в ньому революційна дійсність, з наступальністю авторської позиції у вираженні ідеалів своєї епохи, революціонізуючим їх впливом на маси. Змінюються і самі принципи художнього узагальнення. Розвиток поетичної думки йде від особистого до загального, а внутрішній світ ліричного героя і самого автора усе більше і більше трансформується в сферу суспільних відносин, виражаючи загальносуспільні тенденції. Так, зображення весни у циклах «З елегій» та «Веснянки» становить не лише художню паралель до внутрішнього світу ліричного героя, а й набуває значення символу вічної боротьби прогресивного з консервативним. Усе це засвідчує новий, значно вищий рівень авторського самовираження, появу нових цікавих і оригінальних рішень. Помітна інтимізація публіцистичної оповіді, змінюється і адресат. Ним стає людина активної революційної дії, а то й увесь народ. Підкреслюючи цю особливість, В. Шанюк указує і на переакцентацію стильової домінанти у творчості поета, яка виявилась, зокрема, в посланні «До Б. С.-го». Дослідник зазначає, що від приглушеної оповідності, заглиблення у власний світ ліричний герой Павла Грабовського тепер «виходить на значно вищий рівень аналітичної свідомості», в результаті чого «змінюється зміст і функціональне призначення рефлексивно-медитативної природи жанру» [11, с. 11], що набуває агітаційної напруженості.

Ще виразніше це виявляється в поезіях «Я не співець чудовної природи», «Не раз ми ходили в дорогу», «Я виніс все... Кайдани та неволя» та ін. Про першу з них ми досі говорили як про свого роду літературно-естетичний маніфест Павла Грабовського. Однак цим її зміст не вичерпується, адже художня творчість для ліричного героя є однією з форм вияву життєдіяльності, метою, яка скеровує цю життєдіяльність, про що заявлено у першій строфі:

Я не співець чудовної природи
З холодною байдужістю її;
З ума не йдуть знедолені народи, —
Ім я віддам усі чуття мої [1, т. 1, с. 635].

Вона, як бачимо, становить свого роду розгорнуту тезу, в якій визначена авторська позиція як митця щодо даного суспільства, його життєва мета. Далі ж на основі контрастного зіставлення «ясних золочених просторів» і люду без житнього шматка, «соловйових хорів» і стогону мужика, куточків благодатних і плачу знедолених відкривається реалістична картина тогочасної дійсності, яка стає джерелом пекучого болю в душі поета. Місткість цього поняття поглиблюється введенням образу іншого світу, заплідненого новими ідеями, у перемогу якого вірить поет, заявляючи:

Нехай вони, кохаючись «на лоні»,
Мук забуття вишукують дарма,
Іх не заспать: у серця відгомоні
Озветься світ з турботами всіма! [1, т. 1, с. 635],

Отой «світ з турботами всіма» і є живлющим джерелом, найвищим критерієм цінності життєвої позиції ліричного героя, який наближає його своєю творчістю.

Життя як страждання з ясним розумінням завдань, поставлених часом, та революційних ідей, які стають провідними переконаннями усього життя, становить основу героїчного пафосу і поезії «Не раз ми ходили в дорогу». Його змістовність зумовлюється рішучістю ліричного героя в утвердженні краси як революційного діяння, устремлінні до «правдивої цілі» — допомогти знедоленим якнайшвидше порвати кайдани. Саме ця благородна мета надихає борців на подолання неймовірних випробувань на шляху до її здійснення.

Характерно, що героїчним пафосом пройняті навіть ті твори Павла Грабовського останніх років, у яких герой терпить поразку. Скажімо, у поезії «Я виніс все... Кайдани та неволя» ліричний герой, підсумовуючи прожите ним, доходить висновку, що йому не вдалося і вже не вдасться до кінця реалізувати свої життєві принципи, переконання та ідеали. Однак провідна думка твору: «Нема нічого гірше, Як бути живим і вмерти за життя!» [1, т. 11, с. 352]. Усвідомлення цього говорить про соціальну активність героя як визначальний принцип його суспільної діяльності, як висхідну точку становлення його характеру і взаємозв'язку з навколишнім світом.

Сказане ще раз переконує в тому, що у героя як ранніх, так і пізніших творів Павла Грабовського одні й ті ж ідеї і принципи, одне й те ж розуміння мети, смислу і цінності життя навіть тоді, коли вони виростають на різному суспільному ґрунті і різних ідейних течіях. Еволюція ж світогляду автора, як і еволюція самого ліричного героя, не змінює в принципі, а лише видозмінює, збагачує основні тенденції та аспекти вираження авторського «я», концепції героя в цілому.

Художньо-філософська місткість поезії Павла Грабовського поглиблюється і за рахунок емоційно-смыслового поліфонізму образу як однієї з форм вияву соціальної активності героя, пов'язаної, насамперед, з самореалізацією людини в світі. Це, у свою чергу, зумовлює гострий конфлікт між потенціями, бажаннями і можливостями їх втілення.

У поезії «Доля» ідея неминучої перемоги в боротьбі за свободу знаходить свій розвиток у зміні картини збитих хлібів та полеглої після бурі трави картиною поля, що оживає під ясным промінням після шквального дощу. Зорові та слухові образи тут несуть у собі глибокий підтекст, який конкретизується, розкривається в наступній строфі в образах героїв та подоланого горя, після якого приходить свобода. Шляхом своєрідного паралелізму автор надає поетичній оповіді особливої драматичної напруженості, утверджуючи думку про те, що свою долю необхідно кувати самому, що доля — це не що інше, як боротьба за торжество нових ідеалів, у процесі якої особистість досягає незалежності в своїх діях і вчинках, повноти вияву своєї сутності.

Така думка закладена і в основі ряду інших творів, зокрема таких, як «Надія», «Справжні герої», «Не згинайся, угамуй своє горе», «Борцеві», «До товаришки недолі» та ін. Свобода виступає у них як каталізатор потенціальних можливостей, як джерело його активної участі в боротьбі, що переживається ним як радість, радість життєдіяльності і життєтворчості. Ліричний герой сповнений віри в те, що

Встануть мученики-браття,
Встануть сестри, як живі...

За годиною прокляття,
Мук, кайданів та крові,

Зрадно купленої слави, —
Панство волі йде услід,

І на чолі миросправи,

Власно з'явиться нарід! [1, т. 1, с. 62].

Інтимізуючі образи квіток запашних, розталих снігів, просторих полів («Не згинайся, угамуй своє горе») проектують внутрішні боріння, шукання, внутрішню драму героя у новий світ, світ, де уже «заблисла» сподівана зоря і знов воскресли золоті сні.

Вузловими моментами розгортання образу цього світу в поезії «До товариства» є тьма, кров, могила, тюрма. Але той світ мороку розсікає тверда впевненість у тому, що «на зітлілому нашому трупі невмируще братерство зросте». Братерство тут уособлює любов, злагоду, щастя. Функція цього образу полягає в тому, щоб розвіяти безнадію, з усією силою і повнотою розкрити потенціальні можливості революціонера-борця, активізувати його життєву позицію. Разом з тим поет утверджує в свідомості читача думку про те, що життя, навіть за умови неминучого його трагізму, визначається отим майбутнім «невмирущим братерством», соціальні, моральні, духовні та ідейні основи якого куються уже сьогодні. У поезії ж «Не сумуй, що

врода...» розв'язку подібного внутрішнього конфлікту підсумовує авторське звертання-заклик

Хай важка дорога;
Хай похмурі днини, —
Все зроби, що мога,
На користь країни! [1, т. 1, с. 336].

Це, зрештою, й виводить героя зі стану страждання, безнадії на новий, вищий рівень його соціальної активності.

Та на тому шляху поступу героя не раз спіткають гіркі невдачі, які зумовлюють гострі внутрішні суперечності, гальмують активну діяльність, призводять до душевних мук і страждань. Вони викликані то передчасною смертю близької і дорогої людини («До Н.К.С.»): «Зарані в холодну могилу...», то самотністю («Краю не буде неволі», «Не прийде надія, одурить — я знаю»). Природно, що в поетичній системі тут переважають епітети на позначення чорного кольору, метафори типу «думки потліли попелом», порівняння надії з «хибким» човником, такі, що символізують неволю, моральну пригніченість, душевну самотність. Однак саме такий зміст образів свідчить про нездоланність прагнення ліричного героя повернути втрачене, породжує не лише відчай і розпач, а й гнів та обурення, спонукає шукати виходу з такого становища. Бездіяльність же, нехай вимушена млявість, заглиблення у світ особистого життя розцінюється поетом як тяжка провина перед суспільством і майбутнім, як відмова взяти на себе відповідальність за їх подальшу долю.

Та не підхоже бурлаці
Збуджувать маріння красні...
Ми народились для праці, —
Геть же всі пориви власні. [1, т. 1, с. 358], —

заявляє автор у поезії «До товаришки недолі» після довгих роздумів над своєю долею.

Відчуття цієї відповідальності, цього обов'язку гартує волю. Герой свідомо йде на випробування долі, не зраджуючи своїм життєвим принципам та ідеалам. Звідси джерело його цілеспрямованості, рішучості, витримки, звідси його стійкість, здатність боротися в умовах, небезпечних для життя. Така багатомірність внутрішнього світу революціонера-борця в поезіях цього ідейно-тематичного спрямування передає як усю складність взаємин людини і суспільства, так і динаміку формування і становлення ідеалів ліричного героя, його особистості в цілому. Заміна трагічного пафосу пафосом героїчним у поезіях «Справжні герої» («Не вам мій спів, уквітчані герої Кривавих справ, не вам мій голос, — ні!» — «Окриють їх колись вінки немручі, — Затихне навіть галас ворожди!» [1, т. 1, с. 175] та «Співець» («Не згадуй нам про вічну млу труни, Не згадуй нам про мертвий сон могили» — «...засівай зерном добра лани, Щоб найплідніші жнива уродили!» [1, т. 1, с. 387] поглиблює оптимістичне начало в утвердженні ідеї саможертвної боротьби революціо-

нерів в ім'я перемоги добра над злом, в ім'я торжества справедливості на землі.

У цьому емоційно-смісловому контексті особливого змісту набувають і такі образи, як «шляхи колючі» («Справжні герої»), дорога, хата, поріг («Не раз ми ходили в дорогу...»), стежки для нащадків («Уперед!»). Вони акумулюють у собі жагу свободи, активної революційної дії, в яких особистість тільки і може реалізувати свої мрії, прагнення та ідеали. Тому Грабовський надає їм урочисто-драматичного і разом з тим оптимістично стверджувального звучання, виражаючи тим самим і своє розуміння прекрасного, як виконання моральних заповідей і громадянського обов'язку революціонера.

Як бачимо, філософське осмислення людського буття в поезії Павла Грабовського веде до якісно нового, поглибленого прочитання і художнього розв'язування таких проблем, як взаємозв'язки людини і суспільства, мета, смисл і цінність життя. Загострення внутрішнього конфлікту, багатогранність авторського «я», емоційно-смісловий поліфонізм та публіцистичне спрямування поетичної оповіді збагатило художню палітру поета, ставлячи його в один ряд з найвидатнішими мислителями свого часу.

1. Грабовський П. Зібрання творів: У 3 т. К., 1959. 2. Шанюк В. И. П. Грабовский и развитие украинской поэзии 80—90-х годов XIX столетия: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. К., 1987.

Стаття надійшла до редколегії 09.11.90

Д. М. КУЗИК, доц.,
Дрогобицький педінститут

Леся Українка про художній переклад (За матеріалами епістолярної спадщини поетеси)

Питання про Лесю Українку як теоретика перекладу уже було предметом дослідження сучасних літературознавців [2, 5]. Проте ще немає окремої роботи про погляди поетеси на мистецтво художнього перекладу в її епістолярній спадщині. Вивчення їх дає змогу заглянути в творчу лабораторію Лесі-перекладача, краще зрозуміти принципи, якими вона керувалася, працюючи над творами зарубіжних письменників.

Леся Українка постійно дбала про розширення зв'язків української літератури з прогресивними літературами світу. Одним із важливих засобів зміцнення цих зв'язків вона вважала художній переклад. Листи поетеси свідчать, що питання художнього перекладу були предметом її постійної уваги, що вона

глибоко розуміла загальнокультурну і суспільно-політичну функцію перекладу.

Надаючи особливого значення виборів творів для перекладу, Леся Українка пропагувала кращі зразки зарубіжних літератур, виступала ініціатором їх перекладу українською мовою. 1898 р. в листі до брата Михайла поетеса подала великий список творів російських та зарубіжних письменників, за переклад яких, на її думку, повинні були взятися члени літературного гуртка «Плеяда». Ця своєрідна програма охоплює понад сто творів. Першими у ній значаться твори революційного романтика Дж. Г. Байрона «Паломництво Чайльд-Гарольда» та філософсько-символічна поема «Манфред». Правда, перш ніж подати список авторів і їх творів, Леся Українка встановлює, для кого мають видаватися ці переклади, адже «від сього багато залежить, як має обернутися справа. Бо коли перекладна література має видаватися для народу (для простого народу), то тоді каталог творів до перекладання можна і навіть треба скоротити, бо навіщо ж народові, принаймні тепер, тії Полі Бурже, Байрони, Леопарді та хоч би й Шіллер і Гете» [9, с. 27]. Під «простим народом» Леся Українка, ймовірно, розуміла малописьменне селянство. І тут її погляди, як зауважила І. Журавська, були дещо відмінними від поглядів Івана Франка, який при виборі матеріалів для перекладу не робив жодних знижок на неписьменність чи відсталість народу [5, с. 181].

Цікаво, що свою перекладацьку діяльність Леся Українка почала перекладом Гоголевих «Вечеров на хуторі близ Диканьки», в яких великий письменник створив неповторні образи українських селян. «Все, що може мати природа прекрасного, сільське життя простолюдинів чарівного, — писав відомий російський критик В. Белінський, — все, що народ може мати оригінального і типового, все це райдужними кольорами блищить у цих перших політичних мріях Гоголя» [3, т. 1, с. 301].

На читача-селянина орієнтувалась Леся Українка і тоді, коли бралася за переклад творів Івана Франка російською мовою. В листі до К. Панкевич, продавця книгарні Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка у Львові, замовляючи твори Франка, Леся Українка писала, що їй «власне, треба такої белетристики, щоб надавалась до читання селянам в Росії» [9, т. 10, с. 142]. Поетеса зазначала, що такі твори, як наприклад, «Для домашнього вогнища» та «Перехресні стежки» «не придадуться» їй, а от такі оповідання, як «Сам собі винен», «дуже були б до ладу» [9, т. 10, с. 142]. Згодом Леся Українка перекладала російською мовою оповідання «Сам собі винен», «На дні», «До світла» та «Добрий заробок». Ці переклади виійшли у прогресивному видавництві «Донская речь». Для цього ж видавництва Леся Українка мала намір перекласти деякі новели В. Стефаника та один з найкращих творів О. Кобилянської на селянську тематику — повість «Земля». «Нехай хтось скаже, — писала Леся Українка О. Кобилянській, — чи дозволяє комусь перекладати «Землю» по-російськи» [9, т. 10, с. 150].

Наскільки актуальним на ті часи вважала Леся Українка цей твір свідчить і те, що раніше вона рекомендувала О. Кобилянській «Землю» перекласти на німецьку мову, бо «такий роман, як та чиясь «Земля», варт і німецькій публіці показати» [9, т. 10, с. 130].

У міру активізації революційної боротьби трудящих, яка показувала, що під поняттям «народ» треба розуміти не тільки селянство, але й робітників, змінювалися й погляди Лесі Українки на відбір творів для перекладу. Сама вона тепер перекладала в основному твори на робітничу тематику. Не випадковим було звернення поетеси і до політично-сатиричного твору Гейне «Атта Троль» (цю поему вона «перекладала з правдивою втіхою» [9, т. 9, с. 152], драми Гауптмана «Ткачі» та «Enfant perdu». Своїми перекладами названих творів Леся Українка приєдналась до започаткованої в українській літературі Іваном Франком демократичної тенденції в мистецтві перекладу.

Досить важливими є думки Лесі Українки про бережливе ставлення до першотвору, про необхідність відтворення його ідейного змісту без жодних змін, підправлень і перестановок у тексті.

Коли Гнат Хоткевич, перекладаючи російською мовою повість «Земля» Кобилянської, хотів «щось там значно поскорочувати і взагалі зредагувати», Леся Українка радила О. Кобилянській «протестувати, бо се поганий буде прецедент для всіх авторів, що друкують свої твори поза Росією» [9, т. 10, с. 150]. З тієї причини Леся Українка залишила за собою «право останньої коректи», і це було, як вона наголошувала, «*conditio sine qua non*» видання усіх її праць [9, т. 9, с. 397].

Застереження поетеси були дуже своєчасними, оскільки на сторінки тодішніх журналів все частіше проникали скорочені, «поправлені» переклади, і на їх користь висловлювались навіть деякі письменники-демократи. Зокрема, П. Грабовський в одному з листів до І. Франка писав: «Через те я не перекладав би прозових творів цілком, а вибирав лишень те, що безпосередньо тичеться суті, викидаючи все зайве» [4, т. 3, с. 250].

Проти власних вигадок, проти «отсебятины» у перекладах Леся Українка надзвичайно чітко висловлювалася у листі до матері, що був написаний 30 березня 1898 р. Повідомляючи про свої наміри перекласти «шматок «Манфреда» або «Каїна», вона писала: «Якось трапилося, що я досі ні в якому перекладі «Каїна» не читала і, певне, се ліпше, бо він зробив на мене найсвіжіше і найповніше враження, ніж всі інші поеми Байрона, що були раніш мені відомі з перекладів... Ні, з Байрона красти не можна, ним треба бути, а хто ним бути не може, то має право тільки перекладати; і то без «отсебятины» [9, т. 9, с. 308]. Цікаво, що тут погляди Лесі Українки є дуже близькими до думок Белінського: «Хто має право модифікувати, змі-

нити, скоротити, поширити думку генія, переробити його творіння? Яка мета перекладача? — дати по можливості близьке уявлення про іноземний твір, як воно є. В такому випадку, якщо ви своїми переробками зробили його навіть і кращим, ніж він написаний автором, — переклад невірний, значить «недобрий» [3, т. 9, с. 276]. Це положення мало виняткове значення. По суті, критик стверджував розуміння перекладу як повноцінної заміни оригіналу, що не допускає жодних відступів, перекладу іншомовного твору, «яким він є» [7, с. 35]. Вся історія російського і українського перекладознавства і перекладу розвивалася в боротьбі навколо цих визначальних положень, між їх прихильниками і супротивниками. Леся Українка, як практик і теоретик, зробила неоціненний внесок у розвиток реалістичного перекладу на Україні. Її листування і в цьому відношенні дає важливий матеріал для дослідника.

У згаданому листі знаходимо тонкі спостереження над російським перекладом драми Шекспіра «Гамлет», що належав перу М. Полевого. Переклад був опублікований 1837 р. і навіть на ті часи був досить вільним і далеким від оригіналу. П'єса Шекспіра була скорочена майже на чверть. Нагадаємо, що 1838 р. В. Г. Белінський написав на цей переклад велику і досить позитивну рецензію. Але у 40-х роках, у зв'язку з еволюцією своїх літературно-естетичних поглядів, Белінський різко змінив думку про переклад Полевого і неодноразово давав йому нищівну оцінку [8, с. 207—208].

Леся Українка також зауважила, що переклад Полевого вийшов «препакошний» і в ньому «злизано багато чудових виразів...» [9, т. 9, с. 308]. На її думку, «характер Полонія спотворений» і в перекладі з нього «вийшов не царедворець, а неотесаний грубіян (в сценах з дочкою); пісні Офелії зовсім якісь солдатські: «...он был brave молодец!...» [9, т. 9, с. 308]. Оцінка, яку Леся дає цій інтерпретації драми Шекспіра, цілком справедлива. З нею повністю солідаризується радянський дослідник англо-російських літературних взаємин, автор багатьох праць з історії «російського Шекспіра» Ю. Левін. Виходячи з положень сучасної теорії перекладу, він відзначає, що згідно з своєю концепцією Полевой змінив не тільки образ Полонія, але й інших дійових осіб і в першу чергу Гамлета. Намагаючись зробити твір більш доступним російському читачеві, перекладач спрощував складні образи, пропускав міфологічні ремінісценції, знімав ряд деталей, що потребували коментування [11, с. 275].

Леся Українка високо оцінила переклад «Гамлета» М. П. Старицького, зауваживши, що їй весь час було жаль Михайла Петровича, що його чудовий переклад «Гамлета» марнується, загнічений дикими умовами нашого театру [9, т. 9, с. 308] *.

* Докладний аналіз цього перекладу зробила М. Т. Ажнюк [1, С. 77—82].

Не втратили до нинішнього дня своєї актуальності думки Лесі Українки про те, що кожен перекладач повинен досконало знати як мову оригіналу, так і мову, на яку твір перекладається. «А з англійською поезією, — писала вона у цитованому вище листі до брата Михайла, — не буде ніяк, поки хто з нашого товариства не вивчиться по-англійськи» [9, т. 8, с. 28]. Про те, що «найгірш діло стоїть в нас з англійськими авторами, бо сю мову дуже мало хто знає», писала вона до М. П. Драгоманова у грудні 1889 р. [9, т. 9, с. 32]. Сама поетеса тоді ще не могла перекладати творів англійських поетів, оскільки ще не знала англійської мови. А вірші, як вона підкреслювала, «треба конечне перекладать з первотвору, бо інакше може вийти щось зовсім далеке і неподобне» [9, т. 9, с. 27].

Найбільше перекладала Леся Українка з слов'янських, а також з французької, німецької, англійської та італійської мов. Та це й не дивно, бо знала ці «чотири європейські мови порядно» [9, т. 10, с. 138].

Англійську мову Леся Українка почала вивчати на початку 90-х років. 1893 р. вона повідомляла М. Драгоманова, що «вже почала нарешті вчитись по-англійськи» і, що «поки що діло йде в лад, незважаючи на собачу вимову» [9, т. 9, с. 146]. Про те, що «нарешті докопалася до англійської мови», писала вона також братові Михайлу, причому жартома заявляла: «Ну вже ж і утну я колись щось із Байрона, аж чортам жарко здасться!» [9, т. 9, с. 148]. За переклади творів Байрона і Шекспіра Леся Українка взялась лише тоді, коли, за її власними словами, знала англійську мову «теоретично» і могла «без словника перекладати з неї» [9, т. 10, с. 138]. Перекладені нею уривки містерії «Каїн» Байрона і трагедії «Макбет» Шекспіра показують, що вона тонко розуміла нюанси англійської мови, вдало відтворювала образну систему оригіналів.

Досконало оволоділа поетеса й мовою великого Данте, оскільки вірші деяких його співвітчизників «наважила перекладать тільки з італьянського» [9, т. 9, с. 28].

Леся Українка стояла на позиціях еквілінеарного та еквіметричного перекладу. Про це свідчить такий факт. Посилаючи Олені Пчілці для опублікування в журналі «Рідний край» свій переклад вірша Ади Негрі «Кінець страйку», поетеса зазначала, що переклад «вийшов у мене ближчим до тексту, ніж той російський, що увійшов колись у статтю». «Я тепер краще знаю метрику італьянську, ніж тоді, — продовжувала Леся Українка, — і через те змогла передати далеко точніше розмір сього вірша, можу навіть сказати, що передала його зовсім точно» [9, т. 10, с. 221]. Дослідниця творчості поетеси Л. Міщенко, аналізуючи переклади Лесі Українки з Ади Негрі, підкреслює, що перекладачка уважно ставилась до строфічної будови, системи римування та загального ритму оригіналу [7, с. 325]. До речі, коли І. Франко запропонував Лесі Українці перекласти драму В. Гюго «Торквемада», Леся Укра-

їнка відповідала: «Певна річ, що коли б я взялась перекладати, то, звичайно, віршами, інакше себ означало зложити долі зброю перед В. Гюго, та ще й після того, як уже було пробувано свої сили на ньому. Може бути, що я одважусь на сей переклад» [9, т. 9, с. 217].

Великого значення надавала Леся Українка поетичній формі. «Що ж до мене, — писала вона 1892 р. М. Драгоманову, — то я тільки генієві можу простить кепсько збудований вірш, та й то не завжди» [9, т. 9, с. 99]. У цьому ж листі Леся Українка висловила цікаву думку про те, що художній переклад є доброю школою поетичної майстерності. «Українським же поетам, — писала вона, — слід би на якийсь час заборонити писати національно-патріотичні вірші, то, може б, вони скоріше версифікації вивчилися, примушені до того лірикою та перекладами, а то тепер вони найбільше надіються на патріотизм своїх читачів, а не на власну рифму та розмір [9, т. 9, с. 99]. Ця думка Лесі Українки повністю збігається із висловлюванням М. Г. Чернишевського про те, що «робота над перекладами розвиває уміння легко виробляти формальну сторону вірша» [8, с. 389].

Одним із важливих обов'язків перекладача, вважала Леся Українка, є уважне ставлення до стилю оригіналу і, зокрема, до елементів народно-поетичного стилю, бо «віддати народний колорит в чужій мові, то надто трудна річ» [9, т. 10, с. 130]. Отже, перекладач повинен шукати в арсеналі рідної народної поезії такі лексичні елементи, які були б рівнозначними лексичним зворотам оригіналу, а не вдаватись до буквального перекладу. Ще у 1888 р. поетеса писала М. Драгоманову про свої враження від прочитаного нею французького перекладу «Тараса Бульби» М. Гоголя. «Читала я раз, не пам'ятаючи *, — згадувала вона, — переклад «Тараса Бульби» по-французьки»; взагалі він дуже гарний, але в тих місцях, де вживаються народні вирази, то дуже смішно виходить в дослівнім перекладі: наприклад, сучий син у його — *fils du chien* **, матінка — *ma petite mère* *** і т. п. Сцени на Запоріжжі теж чудно виходили» [9, т. 9, с. 12].

Леся Українка «завжди була проти лібералізму в справі перекладу» [9, т. 9, с. 120] і ставилась досить критично як до чужих, так і до своїх праць. Про свій переклад роману Дж. Свіфта «Мандрі до різних далеких країн світу Лемюеля Гуллівера спочатку лікаря, а потім капітана трьох кораблів» Леся Українка писала: «Гуллівера я перекладала з перекрєсного для дітей видання і вважаю його нікуди не судним»

* Очевидно, це був переклад Луї Віардо, опублікований у книзі *Nicolas Gogol. Nouvelles russes, traduction française publiées par Louis Viardot. Paris, 1845*. Пізніше переклад Л. Віардо виходив окремою книгою у 1853, 1872, 1887 і 1882 рр. Інших французьких перекладів цього твору М. Гоголя до 1888 р. не існувало.

** Син собаки.

*** Моя маленька мати.

[9, т. 9, с. 26]. У цих словах підкреслено вимогу при перекладах послуговуватись тільки авторитетними науковими виданнями.

Заслугове на увагу і скрупульозний підбір лексики у перекладах Лесі Українки. Цьому вона вчила літературну молодь зі свого оточення. Якось М. Косач звернувся до поетеси з проханням допомогти перекласти слова «маятник» у фразі «На стене стучал маятник» із оповідання В. Короленка «Ночью». Вона відповідала, що слово «маятник» можна так залишити, «бо корінь сего слова український» [9, т. 9, с. 25]. Далі вона подала болгарський, сербський, чеський, польський і галицький варіанти цього слова.

Розкидані по різних листах і часто фрагментарні висловлювання Лесі Українки показують, що як перекладач з багатьох інонаціональних літератур вона дотримувалася таких принципів: 1) при виборі об'єкту перекладу необхідно орієнтуватись на духовні потреби народу; 2) перекладач повинен добре знати стиль письменника і при перекладі не допускати будь-яких спрощень, відхилень чи «виправлень» у тексті; 3) перекладач мусить знати обидві мови і перекладати тільки з оригіналу; 4) при перекладі віршованих творів зберігати поетичну форму оригіналів; 5) перекладати тільки з авторитетних видань.

Думки і висловлювання Лесі Українки про художній переклад сприяли розвиткові перекладацької справи на Україні в кінці ХІХ—на початку ХХ ст. Вони і зараз допомагають розв'язувати складні проблеми мистецтва перекладу.

1. Ажнюк М. Т. М. П. Старицький — перекладач «Гамлета» // Укр. літературознавство. 1973. Вип. 18. 2. Арват Ф. С. Из історії українського перекладу другої половини ХІХ ст. (П. А. Грабовський і Леся Українка як теоретики перекладу) // Тези доповідей ХХ наукової сесії Чернівецького університету. Секція філол. наук. Чернівці, 1964. 3. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1953—1959. 4. Грабовский П. Зібрання творів: У 3 т. К., 1959. 5. Журавська І. Леся Українка і зарубіжні літератури. К., 1963. 6. Левин Ю. Д. Об исторической эволюции принципов перевода (К истории переводческой мысли в России) // Международные связи русской литературы. М.; Л., 1963. 7. Міщенко Л. Леся Українка в літературному житті. К., 1964. 8. Русские писатели о переводе, Л., 1960. 9. Українка Леся. Твори: У 10 т., К., 1955. 10. Центральна наукова бібліотека АН України. Відділ рукописів, 1, № 32268. 11. Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965.

Стаття надійшла до редколегії 27.03.90

Новела М. Коцюбинського «Intermezzo» в контексті епістолярію письменника

«Присвячую Кононівським полям» — від цієї авторської, здавалось би суто локальної в географічному відношенні, посвяти читач починає захоплюючи мандрівку у світ краси і страждань, філософських роздумів, духовного пошуку і громадянського вибору ліричного героя всесвітньо відомого твору українського письменника.

На автобіографізмі творчого задуму «Intermezzo» наголошував сам М. Коцюбинський через півтора року після його кононівського відпочинку в листі до Є. Чикаленка: «Се ж живий шматочок мого життя і я ще досі чую смак перебування в селі» [1, т. 7, с. 95].

Новела «Intermezzo» М. Коцюбинського (разом з циклом «З глибини») — найліричніший, найінтимніший щодо відтворення в ній внутрішнього, психічного, загалом духовного світу автора твір. З огляду на це, дослідження його в контексті епістолярію письменника має велике значення для осмислення процесу психології творчості автора, його творчої лабораторії. Адже і в листах письменник залишається передусім митцем, а лист — зразок його художнього саморозкриття.

Листи М. Коцюбинського ще задовго до роботи над новелою значною мірою розкривають суспільно-психологічні передумови створення письменником його ліричного шедевра.

Епістолярій відбиває багатогранність діяльності громадянина і художника — людини своєї епохи, безкомпромісного борця за втілення в життя передових суспільних і естетичних ідеалів і водночас малює його як неповторну індивідуальність з тонкою, складною й глибокою душевною організацією, людину з щасливим талантом «всепоглинаючого жадання краси, ревним почуттям цікавості до всіх тайн природи, насолодження і розуміння» [2, с. 69], з усім тим, що І. Франко вкладав у поняття «культура душі», що ми підрозуміваємо, коли говоримо про М. Коцюбинського як про натуру естета.

Серед дійових осіб новели «Intermezzo» найпершою автор поставив — «Моя утома». Звернемо увагу, що з двох варіантів накресленого попередньо плану новели — «Утома» і «Моя утома» — автор обирає останній. Тема втоми душі і самотності, яка в новелі психологічно вмотивована, має автобіографічну основу.

Листи М. Коцюбинського 1905—1908 рр. дають багатий ілюстративний матеріал для осмислення духовного життя письменника періоду революції і розгулу реакції. Те напруже-

не, тривожне чекання і сподівання радикальних змін у суспільно-культурному житті в зв'язку з революцією в країні виразно відбилася у внутрішньому драматизмі й психологізмі епістолярію письменника цього періоду. «У нас всі сподіваються лише смертельного бою, в якому або поляжемо, або переможемо», — писав Коцюбинський до І. Франка 12.12.1905 р. [1, т. 6, с. 47].

Листи показують, з якою пильною увагою письменник спостерігав і аналізував революційні події в країні, вникав у їх суть, намагався з'ясувати їх хід і кінцевий результат. У листах Коцюбинського, особливо до його західноукраїнських адресатів (В. Гнатюк, А. Чайковський), зафіксовано напружену атмосферу соціальних змін у Чернігові, особисту участь письменника в перепетіях піднесення і спаду революції, настроїв і його роздуми з приводу баченого й пережитого. Жовтень 1905 р., М. Чернявському: «Пишу до вас у тривожний час. Ми тепер бастуємо... Що з того вийде, не знаю, може доведеться шукати посади» [1, т. 6, с. 39]. У листах передано настроїв зневіри «у щирість та совісність крутійського уряду» [1, т. 6, с. 47], його маніфест: «Наша конституція гірша, ніж навіть Ваша «свинська» [1, т. 6, с. 74].

Говорячи про дії і заходи царського уряду, Коцюбинський неодноразово користується засобами сатири. А оскільки різного роду утиски уряду в листах постають на конкретних прикладах чернігівської дійсності, то сатиричне викриття самодержавства і реакції набуває глибокого емоційного і психологічного обґрунтування.

Уривки з листів, де йдеться про так звану «усиленную охрану» в Чернігові, мимоволі асоціюються з тими рядками «Intermezzo», що розповідають про криваві розправи, розстріли і катування невинних жертв. Говорячи, що настали часи, коли нічого не варто «кожного з нас без суду» «скалічити нагайками або шаблями», письменник подає психологічне вмотивування стану свого морального знесилення: «Ми стоїмо зараз поза законом. Нерви такі напружені, що по ночах не можемо спати» [1, т. 6, с. 46].

Ліричний герой «Intermezzo» не може знайти забуття навіть уві сні, бо людське горе незмінно переслідує його. З одного боку, поетичний образ «Моя утома», а з другого — «Залізна рука города» і «Людське горе», — глибше осмислити їх нероздільність, зумовленість першого двома другими дозволяє епістолярій Коцюбинського 1905—1908 рр., в якому описи душевних страждань автора сприймаються не тільки як психологія переживань індивідуальної особистості, а й як загалом духовний гніт соціальними обставинами всього суспільства. Недарма в таких випадках Коцюбинський постійно користується формою множини. В одному з листів йдеться про «залізну руку, яка так довго гнітила нас... забила самостійність, самодіяльність, ініціативу, ослабила волю» [1, т. 6, с. 70] і далі, вдаючись до сатиричних фарб, письменник блискуче

малює соціально-психологічний портрет ліберального панства [1, т. 6, с. 70].

М. Коцюбинського завжди обурювала людська інертність, бездіяльність, і, врешті, відсутність громадянської позиції. Уривки з листів, де він говорить про байдужість, бездуховність певної частини інтелігенції, індиферентність обивателя і міщанина, своїм ідейним і емоційним підтекстом суголосні рядкам з «Intermezzo», які таврують тих, хто може позіхати при звістках про катування і смерть людей. В обох випадках письменник-громадянин не приховує свого гніву й обурення, душа його страждає від ницості й підлості обивателя і пристосованця.

Діяльна натура Коцюбинського, його громадянська активність певною мірою розкриваються в листах, де йдеться про роботу чернігівської «Просвіти». Всупереч поліцейським лещатам («часто просто доходиш до розпуки, почувавши себе зв'язаним» [1, т. 6, с. 34], письменник разом з кількома найближчими однодумцями розгорнув енергійну діяльність, яка була припинена місцевою владою, а йому додала душевної втоми і остаточного знесилення. Так, свою розповідь про одну із сутичок з поліцією письменник закінчує: «...Я так розхвилювався тою сценою, що два дні лежав у ліжку» [1, т. 6, с. 85]. Іноді більшої душевної втоми завдавали не так битви з ворогами, як інертність, здавалось би, соратників по спільній роботі. «Так трудно робити якусь справу при байдужості й апатії людей!» [1, т. 6, с. 82] — з боєм пише Коцюбинський у листі до Х. Алчевської.

«Я утомився. Мене втомили люди» — драматизм психологічного стану ліричного героя «Intermezzo», відбив глибину, складність, напруженість переживань самого автора напередодні його відпочинку в Кононівці. Люди, що його втомили, — це й ті, про егоцентризм, холодну байдужість, апатичність яких пише він у листах, розповідаючи про свою духовну самотність у «Просвіті».

Якщо визначити головне питання, яке найбільше обговорюється в листах М. Коцюбинського 1905—1908 рр., то на перше місце слід поставити саме проблему суспільного обов'язку людини — проблему, яка розроблялася ним у всіх творах цього періоду і чи не з найбільшою силою втілена в новелі «Intermezzo».

Власні спостереження, особиста участь у громадському житті, переживання й роздуми на цьому етапі, як показують листи, давали письменнику багатий матеріал для філософського узагальнення і художнього осмислення провідної суспільної і естетичної проблеми доби. Ідейний висновок «Intermezzo» про високий обов'язок людини служити суспільству і неможливість свободи поза ним був справді вистражданий самим письменником. На початку 1908 р. Коцюбинський зізнавався: «Тепер ледве волочу ноги, нерви зіпсовані вкрай» [1, т. 6, с. 86].

Досі ми розглядали новелу «Intermezzo» в контексті епі-

столярію М. Коцюбинського так би мовити опосередковано, тобто з точки зору відбиття в листах тої загальної соціально-психологічної атмосфери, яка згодом знайшла специфічно мистецьке втілення в новелі. Листи ж письменника з Кононівки мають прямий, безпосередній зв'язок з новелою «Intermezzo»: тут наявні ремінісценції, текстуальні паралелі з новелою.

Інформація, згадки, деталі, описи, враження, самоспостереження, роздуми в листах з Кононівки являють собою свого роду художній арсенал майбутньої новели. На перший погляд незначні подробиці, крізь які, однак, проступають переживання, настрої, відчуття, прагнення — загалом рух думки автора, зрештою, певною мірою дозволяють проникнути в лабораторію творчості письменника.

Одразу зазначимо, що переважає в листах психологічний матеріал, хоч зовні здається, що листи переобтяжені інформацією побутового характеру. Насправді ж всі описи побуту допомагають усвідомити психологію переживань автора.

Опинившись, нарешті, на волі і на самоті, Коцюбинський, як і герой новели, саме тепер з усією силою відчув свою душевну втому, він не може спати ночами. В листах він підкреслює, що страждає саме від душевної втоми [1, т. 6, с. 92, 94].

В листах, як і в новелі мотиви самотності, відчуження, прагнення до спокою і очищення взаємопов'язані: «Не хочеться видіти людей, вести розмови. Хочеться сбросити з себе всю волну людської грязі, которая незаметно заливала твоє серце, хочеться очиститися и отдохнуть» [2, с. 86]. Прагнення самотності як головного фактору спокою і чистоти, прагнення позбутись людського товариства, а отже, очиститись від бруду, сміття — цей настрій превалює і на початку новели [1, т. 2, с. 298].

Страх зустрітись з людиною, про який весь час на початку новели говорить ліричний герой, переживав і Коцюбинський: «Людей просто не переносу, а коли, гуляючи, десь бачу людину, то тікаю, щоб не стрітись» [1, т. 6, с. 94].

Відновлення душевних сил прийшло не відразу. Спочатку письменник не міг навіть читати, не кажучи про творчу роботу, на що він сподівався з приїздом до села.

Як свідчать листи М. Коцюбинського, він завжди жив багатим внутрішнім життям, а самотність у цьому допомагала. Одним з наймогутніших факторів інтенсивного духовного життя письменника, відновлення душевної рівноваги було його спілкування з природою. «В хвилини розчарування та розпуки мене раз у раз рятувала моя незвичайна любов до природи», — писав М. Коцюбинський в автобіографічному листі до М. Мочульського [1, т. 6, с. 43].

Природа допомогла героєві «Intermezzo» настроїти пошарпані струни своєї душі, відкрити нову і чисту сторінку життя.

Образами природи, психологічними рефлексіями з приводу вражень від спілкування з нею сповнені листи Коцюбинського з Кононівки.

Листи містять тонкі спостереження автора від читання «великої книги природи» [2, с. 86]. Як і в новелі «Intermezzo», образи природи в листах — степ, зелені простори, сонце, небо, хмари, ниви, квіти — гармонують з переживаннями і настроєм автора. Психологічні інтроспекції (самоспостереження) наявні саме там, де й образи природи. Автор листів у цих описах постає перед нами, як і герой його новели, серед безкрайнього простору нив, між «золотим сонцем і зеленою землею» [1, т. 2, с. 307]: «Кругом — бесконечный простор полей, целый океан влажного солнечного воздуха. Представь себе меня, идущего бесцельно вдоль зеленых полей. Не дорожу временем, пью воздух и бронизирую лицо на солнце» [2, с. 85]. Конкретні враження і відчуття стали поштовхом, імпульсом, а відтак по-стали наповненим поетичним образом у художньому творі: «пью влажный солнечный воздух» [2, с. 85] — «п'ю тебе, сонце, твій теплий зцілющий напій» [1, т. 2, с. 305]. Як і героя новели, природа лікувала письменника, знімала з нього втому, дарувала чистоту і спокій.

Пейзажні зарисовки в листах і новелі об'єднують однакове емоційне забарвлення та естетичне сприйняття природи. Звідси спільні зорові образи, відчуття, кольорові тони — увесь той урочистий настрій сприйняття навколишньої краси, що притаманний ліричному герою новели і авторові листів. Найголовніша спільність, отже, психологічна. Сприйняте і пережите душею, власним так би мовити психологічним досвідом автор переніс до свого ліричного твору. Дві провідні риси поетики і стилю «Intermezzo», — ліризм та психологізм притаманні листам Коцюбинського і з Кононівки.

Сам автор в листах неодноразово підкреслював, що відпочинок на природі не тільки відновлює душевні сили і спокій, а й дає багатий матеріал для майбутньої творчості. Незмінним супутником письменника в цей час був записник [2, с. 87]. В одному з листів до дружини Коцюбинський повідомляв, що «цілий ранок сидів на човні у болоті серед комишів, робив студію» [1, т. 6, с. 99].

Потрібний матеріал поповнювався під час поїздок у сусідні місцевості. Про враження від перебування в селі Нечипорівка Яготинського повіту Коцюбинський писав дружині: «Місця там надзвичайно гарні, весь час я гуляв серед гречок та лісів цвітучої липи і аж в Кононівку привіз той запах» [1, т. 6, с. 97]. Герой «Intermezzo» також «приходив обвіяний духом полів, свіжий, як дика квітка. В складах своєї одежі приносив запах полів, мов старозавітний Ісав» [1, т. 2, с. 304]. Останнє речення повністю текстуально співпадає з епістолярним варіантом: «Возвращаюсь с поля, как библейский Исава — с запахом полевых цветов на одежде» [2, с. 87].

В листах наявні дві згадки про десять кімнат у тому ж

психологічному контексті, що і в новелі: «На десять кімнат я один, тиша повна» [1, т. 6, с. 94] — «Десять чорних кімнат, налитих п'ятою по самі вінця... Навкруги ні душі... Тихо і безлюдно» [1, т. 2, с. 299].

В одному з листів Коцюбинський, як і герой його новели, постає перед нами серед зелених просторів у товаристві трьох білих вівчарок: «Со мной только что спущенные с цепи три громадные белые овчарки, злые и неукротимые: Трепов, Пава и Оверко. Приятно и жутко смотреть на их дикие курбеты во ржи, зная, что, еще не освоившись, они могут броситься на тебя» [2, с. 85]. У даному випадку важливо, що однакові не тільки клички собак у листі і новелі, а суперечливість у переживаннях автора («приємно и жутко»). Ці протилежні почуття володіють й героєм новели в ситуаціях з вівчарками.

Окремо слід сказати про ідентичність поетичного образу сонця в листах і новелі.

Епістолярій Коцюбинського різних років життя дає багато прикладів, де автор сповідується в своїй незмінній любові до сонця, тут він виступає, за його ж визначенням, «сонце- і вогнепоклонником» [2, с. 161].

В листах з Кононівки і тих, що написані у перші дні після повернення додому, наявні вислови, які своєю образністю, емоційною і психологічною наповненістю співзвучні поетичному образу сонця в новелі: «Мій бог — сонце» [2, с. 89]; «Я так люблю сонце, що готовий цілий день пектись на ньому» [2, с. 90]. Цікаво, що листуючись з О. Аплаксіною загальом російською мовою, з Кононівки Коцюбинський написав їй кілька листів українською.

У деяких листах, як і в новелі, образ сонця пов'язується з образом коханої, в очах якої автор хоче бачити блиск літнього сонця [2, с. 93].

У листах Капрійського періоду (1911—1912 рр.) варіюється поетичний образ золотого засіву, сонця; тут він пов'язаний з актом творчості: «Может быть, солнце посеет что-то в душе, и я использую, собираю жатву» [2, с. 200]. В даному випадку наявний зворотний процес: митець у листуванні вдається до образу зі свого художнього арсеналу. Ясна річ, тут треба мати на увазі, що лист — це, як правило, результат імпровізації. Однак спільні риси художньої прози і листів характеризують специфіку індивідуальної мови автора.

В останніх листах з Кононівки Коцюбинський висловлює задоволення своїм відпочинком: «Хоч не мав ніяких особливих приємностей, зате близько був до природи, а безлюддя заспокоїло мої нерви» [1, т. 6, с. 99]. Пізніше, пригадуючи свої кононівські канікули, він пише, що в селі йому було «просто, спокійно», «мав особливе душевне задоволення від того». «Кононівка дала мені багато гарних хвилин» [1, т. 6, с. 102]. Ці зміни в настроях і почуттях письменника допомагають осмислити завершення психологічного аспекту теми в

новелі, усвідомити остаточні висновки з роздумів ліричного героя твору.

Таким чином, дослідження новели Коцюбинського «Intermezzo» в контексті епістолярію письменника ще раз засвідчує, що його життя і творчість становить органічну єдність і цілісність. Життєві враження давали поштовх, імпульс, сюжетну схему майбутнім творам. Ця обставина має не останнє значення в спростуванні тверджень про так званий формалізм, модернізм творчості Коцюбинського.

Зв'язок листів з новелою «Intermezzo» проявляється передусім в ідейно-психологічному аспекті. Такі особливості епістолярію жанрового порядку, як психологізм, монологічна форма, знайшли своє яскраве втілення в цьому творі Коцюбинського.

Епістолярій письменника дозволяє глибше простежити соціальний генезис і естетичну природу новели. Як ми бачили, в листах переважають ремінісценції з новели психологічного плану, які, з одного боку, свідчать про художню обробку митцем одержаних ним від життя реальних вражень, з другого — пов'язані з самоаналізом, його власними психологічними зізнаннями. Останнє підтверджує визначення новели як ліричної поезії в прозі, твору, в якому психологічний елемент виступає домінантою і є однією з найважливіших ознак його художності.

Аналіз новели «Intermezzo» у контексті епістолярію Коцюбинського дає можливість глибше пізнати його як творчу індивідуальність, художню особистість.

Перші листи Коцюбинського після повернення з відпочинку показують, з якою великою відповідальністю працював він над новелою. «Еще не пишу, но привожу в порядок свои каникулярные записи», — повідомляє він в середині липня [2, с. 91] і далі додає, що «незабаром засяде за стіл серйозно». «Так хочется мне, чтобы вещь вышла удачной, что я задолго до начала работы волнуюсь» [2, с. 91].

Новела «Intermezzo» у творчій спадщині М. Коцюбинського посідає особливе місце. Будучи суспільним і естетичним кредо автора, вона має яскраво виражене полемічне спрямування. Письменник глибоко усвідомлював важливість свого задуму, ось чому він так хвилювався за результати своєї праці: «Ужасно боюсь за свою работу. Ну, а если она выйдет бледной, неинтересной, никому не нужной? Не с кем посоветоваться, некому почитать» [2, с. 93]. Твір ним був справді вистражданий. До речі, саме в період роботи над «Intermezzo» Коцюбинський зауважує: «Вообще — каждая моя работа выстрадана» [2, с. 91].

Свій програмний твір письменник написав у період, коли, за його висловом, країна переживала «підлі часи»: «Суспільність забита, залякана, втомлена, сидить над розбитим коритом і апатично, без мрій, дивиться на мур, що стоїть перед нею» [1, т. 6, с. 107]. В цих умовах гнітючого мороку мужній голос громадянина і письменника закликав всупереч пітьмі засвітити сонце нового життя.

Р. Я. ПАРХОМИК, асп.,
Львівський університет

Політична драма О. Олесь «Земля обітована»

Поява політичної драми у творчості Олександра Олесь — явище і несподіване, і знаменне. Його «Земля обітована» знайомить нас з політичною ситуацією на Україні в першій половині 30-х років ХХ ст. Територія України в черговий раз розділена між двома державами: західна її частина — Галичина — відійшла до Польщі, східна — до Радянського Союзу. Це той період, що майже об'єктивно не висвітлений у літературі. В той же час він був найтрагічнішим у нашій історії. Час, коли на Радянській Україні мільйони селян гинули від голоду, вкриваючи трупами родючі чорноземи. Коли за інакомислення, а здебільшого просто так розстрілювали цвіт нації — поетів, прозаїків, драматургів і загалом інтелігенцію. Це була політика тотального геноциду проти українського народу, яку проводив сталінський режим. Про цю страшну правду ми довідуємось тільки тепер. Та й з тими художніми творами, що були написані одразу по гарячих слідах народної трагедії і правдиво відбивали її, знайомимось теж тільки нині. «Земля обітована», написана взимку 1935 р., належить якраз до таких творів. Драма висвітлює типову як на той час проблему долі українських емігрантів, які повірили в те, що на Радянській Україні, як загалом у Радянському Союзі, будується справедлива держава, «де нема ні хлопа, ні пана...», і переїхали на Велику Україну, щоб самим взяти участь у цьому будівництві. Та незабаром майже всі попадають у руки ГПУ, звідки було тільки два шляхи: або розстріл, або заслання до сибірських таборів. Такою була трагічна правда, пізнання якої коштувало життя.

Вірили у впевнену ходу пролетаріату в Радянському Союзі і будівництво там «світлого майбутнього» Б. Шоу, Р. Роллан, Е. Хемінгуей. Прихильником Країни Рад був спочатку й Олесь.

Підтвердження знаходимо в звіті Наркомату закордонних справ УРСР, що надійшов з Німеччини: «На еміграцію тут зробило певне враження наближення до нас Олесь (правда, він з УНР ніколи не був у дуже близьких відносинах). Олесь переживає кризу в іншій формі: боїться, що як поет відстав від того, що вже є на Вкраїні. Хочє підготуватись до переїзду туди. Зараз він у Берліні. Часто буває в нас. Дуже хворий,

потребує лікування» [3, с. 87]. Газета «Більшовик» (1924) називає поета «співцем-революціонером колишніх рабів-робітників і селян». Маючи певні здобутки і заслуги перед Радянською владою, Олесь з допомогою знайомого представника дипломатичної місії радянської України в Берліні В. Х. Аусема сподівається повернутись на батьківщину. Та звістки про жорстокі репресії, що надходили з рідної України, вражали, примушували поета замислитись над вирішальним кроком. У 30-х роках Олесь довідується про вбивство Сергія Кірова, а потім — про арешт синів Антона Крушельницького, Тараса й Івана, ніби за підготовку на території УРСР терористичних актів. Знаючи добре родину Крушельницького, він не міг повірити в таке звинувачення. У надзвичайній душевній збентезі він упродовж п'яти днів пише у Празі «Землю обітовану» — драму про трагедію свого народу й своє прозріння водночас. Такий суспільно-політичний клімат і певний автобіографічний настрій лежать у основі твору.

У центрі драми сім'я Шумицьких. Дія відбувається в Галичині, а пізніше переноситься до Харкова. Про минуле сім'ї не повідомляється майже нічого. З реплік матері і її сина Бориса можна лише здогадуватись, що в роки громадянської війни Шумицькі емігрували з України у Європу, проживали у Відні й Парижі, та з часом повернулися у Галичину.

Головний герой — літератор Шумицький — представник української інтелігенції, людина освічена і працелюбна, яка за способом свого життя стоїть ще ніби на ґрунті буржуазному, але за своїм світоглядом стає на бік ідеології пролетарської. Він добре ознайомлений з працями Маркса, Енгельса, Леніна, Сталіна. Через знайомих співробітників радянського консульства в Галичині з перших уст отримує «об'єктивну» інформацію про щасливе життя людей в УРСР. Повідомляють про це листи і газети, що надходять до його редакції з радянської України. Шумицький стає переконаним комуністом і прихильником радянської держави. Він щиро вірить, що пропагуючи у своєму журналі марксизм-ленінізм, «вербуючи» в ряди його прихильників все більше людей, він допомагає з'єднати «сковані руки західноукраїнського пролетаріату з вільними руками селян і робітників Великої України», де, як впевнений літератор, «зійшло сонце волі, рівності, правди і справедливості». Пропагуючи такі ідеї, Шумицький, на думку його сина Бориса, протиставляє себе галицькому суспільству, в якому вони не знайдуть підтримки: «Ти наче хочеш, щоб тут тебе всі зненавиділи, щоб твоє ім'я стало проклятим на всю землю, щоб нас відцурались всі, всі, кого ми знаємо, хто нас любить, кого ми любимо» [4, т. 2, с. 148].

«Так, але припливе корабель з блакитними вітрилами і забере всіх нас з пустельного острова в землю обітовану, де загояться всі рани», — небезкорисливо відповідає літератор, сподіваючись на переїзд до радянської України. Літератор — виразник вічного бунту людини проти застарілих суспільних по-

рядків. Тема — конфлікт людини з недосконалою суспільною формою — має в драмі самотійне висвітлення. Якщо Малахій Стаканчик з «Народного Малахія» Миколи Куліша прагне суспільної гармонії через реформу людини, яка повинна бути гуманною, то Шумицький намагається реформувати і суспільство, і людину заради утопічної ідеї будівництва «землі обітваної», відвівши людині в цій реформі роль гвинтика, засоба удосконалення суспільного механізму.

Тема пророцтва, розроблена поетом у образі Шумицького, має в драмі своє трактування. В Галичині комуністична ідеологія тільки пропагується, а в Радянському Союзі вона вже втілюється у життя. Моделювання в творі радянської дійсності показує ціну таких «пророцтв», що ведуть у нікуди. Звідси ще один момент, що є зав'язкою драматичного конфлікту, і закладений у суперечці між батьком та сином, який стосується ставлення до УРСР. Майже всі герої говорять і діють з постійною думкою (дружньою або ворожою) про Радянську Україну, поневолену сталінським режимом. Зіткнення цих полярних поглядів, співставлення деяких сторін життя людей при капіталізмі і соціалізмі відтінюють головний задум твору: піддати всебічному аналізу пролетарську ідеологію, що породила сталінський репресивний уряд, вказати на її помилковість та антилюдяний характер.

Пролетарська ідеологія виражається устами Шумицького, її тверда печать стоїть майже на кожному жесті, русі, дії цього героя. Людське, індивідуальне, особливе начало в характері, психології літератора таким чином відходять на задній план. Тому образ Шумицького у драмі є своєрідним рупором ідеологічних догм, а також знаряддям їх втілення в життя. Звідси, говорячи про героя, ми перш за все говоримо про ідеологію, яку він сповідує. Бо ж перед нами драма ідей — ідеологічна *rag exellence*. Ідеології підпорядкований не тільки характер, але і сама модель дійсності. Але дійсність у Олеся — це певним чином організована дійсність. Усе в драмі (побутові сцени, протистояння точок зору, репліки тощо) підпорядковане одному: дати загальну картину сталінської дійсності у всіх її проявах і відтінках. Реальна правда стає під пером драматурга тією художньою правдою, яка об'єднуючи мистецтво з життям, висуває ідеологічні протиріччя наверх.

Суперечки Шумицького з Борисом і емігрантом з Великої України Кузенком, які краще поінформовані про реальну політичну ситуацію в Радянському Союзі, мають поверховий характер, — все зводиться до наведення опонентами фактів порушення законності з боку насильницького сталінського режиму. Глибшого, філософського рівня, що торкався б теоретичних основ пролетарської ідеології, вони не сягають. Та автор, показуючи в драмі зовнішній бік подій, прояви сталінської сваволі на Україні, відчув і зрозумів причини, які їх породжують. Вдале змістове і композиційне поєднання епізодів у творі, його епічність дають можливість відповісти на глибокі філософські пи-

тання, чому «комунізм ні в Європі, ні в Америці не стає на ноги...», чому «теорія — одно, а життя — друге?» [4, т. 2, с. 147].

«Диктатура пролетаріату — не жарт! Вона сувора, грізна, але справедлива! Шкідникам — смерть! Класовим ворогам — смерть!.. ГПУ — це залізна рука диктатора — пролетаріату», — вигукує Шумицький. Класова теорія науково обгрунтовує історичну необхідність такого насильницького органу. Герой — людина з гуманітарною освітою, літератор, співає осанну диктатурі пролетаріату і її породженню — ГПУ, розуміючи, що навіть в ідеалі — це знаряддя нищення сотень тисяч людей. З огляду на загальнолюдські цінності таке насильство — явище недопустиме, це — дикунство, з огляду на класові — все нормально, бо воно, на думку Шумицького, перший крок на шляху, що веде «в кращу будучину, де нема ні хлопа, ні пана, лише вільна людина, з усіма належними їй правами і обов'язками». Заради щасливого майбуття літератор допускає «чистку»: «Чистка — так чистка на всьому соціалістичному фронті!.. Тепер наша влада і наша сила!» Страшна кількість людських жертв криється за цією політичною фразою.

На Україні голод, та Шумицький заради пропаганди ідеології за кордоном припускає для людей можливість «умирати з голоду», бо «хліб — за кордон, на пропаганду! Пропаганда потребує хліба».

Це суть політичних поглядів літератора, згідно з якими допускається можливість насильства стосовно ні в чому не винних людей, відбувається знецінення людського життя. Одне насильство породжує інше, а насильство обгрунтоване і виправдане науково, піднесене в ранг ідеології, оформлене в законах, творить страшенне зло, яке вимірюється величезною кількістю замучених і вбитих (серед них і самі мучителі і вбивці), духовним спустошінням народу, занепадом його культури і добробуту. Отже, бачимо підміну загальнолюдських ідеалів класовими, що знецінюють людське життя і виправдовують насильство. Цей морально-етичний підклад і лежить у основі філософської за своїм характером колізії драми.

Олесь помічає, як поєднання науки комунізму з революційною настроєністю мас, що прагнуть «землі обітованої», витворило в СРСР й вбивчу «соціальну психологію», в якій немає місця співчуттю, милосердю, а закоханість у ідеал прекрасного майбутнього виправдовує різні засоби для його досягнення. «Хто не з нами, той проти нас! Того під три чорти!! — квінтесенція цієї модерної психології, що заволоділа мільйонами людей. Такий генезис психології злочину, що, як в краплі води, викристалізовується в персонажах «Х» і «Z». Твердження про те, що сім'я літератора приїхала до радянської України з Галичини, з того ворожого капіталістичного світу, а значить, — «вони лише прикидаються комуністами, а в душі — найзапекліші націоналісти», — як вважає «Z» (мабуть, співробітник ГПУ), є лише виразом цієї психології, тільки приводом до розправи. Це перше переконання за такою ж логікою веде до другого: раз націо-

налісти — значить, найзапекліші вороги. Отже, «В розход і ні-
какіх!.. Всю цю наволоч треба знищити од першого до остан-
нього!» Коло замкнулось. Справжня софістика, далека від
об'єктивності, та не від реальності.

Вбивство Кірова, згадане у драмі, здійснене для створення
чергового політичного ярлика терориста, було приводом для
нових масових арештів і розстрілів ні в чому не винних людей,
що ніби «разом із Зінов'євим хотіли повалити Радянську вла-
ду». І таких політичних ярликів існувало в цей час безліч, і чис-
ло їх жертв вимірюється мільйонами.

Відповідними були погляди літератора на національне пи-
тання. Портрети класиків української літератури, що висять на
стінах у кабінеті Шумицького і прикрашені українськими руш-
никами, не заважають йому стверджувати, що «під час дикта-
тури пролетаріату мусять переважати класові, соціальні зав-
дання над національними... Мусимо насамперед знищити со-
ціальні нерівності, а потім — національні». Висловлювання ге-
роя, якому за фахом належить оберігати національне як
неповторне багатство, про пріоритетність класового над націо-
нальним теж тяжко вражає. Таке розуміння національного
питання дозволяє герою з «чистим сумлінням» голосувати за
заслання свого товариша, що нібито допустився «націоналіс-
тичних ухилів». Політика насильства стосовно національного,
що є часткою загальнолюдського надбання, і тут, як бачимо,
має у Шумицького своє ідеологічне обґрунтування і виправдан-
ня. Отже, знецінюється життя людське і національне. Такого
висновку доходимо, розглянувши деякі політичні погляди тієї
класової ідеології і психології, носієм яких є літератор Шу-
мицький.

Драма дає нам можливість ширше ознайомитись з цим про-
летарським вченням, проаналізувавши ще його моральний, пра-
вовий, естетичний і економічний аспект.

Шумицький виховувався в буржуазному суспільстві, прой-
нявшись його мораллю. Для героя характерне м'яке ставлення
до дружини і дітей, тактовність у поводженні з іншими людьми,
відвертість, його поважають і шанують на роботі. Під впливом
пролетарської ідеології моральне обличчя літератора змінюєть-
ся. Нова ідеологія сповідує нову мораль. Ще перебуваючи в
Галичині, журналіст Корців, переконаний у порядності Шуми-
цького, довіряє йому свою редакційну тайну. Та й сам герой
самозакохано запевняє: «Я ніколи нікого не зраджував! В цьо-
му будьте певні». А в Харкові Шумицький вже голосує за
заслання на десять років свого найближчого друга, «стопро-
центного більшовика», якого знав багато літ і з яким листував-
ся, бо цього, як пояснює літератор, «вимагає революційний
такт і дисципліна». Герой при цьому заявляє: «Моє сумління
чисте, як краплина води». А вина товариша полягає в тому,
що він написав літературно-критичну статтю, де йшлося «про
самостійні шляхи і напрямки української драматичної твор-
чості, літератури — взагалі». За твердим переконанням Шуми-

цького, це є зрадою марксизму-ленінізму. Насильницький момент у правовому аспекті ідеології проявляється чи не найяскравіше.

І така ситуація існує тоді, коли буржуазна демократія в Галичині дозволяла видавати часописи, які виражали чисто протилежні думки і погляди. «Для наших західних земель — це початок нової історії, переоцінка всіх цінностей!» — ось як визначає Корців зміст і завдання журналу, який видає літератор Шумицький.

Доречне в цьому випадку порівняння відносно демократичного поводження з Шумицьким поліції і співробітників ГПУ.

Психологічною основою (стосовно психології сприймання художнього твору) тут є засіб контрасту, протиставлення справді історично необхідного ілюзорному, шкідливому. Це дає можливість розкрити логіку переходу в світ інших, нових суспільних закономірностей, разом з почуттям протесту є відчуття, а навіть, якоюсь мірою, і утвердження необхідності такого переходу. Так, через одну історичну необхідність ніби просвічується і утверджується інша, в історичному плані більш вища, прогресивніша, яка полягає у відносному демократизмі капіталістичного суспільства, в парламентаризмі тощо.

Драма розкриває духовну деградацію соціалістичного суспільства. Знецінюється праця діячів культури, їх заслуги перед мистецтвом, а прославлення «великого всесоюзного вождя» пролетаріату стає гарантом «високого призначення». Тим тонким інструментом, за допомогою якого Шумицький береться до аналізу літератури, є «голобля»: «Тепер готуюсь до викладу про літературну творчість емігрантських недобитків петлюрівщини. Я їм покажу! Все пір'я з пухом вискубаю! Ти знаєш, я вмію!» Політична, кастова мірка неухильно дотримується і тут.

Діти і дружина для Шумицького — тільки «спільні ідеї»; бо тоді, стверджує він, «наша родина — зразок найкращого колективу з одним серцем і думкою... З таких ячеек мусить складатися ціла радянська безкласова суспільність». Уніфікація мислення — потреба унітарної держави — стає метою «соціального виховання». Товаришка Шумицького Фаня мріє стати комсомолкою, щоб мати право «виховувати молодь, робити з них свідомих революціонерів, корисних громадян Радянського Союзу». Педагогіка літератора виключає можливість ознайомлення дітей з народною міфологією, матеріалізує їх світогляд: «Дитина без дурних казок про русалок, мавок, драконів виховується здоровою, з міцними нервами, з реальним поглядом на життя» [4, т. 2, с. 158].

Змінює герой і форму звертання до людей. Замість звичного для Галичини — «пане», звучить тепер «пане товаришу» або, частіше, — «товаришу».

Судячи з того матеріального становища, в якому опинилася сім'я Шумицьких після приїзду на Радянську Україну, жалюгідні тут справи і в економіці. В країні голод, біля продуктивних магазинів страшенні черги. «Я за 20 верстов по неї ходила.

Ноги порепались. Пальці позбивала», — скаржиться сусідка Шумицькій, розповідаючи про труднощі в пошуках картоплі.

У драмі є ще ряд епізодів, які підтверджують деградацію соціалістичного суспільства. На цей процес вразливо реагує дружина літератора Шумицька. Загальний страх, що охопив людей, підслуховування, доноси, крадіжки, грубість тягарем лягають на її добру жіночу душу. Шумицька — глибоко чутлива і гуманна жінка, тому в цьому суспільстві не може знайти собі місця — вона для нього «чужа».

Співставляючи два типи моралі, два способи життя, що породжені капіталізмом і соціалізмом, легко помітити, на чиєму боці симпатії автора. Олесь оголює в образі Шумицького класову ідеологію, вказуючи на повну її неприйнятність для людства. Відсутність у драмі співставлення поглядів героїв у межах одного класового вчення це підтверджує. Зауваження Кульчицького щодо статті його товариша про «українську драматичну творчість», у якій віднайшли «націоналістичний ухил», є винятком, та й несе у творі інше ідейне навантаження.

Розглянувши різносторонні прояви пролетарської ідеології, що нею пройнятий Шумицький, переконуємося в тому, що методи насильства, які лежать у її основі, не можуть привести до будівництва справедливого суспільства, «землі обітованої». Втілення такої ідеології в життя — це крок назад у історичному розвитку суспільства, що призводить до його матеріальної і духовної деградації. Така основна ідея твору.

Трагедія долі Шумицького полягає в намаганні утвердити своє розуміння революції і свободи, яке протирічить об'єктивним велінням історії. Методи насильства, якими герой намагався провести ці ідеали в життя, бумерангом ударили по ньому і його сім'ї. Відчуття провини перед сім'єю, що зазнала репресій, у Шумицького немає, совість не мучить, бо він і тепер впевнений, що з ним, переконаним комуністом, і його сім'єю в країні соціалізму такого статися не може. Герой і тут вірний своєму пафосові, бо вважає, що це сон, помилка, божевілля — тільки не правда. Манія винятковості, величності постійно супроводжує літератора. Він уявляє себе Народним комісаром освіти. Фюрерство — завжди крещендо божевілля. Надмірна ідеологізація фатальна для свідомості. Фанатична, на грані божевілля, віра Шумицького в пролетарську ідеологію створює в його уяві свою правду, яка не має нічого спільного з правдою дійсною і, одночасно, абсолютно виключає можливість її сприйняття. У цьому трагічна вина героя, якої він не усвідомлює і яка призвела до загибелі його синів і дружини. Вина літератора не може бути зведена тільки до його особистих помилок, вона прямо і однозначно впливає з його класової ідеології.

Трагічним у драмі є і образ Шумицької, що уособлює в собі гуманне, загальнолюдське начало; це воно її устами проклинає Шумицького разом з його «класовою правдою» як втілення безконечного зла. Вона спочатку не розуміла справжньої зловісної суті поглядів чоловіка, а жалібний протест проти них, що час-

то ґрунтувався на інтуїції, відчутті, фактично підпорядковував її гуманне начало його класовому. Така трагедія героїні, загибель якої утверджує безсмертя тих добрих та прекрасних сторін її душі, які торжествують. «Я врятована», — промовляє Шумицька, линучи до своїх розстріляних дітей. Це розв'язка головного конфлікту, який у драмі «Земля обітована» полягає в зіткненні загальнолюдських цінностей, що частково знаходили свій відбиток у капіталістичному суспільстві, і класових, які утверджував соціалізм у Радянському Союзі. Помилкове визначення пріоритетності класових ідеалів над загальнолюдськими стало причиною цього зіткнення.

У країнах з вищим рівнем культурного розвитку та з більшою демократією, порівняно з Радянським Союзом, класова ідеологія знаходила відносно невелику підтримку. Загальнолюдське начало брало верх над класовим. Пророкою і правдивою видається нам політична інвектива, виголошена у драмі Борисом: «Оглянься, подивись навкруги! — звертається він до батька, а, можливо, й до нас. — У боротьбі ідей на чиему боці намічається перемога? Скрізь безробіття, десятки, сотки тисяч, мільйони без праці, без хліба... А комунізм ні в Європі, ні в Америці не стає на ногу, хоч його скрізь, по цілому світі, і підтримує Третій Інтернаціонал кривавими грішми ограбованих. Кого ж?.. селян, робітників, інтелігенцію. Він, твій комунізм, де не глянь, хитається і падає. Хитається і впаде колись він і в країні Леніна». Можна погодитись чи не погодитись з цим «касандрівським» передбаченням Олеса, але воно вирвалось з його розстроюдженої душі. Ще недавно він сам якоюсь мірою був «зачарований на Схід», а тепер прийшло надто болюче прозріння. Драматизм ситуації зумовив відповідний жанр: драму-трагедію із забарвленням політичної драми ідей.

На відстані часу все більше відтінюється і комічна сторона багатьох епізодів драми «Земля обітована». Перехід явищ із сфери трагічного в сферу комічного зумовлений тим, що вони все більше втрачають соціальне значення [2, с. 99]. Вони пов'язані із змістом багатьох висловлювань Шумицького, інших героїв, які колись видавались за прогресивні ідеї, а тепер їх помилковість і абсурдність доведена історичною практикою, викликає лише сміх. Це епізоди, в яких Шумицький говорить про націю, національні ідеали, коли самозакохано оспівує Радянську державу, як справді «землю обітовану», коли заявляє про те, що «Європу, Америку переганяти смішно: вони давно перегнані!» Пройнятий комізмом вже початок драми, коли з перших реплік матері і дочки читач готується до сприйняття Шумицького як людини значної (дружина схвильована запізненням чоловіка, для якої він — бажаний і добрий; тепла зустріч батька дочкою; повідомлення про його зайнятість і працьовитість; згадка про поліцію, цензуру, журнал). І перші репліки літератора, коли він з'являється на сцені, підсилюють це враження («Ну, рубікон перейдений! Журнал вийшов!.. Цілому суспільству кинутий визов!»). Отже, не знаючи суті героя, від-

чуваємо, що це смілива людина-борець, яка кинула виклик суспільству, захищаючи «трудящих, понижених і окрадених». Одразу після цього дізнаємось про погляди Шумицького на національне питання: «Кожен клас має свої національні ідеали. Попи, поміщики — одні, селянство, робітники — другі. Наша нація — нація селян і робітників, і їх національні ідеали ідуть поруч з великими ідеалами вождів пролетаріату: Маркса, Леніна, Сталіна», — і гаряче захоплення несподівано змінюється спочатку здивуванням, далі — обуренням і нарешті переходить у сміх.

I. Кант бачив суть комічного у несподіваній розв'язці напруженого чекання у ніщо.

Для протиріч, що породжують комічне, характерне те, що перша за часом сприйняття сторона протиріччя виглядає значною і справляє на нас велике враження, а друга сторона, яку ми сприймаємо за часом пізніше, розчаровує своєю невідповідністю [1, с. 83].

Таку діалектику природи сміху можна простежити і на прикладі інших епізодів драми. Ще однією рисою комедійності таких сцен «Землі обітованої» є те, що в них ідеал не називається прямо, а розуміється як щось протилежне тому, що відбувається.

У творі поставлена ще проблема співвідношення старого, минулого і нового, майбутнього. З одного боку, неможливо будувати нове суспільство, повністю відкинувши минуле, попередню культуру, з другого боку — неприйнятним є абсолютизація минулого як чогось найкращого, догматизм культури і повне відчуження від нових віянь та ідей. Це протиріччя стало причиною поєднання в драмі елементів трагічного і комічного та виражається в образах Шумицького і Шумицької. Повна відірваність літератора від минулого, яке є для нього ворожим, відчуття недосконалості світу, марення своєю винятковістю, боротьба за будівництво «землі обітованої» як щасливого суспільства ріднять героя з Дон Кіхотом. Суть комізму образу Шумицького лежить у протиріччі помилкового, надуманого із значним, істинним. Ідеї, які він виголошує з піднесено високим пафосом, ніби це істина в останній інстанції, що сумніву не підлягає, видаються насправді мізерними і антилюдяними.

Назва драми — «Земля обітована» — несе у собі елемент іронії і разом з тим є викривальною сатирою, розкриває соціальну невідповідність назви явищу, що стає очевидним для всього суспільства. Одночасно «Земля обітована» — це символ-мрія, що вбирає в себе вічне прагнення людства до побудови справедливого суспільства. Результат такого прагнення часто буває трагічним. Остання сцена драми, наповнена символічного звучання, говорить про трагічний фінал, до якого прийшов герой, охоплений цією мрією.

Для схеми подій у творі характерний засіб обрамлення. Олесь виставляє в початковій і фінальній сценах «Землі обітованої» подібні епізоди: Шумицький прославляє Країну Рад. Цей-

засіб тут досить доречний. Бо факти, про які ми дізнаємося в драмі (голод, арешти, доноси тощо), дуже контрастують з тим, про що говорить герой. А коли такі речі Шумицького звучать у фіналі, то читач, що побачив у ході твору істинну ціну ідеології і її породження — сталінський режим, не може не сприймати це без почуття сарказму.

Драма «Земля обітована» є свідченням певної політичної зрілості Олександра Олеся, його об'єктивного і пророчого, з точки зору сьогодення, погляду на пролетарську ідеологію і її матеріальне породження — сталінський режим.

1. Боров Ю. Б. Эстетика. М., 1988. 2. Мовчан В. С. Героическое в системе эстетических категорий. Львов, 1986. 3. Римаренко Ю. З ким і проти кого. К., 1983. 4. Олесь О. Твори: В 2 т. К., 1990.

Стаття надійшла до редколегії 07.03.90

І. Д. АЛЬБЕРТ, доц.,
Львівський університет

І. О. Бунін та літературний рух у Полтаві на початку 90-х років XIX ст.

Увага та інтерес до життя України, українська тема в поезії і прозі породили в російській літературі, завдяки творчості декабристів, «Полтаві» О. С. Пушкіна, повістям М. В. Гоголя, міцну і непорушну традицію. У її розвиток і оновлення самобутній внесок зробив І. О. Бунін.

Зв'язки Буніна з Україною — це і контакти з видатними діячами культури, і вивчення української історії і фольклору, і робота в Полтавському земстві, і співробітництво в українських газетах, і подорожі по Україні, і незмінне — протягом усього життя — захоплення поетичним подвигом Т. Г. Шевченка, і розвиток української тематики в його творчості.

«Здається, ніколи не любив я так Малоросію, як у цю пору, ніколи не хотів так жити, як у цю осінь...» [8, т. 2, с. 245], — писав Бунін у оповіданні «В августі» (1902), згадуючи пережиті десять років тому в Полтаві. Саме 1892 р., в серпні, він приїхав до брата Юлія* в Полтаву і прожив там з перервами близько трьох років. Приїжджав він в Полтаву і пізніше — в 1896, 1897 рр.

Полтава залишила особливо яскравий слід у житті письменника. Це були роки, наповнені до країв — і в ідейно-духов-

©Альберт І. Д., 1993

* Ю. О. Бунін (1857—1921) — учасник народницького руху, був знайомий з багатьма видатними революціонерами — А. Желябовим, Г. Лопатіним та ін. Зазнав переслідувань, близько року сидів у в'язниці, знаходився під наглядом поліції.

ному, і в емоційному, і в творчому відношенні. Тут завершився бурхливий любовний роман з В. В. Пашенко. Тут Бунін пройшов через захоплення толстовством. Тоді ж він входить у велику літературу.

У Полтаві значно поглиблюється бунінський інтерес до України, який вперше зародився ще в дитячі та юнацькі роки під впливом Гоголя і Шевченка. В полтавську добу Бунін накопив запас гострих і яскравих життєвих вражень, до яких він пізніше звертався протягом довгих років письменництва.

Все це закономірно зумовлює інтерес до суспільної і культурної атмосфери, що оточувала молодого письменника. Немає цінність у цьому зв'язку мають неопубліковані спогади його старшого брата Ю. О. Буніна, що містять не просто цікаві, але й, ймовірно, багато в чому повчальні для наших днів факти і відомості про життя прогресивної полтавської інтелігенції в 90-ті роки минулого століття.

І. О. Бунін відзначав у автобіографічних замітках, що в Харкові, а потім у Полтаві він потрапив у середовище учасників революційного руху, радикальних і ліберальних гуртків, політичних в'язнів, серед яких були і марксисты, і народники, і толстовці. Як згадував Ю. О. Бунін, у Полтаві 1894, і 1895 роки були початком об'єднання місцевої інтелігенції у різні товариства та організації. У повітрі повіяло зовсім іншим духом. Ідейне життя почало відроджуватися у різноманітних формах... Марксизм став виступати яскраво і виразно навіть у провінції. Його головним пропагандистом був мій товариш по статистиці П. Г. Рум'янцев. З набагато більшим співчуттям поставилась наша земська група до іншої суспільно-політичної течії, відомої під назвою «Народного права» [9].

Молодший Бунін не міг не зазнати впливу з боку старшого брата; ось що писала про це Л. А. Женжуріст, яка спілкувалась з революційними колами: Юлій Бунін, «володіючи глибоким розумом, всебічною освітою, вніс чималу частку у розвиток таланту брата, поширюючи його кругозір, поглиблюючи спостережливість і керуючи його духовним зростанням» [10, кн. 2, с. 239].

Хоч у цих словах і є деякі перебільшення, вплив брата, до якого І. О. Бунін ставився з великою повагою, на його ідейне становлення був благотворним. І все ж Бунін не став, як брат, народником, а примкнув, хоч і ненадовго, до толстовців. Він мріяв про «опрощення», вчився бондарському майстерству, їздив у Сумський уїзд до сектантів, які сповідували толстовське вчення, відкрив невелику книгарню для розповсюдження толстовської літератури фірми «Посередник». Серед полтавських толстовців було немало лідерів руху: Тенеромо, Волкенштейн, Дудченко, брати Альохіни та ін.* Декого з них Бунін змалював у оповіданні «На дачі», прочитаному якось на зборах пол-

* Про ставлення Буніна до Толстого і толстовства, про спробу «опрощення», від якої його відмовив сам Толстой, див.: [8, т. 9, с. 7—108].

тавського інтелігентського клубу. Ю. О. Бунін писав про послідовників і проповідників толстовського вчення: «Їх своєрідне та аскетичне життя..., їх мужицька зовнішність, фізична праця як професія..., піднесений тон їх мови... справляли на нас сильне враження» [9].

Переживши захоплення толстовством, молодий Бунін залишався в сфері різноманітних суспільних течій прогресивного характеру. І хоча його мистецька натура завжди тяготилася будь-якою обов'язковістю, яка виходить із тієї чи іншої політичної доктрини, демократична і гуманна направленість діяльності Юлія і його однодумців не могла не викликати в нього співчуття. Тим більше, що центром цієї діяльності, як згадує Юлій Олексійович, було статистичне бюро при земстві, яким він завідував і де працював його молодший брат. «Заняття статистикою, — відзначав Ю. Бунін, — ми вважали роботою в дусі старих народницьких ідеалів» [9]. За свідченням Л. А. Женжурист, Ю. О. Бунін визнавав за статистикою «право на перше місце в виявленні всіх потреб села». Відомості про ці потреби він отримував нарівні з іншими статистиками і від брата. Так, під час однієї із своїх службових поїздок І. О. Бунін побачив хвилюючу картину, яка пізніше знайшла відображення в оповіданні «На край світу»: прощання селян придніпровського села зі своєю батьківщиною перед переселенням, до якого змушували безземелля і голод, за тисячі верств, в Усурійській край.

І. О. Бунін не міг стояти осторонь суспільного заворушення, що охопило прогресивні кола полтавської інтелігенції на початку 90-х років. Л. А. Женжурист згадує, що і Ю. О. Бунін і його однодумці, які доклали багато зусиль для пробудження і розвитку громадянської свідомості і демократичного руху в Полтаві, жили дружно, стали близькими один одному. «У вільний від роботи час, — розповідає Юлій Олексійович, — ми часто відвідували один одного, періодично збиралися в деяких домах, мріяли про відродження руху, намічали навіть плани цього відродження, читали ідейні книжки та журнали... Ми глибоко вірили, що скоро почнеться визвольний рух, коли знадобляться наші сили...» [9]. Пропаганді передових ідей Юлій Бунін з товаришами прагнули підкорити і роботу в газеті «Полтавские губернские ведомости». «Усі ми, — пише Ю. О. Бунін, — працювали в газеті... безкоштовно, покладаючи на це багато праці та енергії» *. В роботі газети брав участь і молодий Іван Олексійович, публікуючи кореспонденції про життя земства, оповідання.

Відзначимо, що у спогадах Ю. О. Буніна розповідається про справи і настрої його оточення, які в чомусь близькі і до проблем та інтересів нашого часу. Так, ми дізнаємося, що «інтелі-

* У спогадах згадуються редактор видання — секретар статистичного бюро Д. А. Іваненко, а також Н. Г. Кулябо-Корецький, Л. В. Падалка, брати Буніни та ін., що входили до складу редакційного комітету.

гентський клуб» у Полтаві, в який входили 50—60 осіб, був інтернаціональний за складом. Його учасники — росіяни, українці, євреї, поляки — обговорювали на своїх зборах як політичні, так і культурні проблеми, читали реферати з різних питань.

Гарячі дебати, наприклад, розгорнулися навколо питання про націоналізм і космополітизм. Постановка його не була випадковою. У Полтаві тих років «почав відроджуватися до нового життя споконвічний для Малоросії «українофільський або український рух», — пише Ю. Бунін, — що проявився в радикально-політичних і культурних формах. Політичне крило руху встановило зв'язки з галичанами, матеріально підтримувало газету «Народ», отримувало з Галичини транспорт з газетами. Посередником між галицькими і полтавськими українцями виступав М. В. Ковалевський*, який віддавав, за висловом Ю. Буніна, все життя служінню українській справі [9].

Український рух залучив у свої ряди чесних, прогресивних, мислячих людей різних національностей. Це додало свіжих сил культурному і громадському життю Полтави.

Ймовірно, саме турбота про долю селян змусила редакцію «Полтавских губернских ведомостей» виступати за націоналізацію землі, у чому брали участь С. Н. Целецький (один з діячів з питань переселення), Н. Г. Кулябо-Корецький і Ю. О. Бунін**.

Передову громадськість Полтави згуртували турботи про встановлення пам'ятника Котляревському, про що з великим співчуттям розповідається в спогадах. Цій справі багато сил віддав статистик Л. В. Падалка.

Палким прихильником українського культурного відродження був присяжний повірений Н. А. Дмитрієв, в будинку якого збиралися полтавчани щорічно 26 лютого для урочистих поминок Т. Г. Шевченка. Ці вечори відвідували брати Буніни. В гостях у Дмитрієва бували також актори малоросійської трупи, що приїжджали в Полтаву, зокрема М. Л. Кропивницький. А в «Жизни Арсеньева» згадується і про гастролі Заньковецької і Саксаганського. Цікаво, що М. Заньковецьку Івану Буніну вдалося побачити ще до приїзду в Полтаву: захоплений її грою, він писав Юлію 15 грудня 1890 р.: «Ну брат, Заньковецька! Три рази плакав від неї!...» [11, с. 290].

Український культурний рух стимулював розвиток історичного, археологічного і етнографічного вивчення Полтавщини і всієї України. З полтавської інтелігенції виходять видатні нау-

* Дружина М. В. Ковалевського, відома революціонерка Маруся Ковалевська, покінчила життя самогубством у каторжній в'язниці в знак протесту проти застосування тілесного покарання до однієї з ув'язнених (Надії Сигеди).

** У спогадах Ю. Буніна зазначається, що позиція газети з цього питання викликала злобні нападки реакційних «Московских ведомостей» і «Южного края», через що він і його товариші змушені були вийти з «Полтавских губернских ведомостей», однак 1896 р. вони заснували при сільськогосподарському об'єднанні газету «Хуторянин» [9].

кові і громадські діячі, зокрема М. А. Олиховський, охарактеризований Буніним як «людина високої ідейності, що заснував при полтавському земстві прекрасний природничо-історичний музей», а також В. І. Василенко, якого Ю. Бунін називав «рідкісним знавцем народного життя» і який багато попрацював для вивчення рідної землі.

Важливою культурною ініціативою українського руху була і організація міської бібліотеки, в чому, як і в інших культурних починаннях, брали участь не лише українці, але й росіяни (серед них відомий письменник М. Н. Альбов), а також прогресивно настроєні люди інших національностей. Це було коло інтелігентів, близьке братам, чиї погляди відзначалися істинним, а не формальним і не показним інтернаціоналізмом. Такий настрій спирався на старі добрі традиції російської демократичної інтелігенції і підтримувався наростанням демократичного руху в країні. «...Важко уявити собі той ентузіазм, — пише Юлій Олексійович, — який охопив ініціаторів організацій громадської бібліотеки, коли восени 1894 року був затверджений статут, а також те, з якою енергією полтавська інтелігенція взялася за роботу у щойно відкритій бібліотеці» *. Створена за громадською ініціативою, бібліотека відразу ж підключилася до суспільно корисної діяльності. При ній був відкритий книжковий склад для роздрібного продажу книг для народу з метою допомоги в організації народних і шкільних бібліотек для сільського населення. За її посередництвом для сільських бібліотек випишувалась і періодика.

Серед російських ентузіастів українського культурного відродження та серед його прихильників І. О. Бунін виділяється особливо. Захоплений пристрастю до подорожей, до нових вражень, до пізнання землі, на якій тоді жив і працював, Бунін побував у Києві, Херсоні, Нікополі, Миргороді, Каневі, майже в усіх гоголевських і шевченківських містах: «Милий, дорогий теско, — писав він 1897 р. своєму товаришу, закоханому, як і він, в Україну, поету І. А. Белоусову — перекладачеві Т. Г. Шевченка. — Лист твій отримав у момент відбуття з Полтави, тому ще не встиг тобі відповісти, я вже, як бачиш, вирушив у пересування: «багатьох людей міста відвідав і звичаї бачив», тобто, говорячи не гомерівською мовою, вже багато пройшов по степах, по шляхах, містечках і хуторах, а тепер привітаю тебе з весняного Миргорода...» [5].

Як уже зазначалося, поетичний образ України запав у душу Буніна ще тоді, коли він вперше прочитав Гоголя, його повісті «Страшная месть», «Старосветские помещики», «Тарас Бульба». Все в художньому світі Гоголя викликало у нього захоплення: і сувора героїка козацьких буднів, і опис простого устрою хати козака, і влада легендарного минулого, і віра в перемогу добра над злом.

* Ю. Бунін відзначає, що при відкритті бібліотеки в ній було всього 300 томів, а через три роки — вже більше півтори тисячі.

У першій редакції роман «Жизнь Арсеньева» уміщав незвичайний за ліричною схвилюваністю уривок — відгук на змальований у повісті «Тарас Бульба» образ матері: «Мать была для меня совсем особым существом... А понял я в ней, что милей, прекрасней ее нет никого в мире... Вот уж истинно: «Вся любовь, все чувство, все, что есть нежного и страстного в женщине, — все обратилось у нее в одно материнское чувство...» Это ли не предел силы и красоты слова?» [8, т. 6, с. 291].

Процитовані бунінські рядки, звернені до святих і вічних джерел моралі, любові, зв'язку поколінь мають ще один важливий смисловий акцент — усвідомлення близькості, споріднення росіян і українців, не тільки етнічного, але й духовного, і душевного: «И всего неотразимей и прекрасней в этих строках — мать, эта материнская славянская душа, и я хорошо помню, что я просто ахнул, прочтя их впервые: да ведь это наша мать!» [8, т. 6, с. 292].

Як і герой його роману, Бунін гостро відчував свій зв'язок з багатовіковим народним досвідом, звідси, з далеких часів, його потяг до дороги, простору, новизни світу, потяг однаково рідний і українським чумакам і російській вольниці: «Были такие казаки, которые назывались «бродники», — от слова «бродить». Вот, верно, и я бродник. «Одному бог дает палаты, другому мосты да гати...» [8, т. 6, с. 261].

Захоплених признань в любові до України у Буніна немало, і, мабуть, для всіх мотив історичної спорідненості, спільності, єдиних джерел долі російського і українського народів — основний. «Ты, древний корень Руси, где сердечней чувства и нежней славянская природа!» [8, т. 6, с. 261] — так говорить він про Україну і українців. Можливо, тому настільки часто Бунін звертається до Гоголя, походження, життя і творчість якого ввібрали в себе ці спорідненість і єдність. Над бунінськими українськими картинами ніби витає тінь Гоголя. «В этом городе учился Гоголь, — радісно усвідомлює його автобіографічний герой, — весь окрестный край был его, — Миргород, Яновщина, Шишаки, Яреськи...» [8, т. 6, с. 259].

Образи Гоголя, ті, що Бунін у дитинстві (як і його герой) «ловил с восторгом, со страстью, навсегда запоминая, закрепляя за собой» [8, т. 6, с. 39], загострювали можливість відчуття в сучасному сліду минулого, таємничу силу героїчних билин про нього: «...Как прекрасна еще до сих пор эта страна, над которой пронеслось столько веков кровавых войн и раздоров, по степям которой бродили дикие племена печенегов и половцев: как долго хранит эта страна печать глубокой старины среди новой шумной жизни... Грозные были уже не пугают нас, но еще живо напоминает о них могущественный и глубокий Днепр» [4], — зазначає він, знову і знову згадуючи «Страшную месть» і пана Данила.

Не тільки Гоголь, але й Шевченко, який, за твердженням Буніна, втілив у своїх піснях «всю красоту своей родины вместе с горестями своей страдальческой жизни» [4, с. 154], стоїть

біля початку надзвичайної прихильності письменника до України, розвитку української теми в його творчості. Захоплення Шевченком збереглося у нього до кінця життя: У романі «Жизнь Арсеньева» воно сформульоване гранично чітко: «Чайка скиглить літаючи, мов за дітьми плаче, сонце гріє, вітер віє на степу козачем...» Это Шевченко — совершенно гениальный поэт!» [8, т. 6, с. 260].

Образ Т. Г. Шевченка, його особа, доля, поезія розростаються у Буніна в особливу тему. З нею пов'язані стаття 1891 р. «Памяти Т. Г. Шевченко», нариси «По Днепру» (1895), «На Чайке» (1898), переклади. Всі ці матеріали переконують, що Бунін не відділяє Шевченка від того цінного духовно-естетичного досвіду, який він приймає у свою спадщину. На його думку, поезія Т. Г. Шевченка належить не лише Україні: «Простое крестьянское имя — Тарас Шевченко — навсегда останется украшением русской литературы» [4]. За своїми масштабами Шевченко — явище світової культури, в чому переконує його абсолютна геніальність. І разом з тим — це Бунін особливо підкреслює — Шевченко справді народний поет. Думка про нероздільність поетичного генія Шевченка з народним життям головна, основна в бунінському сприйнятті Кобзаря. «Мне казалось, ...именно эти места настоящие украинские... — пише він у нарисі про відвідання Канева, — ...со всей поэзией и мечтательной красотой... природы, милого образа украинской девушки и тоскующих сладостных песен. И я глядел в вечернюю даль... Вспоминал и те могилообразные горы, от которых пахло на меня старыми былями и думами, и ждал... Ждал увидеть вечное пристанище того, кто так горячо любил все это. — «край веселый, степ широкий» *, ясные зори и тихие воды своей родины» [6]. Для Буніна очевидна і близькість Шевченка до народного ґрунту і безпосереднє вираження в його віршах народних мрій, прагнення до свободи, тобто самої душі народу. Все, що написано Буніним про Шевченка, висвітлює його роздуми про сутність і природу народності, що дозволяють дійти висновків про найважливіше в житті і поезії. Що ж він вважає за необхідне знати всім, хто присвятив себе літературі? «Я понял, что для того, чтобы жить полной жизнью, мало науки, мало одних книжных знаний и житейского благополучия. Для меня открылась красота природы, глубокая связь художественных созданий с родиной их творцов, увлекательность изучения народа и поэзия свободы и воли в «скитальческой жизни...» [4].

Надсилаючи В. Д. Грінченку газетну вирізку з оповіданням «На край света», Бунін включив у дарчий напис і такі слова: «Знаю і люблю Україну поки що настільки, наскільки міг пізнати і полюбити корінний орловець» [2]. Гадаємо, що письменник тут дещо применшив ступінь свого знання і своєї привернутості до української землі, які були притаманні не тільки «орловцю», а й найщирішому українцю. Наприклад, важко уявити більш

* Рядок з української народної пісні «Зібралися всі бурлаки...»

щире і поетичне почуття, ніж те, яким пройняті наступні рядки: «Страна же эта грезилась мне необозримыми весенними просторами всей той южной Руси, которая все больше и больше пленяла мое воображение и древностью своей и современностью. В современности был великий и богатый край, красота его нив и степей, хуторов и сел, Днепра и Киева, народа сильного и нежного, в каждой мелочи быта своего красивого и опрятного, — наследника славянства подлинного, дунайского, карпатского. А там, в древности, была колыбель его, были Святополки и Игори, печенег и половцы — меня даже одни эти слова очаровали, — потом века казацких битв с турками, Пороги и Хортица, плавни и гирла херсонские...» [8, т. 6, с. 179—180].

Ставлення Буніна до України і розвиток української теми в його творчості невіддільні не лише від традицій Шевченка і Гоголя, але й від впливу українського фольклору. Початок його захоплення українською народно-поетичною культурою також слід віднести до полтавського періоду.

Бунін і український фольклор — лише аспект (найменш розроблений) більш загального і широкого питання про його зв'язки з усною народною творчістю взагалі *.

Бунінські зв'язки з українською народною поезією заслуговують спеціального і всебічного висвітлення. У пропонованій статті ми намагаємося визначити лише деякі їх суттєві моменти.

Важливо те, що, як і раніше, в юності, Бунін слухав старовинні російські пісні, так і тепер, бажаючи доторкнутися до життя народу України, він «жадібно слухав пісні, душу її» [8, т. 4, с. 157]. Під час своїх подорожей по українських селах, містечках, хуторах він записував пісні, народні думки, церковні псалми **.

У часі бунінське захоплення фольклором співпало з порою активного вивчення і збирання народної творчості, з організацією фольклорно-етнографічних експедицій, появою фундаментальних фольклорних збірників. Протиставляючи фольклоризму модерністів як чудернацькому і надуманому досвід класиків, Бунін у власних творах дає цінні зауваження і фольклориста, і етнографа.

Живучи в Полтаві, він і записує фольклорні твори з вуст виконавців, і вивчає фольклорні збірники, зокрема «Исторические песни малороссийского народа», видані В. Антоновичем і М. Драгомановим, враження від яких передає так: «И вот меня уже опять тянуло вдаль... на Черное море казацких времен, где на каком-то «білом каміні» сидит какой-то дивный «сокіл-білозірець» [8, т. 6, с. 172].

* Про значення і роль російського фольклору в творчості Буніна див.: Померанцева Э. В. Фольклор в прозе Буніна [10, кн. 2]; Атанов Г. М. Проза Буніна и фольклор [1].

** На ринку в Нікополі записав «Псалму про сироту», що стала основою оповідання «Лирник Родион» (Фольклорні записи. Публікація А. К. Бабореко [10, кн. 1]).

Образи українського фольклору використовуються Буніним у різних творах з різним смисловим чи художнім завданням. Це і створення національного колориту, і передача того чи іншого настрою, і змалювання побуту, і розкриття психології як індивідуального героя, так і середовища чи прошарку людей. Що ж стосується жанрових форм фольклору, до яких звертається письменник, то це і пісні, і історичні думи. Ритміка і мелодика народних творів нерідко впливає на бунінську інтонацію. Різноманітні й шляхи «входження» фольклорних образів у художній текст: це і пряме цитування окремих рядків і навіть цілих творів, зустрічаються ремінісценції і аллюзії.

Дуже важливою для письменника була ідея загальнослов'янської природи народно-поетичної культури. Бунін зізнавався, що його цікавить «показ рис психіки слов'янина» [3]. Він знаходив ці риси і в російському, і в українському, і в білоруському народному середовищі. Ось чому з однаковим інтересом він вивчав життя народу і в середній полосі Росії, і на Полтавщині, і на півночі Вітебської губернії. В українському народі Бунін бачив «наследника славянства подлинного» [8, т. 6, с. 179]. Така думка відображена в оповіданні «Псальма» («Лирник Родион» у пізніших редакціях), яке відзначається найбільш глибоким проникненням у світ української народної поезії. В піснях України автор чує і «меланхолический лад», і пам'ять про минулі століття, і гордість, і стриманість, що притаманні потомкам героїв, і «глубокую сдержанную нежность», поєднану з силою. Так звучала душа народу, «чье рождение, труд, любовь, семья, старость и смерть — служение». Він радіє тому, що «бог благословил» його «счастьем видеть и слышать странников, вся жизнь которых была мечтой и песней, душе которых были одинаково близки и вчерашний день, и дни Богдана, и дни Сечи, и дни Святополка, — те, за которыми уже проступает синева Карпатских хребтов, и близки древнеславянские, придунайские низменности» [7, с. 46].

Саме такий Родион — сліпий, нікому не відомий народний співець-лірник. Він простий і відкритий, запальний і ніжний. Буніну пощастило почути з вуст Родиона псалм, «южно-русский сказ». Головне в Родионі і в його співі — повна єдність з народом, неймовірно прекрасний вираз народного генія і того вічного морального закону, який завжди живе в народі. «Как все истинные художники, Родион, — или не Родион, а народ, устами которого он говорил, — знал силу этой простоты, знал, что в простом кроется самое драгоценное, что есть в сердце человека...» [7, с. 49]. Це материнська любов, милосердя, співчуття до беззахисних і скривджених, це гнів проти тих, хто кривдить, віра в перемогу добра.

Своєму перебуванню в Полтаві Бунін надавав особливого значення, відзначаючи: «До нормального життя, до більш правильної роботи літературної і щодо набуття освіти я повернувся..., переселившись у Полтаву» [8, т. 9, с. 161]. Безперечно, атмосфера культурного українського відродження в Полтаві

сприяла широкому й інтенсивному розвитку зв'язків Буніна з Україною.

Взаємодія творчості цього письменника з перехресними традиціями — книжними і народнопоетичними — у зв'язку з його прилученням до життя, історії, поезії українського народу стали важливим фактором розвитку і збагачення письменника в духовному і стилістико-поетичному напрямках. Відзначимо, що більш чітко, ніж у попередників, на творах у Буніна позначилося сприйняття впливу духовних і творчих імпульсів, породжених спілкуванням і взаємодією із спорідненою українською культурою.

1. Атанов Г. М. Проза Буніна и фольклор // Рус. лит. 1981. № 3.
2. Бажинов І. Д. Листи І. О. Буніна Б. Д. Грінченку // Рад. літературознавство. 1957. № 4. С. 134.
3. Бунин І. А. Интервью // Московская весть. 1911. № 3.
4. Бунин І. А. На «Чайке» // Восток. 1898. № 21.
5. Бунин І. А. Письмо І. А. Белоусову. 6 мая 1897 года // Центральный государственный архив литературы и искусства, ф. 66, оп. 1, ед. хр. 534.
6. Бунин І. А. По Днепру // Полтавські губернські ведомості. 1895. 5 июля.
7. Бунин І. А. Полное собрание сочинений. Петроград, 1915. Т. 6.
8. Бунин І. А. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1965—1967.
9. Бунин І. А. Воспоминания. Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. 218, карт. 765, ед. хр. 1.
10. Литературное наследство. М., 1973. Т. 84: В 2 кн.
11. Литературный Смоленск. 1956. № 15.

Стаття надійшла до редколегії 18.04.90

І. М. ПРОДАН, асп.,
Київський педінститут

Особливості сюжету роману Андрія Чайковського «Сагайдачний»

В історії української літератури кінця ХІХ—першої третини ХХ ст. одне з помітних місць належить Андрієві Чайковському. Правда, сталося так, що впродовж тривалого часу твори письменника не видавалися і його ім'я стало одним із забутих. А шкода, адже А. Чайковський залишив кілька десятків прозових творів різних жанрів. Серед них були особливо популярними оповідання й повісті на теми історичного минулого України: «За сестрою» (1907), «Віддячився» (1913), «Козацька помста» (1920), «На уходах» (1901), «Олексій Корнієнко» (1924).

А. Чайковського особливо приваблювала епоха визвольної боротьби українського народу проти турецько-татарської агресії, яка серед інших відомих ватажків висунула колоритну постать Петра Сагайдачного. Особою цього славетного лицаря Запорожжя письменник зацікавився ще й тому, що той вийшов із самбірської ходачкової шляхти. Так у Галичині називали

селян з-над дністрянських сіл, які за участь у походах проти турків одержували від польського короля шляхетські привілеї. А відомо, що сам письменник належав до цього соціального стану та й народився в одному з сіл Самбірщини.

Чайковський давав читачеві знання національної історії, будив свідомість, не давав зарости бур'янами національній пам'яті. Цього вимагало культурно-історичне життя Галичини 20—30-х років. Сучасник письменника Дмитро Николишин у «Ювілейному рефераті», присвяченому сорокаріччю літературної діяльності, робить висновок, що «своїми історичними творами Чайковський захопив у першу чергу молодих читачів, а далі й ширші круги, розбудив у них охоту до книжки, до свого минулого, навчив любити козацьку славу. Тут він виконав те, чого домагався Шевченко від Квітки, заспівав «про Січ, про могили, коли яку насипали, кого положили, про старину, оте диво, що було, минуло» [2, с. 28].

Письменник прекрасно розумів важливість такої книжки ще на початку нинішнього століття. Його історичні повісті були справжніми бестселлерами. А природність мови, легкість, розкутість письма, вміння вибудувати цікавий, захоплюючий сюжет сприяли популярності творів Чайковського серед різних верств галичан, не кажучи вже про той величезний вплив, який письменник мав на юнацтво. Ідея писати про Сагайдачного з'явилася ще перед першою світовою війною, коли Чайковського було поставлено «кандидатом на сеймового посла». Автор знав, що в Самбірщині багато малоземельної шляхти, яка при виборах може вплинути на його обрання. Щоб з'єднати її монолітно, письменник готував для мешканців Самбірщини популярний виклад, в якому прагнув переконати виборців у тому, що в давнину малоземельна шляхта твердо стояла за свою віру і народність.

Вивчаючи доступні йому матеріали, письменник натрапив на ім'я Петра Конашевича-Сагайдачного. Так виник задум спопуляризувати життя і діяльність цього славного сина України. Ось як про це він згадує в передмові до видання першої частини твору: «Я упросив пана професора М. Грушевського прочитати рукопис. Він справив мені історичні помилки і порадив зробити із цього матеріалу трилогію, в якій мав би поміститись цілий життєвий шлях гетьмана. Чи мені довелось вив'язатись з того завдання, чи буде з моєї праці хосен для української літератури, для українського народу у тій великій переможній хвилі українського відродження — хай судять ласкаві читачі. Я зробив по моїм силам, як міг найліпше» [6, с. 8].

Роботі над великим творчим задумом передував історичний нарис під однойменною назвою «Петро Сагайдачний», виданий у Відні 1917 р. Та працювати було нелегко, бо при щоденній праці за фахом на посаді юриста не мав змоги зайнятися улюбленою справою від душі. Коли після третьої переробки твір був готовий до друку, почалася війна.

Під час воєнного лихоліття рукопис «До слави», в якому

Чайковський довів події до обрання Сагайдачного гетьманом, було знищено.

Заохочений професором Антоном Крушельницьким, письменник знову взявся до праці, намагаючись втілити свою ідею в життя. Але після видання першої частини роману, відомої під назвою «Побратими», друкування зупинилося.

1920 р. А. Чайковський у листі до Стефаника від 19 жовтня запитує, «де б можна було видати історичну повість «Сагайдачний» у п'яти томах» [3, с. 260]. З листа можна зрозуміти, що Чайковський шукав шляхи для видання свого роману саме на Україні. Але, на превеликий жаль, у ті часи на Україну твір не дійшов. Друге видання «Побратимів» з епіграфом із віршів Касіяна Саковича з'явилося лише в 1927 р. у коломийському видавництві «Ока». У передмові до другого видання автор згадував: «Не везло мені з моїм «Сагайдачним», над котрим я працював більш як 13 років. Видавництва, до яких звертався, вважали твір то задовгим, то видання задорогим. Рухливе видавництво «Ока» в Коломиї взялося за видання трьох частин. На разі довів я до тої хвили, коли Сагайдачного вибрано гетьманом України. Перша частина «Побратими» — від хлоп'ячого віку до прибуття на Січ.

II і III частини — «До Слави» — аж до вибору по кримським поході на Кафу. Коли мені Господь допоможе, то викінчу IV і V частини «Гетьман» [5, с. 6].

Та згадувані дві частини під назвою «Гетьман» так світу і не побачили. З цього приводу існують різні припущення. Одним з них є те, що рукопис письменника загубився з вини членів його родини, якій інколи доводилося рятувати себе, а не книжку.

Хочеться вірити, що пошуки останніх двох частин все ж таки увінчаються успіхом.

Свої знання з історії козаччини А. Чайковський виклав у кількох історичних нарисах, що могли б служити своєрідними післямовами до роману «Сагайдачний». Йдеться про нариси «Петро Конашевич-Сагайдачний» (1917), «Запорожжя» та «Московський цар Дмитро Самозванець», «Хотинська справа» (1928). Останній нарис з'явився у процесі праці над заключними частинами.

Свідчення автора, що першу частину роману «Побратими» він дав на прочитання історикові М. Грушевському, було однією з підстав говорити про Чайковського як про ревного прихильника історичної концепції М. Грушевського. Нам невідомо, що саме правив авторитетний історик у історичній повісті «Побратими», але зіставлення першого видання 1918 р. і другого — 1927 р. показує, що значні історичні неточності, яких припустився автор у першому виданні, виправлені в другому.

Враховуючи широкий географічний діапазон твору, його слід віднести до так званих «панорамних творів». Реалістичному роману властиве тяжіння до зображення просторових зв'язків. «І вже самі собою зв'язки ці, — відзначає Т. Денисова, —

вносять в художній твір конкретність, з самого початку визначають взаємовідносини людини з суспільством» [1, с. 66].

Події, описані в романі, розгортаються на широкому географічному просторі: Галичина—Запорозька Січ—Київ, Крим—Чорне і Азовське моря. Панорама життя народу історично документована. Перед нами постають життя збіднілої шляхти, з якої вийшов і сам Сагайдачний, діяльність князя Острозького, перші народні повстання проти шляхетського засилля і феодального визиску, жорстока боротьба проти татар і турків, картини життя Запорозької Січі, морські походи козаків, взяття Кафи і Варни, розгром Синопа і турецького узбережжя, визволення тисяч невільників. Всі ці фрагменти історичної панорами письменник об'єднує ідеєю боротьби за українську державність і її ідеологічну опору і основу — православну церкву.

Конкретно-художнє відображення основної проблеми епохи — проблеми захисту рідної землі від наскоків турецько-татарських завойовників — визначило композицію трилогії, — зокрема розміщення і співвідношення всіх складових частин.

Увагу Чайковського привернули ті факти історії, що виражають найхарактерніші ознаки епохи. Вони складають сюжет роману, в якому відображаються суспільні відносини, подаються картини формування і розвитку людських характерів.

Протягом всієї трилогії письменник акцентує увагу на зображенні життєвого шляху Петра Сагайдачного, починаючи з нелегкого дитинства і до вершини його козацької слави, здобутої глибоким розумом і надзвичайною відвагою у нелегкій та жорстокій боротьбі з ворогами вітчизни.

Перші розділи «Побратимів» розгортають перед читачем широку панораму життя різних соціальних груп (експозиція роману), чітко визначають і головні конфлікти: селян — з магнатами, міської бідноти — з магістратом, цехмістрами тощо.

Тут бере початок дуже важлива сюжетна лінія, яка пізніше міцно цементує навколо себе розвиток усіх наступних подій.

Чайковський з любов'ю описує дитинство майбутнього талановитого козацького гетьмана, який, змалку втративши батьків, виховується у родині Жмайлів. Батько Петра загинув героїською смертю, обороняючи рідний край від набігу ординців, про що дізнаємося від столітнього діда Грицька Жмайла під час розмови із церковним владикою, що прибуває в рідний Самбір до своїх парафіян.

Родина Жмайлів з великою сердечністю прийняла його на виховання. Із побратимом Петром він згодом йде в науку до Острозької академії, звідки хлопці виносять глибокі і міцні знання, але насамперед там зміцніла їхня любов до України, її народу, вони навчилися самопожертви в ім'я козацького побратимства.

«Петро Конашевич і Марко Жмайло ніколи не зраджують свою першу, ще дитячу присягу, над якою сяють очі їх столітнього прадіда — Грицька Жмайла Кульчицького» [5, с. 8]. Саме козак Грицько Жмайло відіграв найбільшу роль у фор-

муванні характерів Петра і свого внука Марка, виховав у них риси лицарської доблесті, властиві справжнім захисникам-патріотам.

З перших розділів «Побратимів» відчувається романтичний тон оповіді, пересипаний багатьма ліричними відступами, з яких читач дізнається про особливості побуту, в якому мешкають майбутні герої. З почуттям симпатії письменник розповідає про навчання в Острозькій школі, про людяність і далекоглядну мудрість «першого руського вельможі князя Василя-Костянтина Костянтиновича Острозького, на той час київського воеводи» [5, с. 29].

Перед нами широке тло побутового, культурного, історичного життя України останніх десятиліть XVI—початку XVII ст., про що ми й сьогодні, на превеликий жаль, знаємо дуже мало. Бурсацький побут, навчання в Острозі змальоване згідно з історичними джерелами, про які згадувалося раніше.

Провідна ідея «Побратимів» — це висока ідея побратимства, освячена традицією, клятвою, звичаєм, високою духовністю, живим прикладом козацтва.

Шлях Петра на Запоріжжя, попри його авантюрно-пригодницький характер, веде через «уходницькі» козацькі гнізда Ониська Печеного і сотника Чуба. Це все конкретні історичні факти, художньо переосмислені в романі. У відносно невеликому за обсягом творі А. Чайковський подав широкий освітній історичний матеріал, вдало створив побутово-етнографічні сцени, авантюрно-розважальні і художньо-описові картини.

Почуття любові до свого побратима не залишає Сагайдачного ніколи. Дізнавшись, що Марко випадково вбив диякона Артемія, ненависного усім спудеям за знущання над ними, Петро вирішує, що втікати треба разом.

З автобіографічних матеріалів нам відомо, що письменникові, на превеликий жаль, ні разу не пощастило побувати на овіяній легендами і вічною славою Наддніпрянській Україні, але тонке відчуття козацького побуту, праця над історичними джерелами допомогли йому створити широкомасштабну епопею народної величі.

Важливу роль при цьому грають пейзажі, які є не тільки тлом подій, а й допомагають розкриттю внутрішнього світу героїв.

Змальовуючи військові баталії, письменник намагається в реалістично-романтичному тоні відтворити все до найменших дрібниць. Звичайно, тут необхідні були величезні студії над історично-архівними джерелами, і стає зрозумілим, скільки енергії та зусиль потребувалось уже шістдесятилітньому Чайковському, щоб все це втілити в життя.

Петро Сагайдачний — центральна фігура трилогії, навколо нього концентруються сюжетні дії роману. Він міцно зв'язаний з багатьма людьми. Чайковський з великою симпатією ставить до нього, про що свідчить врівноважена манера розповіді в піднесеному романтичному стилі.

Майже за кожним епізодом, сценою за участю мудрого полководця, за кожною інформацією про його життя і діяльність стоять важливі історичні документи з творів М. Грушевського, М. Максимовича, Д. Яворницького. Але «фактична історія в романі органічно поєднана з авторським домислом, без якого художній твір втрачає свої привабливі риси» [4, с. 245]. Цей домисел у Чайковського завжди впливає з логіки розвитку достовірних подій. На відміну від своїх попередників — Д. Мордовця, О. Маковея, які намагалися зобразити Сагайдачного передусім як військового полководця Запорозжя, не вникаючи при цьому достатньою мірою в психологію героя, в мотивацію його вчинків за певних історичних обставин, Чайковський з повною віддачею зумів витворити ідеал справжнього патріота, борця за соціальне і національне визволення українського народу.

Найбільш повно А. Чайковський розкриває характер свого героя в дії. Спираючись на багатий історичний матеріал, письменник зумів показати всі напрями насиченої багатогранної громадсько-політичної діяльності відважного лицаря на шляху до вершини козацької слави.

Чайковський використовує чималий арсенал художніх засобів при змалюванні кожного епізоду, намагаючись з усією повнотою відбити пошуки героя, його переживання. І скрізь відчувається глибока авторська симпатія в змалюванні вірного сина України.

За майстерно сконструйованою формою розповіді відчутний глибокий психологізм, прагнення збудити в душі почуття великої любові до славного героїчного минулого. І це автору, безумовно, вдалося зробити завдяки глибокому знанню людської психології і власному таланту.

У творчому доробку А. Чайковського роману «Сагайдачний», безперечно, належить чільне місце.

Письменник глибоко вникав у соціально-економічні проблеми епохи, яскраво висвітлив прагнення трудового народу України до соціального і національного визволення.

Змальовуючи козацьке побратимство, Чайковський прагне показати читачеві щирість людських взаємин. З цією метою письменник майстерно використовує розмаїту систему художніх засобів, портретні характеристики, діалоги, монологи, пейзажні замальовки. Все це служить єдиній меті — якнайповніше розкрити славні героїчні сторінки минулого рідного народу.

Якщо попередники А. Чайковського зображували славного полководця в героїко-романтичному плані на завершальному етапі його життя, то, на відміну від них, він зумів у своїй трилогії показати і його нелегке дитинство, і становлення особистості, і політичну діяльність та блискучий талант військового полководця.

1. Денисова Т. Роман і проблеми його композиції. К., 1968. 2. Николишин Д. Андрій Чайковський: Ювілейний реферат. Коломия, 1929. 3. Погре-

бенник Ф. Сторінки життя і творчості Василя Стефаника. К., 1980. 4. Стрюк М. Український радянський історичний роман. К., 1962. 5. Чайковський А. Побратими. Історична повість. Коломия, 1927. 6. Чайковський А. Сагайдачний. К., 1989.

Стаття надійшла до редколегії 12.10.90

Л. М. ПОЛЮГА, ст. наук. співроб.,
Ін-т суспільних наук АН України

Із творчої лабораторії академіка М. Возняка

Дійсний член АН УРСР М. С. Возняк як видатний учений результатами свого наукового доробку охопив широке коло тем усіх періодів розвитку української літератури, починаючи від найдавніших часів і кінчаючи початком ХХ ст. Для дослідників українського письменства, цінителів рідного слова ідеї М. Возняка — імпульси, які викликають нові міркування та роздуми. Нас приваблює у творчості вченого його добросовісне ставлення до історичних та літературних фактів, його здатність як людини широкої ерудиції проникати у найтонші нюанси текстового оточення, насичувати свої праці важливими фактами, пов'язаними з літературним процесом відповідної доби, логічно зіставляти їх і доводити до найширшої читацької аудиторії. У своїй спадщині вчений залишив багато цінного, вперше виявленого, такого, що розкривало неznані сторінки в історії української культури. Але особливо вражає нас подиву гідна працездатність, ерудиція, ширина охоплюваних ним тем. З огляду на це цікаво проникнути у його творчу лабораторію, що могло б дати змогу ознайомитися з його творчим методом, а особливо підходом до аналізованого тексту з погляду текстолога.

У пропонованій статті ми не маємо змоги повністю розкрити цей бік таланту вченого і тому спробуємо показати лише деякі прийоми, які використовував М. Возняк у своїй науковій практиці, що стосувалися перш за все текстологічних досліджень.

Основним у його аналізі було встановлення правдивості літературного факту, що є домінуючим принципом текстології. Виявлення фактів і розкриття того, що за ними стоїть, було так би мовити творчим кредо вченого. Він дошукувався артистизму твору, був тієї думки, що в творчому процесі найосновнішим є власне художній текст, який виник як наслідок певних історичних умов. Якщо визначати характерні прикмети текстологічного аналізу М. Возняка, то стає зрозумілим, що дослідникові

були властиві риси досконалого текстолога: він мав ґрунтовну філологічну підготовку, умів виявити, відібрати і проаналізувати текст пам'ятки літератури відповідного періоду, знав іноземні мови, був широко обізнаний з тими історичними та літературними фактами, що стосувалися відповідного періоду існування тої чи іншої писемної пам'ятки.

М. Возняк використовував текстологічні прийоми для відтворення забутих або незнайомих давніх текстів, щоб видати їх і донести до нового читача й тим самим збагатити українську літературу, а ширше — українську культуру новими даними, відтворивши деталі літературного процесу.

Учений був громадянином своєї вітчизни в найкращому розумінні цього слова, що було однією із необхідних прикмет текстолога і давало йому сміливість знаходити, опрацьовувати, подавати до друку тексти, які набували нової ваги в нових історичних умовах, незважаючи на цензурні чи урядові перешкоди. Прикладом такого може служити текстологічне опрацювання і публікація в умовах реакційного режиму «санаційної» Польщі перших перекладів на українську мову уривків з творів К. Маркса та Ф. Енгельса, зроблених І. Франком у 70-х роках ХІХ ст., в часи австро-угорської монархії. На цьому позначилося знання філософських напрямів Франкової та сучасної М. Вознякові доби, а також його громадянська мужність.

Одним із способів текстологічного аналізу М. Возняка було з'ясування історії виникнення літературного твору. Це зумовлювало необхідність знання історичних умов написання тексту, вивчення стилю автора, однією із необхідних ознак якого є сполучуваність слів у контексті. Разом з тим виникла потреба уміти орієнтуватися в літературно-художніх стилях тогочасних писемних пам'яток і знати творчість інших авторів досліджуваного літературного періоду. Усі ці моменти можна спостерігати в працях М. Возняка про давнє українське письменство, зокрема вони виявлялися при підготовці «Історії української літератури» [2].

Обсяг таких різносторонніх знань яскраво виявився і при текстологічному опрацюванні української пам'ятки ХVІІ ст. «Перестороги» [порівн. 3]. На прикладі підготовки цього твору до друку видно, що М. Возняк як текстолог найповніше використовував основний метод текстології — метод філологічного аналізу, що спирався на суть літературного твору як виду мистецтва і як джерела для пізнання історичних подій. За допомогою цього методу учений розглядав досліджуваний твір як історичне явище, якому притаманні єдність ідейно-тематичних та формально-структурних елементів, які були основою цілості художнього твору як писемної пам'ятки.

М. Возняк, як й І. Франко, усвідомлював, що дослідження давніх писемних пам'яток зміцнює єдність нації, сприяє утвердженню її духовного джерела, національної свідомості українського народу. Історія народу, яка втілюється в його вчинках і підтверджується його писемними пам'ятками, сприяє тому,

щоб народ відчув себе єдиною нацією в духовному і економічному відношенні, бо відчувши себе «нацією суцільною і солідарною в духовних і економічних інтересах, ми знайдемо тоді в собі самих, в нашій солідарності той огонь і запал до праці, котрого нам тепер так часто не стає, знайдемо, і всі цілою суттю відчуємо той спільний ідеал, котрого брак так многих з-поміж нас гонить на поклони чужим богам» [4, т. 38, с. 8].

Ці твори з історичного минулого українського народу, за словами І. Франка, «хоч не раз на перший погляд дрібні і антикварські, в результаті дають тривкий і широкий підклад для нашого дальшого розвою і мусять швидше чи пізніше в широких і щораз ширших масах нашого народу відродити те почуття національної суцільності та солідарності, що проривалося в великих хвилях XVII віку» [4, т. 38, с. 8].

Філологічний аналіз, як й інші принципи текстологічного вивчення «Перестороги» дали змогу М. Вознякові, який при цьому брав до уваги історико-літературний та культурно-історичний контекст, на основі аналогії висунути гіпотезу, що безіменний до цього часу твір написав культурний діяч XVII ст. Іван Матвійович Борецький, на противагу гіпотезі І. Франка, який вважав автором «Перестороги» Ю. Рогатинця [3, с. 16]. Не вникаючи в достовірність цього твердження, яке й на сьогодні видається нам дискусійним, можемо визначити, що академік М. Возняк на основі текстологічного методу філологічного аналізу не лише встановлював авторство даної літературної пам'ятки, а й наново відкривав цей твір для читача. Публікація пам'ятки робила її доступною всім. Дослідник представив своїм сучасникам призабуті історичні факти з життя українського народу про часи засилля і знущань, про безправ'я народу, коли над ним панувала чужа віра і чужий духом клас. Учений при текстологічній підготовці писемного твору XVII ст. зберігає його емоційну насиченість, яка була характерна для більшості тогочасних текстів полемічної літератури і яка з цікавістю сприймається сьогодні.

При підготовці пам'ятки до друку М. Возняку довелося подолати ряд труднощів саме текстологічного плану: встановити наявність всіх рукописних варіантів даного тексту, підготувати із усіх наявних варіантів найбільш достовірний і найбільш зв'язаний з оригіналом, відтворити і найближчу до оригіналу композицію твору. Така робота проводилася тривалий час і мала на меті усунути всі можливі нашарування часу в тексті і одночасно в міру можливого відтворити оригінал; встановити достовірність твору для даної епохи, а також авторство пам'ятки; відповідно інтерпретувати сумнівні і незрозумілі для сучасників місця на основі ґрунтового знання тогочасних писань та історичних даних, сформулювати довідковий апарат (коментарі, покажчики), який є одним із найбільш відповідальних моментів при текстологічному опрацюванні писемних пам'яток. Якщо оцінювати підготовку довідкового апарату в працях М. Возняка, то можна зауважити, що ця робота у виконанні вченого завжди

відзначалася вичерпністю і глибиною. В опублікованому варіанті «Перестороги» вступ і коментарі становлять 63,5 відсотків всього видання, а, наприклад, «Важливіша література предмета» в «Історії української літератури» — назви досліджень про українську літературу найдавнішого часу, погруповані тематично, займають у трьох томах 73 сторінки великого формату [2]. Список літератури в цьому виданні можна вважати чи не найповнішою бібліографією української літератури, починаючи від давньоруського періоду до XVIII ст.

Процес текстологічної підготовки досить складний і вимагає відповідного вміння використання всіх літературознавчих принципів опрацювання літературних пам'яток. Оскільки академік М. Возняк намагався донести дух давньої «Перестороги» до сучасного читацького загалу, то йому довелося подолати ще й таку текстологічну трудність, як транскрипційне опрацювання тексту, що необхідно було виконати так, щоб транскрипція не грішила супроти науки і не порушувала оригіналу, а сам текст міг читатися і бути зрозумілим найширшому українському читачеві без спеціальної філологічної підготовки. В даному випадку М. Возняк зумів майстерно поєднати два взаємозв'язані принципи — відтворення і видання тексту.

Застосування текстологічного принципу історизму давало змогу вченому враховувати соціально-історичні обставини при тлумаченні тих чи інших літературних явищ, що зумовлювало використання аналогій, зіставлень, порівнянь. Все це доводить переконання, висловлене в українській науці ще І. Франком, що матеріальна культура предків залишається німою до того часу, поки її не оживить слово і лише «там, де в цивілізаційному поході являється письмо, до нас починає промовляти душа чоловіка безпосередньо устами до уст, і ми відразу здобуваємо можливість заглядати в душу, чуття, змагання, радощі й смутки прадавніх, давно загиблих і забутих поколінь» [4, т. 40, с. 8]. Для творчого методу М. Возняка характерним є й те, що він постійно зв'язує явища української історії та культури з подіями світової історії. Такі зіставлення є в таблицях, наведених у його працях*. У другому томі «Історії української літератури» М. Возняк наводить список творів релігійної полемічної літератури, поява якого є безпосередньо наслідком текстологічного аналізу і який досі, по суті, є найповнішим виданням такого типу.

М. Возняк використовував прийоми текстології і при аналізі творчості М. Шашкевича, І. Франка та інших письменників XIX—XX ст. У цих дослідженнях текстологічні прийоми вченого дещо відрізняються від тих, які використовувалися при опрацюванні давніх писемних пам'яток. Тут вони мали значно ширше застосування, і дослідник вже враховував відоме авторське начало, зіставляв, як правило, тексти конкретних авторів.

* Порівн. такі таблиці у праці: *Возняк М. Історія української літератури*. Т. 1. С. 291—299; Т. 2. С. 356—376; Т. 3. С. 520—529.

За таких обставин йому доводилося порівнювати авторські рукописні тексти із текстами, що розмножені поліграфічним способом. Одночасно, як допоміжні для зіставлень, залучалися й тексти інших літературних жанрів. Наприклад, при аналізі прози використовувалися поетичні твори, епістолярна спадщина, мемуарна література, які могли бути написані не лише українською, а й польською чи німецькою мовами.

При вивченні творів нової літератури текстологічний аналіз був підпорядкований не лише історії виникнення та відтворення тексту повного твору, хоч і ця сторона теж могла цікавити ученого; він проводився перш за все для виявлення достовірності деяких літературних чи біографічних фактів.

Показовою щодо цього була робота над розвідкою «Автобіографічний елемент в оповіданні Франка «На дні» [1]. Аналізуючи твір письменника, вчений не лише відштовхувався від змісту твору, а й ґрунтовно вивчав листи Ольги Рошкевич до Івана Франка та листи Франка до неї, писані українською та німецькою мовами, лист І. Франка до батька Ольги, листи Франка до брата Ольги Ярослава, вірші із збірки «З вершин і низин», спогади Михайлини Рошкевич, сестри Ольги, і, нарешті, спогади І. Франка «Як це сталося?», надруковані у віденському «Die Zeit». Використання і зіставлення таких різноманітних матеріалів зумовило застосовування принципів і філологічного аналізу, і історизму, що дозволило визначити причини задуму художнього твору, висловити свої міркування щодо творчих намірів автора художнього тексту і навіть частково торкнутися творчої лабораторії письменника.

Спостереження над манерою праці академіка М. Возняка при вивченні творів різних часів показують, що вчений широко використовував текстологічні прийоми як необхідний засіб філологічного аналізу, хоч спеціально ніколи на цьому не наголошував. Цим дослідник ніби стверджував, що без текстологічного аналізу неможливий глибокий літературознавчий чи мовознавчий аналіз відповідного явища літературного процесу. Значно глибше вивчення текстологічних принципів відомих вчених матиме не лише велике наукове та пізнавальне значення, а й допоможе поставити на широку філологічну основу більшість досліджень української філологічної науки.

1. Возняк М. С. Автобіографічний елемент в оповіданні Франка «На дні» // Рад. літературознавство. 1940. № 5—6. С. 73—153.
2. Возняк М. Історія української літератури: У 3 т. Львів, 1920—1924.
3. Возняк М. Письменницька діяльність Івана Борецького на Волині і у Львові. Львів, 1954.
4. Франко І. Твори: У 50 т. К., 1976—1986.

Стаття надійшла до редколегії 03.04.90

Біля джерел історіософської поезії Євгена Маланюка

Серйозне, наукове вивчення життєвого шляху та творчості Євгена Маланюка переживає ще тільки стадію за-родження. Однозначні оцінки і «лівих», і «правих» критиків поета-мислителя, звичайно, не можуть дати повноти уявлення про цю, одну з найяскравіших у ХХ ст., особистість. Життєва і творча позиції Євгена Маланюка суперечливі й багатогранні. Та серцевиною, навколо якої розгорталася доля й помисли поета, була, без сумніву, Україна. Через любов до неї він страждав, над її долею він плакав, у неї він усе ж вірив. І яскравим прикладом цього є його перші збірки поезій, зокрема «Стилет і стилос», що побачила світ у 1925 р. в Подєбрадах, і яку становлять вірші, написані в 1924—1924 рр., та збірка «Гербарій», надрукована в 1926 р., до якої входять поезії, написані в 1920—1924 рр.

Та мало просто відшукати всі «лінії» образу України в творчості Є. Маланюка і, таким чином, зробити акуратний «розтин» його творчого доробку на «здобутки» й «недоліки», на «позитивне» й «негативне», «чорне» й «біле», як це часто робиться у критиці, а необхідно спробувати досягнути анатомію світобачення поета, через окреме постаратися зрозуміти загальне й через загальне краще осмислити окреме в його такому неоднозначному мисленні. Потрібно прослідкувати витoki, джерела історіософського бачення поета, що зароджується уже в перших його поезіях.

Процес осмислення людиною внутрішнього життя, а водночас її зв'язку з найближчим оточенням, має споконвічні традиції. І яскравим документом цього є Біблія. У літературі цей процес інтенсивно поширюється дещо пізніше. Академік С. Смаль-Стоцький зауважує: «По французькій революції, що вибухнула внаслідок духовного перевороту в XVIII в. і зрушила підвалини давнього політичного й соціального ладу, а відтак по реставрації монархії — всі передові люди кинулись шукати принципів нового ліпшого життя, бажали розпізнати змісл життя і всіх його стосунків, бажали додуматися до такого ладу, який був би добрий і зовсім безпечний. А що політична діяльність була тоді неможлива, то всі думки, вся духовна праця повернулася на ділянку внутрішнього життя людини. Чуття набирає особливої сили, сильний ліризм стає ознакою часу. Людина й її стосунок до людей, до громадських організацій, до світла — це предмет філософії й поезії, котра, зі свого боку, в тих часах є просто філософією» [8, с. 168].

Щодо української літератури, то тема взаємостосунків та єднання народу в ім'я його повноцінного життя на власній землі сягає корінням у глибину віків. Досить хоч би згадати «Слово о полку Ігоревім», «Поученіє» Володимира Мономаха, літописні матеріали, полемічно-публіцистичні та поетичні твори письменників періоду давньої української літератури, фольклорні джерела, зокрема козацькі думи.

Яскравий приклад філософського осмислення неволі рідної землі зустрічаємо й у «думі» гетьмана Івана Мазепи, написаній в останній чверті XVII ст.

Всі покою щиро прагнуть,
А не в оден гуж всі тягнуть,
Той направо, той наліво.
А все браття: то-то диво!
Не маш любви, не маш згоди,
Од Жовтої взявши Води.
През невгоду всі пропали.
Самі себе звоювали [1, с. 22].

Та лиш із приходом в українську літературу Тараса Шевченка відчувається насправді глибинне, філософське осмислення історії рідного народу, яке не мало аналога до того часу в світовій літературі. «Тарас Шевченко стає апостолом, пророком нового життя й новим, нечуваним досі словом, що мов «ножі обоюдні розпанахують погане, гниле серце трудне й виціджують сукровату», вливає в серця земляків «живої, козацької тої крові, чистої, святої», рве «кайдани лихої ночі», що ними «оковано вільний розум», будить братів до нового життя». «З Шевченком українська література перестає бути забавкою панів-аристократів, а також в філософії і в поезії всіх європейських народів того часу» [8, с. 168].

Шевченко впромінює новий імпульс вольнолюбства у приспану рабством українську самосвідомість. Відтепер у творчості майже кожного поважаючого себе митця, вихідця із землі української, цей імпульс більшою чи меншою мірою даватиме про себе знати. Та «потрібне було аж тектонічне зрушення історії, потрібен був аж племінний вогню, що в нім «Ії, окраденую, збудять», потрібні були аж «мартівські» і дні України, щоб в димові й пожежах революції, з першими судорожними відрухами поволі притомніючого Лазаря, побачили ми, здавалося б, знайоме, але ж яке відмінне обличчя, і відчули тисячократно спотужнілий, палаючий і спалюючий дух» [2, с. 3]. І це відчуття шевченківського «тисячократно спотужнілого, палаючого і спалюючого духу» Євген Маланюк пронесе через усе своє нелегке життя змушеного втікача з рідної землі. На його долю випаде підтримувати Шевченків дух будителя приспаної рабством української самосвідомості у XX ст.

Народився Є. Маланюк 20 січня 1897 р. у старовинному козацькому посаді Архангороді (тепер Кіровоградська обл.). Упродовж віків край цей зазнавав нападу половців, татар, турків, поляків. Тому й осідали тут колись у зимовниках відважні волелюбні запорозькі козаки, щоб вирощувати хліб та

захищати рідну землю. Серед перших з них був і предок Є. Маланюка по батьківській лінії, котрий обрав місце «На далекій межі серед Диких Піль, Там, де Чорний шлях перетнула Синюха».

В «старому», мурованому з степового каменю, домі жилося «на дві хати» — дідову і батькову. В першій хаті панував дух віків, старовинного побуту, тисячолітніх звичаїв і обрядів та свідомого «україноцентризму» (в свідомості діда неукраїнці були безсумнівними «унтерменшинами»). В другій хаті панувала атмосфера «українського інтелігента», теж «свідомого», тобто не спокушеного ані далеким Петербургом, ані навіть близькою Одесою. Але за дружиною того «інтелігента» тягнулася зовсім інша традиція: якихось степових, досить колоніального типу «дворянських гнізд» з клавесинами, дагеротинами, сантиментальними романами й романсами, балями й гостинами, демонічними гусарами...». Від матері поет взяв «серце і мистецтво». Від батька — «життєву невдачу. Батько, поруч випадкової співпраці в досить численних часописах, режесерування в міському літньому театрі, суспільної (щоправда систематичної) діяльності, вчительства та просвітництва — жодної фахової праці не плекав» [3, с. 476—477].

З дитинства Є. Маланюк читав твори Т. Шевченка, І. Карпенка-Карого, М. Коцюбинського, а також Франкову «Зорю» та іншу цікаву для нього літературу.

Після закінчення Єлисаветградського реального училища Євген вступає до Петроградського політехнічного інституту. Та війна порушує плани Є. Маланюка — він іде на фронт.

І ось настає 1917 р., а з ним — можливість відновлення української державності, в реалізації якої бере безпосередню участь Є. Маланюк. Він стає старшиною армії УНР. Та уже в 1919 р. українська державність опиняється під загрозою, а у 1920 р. і зовсім зникає. Разом із частинами УНР, втікаючи від червоного терору, Євген змушений «обрати» польський табір для полонених у Каліші, де організовує редакцію часопису «Веселка».

А тим часом по рідній Україні вже прокотилися перші хвилі найстрашнішої інквізиції за всі тисячоліття існування людства — більшовицького терору. Своїм геніальним чуттям люблячої людини Є. Маланюк причуває для України «Зловісне»:

Знов захід буряний. Недобрий.
Знов пророкує кров'ю літер,
Що ми загинем, яко обри,
Що буде степ, руїна й вітер,

Що почорніє світ цей білий,
Що все живе пожруть пожежі,
Що тільки віщий свист Сибілли
Лунатиме в сліпім безмежжі.

Сузір'ям скаже Бог вознести
У мертвім небі пентограму,
И новий про це напише Нестор
В самотній катакомбі храму.

Пророцтво Є. Маланюка лякає своїм песимізмом і неминучістю. Чимось воно нагадує «Об'явлення святого Івана Бого-слова», але своєю безпросвітністю й безвиходом набагато трагічніше. Поет боїться, що Україна може бути стерта з лиця землі. І це, напевне, страх не тільки за її фізичне виживання, а, передусім, за духовне. І, як засвідчили подальші події на Україні, Маланюкове пророцтво було не таке вже далеке від істини.

Поет передчуває, що Україна стоїть на краю загибелі. І як людина, відчуваючи смерть, починає осмислювати своє минуле, так Є. Маланюк, як частка України, як її син, осмислює минуле рідної землі. Зароджується історіософія Євгена Маланюка, що «кривавиться любов'ю» до України вже у перших його збірках «Стилет і стилос» та «Гербарій».

Основним твором, з якого починається глибинне осмислення поетом історії України, є його «Псалми степу». Перша і друга частини «Псалмів» нагадують притчу про двох розпусниць, Єрусалим і Самарію, із книги пророка Єзекіїля. Як бачимо, поетичні засоби цього твору не нові, але вражає відвертість, з якою поет здійснює свій суд над рідною землею.

В уяві Є. Маланюка постає «страшна покута» України, «її глухі, жорстокі дні», він бачить її лежачою, «скривавленою і скутою, мов лебідь в лютім полоні». Та мотив жалю змінюється мотивом сорому:

А тут все тіло пражить сором
Гостріш, ніж біль найгірших кар, —
Коли тебе розпусним зором
Нагую огляда владар.

І у хвилину непристойного видива Маланюк, як син, кидає матері-Україні звинувачення у легковажності за те, що як «тільки просвистить аркан, — Покірливо підеш сама Ти З лукавим усміхом у бран». У розпачі поет вигукує:

Ні, Ти — не мати! Шал коханки
У чорнім полум'ї коси.

«Шал кохання» з ворогом швидко вгамовується й у матері-бранки «прокидається кривава зрада», вона платить ворогу за свою ганьбу («лиш горло кров'ю захарчить») і стає вільною — поки її «привабливо-безсилу й гарну» знову хтось не забере в черговий полон. І ось останній — найстрашніший полон України-бранки. Поет бачить «звідціль, з моїх мертвих меж», як на «червоному тлі пожеж» «хижі птиці летять зі Сходу».

І вже осудливий Маланюк, що соромився за минуле своєї легковажної матері-України, ставши реальним учасником її останньої ганьби, «спаленим серцем» переосмислює долю матері-бранки. Й Україна тепер постає в його уяві в «апокаліпсисі хижих літ». Він розпачливо просить прощення:

Прости, прости за богохульні вірші,
Прости тверді зневажливі слова!

Тепер поет розуміє безсилість матері України, бо доля її залежить від поведінки синів, і не тільки від їх фізичної міц-

ності, а й від розуму та розсудливості. Син у розпачі зізнається матері-Україні: «Гіркий наш вік, а ми ще, може, гірші», бо «ми не знали іншої музики і інших слів в вогні залізних літ», як «грим гармат, як вітру подих дикий. А тим часом «десь мудрим сном в архівах спали книги, Ми з них хіба палили цигарки». Тому поет просить не дивуватися, «що визволившись з брану», «зранена», вона зустрічала своїх синів, «Що в дикій пристрасті — Твоє тулили тіло, І кожен рвав до себе і радів», забуваючи, «Що в дикім захваті ятрили кожную рану Ширшавими руками дикунів». А тим часом «кров текла... І Ти заохолоділа В палких руках закоханих катів».

Син визнає свою гарячість і поспішність в осуді України; просить простити, що він ще також не її син — «бо й Ти — не мати, бранко степова!». Таке одноособове взаємовизнання нематеринства й несинівства надзвичайно напружує трагізм взаємовідносин України-матері та її сина. Але в цьому взаємовизнанні-взаємозвинуваченні, «що раною рота кричить в тумани» поет, є слово «ще». Воно й надає псалму-сповіді великої віри й оптимізму.

Найбільше нарікань і критики викликали саме Маланюкові «Псалми степу» та «Діва-Обида», перша частина якої написана 24 листопада 1924 р., а друга — у 1926 р. і, що дуже цікаво, 24 серпня, у день, який згодом стане Днем незалежності України; але надрукована ця поезія лише в 1934 р. у збірці «Земна Мадонна». Ось як, зокрема, критики оцінюють цей період творчості поета: «Безперечно, в осуді України є багато емігрантської пози. Про це вже говорив Юрій Шерех у своїй статті «Стилі сучасної української літератури на еміграції», підкреслюючи, що Маланюкова позиція — це «я і Україна», а не «я — Україна, або я — син України». Таким чином, поет якоюсь мірою ставить себе ніби збоку, немовби вмиває руки, навіть деградує до «останнього печеніга». Але трагедію він переживає дуже глибоко — серцем і душею» [7, с. 7].

Останнє зауваження Яра Славутича дуже суттєве. Психологи назвали б стан поета, в якому він писав свої «осудливі» вірші, духовною депресією, викликаною різким зламом стереотипів, або ж ностальгією за рідним краєм. Молодий Євген, що з дитинства ввібрав у свою пам'ять неповторність степової природи, волі та краси, тепер на чужині може лиш «гірко згадувати, як квітнуть вишні, пливуть жита і плачуть солов'ї». З реального життя зникало все, що Є. Маланюк «надто відчував це вже як щось вічне, непорушне — на жаль», бо ж міг бути «вічний» майже віковий дід, який уособлював собою і вічність самотності рідного краю [4, с. 19].

І хоч успадкував Євген від батьківського роду міцну, кремезну козацьку поставу, та від матері успадкував тонку, чутливу організацію нервової системи, що так відчувала добро, красу й гармонію, але водночас загострено реагувала на світ, що порушував їх. Природа трохи незвично зорганізувала фізичну та внутрішню будову Маланюка (так, як у свій час

і Стендалеву) і тим, можливо, трохи парадоксально поступила з власною долею поета, але таким чином вона дала знедоленій Україні «залізних імператора строф».

Отже, не дивно, що у своїх, особливо ранніх, творах поет так боляче й так емоційно, молоднечо-максималістськи реагує на розлуку з рідним краєм. Бо ж яке співчуття викликає образа молодої людини на землю-матір, що, як він упевнений, покинула заради коханця його, рідного сина, котрий боронив її незалежність, та заставила самотньо блукати чужими землями, не залишивши надії на майбутню зустріч...

Та страшно, страшно жить минулим...
Будучина — глухий туман —
Над мертвих днів густим намулом
Ховає вогники туман.

Тому «можна з переконливістю твердити, що поетів жорстокій осуд України — це лиця поетичний засіб» [7]. До того ж осуд поета, ще молодого, який життя безтурботного дитинства й романтичної юності залишив на Україні й вірить, що з поверненням туди стан душевної рівноваги вирівняється до колишнього дитячо-юначого рівня:

Вже все згубив: юнацтва подих,
Ранкові мрії, ніжність врод,
Навік, навік мої клейноди —
Скарби пророків і скорбот.

У ранніх творах присутній ще Є. Маланюк молоднечо-егоїстичний, земний, смертний, але й у них поет уже заявляє про себе, як про людину космічного мислення, яка не просто прагне неземної гармонії зі Всесвітом заради власного спокою, а вбачає цю гармонію у поєднанні із земною гармонією. Найголовніший симптом дисгармонії в душі Є. Маланюка — це бездержавність України, рабство її народу.

Звідси і його чужинство, з яким він не може (і це закономірно) ніяк примиритись. Є. Маланюк розуміє, що повністю зреалізованою людина може почувати себе лиш у своєму родинному й товариському оточенні, у лоні близьких із дитинства звичаїв, мови, культури, природи, краси... А тому потрібна людині щось набагато більше за сім'ю, але набагато менше за різнохарактерний, різноузвичаєний земний світ — потрібна, як її з правіків називають, — Батьківщина. Отже, для Є. Маланюка потрібна Україна:

Не треба ні празьких бруків,
Ні Праги вулиць прастарих:
Все сніться матернії руки,
Стара солома рідних стріх.
Все сніться гук весни і вітер.
Веселий вітер світлих літ.
А — тут — молюсь, убогий митар,
Шукаю Твій вогненний слід...

Виростав Євген у затишку рідної сім'ї, де панували закони бідних, але чесних українських родин. Там формувався його допитливий, працелюбний та романтичний характер. І, можли-

во, штудіюючи «русскую словесность» та «истории государства российского», звикся б, як тисячі інших, зі своїм «малоросійством». Та жив у родині дід Василь Маланюк. З його легендарних уст і чув малий Євген про колишню волю й славу України. Багато чому був свідком майже столітній дід і мав, як бачимо, що розказати онуку про знущання над рідним краєм, бо зародилась із цих розповідей у дитячій душі віра в державність України, що не згасає й після смерті поета:

Внук кремеznego чумака,
Січовика блідий праправнук, —
Я закохався в гучних віках,
Я волю полюбив державну.
І крізь папери, крізь перо,
Крізь дні буденні — богоданно
Рокоче запорозька кров
Міцних поплечників Богдана...

Уже в перших збірках «Стилет і стилос» та «Гербарій» Є. Маланюк напружено шукає свого місця як поет, як українець у справі відновлення української державності. І цей напружений нерв готовності принести свою долю на жертвник національної визвольної ідеї, як це зробив у свій час Т. Шевченко й тисячі інших українських патріотів, відчувається майже у кожному вірші поета:

В погромних загравах — руїни,
А я згораю і борюся,
Щоб над ланами України
Засяяла Ханааном — Русь.

Є. Маланюк, тужливий за втраченою родиною, знедоленою Батьківщиною, самотній у чужих землях вольовими зусиллями переборює ці мотиви у своїх поезіях і шукає нових сил як поет-мислитель, щоб протистояти тим, хто починає звикатися з приспаною в рабстві Україною:

Бідне серце віддав на поталу нещадним спрагам,
Обернув лютий розум у трактор на ниві слів.
До Тичин і Сосюр я навмисне твердим варягом
Увійшов в цю добу історичних вітрів і злив.

Він заперечує поетів, «хто лиш невпинно дзюркоче про добро і зло». У розумінні Є. Маланюка поет — це «мотор», «турбіна», «механік людських мас», «динамомайстер», «будівничий», «неустанний хімік», «повстань майбутнього сурмач, що конструює День над Ніччю».

«Малоросійський Єремія», що недавно плакав над «Мадонною дикою піль», «Божевільною Офелією», «бранкою степовою» і «ще блимав відблиском мети», уже в наступних поезіях перероджується й, згадуючи спробу створення української державності в 1917 р., натхненню проголошує:

Вірю! Знаю: все це було ж! Було!
Вірю: Буде! Бурями вогнів!

Є. Маланюк усвідомлює «всі принади страшної краси» України, розуміє, що біда України — це її багатство, «степів жорстока широчінь», географічне розміщення між Європою й

Азією, тому «Чингіз і нині отаман там». І хоч Україна й «вагітна бурями повстань», та немає єдності в народі українського — він надто швидко звикається зі своїм рабством:

Вже раб кричить, вже мріє раб минулим,
Вже йде назад в єгипетську тюрму.

Потрібен Той, хто зможе врятувати народ, що заблудився. І уже поетову «Жагу зустріти Месію Водою днів не утолить». Образ Месії переходить і в інші поезії Є. Маланюка («Про Месію над морем пшениць, Тут дзвенить обітничею колос»). Поет розуміє, що Україні потрібен Месія чи ж Мойсей, щоб вивести її народ із «туману»:

Наш хмурий Бог нас вивів і покинув,
Без Мойсея нас послав в туман...

Біблійні мотиви у збірках «Стилет і стилос» та «Гербарій» ще тільки окреслюються у філософському осмисленні історії Є. Маланюком. У наступних його творах ця тема стане однією із провідних і, врешті, — завершальною. У зрілі роки своєї творчості поет покладе на Бога надію за долю України.

Якщо Т. Шевченко у свій час проголосив:

... коли
Ми діждемось Вашінгтона
З новим і праведним законом?
А діждемось таки колись!

— то не слід вважати, що Є. Маланюк прагнув Месії для України як чудодійного врятування від рабства, що здійсниться в одну мить із його приходом. Уже в першій поезії збірки «Гербарій» поет разом із «врятованими від варварських копит» «шукає путь в туман незнаних Римів», тобто, як і Т. Шевченко, прагне до побудови в Україні міцного державного ладу, що тримається на усталених демократичних законах, якими так славився у свій час Рим. У наступних збірках ця тема, як і тема «варягів», пробіски якої уже присутні у збірці «Гербарій» («...я навмисне твердим варягом Увійшов в цю добу історичних вітрів і злив»), стануть теж одними із провідних у творчості письменника.

Водночас Є. Маланюк настійливо осмислює вітчизняну історію. Як поет-українець, він захоплюється силою слова Шевченка — будителя нації. Він по-новому оглядає «шлях Куліша». Не залишається байдужим і до тогочасного йому культурного життя на Україні, зокрема в його поезіях звучить відгук на творчість П. Тичини, В. Сосюри, М. Рильського. Як поет-громадянин, Є. Маланюк переосмислює спроби українців добитися волі й державності. У його поезіях з'являються імена, назавжди вписані в історію рідного краю, — це Хмельницький і його син Тиміш, «міцні поплічники Богдана» — «отамани курінні», Мазепа, Орлик, Гонта, Залізняк. І не «бідний Тиміш» опановує розумом поета, а ті, котрі «взяли священний ніж», «Коли в батуринському вогні Держава рухнула». Тому поет просить у своєї «безкровної Музи — неживої» «грому дужих слів». І вже за Мазепиним «Же през шаблю маєш права» з

уст Маланюка злітає шевченківське непоборне бажання визволити з рабства рідний народ:

Ні! Не тропар і не псалом!
Не молитви, не плач до неба, —
Священний ніж, стиснутий злом,
Священний ніж — оце нам треба.

Та коли «священний» у руках Гонти й Залізняка був скерований на зло, зчинене Україні польською шляхтою, то Маланюків «священний» скерований проти зла, зчиненого останнім поневолювачем рідного краю — проти Москви. І знову в поета прокидається віра у народ, у його державне майбутнє:

Даремно, ворогу, радій, —
Не паралітик і не лірик,
Народ мій — в ураган подій
Жбурне тобою ще, невірний!
Ще засилатимеш, на жаль,
До Києва послів московських, —
І по паркету наших саль
Ступати лаптю буде сковзько.

Такий змінливий, часто суперечливий, люблячий і ненавидячий, страдаючий і віруючий Є. Маланюк у своїй творчості. «Час, конкретні історичні обставини закономірно зумовлювали і суперечність поведінки письменника. Він не тільки у внутрішніх боріннях з собою, він може заперечувати себе попереднього, навіть зводити у дисгармонію свої проголошені думки» [6, с. 15].

Є. Маланюк писав: «Даремно шукати законів творчості, даремно вигадувати гіпотези і схеми, бо всі ці вигадки залишаються лише гіпотезами й схемами. Занадто складним інструментом є митець, занадто тонкі й ще не відкриті елементи входять в склад реактивів твору. Процес творчості взагалі — містерія» [5, с. 48].

Та все ж Маланюкове нетерпіння й ненависть продиктовані найвищим ідеалом — любов'ю. Любов'ю до рідної землі, до рідного знедоленого народу — до України. «Моя краса — останнє зло», — таким був девіз Є. Маланюка. Тому він, як і Т. Шевченко, вносив хаос своїми віршами у приспані помисли народів не в ім'я хаосу, а в ім'я гармонії й торжества справедливості між цими народами, в ім'я майбутнього вільного життя українців у власному співучому, працювиту краї.

І віри в Україну у поезіях Є. Маланюка все-таки більше, ніж зневіри:

Ще не один раз все повториш
Під грім історії, як в снах,
І, може, тільки втретє створиш,
І в третє запала весна!

1. Борщак І., Мартель Р. Іван Мазепа: Життя й пориви великого гетьмана. К., 1991. 2. Маланюк Євген. До справжнього Шевченка // Укр. мова і л-ра в шк. 1992. № 3—4. 3. Маланюк Євген. Книга спостережень: У 2 т. Торонто, 1966. Т. 2. 4. Маланюк Євген. Листи до Й.-Св. Махара // Слово і час. 1991. № 8. 5. Маланюк Євген. Думки про мистецтво // Веселка (м. Ка-

ліш). 1923. № 7—8. 6. Салига Тарас. «Залізних імператор строф...» // Євген Маланюк. Поезії. Львів, 1992. 7. Славутич Яр. «Мій ярий крик, мій біль тужавий». Спроба погляду на історіософію Євгена Маланюка // Літ. Україна. 1922. 14 трав. 8. Смаль-Стоцький С. Т. Шевченко. Інтерпретації // Праці Українського наукового інституту. Варшава, 1934.

Стаття надійшла до редколегії 15. 11. 92

М. М. ТРЕГУБ, мол. наук. співроб.,
ЛНБ АН України

Матеріали до біографії Я. Головацького у фондах відділу рукописів ЛНБ АН України

Багата і цінна архівна спадщина Я. Головацького. У свій час над нею плідно працювали дослідники життя і творчості вченого К. Студинський, М. Возняк, М. Тершаковець. Їхню справу продовжили пізніше Г. Гербільський, Т. Стеблій, О. Купчинський, М. Шалата, О. Петраш, З. Матисякевич, О. Дзьобан та ін.

Понад 1000 од. зб. архіву Я. Головацького зберігається в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України у Києві. Це фольклорно-етнографічні, літературні, мовознавчі, історичні, географічні, топонімічні матеріали, листи, чужі автографи, матеріали з бібліографії та книгознавства. З біографічних матеріалів тут відклались: особисті документи (атестати, свідоцтва, посвідчення), «автобіографія», заява в міністерство про переслідування поліцією; виклад судового процесу в справі звинувачення Я. Головацького в панславізмі; прохання митрополиту Львівської єпархії про звільнення з духовного відомства на підставі вибуття з-під австрійського підданства; присяга на підданство Росії, доповідні записки куратору Віленського учбового округу про участь у роботі київського комітету по організації III археологічного з'їзду та ін. У Центральній науковій бібліотеці ім. В. І. Вернадського АН України у Києві міститься понад 20 листів письменника і вченого.

«До Києва (названі вище документи) були передані, — як зазначає дослідник О. Петраш, — Державною публічною бібліотекою ім. М. Є. Салтикова-Щедріна 1954 р. з Ленінграда, а там вони опинилися ще до революції: можливо, у 1915 р., напередодні евакуації російських військ з Вільна, а можливо, й раніше» [5, с. 110—118]. Інший дослідник, М. Шалата, вважає, що матеріали Я. Головацького до інституту літератури потрапили у 1962 р. як подарунок з Ленінграда [7, с. 97—107].

Деякі матеріали Я. Головацького, переважно листи, знаходяться у відділах рукописів Державної ордена Леніна бібліоте-

ки СРСР ім. В. І. Леніна в Москві (у фондах О. Є. Вікторова, Н. О. Попова, В. О. Черкаського та ін.), бібліотеки Академії наук у Санкт-Петербурзі (науково цінний словник української мови, складений Я. Головацьким). Науковий працівник інституту мовознавства О. О. Потебні М. Пилинський у газетній публікації зазначає: «...Чув, що решту матеріалів (що стосується словника) бачили в бібліотеці Чернівецького університету» [6]. Окремі матеріали відклались у Державному історичному музеї в Москві.

У Вільнюсі, де останні двадцять років працював Я. Головацький, автографів поета й ученого не виявлено, крім написів на книгах з його бібліотеки, але бібліотечно-архівні фонди в даному аспекті ще погано вивчені. Ймовірно, не безрезультатними були б пошуки рукописів Головацького у Кракові (зокрема в матеріалах Жеготи Паулі в Ягеллонській бібліотеці), Празі і особливо у Відні, де тривалий час жив і працював Іван Головацький [7].

В архівних установах Львова знаходиться, мабуть, найбільша рукописна частина усієї творчої спадщини Я. Головацького. Тут є матеріали як львівського, так і віленського періоду життя Я. Головацького. Яким чином частина віленського архіву потрапила до Львова? «Вестник «Народного Дома» за 1891 р. повідомляє, що д-р Всеволод Головацький передав бібліотеці Народного Дому 30 фасцикулів рукописів і 85 книг і брошур, що залишились по смерті батька [1, с. 2]. Про рукописи батька йдеться і в листах сина Всеволода та дочки Ольги, виявлених у архіві бібліотеки Народного Дому відділу рукописів ЛНБ АН України. Ольга 22 квітня 1891 р. пише з Москви до публіциста, громадсько-культурного діяча Б. А. Дідицького: «Мой брат был в октябре прошлого года в Петербурге, где ему удалось найти оба ящика с рукописями (покойного отца), которые там в Департаменте Азиатском обещали немедленно выслать во Львов» [4, ф. 2, спр. 318, арк. 122—123]. Суттєві доповнення до цього знаходимо і в «Постановах засідань ради НД та листування про пересилку рукописів Я. Головацького з Петербургу до біб-ки «НД» за 1890—1891 рр.», які зберігаються в архіві Народного Дому ЦДІА у м. Львові.

Отже, архівні матеріали про життя і творчість Я. Головацького знаходяться у Державному архіві Львівської області [3, ф. 26], архіві бібліотеки Львівської картинної галереї. Оригінали та копії архівних матеріалів відклались у Центральному державному історичному архіві у м. Львові [ф. 362, ф. 309, ф. 130, ф. 129, ф. 146 та ін.]. Серед них справи, які містять біографічну інформацію. Це «Матеріали про життя і діяльність Головацького 1867—1883 рр.»; «Список слушачів гуртка рос. граматики і словесності, складений Головацьким 1849 р.»; «Листування Головацького з братами Іваном і Петром 1849—1888 р.р.»; «Листи Головацького Ярослава до батька Головацького Якова 1866—1867 рр.»; «Листи з Петербурга невстановленої особи до Головацького з висловленням співчуття з при-

воду гонінь його в університеті, про надання йому друзями матеріальної допомоги, запрошення його в Москву (1867 р.)»; «Листування Болвановича Я. з Я. Головацьким про порушення дисципліни сином Головацького в гімназії і заключення його в карцер 1877 р.»; «Повідомлення про арешт доньки Головацького за участь в державному військовому злочині 1888 р. 4. IV»; некрологи та інші матеріали, що належали йому.

Матеріали особистого архіву вченого [4, ф. 36], що знаходяться у відділі рукописів ЛНБ ім. В. Стефаника АН України, охоплюють період від 30-х років XIX ст. і до 1888 р. За словами академіка Возняка, початково ці рукописи знаходилися у бібліотеці Народного Дому і в рукописній збірці А. Петрушевича з тієї ж бібліотеки [2, с. 217—246]. Тут є чимало рукописів, опублікованих і неопублікованих праць та матеріалів, зібраних для наукових досліджень у галузі мовознавства, історії української та російської літератур, фольклору, етнографії, його листування, невелика група «чужих рукописів». Огляд та науковий аналіз матеріалів цього архіву зроблений дослідниками М. Шалатою, О. Петрашем, З. Матисякевичем, О. Дзьобаном та ін. Матеріали біографічного характеру умовно можна поділити на два періоди: львівський та віленський. До першого слід віднести: фрагмент щоденника Я. Головацького з 1856 р.; клопотання про одержання парохії в 1841—1842 рр., посади викладача у Львівському університеті; адреси і списки адресатів, квитанції поштових пересилок, списки власних книг, книг і предметів, подарованих бібліотекам, музеям; матеріали педагогічної та громадської діяльності — документи про участь Головацького у підготовці етнографічної виставки в Москві 1867 р., списки студентів, слухачів, журнали успішності та відвідування Львівського університету та шкіл, де викладав Я. Головацький.

В окрему справу в архіві згруповано матеріали про його видавничу діяльність. З другого, віленського, періоду життя в архіві відклались: контракт Я. Головацького з домовласником у Вільно за 1868 р., прохання в учбовий округ прийняти дочок, Феклу та Софію, на посади вчительок Вілен-Маріїнського вищого жіночого училища, заяви Я. Головацького до державних установ та організацій, афіша про поминальне богослужіння по Я. Ф. Головацькому у Львівській православній церкві (1888 р.), службові матеріали, віленські адреси, посвідчення про прийняття у члени товариств, запрошення тощо. До біографічних матеріалів певною мірою належать і мемуарні рукописи Я. Головацького — «Пережитое и перестраданное», «Недовесок до статьи «Воспоминание из начала настоящего столетия», «Акт публичного экзамена... в Бережанах», «Эпизоды из событий 1861—64 г. Воспоминания современника-очевидца», «Рассказы Якова Федоровича Головацкого, записанные при нем 29 ноября 1868 г. с его слов и им проверенные», чернетка статті-некролога «В память Дмитрию Ивановичу Головацкому». Багато з названих документів знайшли своє місце в пуб-

лікаціях як давнішого періоду, так і в матеріалах радянських дослідників. А ось такі, як: «Акт публичного экзамена... в Бережанах», «Эпизоды из событий 1861—64 г. Воспоминания современника-очевидца» та інші є ще недоступні для широкого кола читачів.

Крім особистого архіву Я. Головацького, матеріали біографічного характеру відклались і в інших архівних фондах відділу рукописів. Ці документальні джерела менш відомі, тому й звертаємо на них увагу дослідників.

У фонді І. Вагилевича зберігаються оригінали і копії документів в справі випускників греко-католицької духовної семінарії у Львові [4, ф. 19, спр. 13]. Більшість цих матеріалів стосується справи видавців «Русалки Дністрової». М. Шашкевича, І. Вагилевича та Я. Головацького. Тут документи крайових та міських органів влади, представників панівного класу — державної адміністрації, вищого духовенства. Це повідомлення, розпорядження, донесення, протоколи допитів та ін. Ці документи справи мають чималу наукову вартість, через те і були відібрані до опублікування у збірнику «Русалка Дністровая». Документи і матеріали» (1989 р.).

В архіві закладу «Оссолінеум» [4, ф. 54, оп. 4, спр. 138-к] виявлено «Щоденник читального залу бібліотеки інституту Оссолінських у Львові про видачу книг студентам університету за 1832—1836 рр.» Знахідка дає можливість прослідкувати, яку літературу читав і над чим працював Я. Головацький у стінах бібліотеки. До розряду біографічних джерел про Головацького слід віднести «Галицьку «трійку». Бібліографічні матеріали», зібрані М. Возняком (60 позицій) [4, ф. 29, спр. 13], «Матеріали до історії II-ї Академічної гімназії у Львові», де в 1850—1855 рр. викладав українську мову Я. Головацький [4, ф. 9, спр. 15]. Досить багато фактів з біографії Я. Головацького міститься в одній із справ особистого архіву Б. Дідицького [4, ф. 2, спр. 330/2]. Це фрагменти його праці «Материалы к истории Галицко-русской словесности, сообщаемые Богданом А. Дидицким», а саме: «Воспоминание о Маркіане Шашкевиче и Иване Вагилевиче» та «Издание «Вінков» и «Zustände der Russinen» в г. 1846 и 1847». Обидва ці матеріали підготовлені на основі записок Я. Головацького. Цікавим джерелом до біографії Головацького є стаття академіка М. Возняка «Січневі записки Якова Головацького з 1856 р.», написана десь у 20-х роках ХХ ст. Зберігається вона в його особистому архіві [4, ф. 29, спр. 146]. М. Возняк інформує про те, що на прохання Б. А. Дідицького Головацький написав автобіографічні спогади і надіслав їх йому 1881 р. Б. А. Дідицький не надрукував спогадів Головацького повністю, а лише уривками, відповідно до ступеня свого власного зацікавлення ними. З тієї причини М. Возняк і взявся з'ясувати, в якій послідовності писались спогади Головацьким у порівнянні з тим, як надрукував їх Дідицький. У статті М. Возняк зазначає: «Автобіографічні записки Я. Головацького без-

перечно цікаві, але що писані на старості років, коли не одно забулось або злилося разом із другим, зокрема щодо хронології, вимагають критичності від того, що захоче на них будувати» [4, ф. 29, спр. 146]. Далеко більшу вартість, як зазначає науковець, мав би його щоденник, писаний слідом за фактами й подіями. Такий щоденник [4, ф. 36, спр. 834, арк. 1—4]. Головацький розпочав вести в січні 1856 р., але, на жаль, через кілька днів перервав його. Початок щоденника Головацького переховувався у Львові серед його документів в архіві Петрушевича під № СУ11, куди вони, без сумніву, потрапили із збірок самого «Народного Дому». До цього слід додати, що серед матеріалів особистого архіву Б. А. Дідицького [4, ф. 2, спр. 318] виявлено листи Головацького, в яких йдеться про згадувані вище спогади. З наявних документів можна зробити висновок, що рукописи автобіографічних спогадів Я. Головацького повинні бути у Львові, бо ж саме над ними працював М. Возняк. Його стаття «Січневі записки Якова Головацького з 1856 р.» на сьогодні не зафіксована у друкованих джерелах.

На окреме наукове дослідження заслуговує питання стосунків Я. Головацького з представниками москвофільського напрямку у Львові. Не один рік підтримував він найкращі дружні відносини з Б. Дідицьким, В. Площанським, О. Марковим та ін. Маємо на увазі кореспонденцію Головацького віленського періоду, яка в більшості своїй не опублікована. У фондах відділу рукописів зберігаються його листи, в основному за останній період життя, до А. Петрушевича [4, ф. 77, спр. 137], О. Маркова [4, ф. 168, спр. 279/2], Д. Зубрицького [4, ф. 2, спр. 506/2], Б. Дідицького. Листи привідкривають багато сторінок з життя і творчості Я. Головацького. Для прикладу: кореспонденція до Б. Дідицького багата на інформацію про стосунки з М. Качковським. А в листі від 23.06.1876 р. він повідомляє, що його старший син працює судовим слідчим Віленської губернії, молодший навчається в VI класі Віленської класичної гімназії; обидві його дочки закінчили повний курс в Смольному інституті в Петербурзі — одна з золотою, друга з срібною медаллю [4, ф. 2; спр. 318, арк. 110 зв.]. Із листування Головацького з Дідицьким бачимо, що він був не лише другом Головацького, а й досить близькою і шанованою людиною в його сім'ї. Це стверджують і листи дітей, Всеволода і Ольги, написані по смерті батька і адресовані Дідицькому. Листи зацікавлюють ще й тим, що порушують питання літературної спадщини Головацького і її долі. В листі від 7 лютого 1889 р. Всеволод пише: «Считаю своею обязанностью известить Вас, как мы распорядились его литературным достоянием — книгами. 1) Все галицко-русские книги и издания посланы нами в Спб. Публичную библиотеку, где будет устроена особая Галицкая витрина, где будут помещаться все галицкие книги Спб. Публ. библ. 2) русские книги мы пришлем Вам, в библиотеку Народного Дома 3) иностранные книги и книги других

славянських наречій отданы в Виленскую Публичн. Библиотеку» [4, ф. 2, спр. 318, арк. 118—119]

З листа Ольги Головацької довідуємося, що зиму 1891 р. вона з молодшою сестрою провела в Москві у другій сестри, яка заміжжям за лікарем Чупровим [4, ф. 2, спр. 318, арк. 122—123]. Можливо, прізвище Чупрова дасть дослідникам якусь ниточку до пошуків. Цілком випадково у фонді О. Чоловського [4, ф. 141, спр. 207] натрапили на ще один документ останнього року життя вченого. Це «Матеріали Венедикта Площанського» — історика і публіциста. Серед них рукопис статті Я. Головацького «Новооткрытый источник для церковной истории Галицкой Руси XIV столетия» (опубл. 1888 р. в «Литературном сборнике»). Ймовірно, це саме та остання завершена наукова робота, яку Головацький надіслав для публікації в «Литературный сборник». На полях першої сторінки є допис, виконаний рукою В. Площанського, в якому є припущення, що адресований лист Головацького був, мабуть, одним з останніх, бо датований 23 квітня 1888 р., за тиждень до смерті. Далі В. Площанський наводить текст листа Я. Головацького.

Огляд матеріалів до біографії Я. Головацького у фондах відділу рукописів ЛНБ ім. В. Стефаника АН України та наявність спадщини вченого у різних архівах і бібліотеках дає підставу говорити про потребу у підготовці анотованого покажчика рукописних матеріалів, який полегшив би дослідження життя і творчості Я. Головацького. У фондах відділу рукописів ЛНБ АН України є ряд матеріалів біографічного характеру, які на сьогодні ще не опубліковані. Пропонуємо для ознайомлення уже згадуваний «Щоденник» (початок) Я. Головацького.

ЩОДЕННИК (ПОЧАТОК) Я. ГОЛОВАЦЬКОГО

1—5 січня 1856 р.

1856-ый Год*.

Месяц Январь.

Ч. 1. Неделя. Несколько недель тому назад разговарывал** с Г. Денисом Зубрицким по обыкновению при стаканчике крепкого меду ввечере, возбудил сей почтенный старик, которому я в образовании моем русском многим одолжен, в меня мысль сочинить отсели ежедневные записки, всего любопытного или достопримечательного в руки моей. Он уверял меня, что это есть весьма полезно для мыслящего образованного человека, впрочем говорил, что Вы не уверите, какое-то наслаждение есть человеку, читать по истечении нескольких десятков годов свою собственную исповедь. Он сам дожил того наслаждения и жалуется сам на себя, что сам собою лишился еще большего наслаждения. Он вел несколько годов таковую записку своей молодой жизни. Это было в 1800-ых до 1809-ых годах, когда он жил в Перемышле или коло Перемышля, управляя именья-

* Текст подается за сучасним правописом.

** Пропущені букви подаються в дужках.

ми фамиліи Пининских был в большем сожительстве со всей шляхтой и с большими помещиками, которые заживали его советом, употребляли как комиссара при размеживаніях и пр. — Чрез несколько годов собралось у него уже 19 книжек, но когда он по причине болезни своей жены должен был оставить сельское хозяйничанье в деревне, кою получил в пожизненное владение от родины Пининских, и купил во Львове дом, чтобы быть вблизи врачей и аптеки — и не смотря на то потерял чрез смерть супругу — когда взял Пасынковку коло Львова в державу и потерял уплаченныя деньги — когда наконец сын его единственный, аудитор при Австр. полку прибыв к нему по долговременной отлучке, разболелся и так сказать на руках Отца скончался, тогда горестный отец оставшійся с двумя малолетними дочерьми Станиславой и Ядвигой (живущих еще доселе) близок к отчаянію сожег все свои бумаги. — Особенное счастье, что одна книга записок между книгами заховалась из которой Г. Зубрицкій перечитывал мне некоторы мысли и замечанія свои полвека тому назад записанныя. Подражая тому я начинаю днесь подобную записку.

Новый год. Я не ходил[к] никого приветствовать кроме Епископу Бохенскому, который как обыкновенно благосклонный но слаб и слабодушен и ко всему равнодушен. Был я и у Схомярха Кузьемскаго, при котором случае услышала некоторы известія о делах касающихся нашей народности и народного литературнаго действия — известил о подтвержденіи реальной школы Е. П. Величеством, о потребе втораго изданія Детских Приветствованій изданных [в] Семинаристами в пользу Народнаго Дома — о возможности издавать Журнал Литературный на иждивеніи Матицы — о неких писателях. Словом разговор важен. С Лотоцким разговаривал о мелочных вещах, касающихся раздачи приходов неких моих. Пополудню посетил я с женой больную жену Дра и советн. школь. Яновскаго, она здорова — Яновскій много разумнаго говорил со мною. Светлый муж жалко, что не познают его достоинств и не дадут соответнаго действованія — к пр. в Университете на место Прусскаго Педанта Кергля. — Ввечер был у Кузьемскаго в большем обществе его друзей почитателей — были Хоминскіе, Сосновскіе, оба Рачинскіе и др., забавлялись до 10½ часа; хозяин был весьма весел, благорасположен, а тем и пріятнее к гостям и выдавался столь горд, как обыкновенно выдается многим — ибо у него такова уже осанка. Незнающіе отворачиваются мнимой гордостью. —

Пришедъ домой застал я два письма от друга Деметрія Гузара, ревностнаго священника и поборника русскаго слова и от шурина — но притом жалобный плакатъ от К. Владислава Запа давнаго друга из Праги извещающій о смерти супруги его Гонораты (из Вишневских), которая вѣсть весьма поразила и худое впечатленіе сделала на меня, ибо я был с ними близко знаком и прожил несколько лет в дружестве. Мне жи-

во представилось, как несчастен муж оставшийся с маленькими сиротами лишившимися матери! —

Ч.2. Потерял полдня на корректуре II ч. Сборника и Руки Дамаскина и на ходатайстве за делами чужими.

Свидался с Дром Ильницким, вицеректором Семинарии — добродушный человек, всегда в одинаком расположении духа, весел, добр, деятелен, ревностен — счастливый темперамент. Он припомнил мне достопамятное письмо Вельямина Рутского к Папе, жалившагося на лишения претерпенныя Русинами чрез переход вельмож в Латинство за посредством Унии. —

Он говорил об успехах или пробах молодежи Семинарийской в русском языке — это скудно дело — мало слишком мало кто занимается чтением и писанием на русском языке. Нет кому даже написать стишок. И так он сказал, на 1 году богословия нет ни одного тоже на втором, хотя Залозецкий впрочем талантливый написал стих проф. и Дру Криницкому на именины, но столь худой, что старшина не удостоила печати — на III-м ест один Емилиан Огоновский. Сей молодой человек пишет стихи, но должен всегда два три раза перерабатывать. Начав с первого курса он пишет стихи случайныя на день тезоимен. для Митрополита, потом для Епископа одного и другого, так что целый год сочиняет и перерабатывает одни стихи. — На IV-ом есть надежный молодой Яков Геровский, но тот слаб... пользуется в деревни. — Такое худое состояние молодежи. Нет поощрения — никому вліять жизни — все идет машинально!

Ч.3. Ничего примечательного не случилось. Приехал шурин Діонисій Бурачинський на чинопоставление свое в капелланы.

Ч.4. Попричине гостя в доме препятствован занимался я переплетом книг и пересмотром библиотеки Старожитной Войцецкаго. Удивительно, сколько пословиц Русских ныне известных в простонародии находим у Рысинскаго, некоторыя даже выражения указуют прямо на источник, т. е. что заимствованы из Малорусскаго языка, который без сомнения слашался в XVI веке еще и в столицах Польши и при дворе королевском из уст знаменитых лиц. Желательно было бы указать, какое влияние язык русскій (по малорусскому и белорусскому наречіями) имел на развитие польскаго.

Ч.5. Я больной был головой и потому немог ничего работать, а только выписывал статьи из Памятников Временной комисіи. — Определено, по причине возобновления и раскрашения Успенской Церкви, отслужить торжественную літургію в катедральном латинском костеле и оттуда отправить торжественный поход к водосвятию на главную площадь говорят, что будто Е. Пр. Епископ хотел быть первоначально літургисать в Семинарийской или в соборной Святогеоргиевской церкви, но Его Пр. Наместник сопротивился тому распоряжению, будто слишком далеко для Него и чиновников, и повелел отправить богослужение в катедральной церкви, может быть в

той цели, чтобы опять сблизить Русинов с Поляками. Но тщетно наши соблазнялись и не рады были тесниться в чуждый костел. Поляки опять наругались, что Русины неимея своей церкви просятя и искают прибежища у Поляков. И мне жаловались на подобныя дразненія Поляков... на то я сказал: Скажите им, что Рускіе не пришли к Вам впрашиваться в Ваш костел — нет Русскіе вспомнили, что когда-то была на этом месте русская Церковь, и они придут поведаться и помолиться Богу на этом священном для них месте — где стоял олтарь рускими сооружен и где гласилось божіе слово в Славяно-церковном языке. —

Свят вечер отбылся у меня в семейном кругу весело — все здравы не имели никакой скорби. Я в великом ожиданіи был и напряженности, какія послѣдствія принесет высланное посольство в СПб. с предложеніями мира? —

ЛНБ ім. В. Стефаника АН України. Відділ рукописів, ф. 36, спр. 834, арк. 1—4. Оригінал. Рукопис.

1. Вестник «Народного Дома». Львов, 1889. Ч. 77; 1891. Ч. 101 (IV).
2. Возняк М. У століття «Зорі» Маркіяна Шашкевича. Львів, 1936. Ч. 2.
3. Державний архів Львівської області, ф. 26. 4. Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника АН України, відділ рукописів. 5. Петраш О. Останні роки Якова Головацького // Жовтень. 1980. № 6. 6. Пилинський М. Ленінградська знахідка // Літ. Україна. 1963. 20 верес. 7. Шалата М. Архіви Якова Головацького // Укр. літературознавство. 1985. Вип. 45.

Стаття надійшла до редколегії 27.03.90

Л. С. ДЕМ'ЯНІВСЬКА, проф.,
Київський університет

Володимир Винниченко.

Нар. 1880 р.

Володимир Винниченко народився 26 липня (14) 07. ст. ст. 1880 р. в бідній селянській сім'ї, що проживала на Херсонщині в Єлисаветградському повіті. Початкову освіту здобув він у народній школі. По скінченню цієї школи вступив до Єлисаветградської гімназії, де і вчився на злиденні кошти свого брата, що служив там у друкарні робітником-складачем. Та гімназії, де панувало вороже ставлення до «мужицьких дітей», йому скінчити не довелося: суперечки та сила різних непорозумінь з начальством примусили його кинути її. Кинувши гімназію, Винниченко йде у мандрівку по Україні, щоби придивитись та вивчити життя селянства й робітництва. Через рік Винниченко знову береться до науки — складає іспити на атестат зрілості в Златопільській гімназії і вступає на

правничий факультет Київського університету. Але й університету йому скінчити не довелося, бо в 1902 р. його було заарештовано за участь у Революційній Українській Партії й виключено з університету з позбавленням права на прожиття в Києві. Після цього Винниченка забирають у солдати, але й звідтіля йому незабаром доводиться утікати за кордон, щоби уникнути арешту за партійну роботу та соціалістичну агітацію серед солдатів. З-за кордону він переправляє та поширює соціалістичну літературу, але під час такої переправи його заарештовують і садять до фортеці. В 1904 р. його мали звільнити по амністії, та замість цього опинився він ще й у «дисциплінарному батальйоні». Далі Винниченко бере активну участь у революції 1905 р., працюючи в У.С.—Д.Р.П., та чорна реакція примушує його в 1907 р. знову емігрувати за кордон. Він жив у Австрії, Франції, Швеції, звідки потай часом приїздив на Україну. Війна 1914 р. захопила Винниченка на Україні; він жив, звичайно, нелегально, то на Україні, то в Москві, аж до революції 1917 р. Від 1917 до 1919 р. Винниченко — на чолі революційного руху на Україні, а від 1919 — за кордоном.

Та Винниченко здобув собі славу не стільки на полі політичної діяльності, як письменницьким хистом, своїми літературними творами, в яких особливо яскраво відбилося життя спролетаризованого селянства, робітництва та партійних діячів, а також і нове життя, нові економічні відносини, що постанали в умовах найбільшого розцвіту капіталістичного ладу на початку ХХ ст.

БІБЛІОГРАФІЯ

І. Твори Винниченкові: Сила і краса, опов. «К. Стар.» 1902, VII—VIII. — Біля машини, опов. «К. Стар.» 1902, XII. — Антрепреньор Гаркун-Задунайський, опов. «К. Стар.» 1903, III. — Заручини, опов. «На вічну пам'ять Котляревському» К., 1904. — Контрасти, опов. «К. Стар.» 1904, X. — Голота, опов. «К. Стар.» 1905, I—II. — «Мнимий господин», опов. «К. Стар.» 1905, IV. — На пристані, опов. «Вільна Україна» 1906, III. — Раб краси, опов. «Вільна Україна» 1906, V—IV. — Мое останнє слово, опов. «Нова Громада» 1906, I, IV, V, VI. — Хто ворог?, опов. «Нова Громада» 1906, VII. — Темна сила, опов. X. 1906 «Нова Громада» 1906, XI. — Дим, різдвяна казка. «Л.Н.В.» 1907, I. — Студент, оповід. «Л.Н.В.» 1907, XI. — Купля, оповід. «Л.Н.В.» 1909, V. — Зіна, оповід. «Л.Н.В.» 1909, IX. — Чудний епізод. опов. «Л.Н.В.» 1910, XI. — Таємність, опов. «Л.Н.В.» 1912, III. — Історія Якимового будинку, опов. «Л.Н.В.» 1912, V—VI. — Олаф Стефензон, оповід. «Дзвін», 1913, I—II. — По-свій, роман. «Дзвін», 1913, III—VI. — Терень, опов. «Дзвін», 1913, X—XI. — Радість, опов. «Дзвін», 1914, I. — Божки, роман. «Дзвін», 1914, III—VI. — Баришенька, опов. «Промінь», 1916, I. — Записки Кирпатого Мефистофеля, роман. «Промінь», 1917, I—II; III—IV (початок). «Л.Н.В.» 1917, I—VI (увесь). — Темна сила, опов. X.,

1906. Катерин., 1919. — Роботи!, оповідання (В. Деде). Чернівці (без року). — Біля машини, опов. К., 1911. — Федько-Халамидник, опов. К., 1913; К.; Х., 1917; Полтава, 1918; Од. 1919; Черк.; 1920; Полт. (Вид. К.С.М.У., ілюстроване), 1922. Російський переклад в кн. «Два мира», вид. «Книга» Пгд. 1923. — Уміркований та щирий, опов. Х., 1915. — Кузь та Грицунь, опов. Х., 1915. — Боротьба, опов. (В. Деде) Чернівці (б. р.) К.; Х.; 1917. — Сліпий, опов. К.; Х., 1917. — Ланцюг, опов. естета. Петрогр., 1917. — Солдатики!!! опов. (В. Деде). Чернівці (б. р.) К.; Х., 1917. — Кузь та Грицунь. Промінь сонця, опов. Біля машини. Од. 1919?.. — Голод, оповід. К., 1920. (Голод. Хто ворог? Кузь та Грицунь. Біля машини). — Голота, повість. К., 1920. — Талісман, оповідання з передмовою П. Горецького. К., 1921. (Талісман. Щось більше за нас. Терень). — Записна книжка, опов. Х., 1923. — Бабусин подарунок, опов. К., 1923. — Повісти й оповідання. Львів, 1903. (Боротьба (із листів студента, засланого в салдати). Антрепреньор Гаркун-Задунайський. Біля машини. Сила і краса. Суд.). — Твори, кн. I). Краса і сила та інші оповідання. К., 1906. (Краса і сила. Заручини. Голота. Біля машини. Контрасти. Антрепреньор Гаркун-Задунайський. «Мнімий господін»). — Дрібні оповідання (кн. II). К., 1907. (Дим. Темна сила. Хто ворог? На пристані. «Уміркований» та «щирий». Раб краси. Малорос-Європеець. Голод. Честь. Ланцюг.). — Третя книжка оповіданнів. К., 1910. (Момент. Глум. Рабині справжнього. Записна книжка. Купля. Кумедія з Костем. Щось більше за нас. Зіна.). — Твори, кн. IV. К., (без року). (Дрібниця) Мое останнє слово). Студент. Кузь та Грицунь. Таємна пригода. Чудний епізод. Тайна.). — Твори, кн. V. К., (без року). (Історія Якимового будинку. Промінь сонця. Федько-Халамидник. Маленька рисочка. Чекання. Таємність. Виринок з «Споминів»). Твори, кн. VI. Рівновага, роман. (Переклад роману «На весах жизни») К., (1913) — Твори, кн. VII. К., (1913). «По-свій», роман. — Твори, кн. IX. М., 1915. (Босяк. Радість. Терень. Талісман.). — Хочу, роман. Твори, кн. X. М., 1916. — Чесність с собою, роман. К-во «Земля», сборник V, М., 1911. — На весах жизни, роман. К-во «Земля», сборник IX, М. 1912. — Божки, роман в 2-х частях. Моск. К-во, М., 1916. — Твори, т. I. «Краса й сила» і інші опов. Відень, 1919. — Твори, т. II. «Голота» і інші опов., Відень, 1919. — Твори, т. III. «Боротьба» і інші оповід. Відень, 1919. — Твори, т. IV. «Кузь та Грицунь» і інші опов. Відень, 1919. — Твори, т. V. «Історія Якимового будинку» і інші опов. Відень, 1919. — Твори, т. VI. «Рівновага» (роман з життя емігрантів). Відень, 1919. — Твори, т. VII. «По-свій», Відень, 1919. — Твори, т. VIII. «Божки», роман. Відень, 1919. — Твори, т. IX. «Босяк» і інші опов. Відень, 1919. — Твори, т. X. «Чесність з собою», роман. Відень, 1919. — Біля машини, опов. Відень, 1919. — Голод, опов. Відень, 1919. — Записна книжка, опов. Відень, 1919. — Контрасти, опов. Відень, 1919. — Кузь та Грицунь, опов. Відень, 1919. — Між двох сил, др. на 4 дії, К.;

Відень. — Дізгармонія, картини з життя революціонерів. «Вільна Україна», 1906, V—VI і окремо: К., 1907. — Щаблі життя, п'єса на 4 розділи. «Дзвін», збірник. К., 1907 — Великий Молох, п'єса на 3 розділи. «Л.Н.В.» 1907, VII—VIII—IX і окремо: К., 1907. — Memento, п'єса на 4 розділи. «Л.Н.В.» 1909, II. — Чужі люде, п'єса на 5 розділів. «Л.Н.В.» 1909, X. — Базар, п'єса на 4 розділи. «Л.Н.В.» 1910, II і окремо: К., 1918. — Брехня, п'єса на 3 дії. «Л.Н.В.» 1910, X і окремо: Х., 1915; К., 1922. — Співочі товариства, п'єса на 4 дії. «Л. Н. В.», 1911, I — Чорна пантера і білий медвідь, п'єса на 4 дії. «Л.Н.В.» 1911, VI і окремо: К., 1918. — Дочка жандарма, п'єса на дві дії. Львів, 1912. — Натусь, п'єса на 4 дії. «Л. Н. В.» 1912, XII. — Молода кров, комедія на 4 дії. «Дзвін», 1913, VII—VIII. — Пригвождені, п'єса на 4 розділи. «Промінь», 1916, II—IV; V—VI, VII—VIII (1917). — Панна Мара, комедія на 4 дії. «Л.Н.В.» 1918, II—III і окремо: К., 1918. — Гріх, драма на 3 дії.

II. Про Винниченка й його твори: Франко Ів. Новини нашої літератури: Володимир Винниченко — Краса і Сила, (збірн. опов.) К., 1906; «Л.Н.В.» 1907, IV. — Леонтович Вол. Збірник «Дзвін» (Про п'єсу Винниченка «Щаблі» життя) «Л.Н.В.» 1908. III. — Хоткевич Гн. Літературні вражіння (Про В. Винниченка та про п'єсу його «Щаблі життя») «Л.Н.В.», 1908, IV. — Крушельницький А. Життєва дізгармонія й гармонія (З приводу драми В. Винниченка «Дізгармонія») Літературно-критичні нариси, Станісл., 1908 — Єфремов С. Гнучка чесність. З сучасного письменства (Про п'єси В. Винниченка «Щаблі життя» й «Memento») К., 1909. — Омельченко А. В. поисках социалистической морали (Про В. Винниченка й його п'єси «Щаблі життя» і «Memento») «С.П.Б.» 1909. — Грушевський Ол. Остання книжка В. Винниченка (В. Винниченко — Третя книжка оповіданнів, К., 1910) «Л.Н.В. 1910, II — Данько М. Вол. Винниченко. Проба літературної характеристики. «Л.Н.В.» 1910, VII. — Полуян С. В. Винниченко — Третя книжка оповіданнів. К., 1910. «Укр. Хата», 1910, I. — Кончин І. Володимир Винниченко (Ескіз), «Укр. Хата», 1910, III. — Сріблянський М. В. Винниченко — Купля и другие рассказы (Момент, Зина), К-во «Польза», М., 1911; «Укр. Хата». 1911, I. Алгеус. Нова драма; з приводу постановки «Брехні» В. Винниченка, «Укр. Хата», 1911, III. — Сріблянський М. В. Винниченко — «Ствол товариства», п'єса. «Укр. Хата», 1911, V—VI. — Данько М. Сила мистецтва (В. Винниченко «Чорна пантера» і «білий медвідь») «Неділя», (Льв.), 1911, ч. 35. — Львов-Рогачевский В. Л. Поворотное время (Про В. Винниченка). «Современ. мир», 1911, 4. — С. М. В. Винниченко — На весах жизни, роман. М., 1912. «Укр. Хата», 1912, V. — Євшан М. В. Винниченко — Дочка жандарма, п'єса на дві дії. Львів, 1912, «Укр. Хата», 1912, VII—VIII. — Євшан М. В. Винниченко — «На весах жизни», роман, М., 1912. «Укр. Хата», 1912, IX—X. — Ольминский М. С. «Беллетрист.». В. Винни-

ченко. «Звезда», 1911. ч. 25. — Коробка Н. И. Сборник «Знание», IX (Про В. Винниченка), «Запросы жизни», 1912, XXXIV, 1913—1915. — Винниченко В. О морали господствующих и морали угнетенных. Открытое письмо моим читателям и критикам. Перевод с украинского. Львов, 1911. Реценз. — Сріблянський М. «Укр. Хата», 1912, ч. 3—4. — Ільченко А. — «Неділя», 1912, ч. 3, 8. — «Джонсон Н. В. Винниченко, «Киевск. Мысль», 1912, ч. 228. — Могилянський М. Коцюбинський и Винниченко. «Укр. Жизнь», 1912, 6. — Вороний М. В. Винниченко — Твори, книжка четверта. К., 1912. «Л.Н.В.» 1912, IV. — Черкасенко С. В. Винниченко — Хведько Халамидник, опов. К., 1913. «Л.Н.В.» 1913, X. — Сірий Юр. В. Винниченко — Молода кров, комедія на 4 дії. В-во «Дзвін». К., 1913 «Л.Н.В.» 1913, XI. — Аб-ич Л. В. Винниченко (Литературный эскиз) «Укр. Жизнь». 1913, 11. — Вороний М. В путях брехні («Брехня», п'єса В. Винниченка) // М. Вороний «Театр і драма», збірка статтів. К. 1913, К-чук М. В. Винниченко — Хведько Халамидник, опов. К., 1913. «Дзвін», 1913, ч. 10. — В. Винниченко — Олаф Стефензон. «Дзвін», 1913, ч. I—II; «Укр. Хата», 1913, IV—V. — Христюк П. В. Винниченко і Ф. Ніцше, «Укр. Хата», 1913, IV—V. — Євшан М. В. Винниченко — Молода кров, комедія на 4 дії. К., 1914; «Укр. Хата», 1913, XI. — Стещенко Ів. Мистецтво в розумінні Винниченка. «Сяйво»; 1913, ч. V—VI. З приводу цього: Сріблянський М. — «Укр. Хата», 1913, IX. — Краніхфельд В. Б. Литерат. отклики метаморфозы (Про «Куплю». В. Винниченка) «Совр. Мир», 1913, 3. — Дивильковский А. А. Российского леса щепки (Про В. Винниченка) «Совр. Мир», 1914, 9. — Ніковський Ан. В. Винниченко. «Рівновага» — Роман. К., 1914; III. — Леонтович В. Новини нашої літератури: В. Винниченко «По-свій», роман «Л.Н.В.». 1914, VII—VIII. — Кончіц І. В. Винниченко — Хведько-Халамидник. К., 1913; «Укр. Хата». 1914, II. — Сріблянський М. «Те, що дає радість життя» (Про В. Винниченка). «Укр. Хата», 1914, V. — Бурчак Л. О новом сборнике рассказов В. Винниченка. (Твори, т. IX, «Укр. Ж.» 1915, 10. — Єфремов С. — Історія українського письменства. К., 1917. — Тищенко Юр. Хто такий В. Винниченко, біографічний нарис. К., 1917. Реценз. — Коломійченко Хв. — Шлях, 1918, 2. — Старий В. В. Винниченко, «Салдатики», малюнок із селянських розрухів. К.; Х., 1917; «Книгарь» 1917, ч. 3. «Божки» (М., 1916). З приводу нового роману В. Винниченка, «Шляхи» (Льв.), 1917, XI—XII. — Ковалівський О. (В. Винниченко). «Відродження» 1918, ч. 65 — Корінь В. В. Винниченко — «Боротьба» (з листів студента, засланоного в салдати), К., 1917 р.; «Книгарь», ч. 6. 1918. Вечерницький. В. Винниченко — Сліпий, оповідання. К.; Х., 1917. «Книгарь» — 8 (1918). Старий В. В. Винниченко. «Панна Мара», комедія на 4 дії. К., 1918. «Книгарь» 11 (1918). — Грушевський О. З останніх оповідань В. Винниченка: 1. Контрасти. («По-свій», «Божки», «Записки Кирпатого Мефистофеля»). 2. Хорі люде («Рівновага», «По-свій», «Божки», «Хочу»).

3. Finale conbrio («Мое останнє слово», «Честность с собой»). «Л.Н.В.». 1918, II—III. — *Гірняченко Г. В.* Винниченко — «Базар», п'єса на 4 розділи, К., 1918, «Л. Н. В.» 1918, XII. — *Грушевський О.* Володимир Винниченко // «З сучасної української літератури». К., 1909; К., 1918 (Перед тим друк. в «Л.Н.В.» 1908. IX.) — *Івченко М. В.* Винниченко — «Базар, п'єса на 4 розділи. К., 1918; «Книгарь» — 20 (1919 р.). — *Горецький П. В.* Винниченко // Винниченко В. «Талісман», оповідання, К., 1921. — *Свенціцький І.* Винниченко (Спроба літературної характеристики). Львів, 1922. — *Дорошкевич Ол.* Українська література підр. кн. К., 1923.

ЮРІЙ СМОЛИЧ

Нові п'єси В. Винниченка

(«Над», «Великий секрет», «Кол-Нидре»)

Літературне ім'я В. Винниченка широким аншлагом оперізує український театр. Двадцять три роки минуло, відколи з'явилася його перша п'єса («Дизгармонія» — 1906 р.), двадцять три роки, майже без перестанку, працює на театр цей невтомний драматург; понад двадцять п'єс — ось на сьогодні його драматургічний доробок.

Значення цього драматурга для українського театрального мистецтва таке велике, що, не перебільшуючи, можна говорити про його командну роль у цілому великому етапі українського театру. «Європеїзація», «європейський театр», «вихід українського театру на світову арену» — ці, почасти звульгаризовані, почасти переінтерпретовані нині вислови, пов'язуються, звичайно, насамперед з ім'ям В. Винниченка.

Зміцнівши як драматург, напередодні революції — в час ідейного зламу й найбільшого занепаду художньо-організаційних форм театру на Україні, в час художньої вивершеності й рафінації руського дворянського театру, — В. Винниченко, силою таланту свого, оригінальною мистецькою манерою посів по праву місце духозбудника нової для українського театру культури.

Час інтенсивного зростання письменницького хисту Винниченка-белетриста припав саме на час найбуйнішого розквіту етнографічного й романтичного українського театру. Мотиви соціального незадоволення, ба навіть протесту, що забрили були в українському театрі в творчості Карпенка-Карого, замовкли під важкою рукою царату, в темному карцері цензури. Шукаючи собі пожитковості, український театр вернувся до романтики, кинувся в етнографію. Але національну романтику, як прояв активного сепаратизму, теж було засуджено і

тільки вишукана етнографічність з опортуністичною тенденційністю єдина здобула собі сяке-такє дозволене місце під егідою царських правителів, в ролі «екзотичного блазня» при російському чи зросійщеному велико- і дрібно-панському колі.

Багатий на творчі сили, український театр того часу досяг у царині «екзотичної етнографічності» високих щаблів майстерства. Це був, безперечно, час великого розквіту сценічних форм українського театру, але zarazом і великого занепаду його ідейності. Дедалі то менше задовольняв він активніші шари громадянства. Та й «формальна» віртуозність його «екзотичної етнографічності» була надто обмежена проти сусідського, руського театру, на зразках якого виховувалася тодішня інтелігенція і, взагалі, український містянин.

Відбувався скажений процес павперизації селянської України, росли міста, владна урбанізація перетягала до міста не тільки безробітного наймита, а й збіднілого поміщика, шляхтича та посесора. Ріс пролетаріат по містах, ріс його революційний актив, росла й міська буржуазія — велика та дрібна, з підпанків до полупанків. Український містянин прибирав іншого вигляду, орієнтувався на цивілізацію, бодай зовнішню, — він міняв чумарку на піджак, а стрічку на краватку, і з піджаком засвоював і смаки та звичаї інтернаціонального містянина. Старе покоління охоче плакало ще над завіяними й занесеними з села піснями, висувало й своїх «селюцествующих» піїтів, але діти їхні переробляли вже пісню на романс і перearанжовували її з сопілки на гітару. В фабричних районах «тальянка» убила бандуру, у вітальні міського полупанка забриніли акорди роялю. В театрі — старий глядач хотів сопілки та бандури, молодий — тальянки чи роялю...

Це хибно, що В. Винниченка ми звичаєм звемо «європеїзатором» українського театру. Доба європеїзації заспіла український театр дещо пізніше. Її виразником і проводирем став «Молодий театр», наблизивши українського глядача до світових сюжетів, до класичної та новоевропейської драматичної літератури. Тієї пори український актор увійшов у класичний та загальносвітовий репертуар, здобув ширший мистецький світогляд, опановуючи техніку й методи акторського майстерства загальноєвропейської умовно-інтернаціональної культури. В. Винниченко тільки підготував плідний ґрунт для цього широкого і довшого процесу європеїзації. Він став першим урбанізатором його та... русифікатором.

* * *

Винниченкова творчість, зокрема драматична, була відповіддю на попит новонародженого українського містянина. Син складного процесу — змагання старої феодальної, селянської України з новою, міською, необуржуазною Україною — В. Винниченко і став виразником урбаністичних тенденцій нової генерації української суспільності.

Міський сюжет, уперше в українській драмі, бачимо в творах В. Винниченка. Село відійшло в його драмах на останній план, подекуди зникло зовсім: до нього повертає драматург, лише шукаючи різких контрастів, генези новоявлених міських українських типів. Український театр завдячений В. Винниченкові саме тим, що він розсунув обрії рідної сцени, відкинув традиційну селянську тематику, дав новий темп, нові образи прокламованого в його п'єсах життя.

Міською українська п'єса від В. Винниченка стала і формально й ідейно. «Екзотичного блазня» убив В. Винниченко в першій же своїй п'єсі («Дизгармонія») — в образі «Дядька з батіжком» та інших дядьків з цієї п'єси, — образах неповторених й неповершених. Карамельне сяйво лубочного й симпатичного «малоросіянина» було зірвано. За ним сторч стали традиції театральної інтерпретації селянина. Озброєний здоровим глуздом і в'їдливою сатирою реалізм пішов війною на народницьку романтизацію; затріщали основи непорушного традиційного сценічного антуражу, захиталася «біла хата з вишневим садом» і на кін випнувсь під різні містянські смаки розмальований міський павільйон.

— Місто! Місто! Українське місто! — криком кричить вся драматична Винниченкова творчість, просуваючи в театр і через театр це бойове гасло. Робітник, дрібний буржуа, зросійщений селянин, пан і підпанок, молодий український інтелігент, революційний міський актив, новонароджений український капіталіст, поміркований просвітянин, інші та інші, — весь ансамбль розмаїтої, різномасної міської громади портретною галереєю соковитих типів, у цілій натуралістичній недоторканості, проходить через усі Винниченкові п'єси. Усіх їх дбайливо колекціонує драматург, зав'язує між ними їхні особисті, міжродинні, міжкласові, міжгрупові взаємини, і цементує цю, на перший погляд, може, курйозну іноді сув'язь на єдиній, конструктивній основі — місто!

Сміливим конквістадором-завойовником в'їхав В. Винниченко в зросійщене на Україні місто і проголосив його — українським містом.

В прискореному темпі переродження соціальної основи українського театру новий урбанічний стиль не встиг сформуватися, переродитися з художніх основ старого стилю. Потрібні були негайно готові елементи форми, випробовані засоби виконання. В. Винниченко виступав партизаном нового стилю і мусив оперувати тими засобами й знаряддями, що були в нього під рукою. Він вдався до територіального сусіднього й психологічного близького руського театру. Звідтам почерпнув він свій технологічний арсенал драматурга. Художній реалізм (натуралізм) московських театрів визначив художньо-формальні тенденції його драматичної творчості. Там узявши засіб, форму, манеру, він транслиував їх на український кін, чимало тим прислужившись до формальної русифікації українського театру, вважаючи її за європеїзацію.

Але, взявши трухливу техніку «присмеркового» художньо-реалістичного руського театру, В. Винниченко використав її зразу для утилітарних цілей. В старі міхи здеморалізованого, на порозі ідейного й художнього занепаду, дворянського театру, він улив був молоде вино соціальних мотивів. Перші Винниченкові п'єси помітно позначені революційними ідеями. Та швидко войовничий реалізм Винниченка-літератора поступився перед раціоналістичним ідеалізмом інтелектуального міського театру, перед вивершеним, інтелігентськи-рафінованим його психологізмом. В його художній драматургічній методі запанували притаманні психологічному мистецтву нерухливі, суто мовні, літературницькі елементи.

Така еволюція зумовлена була глибшими причинами, що визначили напрям розвитку Винниченкової творчості. Повставши зразу в красному письменстві яскравою антитезою до обмеженої українофільської опортуністичної патріархальщини, гостро заворогувавши за старим народництвом, піднісши зброю соціальних мотивів — В. Винниченко і в перших драматичних творах своїх виявив був революційні спрямування. Але тут він не спромігся піднятися на рівень пролетарського світогляду, і, очевидно, не через самі тільки цензурні умови. Після революції 1905 року (коли, власне, й почалася його драматична робота), В. Винниченко опинився в лавах здеморалізованої дрібнобуржуазної інтелігенції. І уся творчість цього періоду, між двох революцій, позначилася занепадницькими й непевними настроями інтелігента, найбільш зацікавленого своїми індивідуальними переживаннями, а не колективним громадським життям.

Низка романів («Чесність з собою», «Записки Кирпатого Мефістофеля», «Хочу» тощо), де він відходив від активного реалізму, — і закопувався в психологізацію і психоаналіз, були виявом цього стану. Ті самі настрої позначилися й на дальшій його драматургічній творчості. Він заглибився в «проблеми моралі». Через його п'єси («Брехня», «Чорна пантера», «Щаблі життя», «Пригвожденні», «Натусь»), писані в шуканнях нової моралі, аналізи людського — дрібно-індивідуалістичного — я. З властивою Винниченкові екстравагантністю проблеми сексуальних взаємин, родинних відносин і т. ін. брав він у звичайній буржуазній концепції, оголював, ставив на голову, і виходила... «та ж таки буржуазна мораль, — тільки навиворіт...». Не дивно, що багато персонажів Винниченкових п'єс кінчали після того самогубством — їм не було іншого виходу.

Чисто проблемні психологічні п'єси становлять добру третину драматургічного доробку В. Винниченка. Часами він силкувався синтезувати моральну проблемність з революційною тематикою і тоді з-під пера його виходили невкладисті інсценізовані трактати («Великий Молох», «Memento») або гостросюжетні, з великою дозою мелодраматизму й пікантності, непевні щодо ідейних висновків п'єси («Базар», «Дочка жандарма»,

пізніше — «Гріх»); вони й становлять другу групу — третину Винниченкового драматургічного доробку.

Хвилинами, одужуючи від занепадницького психологізму, знову здобуваючись на активне сприймання суспільного процесу, В. Винниченко писав гострі сатири, звертаючи найбільшу увагу на соціальні противенства в молодому українському місті, висміював рідних малоросіян («Молода кров», «Співочі товариства», пізніше — «Панна Мара»), картаючи їхнє назадництво, опортунізм, брехливість та реакційність. Це третя група — сатири — найближча до першого періоду творчості Винниченка-повістяра.

Вони — найцінніші й ідейно та художньо, бо в них — яскраві соціальні контрасти, бо в художній методі вони поривають з способами психологічного антисценічного театру і чітко конструктивно оформлюють життєвий матеріал, у яскравих, мистецьки перетворених (не натуралістичних) образах.

Але фатальний «дальтонізм» — неспроможність відрізнити червоне від зеленого, так яскраво виявлений у політичній діяльності й у літературних творах другого періоду, є зв'язаний і з усією театральною роботою В. Винниченка. Прагнучи до європеїзації українського театру, він спричинився до його русифікації; в шуканнях нової для українського театру міської культури, хтівши прокламувати молодий конструктивний урбанічний стиль, він за зовнішніми урбаністичними ознаками руського художньо-реалістичного театру не добачив його дворянської природи, занепадництва; він рушив на боротьбу з буржуазною мораллю і, не мавши виразних соціальних перспектив та піддавшись занепадництву, замість змагання за соціальні катаклізми, він потрапив у лабеті індивідуалістичного психологізму й нігілізму; так само, нарешті, в ідейному спрямуванні своїх п'єс він не добачив істотного сенсу ідеологічних колізій, підпорядковуючи їх не колективному, громадському началу, а особистій вдачі своїх персонажів.

Драматичні колізії Винниченкових п'єс (крім небагатьох винятків — у двох з названих вище сатирах, саме — «Молодій крові» та «Співочих товариствах») завжди сперті не на співдіяння соціальних, класових сил, а на внутрішнє переживання, на власний світ героя чи героїні, рідше на їх обох, а ще частіше — на наперед побудовану, від соціального оточення абстраговану, раціоналістично-ідеалістичну схему людських взаємин. Тому й не можуть знайти собі місця в сучасному театрі Винниченкові п'єси. Вони (крім трьох позначених сатир), — просто недоречні в радянській дійсності, бо в контрастних до дореволюційного часу соціальних умовах утратили й те громадське позитивне значення, що мали тоді — значення «ляпаса буржуазній суспільності».

При всьому тому В. Винниченко залишається на тлі українського передреволюційного театру визначною постаттю майстра, знавця сцени, віртуоза драматичного діалогу. Силою театральної інтуїції він може сперечатися з найбільшими ко-

рифейми старого театру — Тобілевичем, Кропивницьким, Старицьким — і, звичайно, лишає їх позаду з погляду досконалості художньої методи. Він винятково розуміється на театрі, на драматичній технології, архітектоніці, на глядачеві. Він є винятковий майстер сценічного образу.

* * *

Перед нами три нові п'єси В. Винниченка, датовані пореволюційними роками: «Великий секрет», «Над», «Кол-Нидре» («Пісня Ізраеля»). Перекажемо короткими словами зміст цих п'єс для читачів, що не мали ще нагоди ознайомитися з ними. Переказуючи, рівнобіжно даватимемо характеристики персонажів.

ВЕЛИКИЙ СЕКРЕТ

Діється в сучасній Франції. Помер багатенький собі капіталіст на ймення Дюрандо. Його величезна спадщина має дістатися одному з його племінників. Претенденти — Лепеті (сам банкір — людина бездарна, суха й педантична, що навіть у коханні освідчується достоту такою мовою: а) як ви прекрасні, б) я вас кохаю, в) будьте моєю дружиною (а одруження зве балансом). Гайяр (молодик, кремезний і талановитий, але ледачий і розхристаний, що організував був консерваторію для сліпих, вступив був простим робітником на фабрику до свого дядька, посварившись з ним, а тепер просто нудьгує й байдикує). Гайяр почуває щось схоже на кохання до дочки заможного фабриканта Корнішона — Жакеліни (Жакеліна дівчина експансивна, екстравагантна; вона заявляє, що «ніякого кохання нема», «кохання для шлюбу непотрібне», що вона «на другий день після шлюбу матиме собі любовника» — трохи з молодечим запалом нігілістка, трохи «неодкрита ще» самиця, словом, улюблена у Винниченка дівоча схема). Усі гадають, що спадщину одержить Лепеті: скупар Дюрандо міг заповісти своє майно тільки такому самому скупендрі. Отже, Корнішон робить усе, щоб одружити Лепеті з своєю дочкою — з'єднати своє й Лепеті багатство і помножити його спадщиною Дюрандо. Жакеліна пручається, головним чином через те, що тут порушується її незалежність і т. ін., але згодом під натиском батька згоджується. Гайяра одшито. Лепеті проголошено нареченим. Цей абшит глибоко вражає Гайяра. Крім того, він випадково дізнається (підслухує), якої зневажливої думки про його особу «tout le monde», в тому числі й Жакеліна. І Гайяр раптом перероджується. Він забуває за свій сплін. Він — міцний, активний, заповзятий. Він вирішує, на злість усім (може, просто ради спорту), здобути Жакеліну і... цілу дядькову спадщину. Низкою дрібних фактів, епізодів та провокацій Гайяр талановито містифікує Корнішона й Лепеті, і вони, цілком містифіковані й тероризовані, нарешті змушені віддати йому і цілу спадщину, яка йому, звичайно, не була відписана, і половину своїх власних маєтків, і Жакеліну.

Великий секрет одкривається, це — махрове, талановите жульництво, навальне нахабство, але заразом — сила, розмах, кмітливість.

НАД

Дія 1. 1917 р. Двойко закоханих революціонерів — Ілько та Надія (Над) — складають подружжя. Ілько й Над — повні життя, молодечого захвату, революційного піднесення. Ілько — натура кремезна, гаряча, нестримка. Надія — теж цільна натура, але трохи екстравагантна, експансивна, з «проблемами» (словом, дивись улюблену Винниченкову схему для жінки), з улюбленими Винниченковими поглядами на шлюб. Вона старша за Ілька на шість років, знає, що хутчій од нього постаріє і це може їх розлучити, але й не ставить жодних претензій, покладаючись, головним чином, на їхню з Ільком гармонійність, бо виконала все те обов'язкове для гармонійного добору, що Винниченко тільки-но підносив у «Пригвожденних»: вони з Ільком вже цілий рік прожили в спільному помешканні: «ми спали в спільному ліжку, ми їли за спільним столом, ми жили спільними інтересами, ми знаємо тіло й душу одне одного настільки, щоб перед своїм сумлінням сказати, чи можемо ми скласти родину».

З інших персонажів, що перейдуть через цілу п'єсу, в першій дії маємо Варвару; сестра Надії, двадцяти двох років, гарна, вродлива, але «нігілістствующая», бо, мовляв, вона революціонерка, отже, вроди не визнає, гарного вбрання теж, естетику зневажає і, взагалі, вдає з себе «синій чулок». Це, звичайно, не заважає їй теж бути нишком закоханою в Ількові, ревнувати Надію, заздрити їй, шпигати її і на все життя затаїти злобу.

Дія 2. Минуло десять років. Рік 1927. Ілько з Надією пройшли через революцію, загартувалися, сформувалися, але й... постаріли. Надія вже на порозі старості, їй сорок років, Ілько — в розцвіті сил, йому — тридцять чотири. Вся ця дія розгортається в нових мотивах фабули, в нових мотивах і життя. Ось вони: перше — Ілько й Надія так само міцно кохають один одного, міцно шанують один одного, міцно товаришують — вони зв'язані десятима роками спільного життя, спільної революційної боротьби, народженням і смертю дітей. Але різниця віку часом виявляє себе. Ілька тягне до молодих жінок, конкретно — до сусідки комсомолки Доні. Над виявляє тут цілком щиро колосальний такт, душевну вищість і твердість, чесність і вміння об'єктивно мислити, підпорядковуючи почуття розумові, філософічній об'єктивності. Вона — над ревності, вона розуміє стан речей і ставиться до них, не вдаючися у фальшивий пафос. Вона розуміє, що може втратити Ількову чоловічу любов, їй жаль за цим, але вона уміє бути вдячною життю, Ількові за цих десять років щирої любові, а головне — вона знає ціну життя, уміє любити самий процес життя і цінувати його з повною об'єктивністю і здоровою суб'єктивністю.

Дія відбувається в сільському районі. Проходять буденні образи партійної і будівничо-радянської роботи. Куркулі хочуть проглинути незаможницький колектив. Їм щастить підкупити (прямо чи посередньо умовно) відповідальних партробітників і колектив от-от має загинути. Ілька теж пробують підкупити. Він мало-мало не стає жертвою такого '«косвенного» підкupu. Але Над допомагає йому розібратися і він вчасно стямлюється й вирівнюється. За колектив ще й Доня — світла ентузіастка, віддана, гаряча комсомолка. За колектив і Над. Проти — крім інших, другорядних — Варвара. Її ми бачимо тепер відповідальною робітницею. Але яке переродження! Суворі логіка контрастів привела її від «синього чулка» до другої крайності. Вона є свого роду «прожигательниця життя». Шикарно вдягається, хоче «жити», любити, міняє любовників, як рукавички (це, за її трактуванням, — «вільне кохання»), підкочується до Ілька, хоче «одбити» його в Над, з якої, як і раніше, кепкує. Не гребує Варвара й хабарями, вдаючи, проте, наче не розуміє, що то й хабар. Розв'язується дія тим, що Ілько вирішує кинути свою відповідальну роботу й самому йти за організатора й керівника цього колективу. Це напутила, надихнула його Над. Вони й Доню кличуть із собою.

Дія 3. Минуло лише три місяці, й Над не впізнати. Несподіване переродження. Над танцює фокстрот, Над дбає про свою зовнішність, Над бігає по ресторанах. Над кокетує до бридкого колись хабарника. Мало того — Над прихиляється до ворожої Ількові й колективові групи здеморалізованих партійців.

Між Ільком і Над досягає і заглиблюється розрив. Ілько чимраз більше тягнеться до Доні.

Дія 4. Над поводить з прислугою (комсомолкою) так, як сама раніше вважала за ганебне поводитися. Над «зраджує» Ілька. Над бере хабар! Над за хабар зриває справу з колективом. Над хоче, щоб Ілько лишився... на посаді відповідального робітника. Ілько не витримує цих 'ознак переродження... П'єса кінчається. Кінчає її дурнуватий монолог Ілька про оміщання Надії. Ще дурніше відповідає йому Надія, виявляючи себе «звичайною жінчиною». Розрив. Ілько з Донею беруться до справ колективу... Надія відходить злісна, лиха, несправедлива, але... лишившись на самоті з нею в фінальній сцені, глядач бачить, що Надія розуміє трагедію, розуміє свою негідність, що вона тяжко страждає.

КОЛ-НИДРЕ

Дворянська дочка Ната — дівчина екстравагантна, екзальтована й експансивна... і т. ін. (дивись улюблену Винниченкову схему для дівчини з нового покоління), зачарована геніальністю музики-єврея студента Арона, закохується в нього. Причаровує й Арона і хоче його з собою одружити. Арон згоден для цього вихреститися. Батьки, ясна річ, проти. Батьки-євреї проклинають Арона. Батько — маршалок — проkliнає Нату. Але

Ната вперта — вона вимучує себе голодом, доходить мало не до смерті, й тероризовані її батьки змушені згодитися.

З Арона за два роки стає видатний артист і... Микола Леонидович. З'являється на світ і дитина. Все добре, Миколу Леонидовича шанує навіть сам пан-маршалок, правда... в вічі, а поза очі для нього Арон, як і був, — «жид»... Та от чорносо-тенне суспільство, звідки Арон узяв собі дружину, мститься над ним. На його старих батьків робиться наклеп (ритуальне вбивство) і провокується погром. Аж тепер національне по-чуття заговорило в Ароні, в Ароні, який певний був, що для артиста нема національності. Розрив виникає сам собою. Але Арон не спроможний подужати своєї трагедії і вкорочує собі віку, до речі, вкоротивши віку й немовляті.

Перше, що впадає в око, коли знайомимося з цими п'єса-ми, — це художня метода драматурга, його прихильність до певного сценічного стилю. Поза незначним відхиленням у «Ве-ликому секреті», художня метода В. Винниченка-драматурга лишилася незмінна.

Це може здивувати: як це соціальні події останнього деся-тиліття не вплинули на художника і якоюсь мірою не дефор-мували його художньої методи? Але В. Винниченко з цих де-сятьох літ більшу частину, надто останні роки, коли в мирних умовах нашого соціалістичного будівництва забувало мистецьке життя й загострилася боротьба за стилі, — пробув поза межа-ми радянської землі. Усім відомі причини, що до цього призве-ли, звичайно, вплинули й на розвиток письменницького хисту. Пославшись на це, можна зрозуміти таку консервацію його художньої методи. Та, проте, інші міркування дозволяють нам цю консервацію старої методи визнати й за певне мистецьке назадняцтво. Адже нещодавно ми мали нагоду читати нову його літературну річ — «Сонячну машину», що є доказом ін-тенсивної й прогресивної еволюції літературної технології В. Винниченка-белетриста. Адже в «Сонячній машині», плу-таючи й змішуючи різні художні плани, використовуючи еле-менти різних мистецьких стилів, В. Винниченко, проте, висту-пає як експериментатор і шукач нових елементів на путі еволюції літературного стилю.

І поруч цього, можливо, одночасово, він публікує низку п'єс, де, законсервувавшись на старих своїх стилістичних по-зиціях, пропонує глядачеві й читачеві матеріал, зроблений за занепадницькою художньою метою (пасивного, статичного, літературницько-психологічного театру), — курйозною, недо-речною, двічі назадняцькою й художньо-шкідливою за наших часів, коли в нас буйно розквітають а к т и в н і, конструктивні стилі дієвого театру. Активний революційний театр, знижую-чися чи підносячись у цій боротьбі шукань та коливаючися між активним реалізмом, що використовує усталені форми попе-редніх стилів, і творчим, конструктивним реалізмом, буває, вдається в крайності чи натуралізму чи самоцільного конст-руктивізму, але ніколи не спадає до відновлення, до цілковитого

відродження мертвих художніх стилів, недоречних у нашому соціальному, творчому й конструктивному сьогодні. Адже з-за нових п'єс В. Винниченка, з-за їхнього статичного психологізму визирає обличчя індивідуалістично-психологічного та соціально-пасивного й опортуністичного, інтелігентсько-дрібнобуржуазного театру. Адже з формами і з цілим сценічним антуражем рафінованого «художнього реалізму» повстають на кону напівтипи, напівдумки й напівідеї інтелектуального естетизму. І не в тім, може, й горе, що на кін стеребкується ветхозавітній павільйон з серпанковими занавісочками на вікнах, з «натуральною» розмовою» акторів, «натуральними» ж жестами, «натуральними» ж переживаннями, «натуральними» ж «проблемами» і т. інш., а в тім горе, що з-поза всього цього, з-поза цього стилю вилазить і його соціально-класовий сенс: його художня реактивність, його приналежність до породи «вищих», рафінованих стилів, «вищих на соціальній драбині класів, — класів, що не тільки не керують, а й не беруть участі в організації й конструюванні нових основ соціального життя.

Якщо наш молодий письменник-початковець береться писати літературні речі, роблячи їх під прапрудідів-натуралістів чи впадає в рафіновану орнаментальність, він це робить часто через свою необізнаність з марксистським розумінням історії й теорії мистецтва, через свою політичну неписьменність, нарешті. Він не знає, чи не усвідомив, що сьогодні, скажімо, в революційному мистецтві натуралізм — явище реакційне. Бо стиль, художня метода авторова — це дзеркало його ідеології, його соціального сгедо. А виховання художніх смаків читача чи глядача є справа соціальної ваги, справа класового виховання. Він — або зрозуміє це і виправиться, або на тому постаріє і навіки спиниться за лавами революційних митців. Але коли В. Винниченко — майстер старий і досвідчений, з великим доробком у минулому революційних творів, письменник, не сходить з занепадницьких, реакційних мистецьких шляхів, — це факт, що свідчить про застарілу хворобу авторову. Це виразно відчувається, коли бачимо останні його п'єси на кону.

Для прикладу пошлемося на постанову п'єси «Над» у київському театрі ім. Ів. Франка. Цей театр, не з передових на революційному фронті мистецтв і з нахилом до еклектизму, проте, за останній час намагається знайти свій стиль і скомпонувати його з елементів сучасних, активних мистецтв. І постава «Над», де драматург, безперечно, переважив (не знаємо — силою таланту, чарами чи чимось іншим) режисера, з'явилася на його кону недоречним рецидивом літературницько-психологічного театру з усіма його «принадами». Сенс такої вистави і її значення в справі виховання смаків широкої аудиторії — очевидні: вони різко негативні.

Але залишимо тимчасом теоретичні узагальнення та висновки й докладніше спинімося на самих п'єсах. Мусимо зразу ж застерегти, що всі вищенаведені міркування й закиди меншою мірою стосуються п'єси «Великий секрет». Тимчасом, як «Над»

та й «Кол-Нидре» зв'язані генетично з старою групою «проблемних» психологічних п'єс. «Великий секрет» походить цілком з іншої групи — групи, що зосереджується на позитивному полюсі творчості Винниченка-драматурга — з п'єс як на Винниченка, активного ідейно-художнього порядку, — сатир «Молода кров», «Співочі товариства», «Панна Мара». Безперечно, в деякій деформації стилістичної манери й «Великого секрету» ми тут впізнаємо вплив французької комедії, саме — сучасної післявоєнної войовничо-буржуазної, салонної французької комедії з її формальними способами літературно-сюжетної композиції, і з її тенденціями до соціального сарказму. Оцією деякою деформацією стилістичної манери «Великий секрет» відходить од зазначеної групи, але цілим своїм ідейно-художнім симптомо-комплексом ця п'єса нероздільно зв'язана з означеною групою активно-творчих п'єс.

Як у «Молодій крові» та в «Співочих товариствах» уїдливо висміяно соціальну суть і ліберальні тенденції староукраїнського народництва й просвітянства, так і у «Великому секреті» викривається суть сучасного великого mond'u. Отже, сатиру цю можна б сприймати, як спробу критики сучасної буржуазної соцо-психології. Але поруч цього мусимо відзначити й негативну її сторону. Це недостатнє класове розуміння процесів, відображених у змісті п'єси та репрезентованих персонажами комедії. Дурним, короткозорим, некмітливим і обмеженим Лепеті та Корнішоном у сюжеті протиставлено розумного, запопадливого, кмітливого й енергійного Гайяра. Висуваючи й протиставляючи знікчемнілому старобуржуазному поколінню активніше молоде, автор зле прислужується революційній справі поневолених. Він не йде проти буржуазії, а лише пропонує їй переродитися, отже, пропонує їй зміцніти. Тут певна суперечність. Зважаючи спрямування п'єси на осуд вищих кіл буржуазної суспільності та посиляючися нижче на висловлювання одного з персонажів п'єси — Фора, ми не наважуємося твердити, що він дотримується ідей переродження буржуазії для її оновлення, капіталістичного зміцнення. В кожному разі застерігаємо режисёрів-поставників «Великого секрету», пропонуючи уважно інтерпретувати особу Гайяра.

Гайяр — бадьорий, веселий, розумний, симпатичний. Він із тих шалапутів і головорізів, що відкривали Америку, шукали нових земель, завойовували нові моря, нові краї, торгували неграми, добували золото, сміливо й міцно тримали прапор піонерів сучасної імперіалістичної цивілізації. Він — гідний нащадок своїх предків — середньовічних конквістадорів, що здобули собі великої слави і за цією славою померкла в очах буржуазного суспільства пам'ять про їхні негідні, ганебні діла піратства і насильства. Ось як характеризує себе сам Гайяр:

...Богом бути! З нічого сотні мільйонів! (Захоплення перед дядьком Дюрандо, що став мільйонером з жебрака)...

...Людина з волею, розумом, твердим хотінням може й китайським імператором стати!..

Я маю сміливість, розум, творчість. Я з нічого можу творити велике!..

Оцінку таких героїв автор дає в устами Фора (дрібного жулика):

Я знаю феноменальних дурнів, цілковитих нікчемностей, які стали міністрами і національними героями тільки через те, що мають отаку віру в себе.

Гайяр не випадково потрапляє основним персонажем у нині модний у легко-опозиційній французькій літературі сюжет — про буржуа, що марить збагаченням і пнеться в депутати чи міністри, до громадського авторитету й політичної влади. Західна література, європейська і американська, співа кантати цьому типові, вбачаючи в ньому оновителя консервативного й традиційного старобуржуазного світу.

Революційна література не повинна обминати цей тип, але вона повинна викривати класову суть його тенденцій, їх войовничо-імперіалістичну природу. Тимчасом Винниченко, ганьблячи буржуазний *monde*, захопився абсолютною характеристикою контрастного полюсу і, загалом вправно володіючи сатиричною метою, недостатньо конкретизував спосіб подвійної характеристики (перша теза: цілий буржуазний світ — це негативний полюс, а Гайяр щодо нього — це полюс позитивний; друга теза: Гайяр сам по собі, в своїй соціальній природі і класових тенденціях є полюс негативний. Основний момент такої характеристики є викриття самого «великого секрету» Дюрандо, Гайяра й усієї буржуазії, — її закону збагачення).

Основний позитивний момент п'єси є те, що в центральних персонажах п'єси, крім Жакеліни, ми бачимо узагальнені соціальні типи, а не персоніфіковані абстрактні ідеї, як це було в усіх «проблемно-психологічних» п'єсах Винниченкових, де завжди через побутово-натуралістичних другорядних дієвих осіб в антуражі конкретної реальності немічно змагалися дві абстрактні ідеї, втілені в образи двох основних персонажів (героя й героїні чи двох героїв і двох героїнь). Типаж у п'єсі «Великий секрет» — блискучо-сценічний. Винниченко й тут лишається великим майстром типажу. Багато уваги приділено й розвиткові інтриги. Збудовано п'єсу, за звичаєм, по актах, але фабула розвивається за ступеневою будовою, чітко, вправно й ефектно.

Про другого з основних персонажів п'єси — Жакеліну — нема що багато говорити. Всі жінки з Винниченкових п'єс напрочуд одноманітні (абстрактні ідеї-схеми), всі містяться десь між Рітою та Сніжинкою (жіночі персонажі з «Чорної пантери»), або, як виняток, наближаються до панни Мари, яка фактично є та сама Ріта, тільки молодша й навиворіт. Це — завжди трохи експансивна, трохи екстравагантна жінка, протестантка проти існуючих норм моралі («революціонерка духу»), трохи нігілістка («революціонерка побуту»), трохи міщанка (в своїх істотних спрямуваннях), що в ній, нарешті, «жіноча природа» бере гору й забиває всі інші моменти. Така й Жаке-

ліна, тільки що злегка забарвлена французьким колоритом... Така й Ната з «Кол-Нидре», тільки що — вже нічим не забарвлена. Така й Над, — тільки що більше усучаснена. Жакеліна, отже, випадає з загального сатиричного плану і вносить у п'єсу шматок традиційної «моральної проблемності», тут зовсім недоречної й зайвої з усіх поглядів.

Тепер кілька слів про «Кол-Нидре». Коротко — бо ця «прохідна» для драматурга і ніяка для театру п'єса більшої уваги й не варта, особливо коли її читати після «Великого секрету», що поза всіма можливими хибами вирізняється з-поміж інших Винниченкових п'єс і належить, безперечно, до групи кращих, свідчить про певне поступання драматурга.

Писано «Кол-Нидре» тепер, після революції, на сюжет із дореволюційного минулого, а враження лишає вона таке, ніби мала вона з'явитися щонайменше десять-двадцять років тому. Тоді вона, може, була б зрозуміла і, мабуть, мала б успіх. Тепер же ніяк не можна пояснити, з яких міркувань, переживши революцію, автор вибрав собі подібну сумнівно «юдофільську» інтерпретацію сюжету, який, до речі, обійшов уже всі літератури, театри й навіть кіно. Правда, можна гадати, що п'єса ілюструє штучне, нікчемне, ліберальницьке розв'язання «єврейського вопроса» і ганьбить це розв'язання, поруч того даючи картину розкладу дворянської сім'ї та зради старосвітських традицій і моральних норм у молодому, ліберальному й експансивному дворянському ж поколінні. Але чудно якось було б почути нині в радянському театрі, щоб для такої мети здорове й розумне класове розв'язання національного питання (зокрема єврейського) підмінялося на солоденьку, сентиментальну ліберально-звищницьку концепцію, що Арон, мовляв, музика, а артист вище за нації («не єврей», мовляв), — а потім довести, що голос крові, голос нації таки промовить у трагічній ситуації. Перша половина такої концепції («не єврей», мовляв) — по суті, надзвичайно реакційна. Але її наводиться для того, щоб зразу розбити й висунути іншу тезу — адже, мовляв, він таки відчує себе євреєм, отже, національне незламне, не оборне — ось яка трагедія чекає на ренегатів. Для чого, дозвольте спитати, такий висновок? Чи дає він що «серцю чи уму»? Щоб запобігти подібній трагедії, треба знищити антагонізм між окремими націями. А це можливе лиш з умовою перебудови соціальних взаємин, за соціалістичної реконструкції суспільства. Аудиторії театру треба висвітлити цю справу в такому тлумаченні, що й відповідає загальним постулатам політико-класового виховання, а не подавати її в фальшивій, бідненькій, недоречній інтерпретації «поступового» інтелігента дев'яностих років минулого століття. В нашому театрі ця п'єса просто недоречна. Бо коли одкинути її ідейний сенс, сама трагедія єврея, що зрадив свою націю в ім'я якоїсь ідеї, був зневажений, і нарешті, зрозумів себе, та вже було пізно — нехай і в зворушливому мелодраматичному оформленні, більше розрахована на слезоточиву сентиментальність, аніж

на соціальну доцільність її показу і лише заплутує саму проблему.

Поза тим, коли не зважати на фальшивий, зайвий, брехливий кінець (безвихідність, самогубство та ще й... ах, як плакати хочеться... убивство дитини, оздоблене понад усе й мелосупроводом... Софіє Белая! де ти? От би позаздрила!) — поза тим у своєму плані, — камерної міщанської натуралістичної мелодрами, «Кол-Нидре» зроблено цілком грамотно, сценічно-сфектно на 100% вимог свого жанру і 100% білетної каси... В. Винниченкові не слід було присилати цієї п'єси на радянську Україну.

Нарешті — про «Над». Про цю п'єсу важко говорити. Важко через те, що, не тільки подивившись її в театрі (автор статті мав таку нагоду), не тільки уважно її перечитавши, а й поверхово тільки переглянувши, видно всю її композиційну розхристаність, всю її ідейну невикінченість.

Впадає в око фрагментарність будови (дарма, що тільки між першою й другою дією минає довгий час — десять років, а інші йдуть безпосередньо одна після одної, щонайбільше через два-три місяці, але певний «етапний» розрив поділяє всі дії); ця фрагментарність шматує п'єсу на кілька частин і розбиває цілокупність враження. А головне — трагедія Надії, її переродження — раптове, раз у раз несподіване і навіть формально не вмотивоване. Між другою й третьою дією шукаєш ще однієї, і не тому, що хотілося б плавкішого, спокійнішого переходу до дальших подій, а тому, що переродження Надії психологічно не вмотивоване, не підготовлене. Спеціаліст від психології, майстер психологічного нюансу й логічної вивершеності, В. Винниченко тут, безперечно, зраджує себе.

З третьої, четвертої дії починаючи, пересічний глядач дивитиметься на п'єсу з непорозумінням, а кваліфікованіший — з жалем на автора, якому забракувало таланту й класового чуття, відійти від наперед узятій схеми й розібратися в реальних фактах дійсності. Нарешті, авторові забракувало й знання нашої дійсності, обізнаності з усіма — іноді може й дрібними, але важливими — фактами та умовами нашого радянського життя.

Невже ж таки сенс п'єси «Над» тільки в спробі довести, що через різницю віку (жінка старша за чоловіка) подружжя, нехай найміцніше, гармонійно дібране, розіб'ється? Невже це тільки відповідь чи продовження і розвиток ідей, піднесених у п'єсі «Пригвожденні» — про гармонійне подружжя, про ставний добір тощо? Навряд. Для цього не треба було б дбайливо конкретизувати в п'єсі саме радянську, а не якусь іншу, дійсність, саме радянських персонажів, радянські, а не якісь інші умови життя й революційної роботи.

Цілком очевидно, що задум п'єси інший, що основне тут — перемога жінки над громадянкою, над революціонеркою, і то не в умовах дореволюційного життя (та-

ку-бо концепцію надibuємо не в одній із старих Винниченкових п'єс), а саме — нині, в умовах України революційної, часів непу. «Над», до речі, цілком походить із групи «революційно-проблемних» Винниченкових п'єс; за їхнім звичаєм, героїня п'єси являє собою не побутовий тип, а персоніфіковану абстрактну ідею-схему. Це підсилює наше припущення, а також змушує констатувати, що ідею-схему «Над» автор не спромігся прив'язати до нашого життя, — життя того, очевидно, не знаючи.

Звідси й поспішні, пошмакані і не тільки неправдиві, а й суперечливі щодо всієї концепції сюжету — обвинувачення Над у «зміщаненні» (в останньому монолозі Ілька). Бо ж на них, очевидно, й не проєктовано п'єсу, — проєктовано її на трагедію Над (адже Над розуміє свою роль, свій стан — про це свідчить її поведінка перед останньою завісою). Звідси й зайва аргументація кохання Ілька до Доні, психологічна лінія занепаду Надії (коли б тільки про «занепад» була мова) вивершується і без участі Доні; Доня є лише остання крапля в переповненій по вінця чаші внутрішніх суперечностей Надії, і ці суперечності логічно вивершилися б у трагедію самі собою в умовах її родинного та суспільного життя.

Отже, маємо тут знайому вже манеру розв'язувати проблеми, ставлячи їх догори ногами. Поставимо Над, як слід, головою догори, і тоді — опадають усі соціальні умови, весь антураж ускладненого сюжету (колектив, насамперед), а лишається тільки... істеричність. Ріта, тобто Над — істеричка, та й усе... Але це не мотив для наведеного задуму; істеричність це не мотив для узагальнень. Та й не потрібні тоді й неодмінно радянські умови. Ні, Винниченко хотів змалювати занепад жінки в пореволюційних, часів непу, умовах, подати процес переродження колишньої активної революціонерки на те, що ми зовемо «міщанкою». Але долучивши такі моменти, як різниця років, як кохання Ілька до Доні тощо, надавши їм мало не головного значення, автор ускладнив концепцію й загубив або викривив у ній, внаслідок потрібної психологічної лінії, цю основну ідею.

Тому й лишається, кінець кінцем, як спадає остання завіса, Надія нерозгаданим сфінксом; і не знає глядач, чи співчувати її трагедії, чи ганьбити її поведінку. Та й — якій трагедії? Трагедії кохання і старості, чи трагедії розладу з громадським життям, трагедії занепаду? Отже, недокінченість, невивершеність психологічної лінії Надії, непродуманість самої соціальної концепції твору знецінює, ставить під великий сумнів ідейний сенс п'єси і доцільність її ставлення в сучасному радянському театрі. Є ще й інші моменти, що примушують оцінити п'єсу як явище просто шкідливе з погляду ідейно-художнього.

Ми докладно вже спинялися на соціально-художньому характеризованні стилю Винниченка-драматурга, його драматичної художньої методи, зокрема — для п'єс «проблемних». Все це слово в слово можна переказувати саме про п'єсу «Над».

«Над» — цілком у минулому, цілком у цій манері — і отим способом ставити проблему на голову, і цілим комплексом рафінованого, статичного, мовно-психологічного театру. Окремими елементами — деякими сюжетними ситуаціями, окремими персонажами, психологічними мотиваціями — вона йде від таких п'єс, як «Базар», «Пригвожденні», «Брехня», «Чорна пантера». Вона навіть подібна до них звичним мелодраматичним фіналом, тільки що в фіналі цього з-поміж мінорних акордів вібрує один і мажорний (Ілько з Донею йдуть до колективу), як вихід із трагічної концепції, як перша соціальна перспектива, а може, й просто... як ознака «ідеологічної видержаності» для реперткому.

Отож, «Над» відроджує й виносить на кін сучасного, активного театру пасивний, занепадницький, рафінований натуралістично-психологічний стиль — і в цьому також явна шкідливість п'єси.

Звернемо увагу, як дбайливо, як педантично рекомендує автор у ремарках всі психологічні нюансування. Як, сподіваємося, соромно зробилося б йому, коли б побачив він і відчув художні методи сучасного нашого творчого театру.

Добре, звичайно, що в п'єсі «Над» В. Винниченко відгукається на наше радянське життя, але зле, що він цього життя не розуміє. Добре, що він знову взявся до драматичної творчості, але зле, що в цій творчості плекає він старі, нині мертві, художні методи.

Надруковано
в журналі «Критика».
1929. № 4.

В. Винниченко. Твори.

Від 1902 р. (оповідання):

Краса і сила; Заручини; Контрасти; Суд; Антрепренер Гаркун-Задунайський; Біля машини; Мнімий господін; Дим; Темна сила; Хто ворог; На пристані; Уміркований та щирий; Раб краси; Малорос-європеець; Голод; Честь; Ланцюг; Момент; Глум; Рабині справжнього; Записна книжка; Купля; Кумедія з Костем; Щось більше за нас; Зіна Дрібниця; Студент; Кузь та Грицунь; Таємна пригода; Чудний епізод; Тайна; Історія Якимового будинку; Промінь сонця; Федько-халамидник; Маленька рисочка; Чекання; Таємність; Виривок із споминів; Бояк; Радість; Терень; Талісман; Олаф Стефензон; Баришенька; Бабусин подарунок; Сліпий; На лоні природи; У графському маєтку; Боротьба; Роботи; Суд; Народний діяч; Хома прядка; Хвостаті; «Намисто» (збірка, «перший разок»).

1905 — Голота (повість)

1907 — Чесність з собою (роман); Дизгармонія; Щаблі життя; Великий Молох.

- 1909 — Мemento; Чужі люди (драми).
- 1910 — Базар; Брехня (драми).
- 1911 — Співочі товариства; Чорна пантера і білий ведмідь (драми).
- 1912 — Дочка жандарма; Натусь (драми).
- 1913 — Рівновага (роман); По-свій (повість); Молода кров (драма).
- 1914 — Божки (повість).
- 1917 — Записки кирпатого Мефістофеля (роман); Пригвожені (драма).
- 1918 — Панна Мара (драма).
- 1919 — Хочу (повість); Між двох сил (драма).
- 1920 — Відродження нації. Кн. 1—3; Революція в небезпеці (публіцистика).
- 1922 — Гріх (драма).
- 1923 — Заповіт батьків (роман); Закон (драма).
- 1928 — Сонячна машина (роман); Великий секрет (драма).
- 1929 — Чад (драма).
- 1930 — Пісня Ізраїля (драма).
- 1949 — Нова заповідь (публіцистика).

Стаття подана для публікації Л. В. Дем'янівською 02.03.91

М. Я. ШАЛАТА, доц.,
Дрогобицький педінститут

Листи В. Мисика до М. Зерова

Цей матеріал був підготовлений до публікації ще до появи знайдених Г. Кочуром у залишках архіву М. Зерова ранніх поезій В. Мисика [1, с. 65—68]. Після тої знахідки в матеріалі зроблено певні коригування, і тепер він є ніби продовженням того, про що вже сказав Г. Кочур.

У відділі рукописів Центральної Наукової Бібліотеки АН УРСР у Києві (ф. XXXV, од. зб. 535—540) нами виявлено шість листів Василя Мисика до Миколи Зерова з 1926 до початку 1928 рр. Зворотні листи не збереглися, а ці чудом уціліли, — адже був час, коли над чесними іменами обох письменників висіла сувора заборона.

1965 р. В. Мисик згадував: «Знайомство з Миколою Костянтиновичем Зеровим — спершу заочне, а потім і особисте — почалося в мене давно, ще з середини двадцятих років, коли він відгукнувся на віршик, надрукований у київському місячнику «Життя й Революція». Відтоді сільська пошта стала час від часу приносити мені чепурні конверти, написані характерним дрібним почерком» [7].

У «Житті й Революції» В. Мисик почав друкуватися 1925 р., і вмістив там тоді, у жовтневому номері, лиш один вірш — «Осінь». Очевидно, мова про нього.

І на основі першого із збережених листів Мисика до Зерова, писаного 18 березня, за всіма ознаками (за біографічними натяками), 1926 р., може здатися, що контакти між ними встановилися у 1925 р. Правда, насторожує речення «Тепер, я сам бачу, наскільки дитячою, примітивною була моя збірка, що нею я рік назад наваживсь турбувати Вас». Адже, якщо це не часова умовність, то від березня 1926 до жовтня 1925 р. немає «року назад». Щось-таки у названій залежності між віршем у «Житті й Революції» та початком зв'язків Мисик — Зеров «не грає».

У дійсності ці зв'язки почалися у 1924 р. Уже 11 лютого 1925 р. Аркадій Казка повідомляв Павла Тичину: «А Мисика Зеров, братику, ошелешив. Я сподівався, що він піддержить його, і передав збірку Мисика, аби він подбав за видавця. А він як закрутив його у «іспанський» чобіт своїх вимог (можливо, на 2/3 і справедливих), то у нього, сердешного (почуваю!!!) і сльози видушив (листи його читав до Зерова), а мені й не пише» [4, с. 226].

Як бачимо, перший із публікованих нині листів — не перший взагалі лист Мисика до Зерова. А рукописну Мисикову збірку М. Зерову, який викладав тоді в Київському університеті (по-тодішньому, Інституті народної освіти) і мав славу провідного «неокласика», виявляється, доручив А. Казка, учитель Мисика, теж талановитий поет, який, проте, за самовідданою педагогічною працею не встиг видати жодної книжки.

А. Казка був близьким другом П. Тичини, В. Еллана-Блакитного — ще з часів навчання у Чернігові, коли разом відвідували «літературні суботи» М. Коцюбинського. Дружив також із М. Зеровим, М. Рильським, В. Поліщуком, Г. Косинкою, Д. Загулом, В. Сосюрою, Г. Верьовкою, з багатьма іншими митцями.

Раніше, ніж М. Зерову, Казка передав зошит віршів Мисика П. Тичині, і той незабаром опублікував з цього зошита вірш «Зона» у журналі «Червоний шлях» (1923, № 1).

В. Поліщук у рецензії на першу Мисикову збірку ділився спогадом, як на початку 20-х років А. Казка теж привів йому «зшиток поезій свого учня Мисика». Так учитель пропагував молодого поета з Ново-Павлівки на Катеринославщині, пізніше — Дніпропетровщині.

16 вересня 1926 р. А. Казка писав В. Мисика: «Приїхавши до Києва, знайшов... Тичину, а в Тичини сиділи Зеров, Рильський та Филипович. Почаювали, погломніли, посміялись. Під час балачок Зеров із портфеля вийняв... переклади з французьких поетів... Читав багато... Антологія має бути прекрасна. Перекладачі, крім цієї трійки: Драй-Хмара, здається, Тен, Калинович і ще дехто... Коли гості пішли й ми погасили світло, то вже на ліжках перекидалися враженнями. Між іншим, Павло заки-

дав неокласикам «обмеженість», яка позначилась і на доборі матеріалу до «Антології»... Життя ширше від неокласицизму» [6, с. 84].

Так чи інакше, але після підбадьорливого відгуку «самого» М. Зерова молодий В. Мисик насмілювався поділитися з критиком мріями про першу збірку. Тільки мріями, бо навіть у березні 1926 р. ще не мав підготовленого рукопису, лиш «проект... з назвою «Трави».

Характерно, що під цим первісним титулом і вийшла книга В. Мисика в 1927 р., хоч були ще «гадані назви»: «Жита шумлять», «Степ». Особливо вабила назва «Степ». Поет виріс у степовому селі. В 1922 р., тобто у 15-річному віці, написав одну з кращих ранніх поезій «Простягся степ неясно і широко...» (так у публікації в «Червоному шляху», 1923, № 8; у «Травах» — «Простягся степ у далечі одкриті...»). Та й взагалі дух степу в творах молодого Мисика майже наскрізний; і все ж пересилила у збірці назва звичайніша та соковита: «Трави».

З листів видно, як самовимогливо ставився В. Мисик до слова на зорі своєї творчості, — таким був до кінця життя. Маючи вже понад три десятки віршів у солідних журналах — «Червоний шлях», «Всесвіт», «Життя й Революція», «Знання», «Зоря», «Молодий Більшовик» та інших, він сумнівався, «чи варт» друкувати збірку. Із тих понад трьох десятків до «Трав» потрапили заледве три вірші, та й то перероблені.

Поезію «Гамсун» В. Мисик написав у чотирьох варіантах, і хоч планував її для журналу «Життя й Революція», та, очевидно, не подав. На сьогодні поезія невідома, як нічого не знаємо про поему «Сосни», до якої вона мала увійти. Є, правда, у В. Мисика вірш «Сосни» із 1931 р., але до однойменної поеми він не має відношення.

Норвезький письменник, лауреат Нобілівської премії Кнут Гамсун (1859—1952) у 20—30-х роках користувався широкою читацькою увагою. В українських перекладах вийшли його романи «Голод», «Пан», «Вікторія», «Бродяги», «Під осінніми зорями», ще більше перекладався він російською мовою. Надзвичайно психологічні, з глибоким проникненням у душевний світ людини, ці твори, проте, нерідко віддавали декадентством, особа в них була близькою до природи, але відірваною від суспільства, самотньою. Можна здогадуватися, що висловлював В. Мисик у поезії «Гамсун». Прочитавши у 1933 р. російський переклад нового роману Гамсуна «Август», він звернувся до письменника з листом англійською мовою, в якому запитував: що ж ви даєте молодим, що такий песимізм? Гамсун відповів, але світогляду нашого поета так і не зрозумів.

У листах до М. Зерова В. Мисик дякує за «цінні, необхідні уваги», за науку «ясности і стислості» в поезії (зберігаємо тогочасність Мисикової мови). Поетичну стислість молодий поет особливо цінив у Міцкевича, два томи якого — з поема-

ми «Гражина», «Дзяди» і «Пан Тадеуш» — подарував йому 1922 р. А. Казка, який і навчив його, Мисика, польської мови. У Харкові Мисик невтомно розшукував за іншими Міцкевичевими томами.

Як і Аркадій Казка, його учень-поет дуже полюбляв оригінальні віршовані форми. «З двох книжечок Ваших, які я маю, — повідомляв В. Мисик Зерова 2 грудня 1926 р., — най-дужче припали мені до вподоби переклади з Горація — особливо ода його з таким витворним, захоплюючим ритмом: «Не люблю я, хлопче...» і друга: «До Хлої».

Ось перша з названих мініатюр (переклад М. Зерова):

Не люблю я, хлопче, розкошів перських,
Не кохаюсь я в тих вінках квітчастих, —
Не шукай по саду; де ще лишились
Пізні троянди?

Досить, хлопче, з нас і простого мірту:
Міртовий вінок тобі личить, слуго,
Личить і мені, коли п'ю в садочку
Кубок веселий [2, с. 272].

«Дві книжечки» М. Зерова, про які згадує В. Мисик, — це безперечно, «Антологія римської поезії» (1920) та «Камена» (1924). У другій крім перекладів, були й оригінальні твори — 11 сонетів і 8 александрійських віршів.

Микола Зеров значною мірою розвинув інтерес В. Мисика до античної літератури, а головне — до перекладацької справи.

Пізнання античності у В. Мисика починалося з найдавнішого поета, напівлегендарного Гомера. Мав його «Іліаду» в російському перекладі М. Мінського (1896), у 1926 р. придбав «Одіссею» в перекладі В. Жуковського (1849). З цими епопеями порівнював «Війну і мир» Л. Толстого, якого дуже любив. Пізніше занотує в блокноті: «Л. Толстой любив писати, надзвичайно багато писав. В останні хвилини життя увесь час ворухив пальцями, писав, умираючи» [5]. Дружина В. Мисика, М. І. Таран-Мисик, згадує, що поет перед смертю теж ворухив пальцями, «писав, умираючи» (За свідченням Б. Грінченка, так помирав і Пантелеймон Куліш).

М. Зеров прислав В. Мисикові свої нові переклади з Горація, Катулла, інших поетів. Щоб хоч якось віддячитися, Мисик наприкінці 1926 р. шле йому «написаний не для друку» вірш «Сольвейг» — за мотивами драми норвезького класика Г. Ібсена «Пер Гюнт».

З Мисикових листів до М. Зерова досить виразно постає складна атмосфера середини 20-х років. У поетовім житті, як і в творчості, тоді відбувався «рішучий перелім». З тривогою міняв поет звичне сільське середовище на непевне для нього міське. В селі голод, бідно. Керівник створеної 1922 р. в Харкові Спілки селянських письменників «Плуг» Сергій Пилипенко, цей добрий літературний «папаша», намагається влаштувати талановитого юнака в місті, але це нелегко. «Зараз, коли

вибору немає в мене, — зізнається В. Мисик М. Зерову в грудні 1926 р., — я перебрався б, куди завгодно. Цими днями я збираюся поїхати до Харкова. Коли в Харкові доведеться сутужно і коли там дістану грошей, можливо, що буду й у Києві, — чи не знайду там хоч маленької праці».

Харків, тодішня столиця Радянської України, розчарував В. Мисика уже своїм виглядом («безнадійно брудний і голий»). Літературне життя в столиці, на перший його погляд, «бліде й безбарвне». Можливо, на тих оцінках позначився певний юнацький максималізм, але в принципі із правдою поет не розминувся.

Літературні організації дійсно переживали тоді «Sturm und Drang» («бурю і натиск»). У двотижневику «Плужанин» від 20 березня 1927 р. художник Л. Роднів умістив красномовний шарж: із будівлі з написом «Спілка письменників «Плуг», на якій в образі заплаканої квочки зображено С. Пилипенка, «перелітають» у гніздо з написом «Спілка пролетарських письменників» А. Шмигельський, Н. Забіла, А. Дикий, І. Кириленко; на гнізді сидить інша «квочка» — В. Коряк, дерево якого прив'язане до опорного стовпа із «запевненням»: «ідеологічна витриманість — на всі 100 %». Тут же — анонімне послання «Володимирові Сосюрі»:

Літературна буря грає,
Реве, шумує і мете...
«Поете зоряного краю,
Чому ви вже не в ВАПЛІТЕ?»

Гуляє вітер по дорозі,
Веде білоснігів парад —
«Він» став до ВУСПП'а на порозі,
І знову повернув назад.

Колись весна, весна прилине,
Засяють зорі в далині —
«Поет нової України,
Кому, кому твої вогні?»

А вітер в відповідь: не знаю! —
Куди іти? Куди іти?
В моєму зоряному краю
Я не знайду собі мети!..

Такий нібито напис мав бути на стіні «Будинку літератури ім. Блакитного» в Харкові.

В. Мисик, якому, нарешті, пощастило отримати скромну посаду бібліотекаря названого Будинку, з цікавістю відвідував літературні вечори. Про вечір російського прозаїка В. Юрезанського і В. Сосюри — теж досить критично — повідомляв М. Зерова 1 січня 1927 р. В тім же листі, вірячи Зерову, схвалює його критику збірок Я. Савченка та Д. Загула — поетів, яких ще не читав.

Так, то був час недооцінок-переоцінок, неспокійних шукань і завзятих змагань у літературі, в мистецтві. Молода інтелігенція захоплювалась авторами неординарними, приміром, Сергієм

Єсеніним, який завчасно пішов із життя у 1925 р. «Проридав Єсенін і Сосюра плаче», — відзначав О. Саєнко в однойменному вірші [3, с. 2], а Ю. Яновський у присвяті «С. Єсеніну» [10, с. 34] щиро зізнавався: «Я люблю тебе, душевного поета...» Читаючи одночасно з античними творами єсенінські поезії, В. Мисик і його товариш по квартирі-кутку, студент, з приємністю констатують, що нема, як пише поет М. Зерову, «ніякої суперечності між одчайним плачем Єсеніна і мудрою урівноваженістю класиків».

Але то був і час, коли згущалися хмари не тільки над поезією С. Єсеніна, але й над життям тисяч митців, учених, партійних і військових діячів, узагалі чесних громадян, — набирало розмаху колесо сталінського терору. Вже й Миколу Зерова побоялися запросити у Харків на дні пам'яті Вергілія, хоч як цим не клопотався директор Будинку імені В. Блакитного, поет Максим Лебідь — той самий, який був головним організатором зустрічі з Максимом Горьким у Харкові в 1928 р.

Тривожно закінчується останній відомий лист В. Мисика до М. Зерова від 16 січня 1928 р.: «Зараз нічого доброго у нас не чують, Павло Григорович [Тичина] ходить смутний, події розгортаються». У дописці — прохання вітати М. Рильського.

«Бувши в Києві влітку 1927 року, — повідомляв пізніше В. Мисик, — я одвідав Зерова в його затишній домівці на Фундуклеївській вулиці. Пам'ятаю, як потім, у місті, він показав чоловіка, що вів за руку хлопчика, переходячи Хрещатик, і сказав з якоюсь особливою ласкою в голосі: «Дивіться — це Максим Тадейович Рильський!» [7].

Ймовірно, таки Зеров і познайомив Мисика з Рильським.

Чи думав, чи гадав тоді Василь Мисик, адресуючи листа з рідної Ново-Павлівки та з вулиці Каплунівської, 4 у Харкові на вулицю Фундукліївську, 82/7 у Києві Миколі Зерову, що зустрінеється з адресатом восени 1936 р. ...на Соловках!?

«І от, — продовжує згадувати М. Мисик, — я бачу Зерова тут, на далекій півночі, в одному з найдавніших місць ув'язнення, де від усіх башт і мурів тяжко смердить століттям темряви і сваволі» [7].

Із Зеровим тоді прибув на Соловецький острів Павло Филипович — обох перекинули сюди з тюрми на материку — «для підсилення режиму». З Филиповичем В. Мисик лише встиг познайомитися — того швидко відправили в інший соловецький табір, де незабаром (3.11.1937) його не стало. З Миколою Зеровим судилося табірно трудитися до літа 1937 р. Там же трудилися-томилися Володимир Штангей (1895—1937), Мирослав Ірчан (1897—1937), Олекса Слісаренко (1881—3.11.1937) і ще немало відомих майстрів української культури.

«Вечорами, по роботі, — інформує В. Мисик, — Зеров заходив до мене в гуртожиток і щоразу приносив нові сторінки Вергілієвої «Енеїди», і читав їх своїм співучим голосом, вивіряючи на слух їх українське звучання» [7].

Влітку 1937 р. М. Зерова знову кудись вивезли «на зміну режиму». «Тепер відома трагічна доля Зерова. Невідомо, що сталося з його рукописами», — так підсумовує цитований спогад В. Мисик.

Та чи відома доля Зерова? «Судячи за довідками, виданими його родичам і дружині, існує дві дати смерті письменника: 1937 рік і 1941 рік, та ніхто точно не знає, де і коли обірвалось життя Миколи Зерова» [8].

Під час однієї зустрічі — в травні 1978 р. — автор цієї статті сказав В. Мисикові, що збереглися його листи М. Зеро-ву з 20-х років. Поет схвилювався і здивувався. При тім зауважив, що мав майже всі книги Зерова з автографами, рукописи недрукованих його творів, особливо переклади з англійської, — на жаль, пропали.

Листи Василя Мисика до Миколи Зерова — бентежна сторінка нашої літературної, і не тільки літературної, історії. Публікуємо їх з надією, що колись вони знайдуть місце в давно очікуваному повному зібранні творів автора «Трав» і «Чорнотропу», «Лану» і «Планети».

1. Дніпро. 1989. № 1. 2. Зеров М. Вибране. К., 1966. 3. Зоря. 1926. № 18. 4. Казка А. Васильки. К., 1989. 5. Мисик В. Життя вимагає новаторства... // Літ. Україна. 1987. 23 лип. 6. Мисик В. Зустрічі. Харків, 1962. 7. Мисик В. Сторінка пам'яті // Літ. Україна. 1987. 13 серп. 8. Павличко Д. Не предавший судьбу // Лит. газ., 1988. 3 авг. 9. Плужанин. 1927. № 9—10. 10. Червоний шлях. 1926. № 4.

* * *

№ 1

18.III [1926]

Шановний товаришу!

Знаки уважності, виказаної Вами до мене, дають мені сміливість писати до Вас. Ще в минулому році Ви дали мені безцінні поради, котрих я і додержувався у моїй, так сказати, літературній праці. Тепер я сам бачу, наскільки дитячою, примітивною була моя збірка, що нею я рік назад наваживсь турбувати Вас.

Я зараз не маю збірки (та й доробок мій убогий), але маю проект її, з назвою «Трави». В останній час так ого! віршованих збірок з'явилося, що мені аж трохи ніби соромно турбувати Вас своєю. Але в моїм особистім житті надходить рішучий перелім і за майбутнє я непевний. Тепер звертаюсь до Вас за порадою — прошу не відмовить: чи можна де видрукувати збірку, а головне — чи варт?

Ця зима в мене зовсім нещасна в матеріальн<ому> віднош<енні>, і до міста я не зміг перебратись. Ще раз — пробачте.

Ждати на відповідь.

З пош<аною> В. Мисик.

с. Ново-Павлівка

Павлоградської окр<уги>

Межевського р<айону>

№ 2

с. Ново-Павлівка

Межевськ. р., Дніпропетровськ. о.

Шановний Товаришу!

Охоче відповідаю на Ваші запитання:

1) народився я 24 липня 1907 р.

2) згаданий Вами рядок з вірша «Мати» Ви цілком справедливо взяли під сумнів: «...виднілась...» — напевне, поправка редакції. В мене написано:

...своя зелена в і д і л а с ь моги́лка...

— від слова «видіти», «привидітись» — власне, від останнього. Я б хотів залишити так, як написано в мене.

«Гамсун» мій — дуже поганий і мені зовсім не слід було надсилати його до Вас. Це наука надалі. Тепер би я був дуже вдячний Вам, коли б Ви його знищили.

Проте я написав іншого «Гамсуна», четвертого по черзі, в якому я, здається, точніше вже висловив те, що хотів висловити в перших варіантах. По закінченні гадаю віддати його на початку <19>27 р. до редакції «Ж<иття> й Рев<олюції>» (він <у>війде частиною до більшої поеми «Сосни»).

«Мати» — вірш з циклу, до якого належить і «Син» (в «Ч<ервоному> Ш<ляху>», <№> 5—6), і ще два недрукованих, більших: «Дід» — октави — та «Баба» — поема.

Я сам почуваю, що трохи піднявся, — і у великій мірі за те винен Вам, за Ваші цінні, необхідні уваги, що давали Ви іноді в своїх листах. Я ні від кого більше їх не мав.

З глибокою повагою В. Мисик.

23 листоп<ада> 19>26 р.

№ 3

Ново-Павлівка

Межевськ. р., Дніпропетр. о.

2.XII <18>26 р.

Шановний Миколо Костянтиновичу!

Не знаю, як дякувати за Вашого, такого для мене приемного листа і особливо за Вашого перекладача оди Горація. Справді, вона підходить до мого настрою. Я дуже кохався у Ваших перекладах з римських поетів. З двох книжечок Ваших, які я маю, найдужче припали мені до вподоби переклади з

Горація — особливо ода його з таким витворним, захоплюючим ритмом: «Не люблю я, хлопче...» і друга: «До Хлої»; потім — переклади з Вергілія. Єдине, що не сподобалось у Ваших перекладах, — це те, що їх так мало.

Коли признатися щиро, — я з більшою охотою читаю античних поетів, ніж сучасних. На їх я відпочиваю, і чую себе вільнішим і, головне, таким же чоловіком, як вони. Маю я з античної поезії «Іліаду» в рос<ійському> перекл<аді> Мінського — книга, якої я ніяк не можу дочитати, бо завжди починаю знову, Ваші переклади з їх та Фетові переклади у виданні Маркса. Оце все. Але й цього я ще не зміг, як слід, опанувати. Сучасних поетів я б читав днем, коли ніколи вдумуватися, старих — уночі, коли ніхто не заважає прочитати і раз і другий.

Про мене, античні поети найбільш сучасні, тільки не завжди своєчасні. У їх завжди б слід учитися ясноти і стислості, на силу й красу якої колись Ви вказали мені. Тепер я сам намагаюсь висловлюватись якомога стисліше, хоч і не завжди це мені вдається. Тут би за вчителя я обрав собі Міцкевича. Я дуже вдячний А. Казці за те, що він подарував два томики Міцкевича (з <творами> «Grażyna», «Dziady» та «Pan Tadeusz») — вони запалили мене бажанням придбати й останні.

Ваш лист до мене збігся з листом С. Пилипенка, в якому він запрошує мене до 3-го альманаху плужанського, що має здаватись до друку з 10-го числа цього міс[ця]. Разом <з тим> нагадує, що в<идавницт>во «Плужанин», коли вдасться його розвинути, спробує на весну скласти мою збірку. Але наскільки я спішив з нею раніше, настільки я тепер охолонув до неї. Мене всякий раз проймає жах, коли я згадаю весь той друкований матеріал, з якого мені довелося б скласти книжку.

Нагадує Пилипенко й про трудність устроїтися зараз у Харкові, про що вже писав мені свого часу. Зараз, коли вибору немає в мене, я перебрався б, куди завгодно. Цими днями я збираюся поїхати до Харкова. Коли в Харкові доведеться сутужно і коли там дістану грошей, можливо, що буду й у Києві, — чи не знайду там хоч маленької праці. Можливо, щодесь я зустріну й Вас. То ж не здивуйтеся! Вигляд маю далеко не європейський — більше навіть скидаюсь на дикуна, ніж на поета!

Казці я писав про Вас ще влітку — напишу й тепер. Адреса його: Одеса, Пироговська, д. 3, кв. 16.

Вкінці, як маленьку відплату за Вашу, дорогу для мене річ, виписую свого вірша «Сольвейг» (образ із Ібсенової драмат<ичної> поеми «Пер Гюнт»), написаного не для друку.

СОЛЬВЕЙГ

•
«Стежечка в долину
мохом зароста.
Линуть без упину
сонячні літа.

І невже ніколи
з-за ясних лісів
не впаде на доли
довгожданий спів?

І невже, безмовно
захолюй, мак
вже ніколи повно
не розквітне так?

Буду виглядати
із усіх країн.
Може, ще до хати
Завітає він...»

•
Доли безголосі,
ліс і тишина.
Сольвейг на порозі
у журбі — одна.

Сонячно живиця
тане на корі.
Мовчазлива птиця
лине угорі.

Слідом невеличка
тінь її біжить —
та й смутного личка
досягла на мить.

Глянула — нікого,
Облітає мак,
А плачу гіркого
Не спинить ніяк...

•
«О, Пере, дальній, любий, в яких, яких краях
твій шлях?

Тобі всі зради, згуби простю я, лиш сюди
прийди!
В тихій хатині
довгі года
жде твоя Сольвейг,
жде, вигляда...

Моя любов безмірна не гасне ні на мить —
горить.

Я жду тебе, покірنا... В мої німі сади
прийди!

В тихій хатині
довгі года
жде твоя Сольвейг,
жде, вигляда...»

•
Сосни шумлять,
птиці летять,
вітер над лісом співає,
сонце на захід іде.
Пера, лиш Пера немає
ніде!..

•
«О, птиці, летіть у далекі країни,
летіть.

А стрінете Пера, скажіть йому слово,
скажіть.

Скажіть, що у лісі, де з вітром говорить
хатина
стара,

одна, на порозі покинута, Сольвейг
з любови
вмира...»

Сказала, заломивши
руки та й сидить.
А ліс, як могила,
мовчить, не гомонить.

А небо тихо блідне.
Сонце йде за гай...
«О, сонце, о рідне,
пожди, не покидай!..»

А сонце яснозоре
заходить за гілля
й однаково і горе,
і сміх благословля.

І в голубім безкраї,
де сосни шелестять,
шумні пташини зграї
летять, летять, летять...

Повіялись, пропали у блакиті,
між вечірньої зникли мли, —
тільки сльози, в риданнях проліті,
з собою взяли.

Із піснею смутною понеслися
під усяке вікно, в кожен край.
— Чи не тут живе Пер? — одгукнися,
та Сольвейг згадай!

На цьому вибачайте.

З щирою повагою

В. Мисик.

№ 4

1 січня 1927 р.

Шановний Товаришу!

Дуже дякую за Ваші речі — переклади з римлян. Я перечитую їх з великою втіхою. Я не аматор античних авторів, бо надто мало їх знаю. Але, перечитуючи уривки й цілі речі в перекладах росіян, а також і в тих, що Ви нам подарували, я загоряюсь бажанням не тільки знати, а й вивчати їх. Тії ясности й чоловічності, що маємо в їх, трудно знайти у ближчих нам поетів. В моєму сприйманні «Война и мир» Л. Толстого зближається з «Іліадою» та «Одіссеею». Нетерпляче ждати виходу з друку Ваших «Римських поетів».

Одержав Вашого листа, приїхав з Харкова. Харків безнадійно брудний і голий. Я мріяв про поїздку до Києва, що вбив мене так своїм зовнішнім виглядом, як і своїм віком, що стільки важких і гучних століть триває в мурах своїх соборів, що снує з своїх золотих верхів світло ще того Києва, що був «матерью городов русских». Дуже хотів поїхати — та й не поїхав. Здається, й не зможу цього скоро зробити.

Зараз я прив'язаний до Харкова, де обіцяють зарадити якомусь мені. Та в ньому дуже неохоче залишусь я жити. Літературне життя, наскільки зміг я його взнати за час перебування в Харкові, — бідне й безбарвне. Цікаві окремі особи. Організації переживають «Sturm und Drang» — у взаємовідносинах їх мені розібратись було тяжко, та й неінтересно. В

«Плузі» бідно, в інших місцях — не краще. Немає ні простору, ні захвату в праці.

Привіз я з Харкова «Одіс<с>ею» — в пер<екладі> Жуковського, Шеллі — в блискучому, але штучному якомусь перекладі Бальмонта та «Фауста» — в оригіналі. Читаю й перечитую «Одіс<с>ею», яку читав я ще хлоп'ям, та прозові поеми Шеллі, що втомлюють своєю відірваністю від землі. Харків убогий на книжки. Не знайшлось ніде ні Міцкевича, ні інших польських поетів, яких я невтомно розшукував.

Переглядаючи журнали, прочитав — здається, в № 4 «Ч<ервоного> Ш<ляху>» — Вашу статтю про книжки Савченка та Загула. Ні першого, ні другого я не читав, але статтю Вашу дуже вподобав. Так їм і треба! Нехай вростуть у сучасність, перетравлять її, а не пливуть за течією. Прочув я десь, що мається ціла книжка Ваша «До джерел», але не знайшов її ніде. Чи ще немає, чи вже розійшлась.

Дуже можливо, що не дуже в довгому часі — за місяць чи що — я переїду на життя до Харкова, хоч кудись до іншого міста. Хоч і в Харкові буду — прошу не забувати!

З пош<аною> В. Мисик.

№ 5

Шановний товаришу!

На листа Вашого своєчасно одповісти не зміг, бо тільки цими днями одержав його з Ново-Павлівки. Тепер, здається, остаточно я лишаюсь в Харкові. Дякую за все, за листа й переклад Катуллового гімну.

Для мене дуже багато важать Ваші римські поети. Живучи в одному кутку з випадковим товаришем студентом, вечорами у вільну хвилину ми перечитуємо Ваші «благоуханні» переклади, особливо переклади од та сатир Горацієвих. Читаємо разом з поезіями Єсеніна, без якого товариш мій і кроку не ступить. Читаємо, не знаходячи ніякої суперечності між одчайним плачем Єсеніна і мудрою урівноваженістю класиків.

Ось стільки часу живу в Харкові, живу до якоїсь міри і літературним життям (маю поки що посаду в Будинкові літератури ім. В. Блакитного), а нічого настоящего ще не бачив. Все вражає вуз<ь>кістю та грубою тенденційністю, а то й несерйозністю.

Вчора був на вечорі Юрезанського й Сосюри. Юрезанський прочитав два оповідання — російською мовою, Сосюри, здається, не було зовсім. Обговорювали — хвалили й гудили. Не знайшлося жодного критика, який би засудив чи виправив прочитане з якоїсь певної, своєї точки погляду, або систематизував сказане іншими. Лишилося вражіння плутанини, загальної непогодженості і... несерйозності й непотрібності усяких письменників та критиків.

Мою книжку (до якої назви я ще не добрав) береться видати ВАПЛІТЕ. Гадані назви: «Жита шумлять», «Степ».

Уривок з циклу «Степ»:

Одживають печальні, сірі —
і над ними, буйна, жива,
як огонь, в голубім безмір'ї
проростає трава.

О, степе, я серцем вітаю
тишу твою смутну
Бо скрізь неї з горбів похилих
бачу й чую сили нові,
бо минуле твоє — в могилах,
а майбутнє — в траві.

Але так мало часу! Книжка моя все одкладається й одкладається. Стільки задумів — і так мало простої матеріальної можливості їх виконати. І до того ще Харків — такий брудний і безнадійний, такий голий! Ніде спочить.

Дуже дякую — так за «Пана Тадеуша», як і за «До джерел». «Пана Тадеуша» якраз я маю в оригіналі, мені подарував його Казка Аркадій. «До джерел» з великою втіхою прочитав би. Коли вишлете — дуже дякуватиму.

Найпевніша адреса: Харків, Каплунівська, 4.

Буд<инок> літератури ім. Блакитного, мені.

З пош<аною> В. Мисик.

20/II<19>27.

№ 6

Дорогий Миколо Костянтиновичу!

Пишу до Вас з надією одержати од Вас, коли зможете й матимете ласку, якісь пояснення, чи пораду. Це щодо можливості видатися у в<идавницт>ві «Слово» — невеличкою книжкою, трьома чи двома поемами. Таке бажання, може, видасться Вам несподіваним, бо я сам ніколи не думав про «Слово», мало вірючи, щоб щось могло з цього вийти. Вчора я похвалився Павлу Григоровичу, і він несподівано запропонував звернутися в Київ, до «Слова». Ви нібито десь недалеко од нього і тому я звертаюсь саме до Вас, не ризикуючи одразу податись до самого в<идавницт>ва. Можна б це було зробити у ВАПЛІТЕ, та єсть такі причини, з яких видав<ни>ча діяльність цієї організації начебто зовсім припиняється. В Києві ж я нікого, крім Вас, не знаю, то ж не покладіть на мене гніву, що я зібрався Вас потурбувати своїми дрібницями.

Ми тут ждали Вас на святкування Вергілієвої пам'яті. Лебідь багато цим клопотався, та начальство, в кінці кінців, так і не наважилось — такий Ви страшний стали для всіх!

Зараз нічого доброго у нас не чуть, Павло Григорович ходить
смутий, події розгортаються.

Поки що до побачення.

Ваш В. Мисик.

Вітайте М. Рильського

16 січня [1928].

Харків, Каплунівська ул<иця>, 4.

Стаття надійшла до редколегії 07.11.90

НАПРЯМИ, ТЕЧІЇ, СТИЛІ

<i>Комаринець Т. І.</i> Традиції барокко в системі українського романтизму	3
<i>Міщенко Л. І.</i> Український театр початку ХХ ст. Шляхи модернізації	11
<i>Шевчук В. О.</i> «Хатяни» й український неоромантизм	18
<i>Ільницький М. М.</i> Західноукраїнська поезія 20—30-х років у зоні авангардизму	25
<i>Салига Т. Ю.</i> Від «Молодої музи» до символізму та інших напрямів	33

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

<i>Вертій О. І.</i> Художньо-філософський потенціал поезії Павла Грабовського	42
<i>Кузик Д. М.</i> Леся Українка про художній переклад (За матеріалами епістолярної спадщини поетеси)	51
<i>Ляхова Ж. Т.</i> Новела М. Коцюбинського «Intermezzo» в контексті епістолярію письменника	58
<i>Пархомик Р. Я.</i> Політична драма О. Олеся «Земля обітована»	65
<i>Альберт І. Д. І. О.</i> Бунін та літературний рух у Полтаві на початку 90-х років ХІХ ст.	74
<i>Продан І. М.</i> Особливості сюжету роману Андрія Чайковського «Сагайдачний»	83

З ІСТОРІЇ НАУКИ

<i>Полюга Л. М.</i> Із творчої лабораторії академіка М. Возняка	90
<i>Крупач М. П.</i> Біля джерел історіософської поезії Євгена Маланюка	95

ПУБЛІКАЦІЇ

<i>Трегуб М. М.</i> Матеріали до біографії Я. Головацького у фондах відділу рукописів ЛНБ АН України	105
<i>Дем'янівська Л. С.</i> Володимир Винниченко. Нар. 1880 р.	113
<i>Юрій Смолич.</i> Нові п'єси В. Винниченка («Над», «Великий секрет», «Кол-Нидре»)	118
<i>Шалата М. Я.</i> Листи В. Мисика до М. Зерова	134

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Міністерство освіти України
Львівський державний університет
ім. Івана Франка

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Республіканський міжвідомчий
науковий збірник

Видається з 1966 р.

В И П У С К 57

Львів. Видавництво «Світ» при Львівському державному університеті.
290000, вул. Університетська, 1.

Адреса редколегії: 290000 Львів, вул. Університетська, 1. Університет, кафедра української літератури.

Художній редактор О. М. Козак
Технічний редактор І. Г. Федас
Коректор М. Т. Ломеха

Здано до набору 03.03.92. Підп. до друку 02.02.93.
Формат 60×90/16. Папір друк. № 2. Умовн. друк.
арк. 9,25. Умовн. фарбо-відб. 9,62. Обл.-вид.
арк. 10,54. Вид. № 82. Зам. № 2323.

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

