



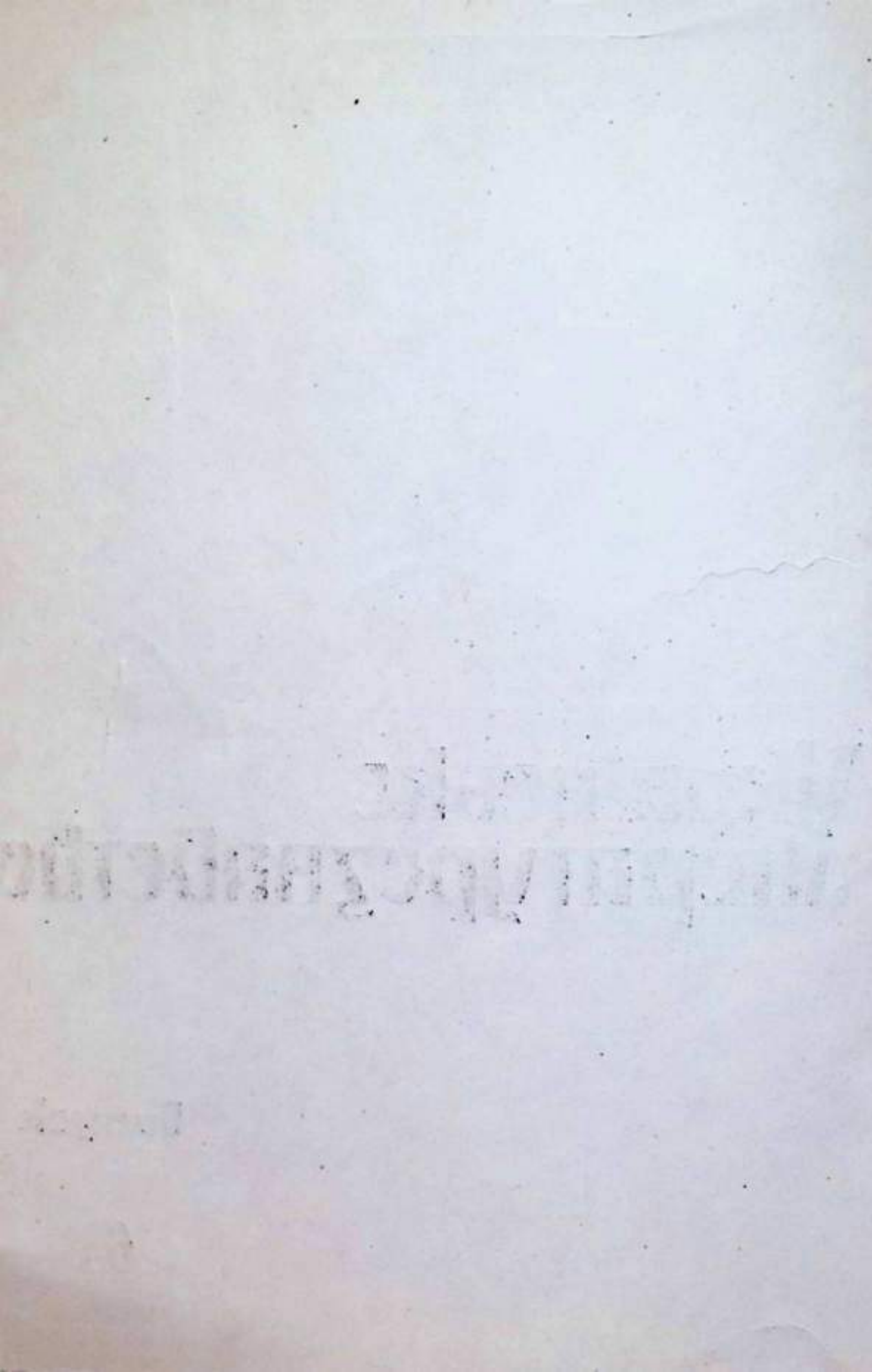
Українське літературознавство

Випуск

63



ЛЬВІВСЬКИЙ
УНІВЕРСИТЕТ



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ім. ІВАНА ФРАНКА

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

МІЖВІДОМЧИЙ
НАУКОВИЙ ЗБІРНИК

Видається з 1966 р.

ВИПУСК 63



Львів
Видавництво «Світ»
1996

У збірнику висвітлюються призабуті сторінки історії української літератури. Один з його розділів присвячено життю і творчості Максима Рильського. Вивчається поетика художнього твору та розглядаються інші його теоретичні засади. З цікавим матеріалом про творчий доробок Леоніда Мосендза виступає літературознавець із Канади Володимир Шелест.

Для науковців, викладачів вузів, гімназій, учителів шкіл, студентів.

Бібліогр. в кінці статей.

Редакційна колегія: проф., д-р філол. наук Т. Ю. Салига (відп. ред., Львів), проф., д-р філол. наук І. О. Денисюк (заст. відп. ред., Львів), доц., канд. філол. наук М. І. Гнатюк (Львів), проф., д-р філол. наук Р. Т. Гром'як (Тернопіль), проф., д-р філол. наук Н. С. Дем'янівська (Київ), проф., д-р філол. наук М. М. Ільницький (Львів), проф., д-р філол. наук О. Г. Ковальчук (Ніжин), доц., канд. філол. наук Б. Л. Мельничук (Чернівці), проф., д-р філол. наук Л. І. Міщенко (Львів), доц., канд. філол. наук І. Д. Остапик (Львів), проф., д-р філол. наук І. Л. Михайлин (Харків), доц., канд. філол. наук В. С. Панченко (Кіровоград), доц., канд. філол. наук О. О. Рисак (Луцьк), проф., д-р філол. наук Л. Рудницький (Ратгерський ун-т, США), доц., канд. філол. наук С. І. Хороб (Івано-Франківськ), проф., канд. філол. наук М. Я. Шалата (Дрогобич), проф., д-р філол. наук Д. Штогрин (Іллінойський ун-т, США).

Редактор Т. О. Головіна

Адреса редколегії: 290000 Львів, вул. Університетська, 1. Університет, кафедра української літератури. Тел. 79-43-98.

Історія літератури

ІГОР МИХАЙЛИН, м. Харків

Навколо Омеляна Огоновського

(Дискусія в критиці з приводу
«Історії літератури руської»)

Далеко не кожна література має свою історію. Необхідні спочатку роки наполегливої праці, напруження національного духу, творчого генія, щоб у певного народу з'явилися такі надбання в художньому слові, котрі дали б підстави й матеріал для творення історії національної літератури. Тому написання такої історії — акт величезної ваги, заявка літератури на зрілість і досвідченість, наявність традицій, естетичних засад, художньої системи, свого читача.

Шеститомна «Історія літератури руської» (1887—1894) О. Огоновського засвідчила існування окремої самостійної, української словесності, дала огляд давньої й підсумувала перше століття нової літератури, з енциклопедичною дбайливістю здійснила обрахунок праці українства на теренах художньої творчості.

Це не була перша історія національної літератури, але попередники О. Огоновського часом діяли боязко й нерішуче, часом займали помилкові методологічні позиції. У 1848 р. на сторінках газети «Дневник руський» (№ 5, 6, 9) І. Вагилевич друкує «Замітки о руській літературі». Її історію він починає від Київської Русі й закінчує Т. Шевченком. Автор не ставить собі за мету схопити загальну логіку літературного процесу, зводить історію літератури до окремих довідок про її творців. Багато того, що робилося в Росії, йому невідомо, оцінки мають не аналітичний, а швидше емоційний характер. Через заборону газети австрійськими властями праця І. Вагилевича лишилася незакінченою.

У 1849 р., посівши щойно створену «руську кафедру» Львівського університету, виголосив свою концепцію історії української літератури Я. Головацький. У дослідженні, що постало з університетських лекцій («Три вступительні преподаванія о

руській словесності») автор фрагментарно накреслив шлях української літератури від «Слова о полку Ігоревім» до сучасності, багато місця приділив усній народній творчості, а нову літературу представив лише іменами І. Котляревського, Г. Квітки, Л. Боровиковського.

Праці І. Вагилевича й Я. Головацького при всіх їхніх вадах, обмежених уявленнях про нову літературу, невиробленій мові все ж як перші спроби мали б закласти непогані традиції. Але сталося несподіване. Обидва соратники М. Шашкевича й учасники «Руської трійці» поступово втрачали українську орієнтацію. І. Вагилевич перейшов у табір польської інтелігенції, Я. Головацький — москвофільської. Останній, маючи виняткові можливості як професор, у 1858—1859 рр. — декан, а в 1864—1867 рр. — ректор Львівського університету, демонстрував виразне згасання таланту. «Головацький своїми нудними, абстрагованими від хвилюючих життєвих питань лекціями, — пише знавець «Руської трійці» О. Петраш, — вбивав будь-який інтерес до предмета» [4, с. 147]. До часів О. Огоновського, котрий у 1868 р. змінив Я. Головацького на кафедрі руської мови і літератури, спроби створення історії української літератури в Галичині припинилися.

Зате чимало їх з'явилося в Росії. У 1861 р. у Варшаві додатком до «Історії російської літератури» вийшла праця П. Петраченка «Короткий історичний нарис української літератури». У 1868 р. у Воронежі побачило світ дослідження І. Прижова «Малоросія (Південна Русь) в історії її літератури з XI по XVIII ст.». Були це невеликі праці, що мали значення більше для постановки проблеми, аніж для її вичерпного вивчення. Значно ґрунтовнішим було дослідження О. Пипіна і В. Спасовича, у першому томі котрого автори представили виклад історії української літератури.

У 80-х роках з'являються дві ґрунтовні праці М. Петрова — «Нарис з історії української літератури XVIII віку» (1880) і «Нариси історії української літератури XIX століття» (1884). С. Єфремов, створюючи історіографію українського письменства, писав 1923 р. про істотну ваду праці М. Петрова: «Кардинальною помилкою отією була тенденційна, наперед уложена думка про рабську залежність українського письменства од російського, ба навіть повне підлягання йому та просте лиш його копіювання українськими письменниками» [2, с. 98]. Але ці книжки служили й фактом визнання української літератури «кваліфікованою наукою в особі компетентного автора, до того ж своїм походженням та вихованням з українством і не зв'язаного» [2, с. 98]. Праця М. Петрова ігнорувала ту частину української літератури, що творилася в Галичині, була надто фрагментарною, описовою, за портретами письменників губи-

лися загальні тенденції літературного процесу. Однак її помітили в Росії, присудили високу наукову нагороду графа Уварова. Рецензія професора Київського університету М. Дашкевича «Відзив про твір д. Петрова «Нариси історії української літератури XIX століття», опублікована в «Звіті про 29-те присудження нагород графа Уварова» (1888), переросла в самостійне дослідження, значно відмінне від концепції М. Петрова. Рецензент критикував саме поверхову описовість, вимагав від історика літератури проникнути в логіку літературного процесу, розкрити рух течій і напрямів. Його праця набула самостійного значення й була високо оцінена українськими діячами.

От у таких умовах, за такого становища з вивченням історії української літератури почала виходити окремими томами, перед тим багато років друкуючись у журналі «Зоря», грандіозна праця О. Огоновського. Звичайно ж, успадкувавши деякі традиції попередників, він вперше застосував і новаторські методологічні засади для створення концепції української літератури. Найголовніші з них такі:

1. Українська література — окрема слов'янська (а відтак і світова) література, наслідок духовної праці українського народу, вона не є додатком ні до польської, ні до російської літератур, хоча ці дві, передусім остання, внаслідок більш сприятливих для них історичних умов, просунулися значно далі й мають визнання в світі.

2. Українська література характеризується глибокими історичними традиціями, що тягнуться в епоху Київської Русі. О. Огоновський застосував територіальний чинник розрізнення пам'яток, віднісши північноруські до російської, а південноруські до української давніх літератур. З певними поправками ця засада використовується в науці й сьогодні.

3. Українська література як духовне надбання українського народу твориться скрізь, де цей народ живе. Мовні особливості не повинні нас вводити в оману. І австрійські піддані, галицькі русини, і малоросіяни, що живуть в Росії, — суть один народ — українці. Вони творять єдину літературу. О. Огоновський рішуче відкинув концепцію двох літератур — української й галицької, якої дотримувались у вже згаданій праці не тільки О. Пипін і В. Спасович, а й М. Драгоманов, розгорнувши її в статті «Література російська, великоросійська, українська і галицька» (1873—1874). О. Огоновський висунув методологічну ідею єдності української літератури, цілісності літературного процесу і послідовно застосовував її в своїй праці.

Це були найголовніші засади, що сформували обличчя багатотомного дослідження. Про решту скажемо коротко: вчений стояв на позиціях позитивізму, підніс культ збирання, нагромадження й опису фактів. Він листувався з багатьма письмен-

никами, маючи на меті добути точні й широкі відомості про їхню літературну працю. «Заслуга його в тому, — пише С. Єфремов, — що він зібрав і використав велику силу матеріалу — біографічного, бібліографічного та історико-літературного, і з цього погляду праця його вікопомне матиме значення, як справочник для дальших працівників» [2, с. 101].

Коли 1894 р. О. Огоновський помер, І. Франко опублікував у журналі «Народ» велику статтю-некролог про свого університетського професора. Вона містить об'єктивні оцінки праці покійного. Науковий метод О. Огоновського І. Франко назвав «біографічно-бібліографічним» [10, с. 377], вважаючи, що сутність його полягає у відриві аналізованого твору від живої дійсності та спрямуванні головних зусиль на те, «щоби в самім творі найти які-небудь, хоч би й зовсім случайні прикмети, або й натяки, по котрим би міг його «скласифікувати», то єсть вперти в одну або другу з тих схоластичних шухлядок, по яким колись порядковано твори поетичні в шкільних читанках» [10, с. 372].

Разом з тим І. Франко не відкидав цього великого дослідження, бачив його неминущу цінність, називав «фундаментальним ділом покійника, котре помимо всіх його недосах довго ще лишиться найвидатнішим пам'ятником його невтомної і совісної праці, а для вчених-спеціалістів буде багатим магазином відомостей про нашу літературу, особливо новішу» [10, с. 371—373]. Виняткове значення, за І. Франком, мала ця праця для галицьких русинів, давши їм відчуття єдності з російською Україною, висвітливши багато досі невідомих фактів українського літературного життя.

Отже, «Історія літератури руської» має велике значення як перша фундаментальна праця, написана українською мовою, зорієнтована на енциклопедичну вичерпність і повноту, на витлумачення української літератури як самодостатньої цінності. Перший том вийшов у 1887 р. і містив загальнометодологічні матеріали та огляд давньої літератури, другий том — у двох випусках 1889 р. і містив огляд нової літератури, зокрема ліричної та драматичної поезії. Лише з другого тому стала зрозумілою грандіозність загального задуму, тому саме по його виході з'явилася розгорнута рецензія О. Пипіна «Особлива історія російської літератури», опублікована в провідному журналі російської інтелігенції «Вестник Европы» [6].

О. Пипін сприйняв «Історію літератури руської» О. Огоновського як непорозуміння, псевдонауковий курйоз. Не розгледівши або розгледівши і свідомо проігнорувавши те, що львівський історик слово «руський» пише з одним «с», маючи на увазі «український», рецензент обурювався фактом створення історії літератури руської лише на малоросійському матеріалі.

Адже малоросійство було для нього однією (звичайно ж, бічною) гілкою великого російського дерева. Під обкладинкою книжки з такою назвою, на його думку, могла бути тільки історія російської літератури з деяким доповненням — розглядом творчості малоросійських авторів. Де ж поділася загальноросійська (для О. Пипіна це великоросійська) література?

Уся рецензія, власне, являла собою спробу довести, що українська література не існує як самодостатня цінність; якщо і є якісь літературні твори, писані малоросійським наріччям, то їхнє значення може бути досягнуте лише в контексті великоросійської літератури, провінційним варіантом котрої вони є.

Наприкінці життя О. Пипін продикує своїй дочці спогади. У записі від 8 жовтня 1902 р. він докладно роз'яснює свою позицію з українського питання. Вислухаймо його, бо це голос цілого покоління російської передової інтелігенції. Серед нас зароджувалось українофільство, зазначає О. Пипін, маючи на увазі свого студентського товариша Д. Мордовцева, і ми нічого не мали проти того, хоча ще зовсім недавно В. Белінський рішуче висловився проти малоросійської літератури, її сюжети здавалися йому надто дрібними, глибокий провінціалізм відзначав загальні її інтереси. «Але в нас була прийнята інша точка зору, — зазначив Ю. Пипін, — а саме точка зору слов'янського відродження» [5, с. 62]. Сутність такого погляду в тому, що моральне право українського народу на свою мову і літературу зміцнювалося прикладом південних і західних слов'ян. «Якщо навіть дрібні відтінки слов'янського племені силкувалися заснувати свою літературу, — наприклад, які-небудь лужичани, а поруч з чехами і словаки» [5, с. 63], то чому ж, міркував О. Пипін та його оточення, не може поряд з російською існувати й малоросійська література? Це пояснення необхідне, щоб зрозуміти О. Пипіна: він не проти самої малоросійської літератури, він проти її історії, у котрій вбачає претензії на повноцінність, розрив з провінціалізмом, входження в коло світової літератури.

У статті «Особлива історія російської літератури» О. Пипін починає здалеку, нарощує аргументаційну базу, дискутує з О. Огоновським з методологічних питань. Слов'янське відродження привело до пробудження Галичини, з'являються два напрями, велико- і малоросійської орієнтації. Другий напрям, на думку критика, української орієнтації, цілком позбавлений історичної перспективи. Саме його джерело — російське українофільство — слабке й ненадійне. Воно народилося із загального всеєвропейського інтересу до вивчення народного побуту, мови, фольклору; від прагнення налагодити народну освіту. Це те саме джерело, що «в житті європейському створює в новітній час такий же (скористаємося нашим терміном) народницький

потяг до вивчення народної старовини й до літературної реставрації місцевих наріччів, як новітня провансальська література у Франції, як виникаюча література німецьких наріччів, як надзвичайне новітнє поширення фольклоризму в усіх без винятку народів Західної Європи, навіть у французів, котрі здавна відзначалися зарозумілим зневажанням протонародності» [6, с. 245].

Тобто, за О. Пипіним, відбувається природний процес народницького руху однієї невеликої частини південноросів, а зовсім не йдеться про створення української літератури, котра в свою чергу є свідченням духовного й національного відродження українців.

Безглуздо вчинили «Московские ведомости», порушивши питання про малоросійський сепаратизм. Його немає й не може бути. «Малоросійські елементи, — писав О. Пипін, — настільки зрослися із загальною течією російського життя, настільки оточені самими реальними впливами побуту адміністративного, економічного, впливами освіти і т. д., що за всім цим лишається тільки місце для чисто літературних прагнень місцевої народності» [6, с. 246]. Тому О. Пипін і вважає безглуздими адміністративні утиски української літератури в Росії, їй все одно не стати над рівнем літератури «для хатнього вжитку». Критик дорікає урядовцям: запроваджені ними утиски перенесли центр ваги українського літературного руху в Галичину. І сталася дивина: галицько-руська література, що заледве животіла в Австрії, стала жити могутнім потоком з України, і от уже українська література спромоглася на свою «Історію».

На думку О. Пипіна, саме Галичина, «що мала зовсім окрему історію, протягом цілих століть відокремлення і від давнього російського цілого і від власної південноруської гілки» [6, с. 249], найменше здібна представляти справжню російську народність. Критик викладає історичні аргументи, засновані на помилковому твердженні, сьогодні рішуче відкинутому наукою, нібито українці й росіяни в минулому становили один давньоруський народ, розмовляли міфічною давньоруською мовою, мали єдину культуру, літературу.

Так, погоджувався О. Пипін, українці — це самостійний народ, але тут же, ніби схаменувшись, давав роз'яснення: міра самостійності малоросів щодо великоросів зовсім не така, як у шведів щодо німців, французів щодо італійців чи іспанців. Ті, мовляв, ніколи не були одним народом, не мали однієї держави, спільної літератури, а українці й росіяни були, мали. А відтак українці не можуть відокремити від росіян ні держави, ні навіть літератури, це якийсь «напівнарод», поглинутий «супернародом».

О. Огоновський апелював до факту існування українського народу, наявності української мови. Та то все дурниці, — легковажно заявляв О. Пипін, «література сильна, незалежна, здібна до самобутнього розвитку, створюється не там тільки, де є особлива мова і особливе плем'я, але де крім цього є особливий історично виявлений тип культурного життя і державної спілки» [6, с. 259]. Цього останнього й не мають українці, на думку О. Пипіна.

О. Огоновський — невіглас, він не знає концепції О. Пипіна, інакше ніколи б не взявся писати історії неіснуючої літератури, точніше, існуючої, але в провінційних рамках, не гідної шеститомної праці. Та й усі галичани такі, як О. Огоновський. Знанням чи, краще сказати, незнанням Росії вони не поступаються південному й західному слов'янству.

Після цих методологічних питань рецензент перейшов до розгляду історико-літературної концепції. Яка-така давня українська література може бути? — дивується О. Пипін, немає українців, то немає й української літератури. «В стародавньому періоді, до татар і політичного роздроблення Русі, не було ніякої спеціально південноруської літератури, — заявляє рецензент, — була спільна література російської або російсько-слов'янської писемної мови, поширена однаково по всіх областях тодішнього російського племені» [6, с. 264].

Відкинувши концепцію давньої літератури О. Огоновського, О. Пипін все ж звинуватив його в недооцінці старої писемності, оскільки народну літературу історик починає тільки з І. Котляревського.

Оглядаючи нове письменство, О. Пипін журиться з того, що О. Огоновський галицько-руських письменників перемішав з нашими, малоруськими. Яка-така єдність української літератури? Рецензент знає лише одну єдність Велико- і Малоросії і дорікає О. Огоновському за інший підхід. «Історик не хоче знати старої єдності південної і північної Русі (припускаючи водночас єдність між стародавнім православним Києвом, священним до цього часу для всього російського народу, і уніатсько-австрійською Галичиною» [6, с. 272]. Останнє, звичайно, великий злочин з точки зору О. Пипіна.

Фінал його статті гідний цитування. Отже, адміністративні утиски малоросійської літератури можуть призвести до ненормальних наслідків. Власне, один з них ми вже маємо — працю О. Огоновського. Її положення є «не лише історичною помилкою, а й помилкою в розумінні народно-суспільних понять. Вона створює історичний фантом, хоче приховати історичні відношення південноруського племені, від'єднуючи його від того цілого, з котрим воно пов'язане тими чи іншими нитками» [6, с. 273].

Отже, «Історія літератури руської» О. Огоновського «створює історичний фантом». Порятунком малоросійської літератури, як його бачить майбутній російський академік, — у єднанні з літературою загальноросійською.

Стаття О. Пипіна мала великий резонанс в українській критиці. Літературна громадськість була збентежена й навіть спантеличена не стільки тим, що в російській пресі в черговий раз прозвучали ліквідаторські гасла щодо української літератури, скільки тим, що йшли вони від шанованої серед свідомого українства людини, у чиєму науковому доробку українська тема посідала чільне місце.

О. Пипін — ровесник О. Огоновського, обидва народилися 1833 р. О. Пипін народився в Саратові і був на п'ять років молодшим за свого двоюрідного брата М. Чернишевського, який мав на нього великий вплив. Саратовський край з XVIII ст. почав заселятися українцями; спочатку на озеро Елтон приїздили чумаки на соляні промисли, а потім з'явилися переселенці з родинами. Цьому сприяла урядова політика, заснована на втягуванні українців у російський географічний простір для його заповнення й освоєння. «Ліва, степова сторона тодішньої Саратовської губернії, — читаємо в «Автобіографії» М. Чернишевського, — стала заселятися нашими звичайними росіянами вже майже тільки за моєї пам'яті; раніше там були тільки німецькі колонії та смуга малоросійських поселень, заснованих урядом (при Петрі) для перевезення солі з Елтону в Камішин, з Камішина в Саратов». [12, с. 571].

На лівому березі Волги напроти Саратова українці заснували Покровську слободу, котра згодом розрослася в ціле місто. У 1931 р. Покровське було перейменоване радянською владою на місто Енгельс. Отож, змалку О. Пипін зростав в українському оточенні, правильніше сказати, російсько-українському середовищі. Його мати у першому шлюбі була за українцем, прапорщиком Миколою Котляревським. Онук М. Г. Чернишевського, Ніна Чернишевська згадувала: «Якось у розмові з бабусею Катериною Миколаївною Пипіною я спитала, чи не родич він знаменитого автора української «Енеїди». Бабуся відповіла: «Матуся говорила нам, що є в нас на Україні, здається, у Києві, знаменитий дядько, але вона ніколи його не бачила, і він Миколі Максимовичу не писав». Сама Олександра Єгорівна (мати О. Пипіна. — І. М.) добре знала українську мову і читала вголос своїм дітям вечорами оповідання Марка Вовчка з народного життя» [11, с. 21].

Українське Поволжя дало світові українського письменника Данила Мордовця (1830—1905), він писав і російською мовою, відповідно змінюючи своє прізвище під російськими творами на «Мордовцев». «Мордовцев з учнівських, отроцьких літ дру-

жив з О. М. Пипіним, — писала Ніна Чернишевська. — Ця дружба виражалася в щоденних гімназійних зустрічах, спільному проведенні часу, у «вивченні зоряного неба», у читанні поезії. ...Обидва захоплювались українською літературою» [11, с. 37].

У 1859 р. в Саратові побачив світ «Малорусский литературный сборник». І якщо видання українських книжок у столицях було звичним і зрозумілим, то поява такого альманаха в провінції — явище загадкове і може бути пояснене лише наявністю там українського культурного товариства. Зініціював «Малорусский литературный сборник» Д. Мордовцев, активну участь у ньому взяв М. Костомаров, широко були представлені фольклорні записи.

От у такому загалом сильному українському полі формувався О. Пипін як науковець. Він закінчив Петербурзький університет 1853 р. і з того часу почав друкуватися в пресі, із заснуванням «Вестника Европы» став одним з провідних його авторів. На сторінках цього журналу з'являються великі дослідження О. Пипіна, що потім виходять окремими виданнями. Відзначимо «Історію слов'янських літератур» у двох томах, перший том (1879) котрої містив розділ про українську літературу, та «Історію російської етнографії» в чотирьох томах, що її третій том (1891) присвячений Україні.

З О. Пипіним українською мовою листувався І. Франко. Консультувався з фахових питань, просив допомогти дістати джерела, котрих не було у Львові. Прочитавши в книжці О. Пипіна про лист В. Белінського, в якому він відгукується на справу кирило-мефодіївців, І. Франко просить у російського автора копію документа. О. Пипін відчув, яким небезпечним є лист, і надіслав лише виписки з нього й загальну його характеристику.

У 1903 р. І. Франко спеціальним листом вітав О. Пипіна з 50-річчям його літературно-наукової діяльності. Він відзначив величезну значимість доробку ювіляра для росіян. «Та спеціально для нас, малорусів чи українців, — писав він далі, — ім'я Ваше подвійно дороге, бо, крім наукової праці над проясненням також нашого, старого й нового письменства, Ви ніколи, в найтяжчі для українства часи, не залишали зі свого високого становища подавати свій голос проти темної сили, що в доктринерським засліпленні, кермована іноді ігнорацією, а іноді й просто злою волею, силкувалася душити наш національний розвій, підрізувати його в найжизненіших, найелементарніших його функціях на шкоду не лише нам, але й усій Росії. Ми в такі хвили прислухалися до Вашого голосу як до голосу сумління найкращої частини Росії, і раділи тим, що той голос не втихав і ніколи не брав фальшивої ноти» [8, с. 225].

О. Пипін був обраний академіком Російської АН у 1898 р., у 1903 р. — дійсним членом НТШ, але 1904 р. його не стало.

Виступ О. Пипіна з розгромом О. Огоновського, відтак, прозвучав не від відвертого ворога, а від друга, тому так боляче зачепив свідоме українство. І воно кинулося на захист історії своєї літератури та історика, що її створив.

Першим виступив відомий український критик і бібліограф Михайло Комаров (1844—1913). Закінчивши 1867 р. Харківський університет (юридичний факультет) і змінивши кілька судових посад на Воронежчині, Київщині й Уманщині, він 1887 р. відкрив власну нотаріальну контору в Одесі і відтоді й до кінця життя мешкав у цьому місті. Тоді ж і починається його активне співробітництво з журналом «Зоря» на терені літературної критики. Вже в листопаді 1890 р. під псевдонімом «Уманець» він опублікував статтю, що була відповіддю О. Пипіну.

Починає він з визнання заслуг російського історика, переліку праць, поважних і цінних, у котрих він завжди захищав «нашу народність, як самостійну серед інших слов'янських народів, маючи однакове право і потребу власного життя і самостійного розвитку» [7, с. 331]. Оскільки «голос Пипіна має для нас велику вагу», автор вирішив відповісти йому. Тон відповіді — науковий, без примішки сатири, сарказму. Це діалог, у якому співрозмовник поважає опонента, як про те заявив на початку статті.

М. Комаров сумлінний у викладі поглядів О. Пипіна, більше того, деякі його думки визнає слушними. Наприклад, він вважає правильними пояснення російським істориком причин виникнення й розвитку українського літературного руху, зауваження щодо назви праці О. Огоновського. Водночас автор рішуче відхиляє загальну концепцію О. Пипіна як антинаукову й неприйнятну.

У його позиції, за М. Комаровим, виявилось «бажання приборкати, обмежити українство, замкнути його в рамки краевого провінціалізму, котрі по правді хіба трошечки ширші звісного указу 1876 року. Ми розуміємо, коли О. Пипін каже, що саме життя має визначити ці рамки, але ж навіщо забігати вперед і самому ставити їх?» [7, с. 332].

Відкидає М. Комаров і звинувачення О. Пипіна в незнанні галичанами Росії. Досить передивитись українські часописи «Правда», «Зоря», «Діло» за останні 10—15 років, аби переконатися, що трохи не все найкраще з Гоголя, Достоевського, Тургенева, Гончарова та інших видатних авторів перекладене по-українськи. Натомість сам О. Пипін демонструє незнання росіянами української літератури, оскільки дорікає галицьким народовцям ворогуванням до Росії, наслідуванням теорії п. Ду-

хінського про туранське походження росіян, хоч п. Духінського спростував українець же М. Костомаров.

Українці в Галичині, а подекуди й у Росії, називають себе русинами, а свою народність — руською. Отож, О. Огоновський мав повне право назвати свою історію літератури «руською». Але це справді галицький термін, М. Комаров пропонує терміни «українсько-руський» або «малоросійський», щоб уникнути непорозумінь.

Найбільше зачепило М. Комарова твердження про безперспективність творення літератури недержавним українським народом. Умови життя народу, звичайно, мають велику силу, але ніхто не зважиться пророкувати, щоб ті умови були повік незмінними; крім того, далеко не все ці умови визначають. За приклад М. Комарову правлять поляки, які теж втратили державність, але літературу мають блискучу, а найкраща її частина твориться саме в Росії.

О. Пипін ігнорує Галичину, а там улюблена ним умова розвитку літератури існує: тут українство має однакові права з іншими народами — дві гімназії, виклади в університеті, народні школи. Та й у самій Росії українофільство набуває все більшої сили.

Окремо розглядає М. Комаров питання про давність української літератури. О. Пипіна вражає, що О. Огоновський починає її від Нестора. Але ж він сам, зауважує критик, розрізняє в своїх працях великоруську й малоруську течію в давній літературі. Тільки розвиваючись віддавна, українське письменство могло виробити той ґрунт, на якому постала нова українська, чисто народна література.

О. Пипін вважає всі стародавні пам'ятки спільноруськими, викладає думку опонента М. Комаров і продовжує далі: «чому ж О. Пипін не накидається на істориків літератури великоросійської, що всі пам'ятники давнього письменства на Русі зачисляють цілком до «русской (підкреслено М. Комаровим. — І. М.) литературы», під якою вони розуміють тільки великоросійську, бо в своїх історіях ніколи вже ніже єдиним словом не згадують про малоруську літературу? Вже коли вважати всі пам'ятники давнього письменства за спільні руські, то так і треба казати про їх, а не загортати їх без розбору до великоруської літератури» [7, с. 334].

Важливі думки висловив М. Комаров з приводу єднання австрійської Галичини й російської Малоросії. О. Пипін прагне розірвати цей зв'язок, протестує проти нього. Дарма, відповідає йому М. Комаров: «В Україні наспіла неминуха потреба в своїй національній культурі, просвіті й письменстві, а разом з тим наспіла ідея національної єдності з Галицькою Руссю — і от вони працюють вкупі на рідному полі, виявляючи свою пра-

цю там, де україно-руське письменство знаходить собі вільний притулок» [7, с. 334].

Чи може українське письменство розвиватися самотійно? Відповідь О. Пипіна однозначна: ні! Але хто б поспішив услід за О. Пипіним повторити це слово, лише М. Комаров, сподіваючись, що йдеться про міжнародні літературні зв'язки, глибоко помилився. У О. Пипіна зовсім про інше. «Пипін має на меті тільки об'єднання з великоруською літературою, йому, мов, здається, що нам конче треба слідком іти за нею, «в хвосте», як кажуть Росіяне, і тільки тоді ми й осягнемо правдивого розвитку нашої національної справи» [7, с. 334].

Але, на думку М. Комарова, українська література мусить єднатися не тільки з російською, а й з німецькою, польською, іншими європейськими літературами, єднатися не силоміць, а на ґрунті вільного морального впливу. Єднання з російською літературою й без О. Пипіна стало доконаним фактом: адже Марко Вовчок, М. Костомаров, М. Куліш, Д. Мордовець писали й по-українськи, і по-російськи, зробивши значний внесок у скарбницю російської літератури. Єднання можливе лише на ґрунті повної толеранції, обопільної поваги й рівності в правах вільного духовного розвитку двох народів. Такі ж адміністративні утиски, як указ 1876 р., обмеження та крутість обмовлення, як у статті О. Пипіна, лише перешкоджають культурному взаємообміну.

На такій ноті закінчив М. Комаров свою невелику, але влучну відповідь О. Пипіну.

У тому ж 1890 р. газета «Діло» опублікувала працю самого О. Огоновського «Моему критикові: Відповідь А. Пипінові на його статтю «Особая история русской литературы», яка потім вийшла окремою брошурою. Він непохитно став на захист своїх методологічних позицій, не поступившись ні літерою, ні комою в своїй книзі. О. Огоновський згрупував зауваження О. Пипіна в 14 тез і по кожній з них дав ґрунтовні роз'яснення. Метод він обрав своєрідний: побивати противника його ж зброєю. Він уже висловився з приводу дискусійних питань у самій «Історії літератури руської», тому вважав ганебним і неприпустимим ще раз повертатись до цього. Науковець заснував відповідь на думках і висловлюваннях провідних учених слов'янського світу, виявив широку обізнаність з працями самого опонента, у котрих знайшов спростування ідей, висловлених у рецензії на свою працю.

Наведемо лише один приклад. Торкнувшись питання про самотійне існування української літератури, О. Огоновський розгорнув статтю опонента «Волга й Київ» [2, с. 209] і виписав звідти таке висловлювання: «Малоросійська література сама по собі має повне право на буття. Вона розпочалася вже;

давнім-давно, не з Котляревського чи Гулака — ще з XVI—XVII ст., а окремими пам'ятками й раніше».

У такий спосіб були наведені контраргументи з усіх питань. Виявилася дивна річ: О. Пипін суперечив сам собі й поважним науковцям-слов'янознавцям. Праця О. Огоновського стала зібранням найавторитетніших висловлювань (зокрема самого О. Пипіна) на захист концепції українського історика. Тому критик «Зорі» Ілля Кокорудз назвав брошуру «Моему критикові...» «коментарем до першого тому», «хорошим інформаційним ділом» [3, с. 79] у справі вивчення історії української літератури.

Минуло небагато часу, і після цих невеликих випадів гримнула гармата: у газеті «Діло» з № 65 за 1891 р. тридцять один номер поспіль (до № 95) друкується велика розвідка І. Нечуя-Левицького (під псевдонімом — І. Баштовий) «Українство на літературних позовах з Московщиною». Випущена згодом окремим виданням в друкарні НТШ (214 сторінок, хоч і невеликого формату), ця праця є видатною пам'яткою в історії української літературної критики, яка з незрозумілих причин досі не перевидана й маловідома загалу.

Написана як полемічна праця «Українство на літературних позовах з Московщиною» вийшла далеко за межі традиційного диспуту; положення О. Пипіна стали для І. Нечуя-Левицького лише віхами, через які він прокладав свій сюжет. Критик виявив себе прихильником культурно-історичної школи, посилався на французький оригінал «Історії англійської літератури» І. Тена, блискуче використав дослідження М. Костомарова «Дві руські народності», продемонстрував розуміння нерозривності географії та історії, механізмів формування національного характеру і його втілення в духовному житті, зокрема в літературі, нарешті, виявив енциклопедичні знання з історії та культури не лише України й Росії, а Європи й Азії. Несподіваний І. Нечуй-Левицький постає з праці «Українство на літературних позовах з Московщиною».

Сам автор високо цінував цю працю і прагнув перевидати її. Про це знаходимо свідчення в листах до Михайла Грушевського від 27 (14) березня 1906 р., Леоніла Жебуньова від 16 (3) квітня 1915 р., Іллі Шрага від 13 червня (31 травня) 1915 р. У 1915 р. І. Нечуй-Левицький планував видати 12-й том своїх «Творів», куди включив наукові праці. Але цей том в умовах імперіалістичної війни так і не вийшов. Для нас важливо знати, що сам автор відділяв «Українство на літературних позовах з Московщиною» від таких своїх теж великих праць, як «Сьогочасна часописна мова» та «Криве дзеркало української мови», що, на його думку, мають «значення тимчасового писання», отже, він визнавав за «Українством на літературних позовах з Москов-

щиною» значення неминуще. (Див. про це в згаданому листі до Іллі Шрага).

Розвідка складається з шести частин, кожна з яких має свій предмет і проблематику. У першій частині розроблено два головних питання. О. Пипін починає статтю з порівняння українців з іншими недержавними народами — фламандцями в Бельгії, провансальцями у Франції. Це цілком помилкові порівняння, заявляє І. Нечуй-Левицький. У названих країнах недержавні літератури розвиваються вільно, у Росії — вони нищуються. І. Нечуй-Левицький вперше подивився на Російську державу як на наслідок державотворчої праці російського народу і заявив, що в основі політики уряду лежать властивості національного характеру російського народу. Найбільше важить тут національна нетерпимість, що сформувалась у нього його географією й історією. «Розвиваючись в давній час на відшибі, — писав автор «Українства на літературних позовах з Московщиною», — нарізно від культурних народів Європи на далекому сході, живучи ізольованим життям цілі віки, стикаючись на сході, півночі та в Сибірі тільки з півдикими примітивними язичеськими народами, котрі (хоч і не всі) культурою стояли далеко нижше за Великоруссів і котрих вони асимілювали, — Великорусси нажили собі неповаги й нехтування до чужоземців» [1, с. 25].

Приєднавши нові землі та народи на заході, далеко культурніші від східних сусідів, вони й на них перенесли неповагу, нехтування, а то й ворожість і асимілятивні прагнення. Використовуючи тріаду І. Тена — раса, середовище, момент, — автор національну нетерпимість росіян вважає «виявком расовим» [1, с. 24], давно поміченим кращими великоросійськими письменниками, котрі не соромилися писати про негативні риси свого народу. Нема чого дивуватися українофобії урядовців, коли навіть О. Пипін проповідує те ж саме національне злиття, тобто ліквідацію українців. Це перша тема розмови.

Друга тема — Галичина. Спираючись на українську історію, автор доводить, що аж до останнього поділу Польщі Галичина мала спільну з Україною історичну долю, тому має повне право представляти літературну Україну. Росія сама виперла центр українського культурного руху за кордон, не давши стати ним ні Києву, ні Харкову, ні Одесі. О. Пипін дорікає, що Галичина погано знає Росію, але І. Нечуй-Левицький твердить, що в українських губерніях передплачується втричі більше столичних журналів, ніж у російських. Увесь цей галас, що російську літературу мало читають за рубіжем, має чисто пропагандистський характер: чиниться для примноження тиражів і прибутків. М. Некрасов, редактор журналу «Современник», «нажив з редакції мільон» [1, с. 54].

Чим більше споживачів, тим більші прибутки, тут вже діє соціально-економічний закон. Чи не з огляду на нього в літературних справах забороняється українська література? А чи знає Великоросія слов'янство й Україну? Хто в Петербурзі чув про І. Франка? Грузинську, литовську, латиську, естонську літератури? Про українську ще й заборонено говорити. То ж чи не блюзнірством виглядають заклики О. Пипіна до рівності в змаганні російської й української літератур?

Тема другого розділу — Україна. І. Нечуй-Левицький з розумінням пише про те, що методологічною базою «Історії літератури руської» О. Огоновського є «Дві руські народності» М. Костомарова. Спираючись на цю працю, він описує провідні риси українства, етнографічні ознаки, їхню географічну розкиданість. «Се все показує, що українська національність давня, самостійна, самобутня, коли характерні прикмети її ми примічаємо й тепер в далеких від неї краях слов'янщини, розсіпані на далекому й широкому просторі, неначе радіуси» [1, с. 87].

Автор неспростовно доводить, що українці — історичний продукт географії, тобто конкретний національний варіант загальнолюдської спільноти, вирощений в умовах певного географічного простору.

Поки українці живуть на своїй землі, вони вічні, попри всі спроби знищити їхню національну суть. Зазнають поразки спроби полонізувати чи обрусити цей численний народ, утворений внаслідок не випадкових збігів, а закономірної дії середовища, у котрому живе ця спільнота. Росія робить усе, щоб знищити Україну, асимілювати її: заборонена українська книга, відсутня українська освіта, запроваджені російські жіночі гімназії та інститути задля зруйнування через матір української родини. Але земля народжує українців, усі ці адміністративні зусилля вступають у суперечку з природним покликом географічного простору. Поки існує географічна Україна, існуватиме й історична Україна.

А відтак І. Нечуй-Левицький переходить до третього розділу: українська література має всі умови для самостійного розвитку. Український народ створив дивовижну усну народну творчість — багатий ґрунт для професійної літератури, а також блискучий доказ її величезних внутрішніх можливостей.

Слід категорично відкинути порівняння україно-російських відносин з Німеччиною, що пропонує О. Пипін. У Німеччині живе одна національність, до якої неможливо застосувати принципи костомарівського твору «Дві руські народності». І. Нечуй-Левицький протиставляє пипінським історичним аналогіям свою — зі стародавнім Римом. Від перемішування латинців з іншими народами й від кліматичних змін у Римській імперії за-

родилися «національні відміни» одного загального латинського прія» [1, с. 104]. «В IX і X віках з одного римсько-латинського прія вже виразно виникають романські сучасні національності: італійська, провансальська, французька та іспанська» [1, с. 106]. Київська Русь на сході повторює драму заходу: від єдиного слов'янського кореня від'єднується московське плем'я; асимілюючи інші етноси й живучи в інших кліматичних умовах, воно перетворюється на великоруський народ з тими новими психофізичними рисами, про які йшлося вище.

Четвертий розділ руйнує державницьку концепцію О. Пипіна: немає умов для розвитку літератури, бо немає держави. О. Пипін ще раз довів, що всі росіяни дивляться на світ через «державні окуляри». Тому О. Пипін дозволяє жити бездержавній українській літературі «в узьких рамках якогось провінціалізму» [1, с. 117]. Насправді ж, твердить автор «Українства на літературних позовах з Московщиною», державність не є визначальною, а лише сприяючою або несприяючою силою. Письменника творить не держава, — переконаний І. Нечуй-Левицький. «Літературні таланти творить сама натура, — запевняє він, себто, можна сказати, народ та національний геній, себто національно-психічна сила, що криється в масах звісного плем'я» [1, с. 119]. Тому Україна, котра не має своєї держави, але має народ, національність, багатий фольклор, здатна створити й велику книжну літературу. «Маємо сей ґрунт, — заявляє автор, — маємо й будемо мати свою літературу і без своєї державності» [1, с. 120].

Більшій шкоди можуть завдати російські погляди на літературу. Д. Петров у висновках до своєї «Історії» розумів українське письменство як «хвостик великоросійського», О. Пипін вже відводить йому роль не хвостика, а якогось прихвосня. Така позиція російської інтелігенції може зашкодити українській літературі більше, ніж відсутність державності.

У п'ятому розділі І. Нечуй-Левицький розглядає пипінську концепцію окремого історично проявленого типу культурного життя та державної спілки. Що воно таке, ніде не пояснюється. Виходить, «хоч голосна й гучна, але фраза без усякого розумного змісту» [1, с. 131]. Та легко пізнати під культурним великоросійським типом відомий погляд старих слов'янофілів з їх знаменитими гаслами: православ'я, самодержавність й великоросійська народність. Що вже там говорити, коли видатний письменник Ф. Достоевський у промові на відкритті пам'ятника О. Пушкіну в Москві сказав: «Всечоловік — это русскій!» Тобто великорос. Тут бачимо претензію на національний месіанізм із забаганками на всесвітність. Цій же меті служить і поняття окремого культурного типу, який нібито є в росіян і якого немає в українців.

Все ж якщо поміркувати над тим, що може являти собою культурний тип, гадає І. Нечуй-Левицький, то змушені будемо визнати такі його складові: 1) самостійна релігія і сполучена з нею релігійна мораль; 2) поезія лірична й епічна, міфологічна чи героїчна; 3) філософія, філософська мораль, критика та наука.

Великоросія вступила на історичну й культурну арену дуже пізно, коли культурні типи були вже сформовані, вона приймала в себе вплив інших готових культур і не спромоглася на створення свого окремого культурного типу. Це вже предмет заключної, шостої частини. Людство знає такі самобутні культурні типи: китайський, еллінсько-римський, семітсько-єврейський та індуський. Пізніше семітсько-єврейський тип пустив ще два паростки: християнський (візантійський) та ісламоарабський.

Багато сторінок своєї розвідки І. Нечуй-Левицький присвятив описові китайського культурного типу, розглянувши його за виділеними вище трьома складовими. Великоруська культура належить до християнського (візантійського) зразка. А відтак, і цей аргумент О. Пипіна про неможливість існування повноцінної української літератури був відхилений.

Праця І. Нечуя-Левицького «Українство на літературних позовах з Московщиною» вщент зруйнувала концепцію О. Пипіна, неспростовно довела штучність і неприродність ідеї провінціалізму і відсталості української літератури. Нинішнє її становище аж ніяк не впливає з природного ходу розвитку, а є наслідком, з одного боку, значних адміністративних утисків, з другого — зневажливого ліквідаторського ставлення до неї російської інтелектуальної еліти, зараженої хворобою національного месіанізму. Але українська література розвивається, зростає, незважаючи на відсутність держави, утиски й переслідування з боку царизму, ліквідаторські настрої щодо неї в середовищі російської та польської інтелігенції. Свідченням «дорослості» української літератури, її творчої зрілості й стала поява праці О. Огоновського «Історія літератури руської».

Як прореагував на виступи української критики О. Пипін? Він не став відповідати, хоча ці виступи й були йому відомі. У третьому томі «Історії російської етнографії», який вийшов саме 1891 р. і був присвячений розглядові української етнографічної науки, він у підрядковій примітці дав зрозуміти, що знайомий з критикою своєї позиції в українській пресі, але не погоджується з нею. Так, погодитися з нею означало переглянути всю свою наукову творчість. Це було нелегко, очевидно, неможливо. Зазначимо, що третій том «Історії російської етнографії» писався значно раніше, на сторінках «Вестника Европы» розділи з нього друкувалися 1886 р. Так чи інакше, але

О. Пипін не став відповідати українським опонентам і не став нічого міняти в уже написаній праці. Слід підкреслити, що в ній, як і в інших своїх дослідженнях, він стояв на офіційній російській позиції. Київська Русь населялася давньоруським народом, з якого потім утворилися великороси й малороси. Українська література має право на існування, але в межах літератури для хатнього вжитку. Перспективи її — влитися в загально-руську літературу. Це тимчасове явище, як таке воно й розглядається О. Пипіним. Але в статті проти О. Огоновського були висловлені й нові ідеї: про неможливість створення самостійної літератури бездержавною нацією, неможливість для галицьких русинів представляти Малоросію.

Коли О. Пипін у 1904 р. помер, І. Франко опублікував присвячений йому некролог. Відзначивши великі заслуги небіжчика у висвітленні російського культурного життя, він далі писав: «І в історії нашого національного відродження ім'я Пипіна займає почесне місце» [9, с. 41]. В «Історії слов'янських літератур» він вперше познайомив світ з українським письменством, створив історію української етнографії, піднімав голос проти заборони українського слова в Росії. «Правда, раз, із приводу «Історії руської літератури» Огоновського, він висловив погляд, якого не сподівалися по нім його приятелі, — зазначив далі І. Франко, — а власне, що літературу в повнім значенні того слова може мати тільки народ, що має своє власне державне життя. Це була, певне, помилка покійника, виплід важких років реакції, що кидає свою тінь навіть на найясніші голови» [9, с. 42].

Так, мовчанкою О. Пипіна завершилася дискусія «навколо О. Огоновського». Сама ця дискусія була фрагментом тривалого діалогу, цілого культурного явища, яке О. Пипін назвав «спором южан і северян». Він розпочався, власне, з появою перших творів нової української літератури і, мабуть, не вичерпаний у нових аспектах і досі.

Значення того його етапу, що припав на 1890—1891 рр., полягало в тому, що вперше на захист українського історика піднялися діячі українського письменства. Вони продемонстрували не тільки національну солідарність, а й глибокі знання, ясний розум, широту бачення предмета дискусії, одним словом, готовність і вміння на рівних вести наукову дискусію з ученим світового масштабу, яким, безумовно, був О. Пипін. Дискусія закінчилася перемогою українських літературних сил, які, спростовуючи помилкові думки О. Пипіна, довели право українського народу на свою літературу. В історії української літературної критики ця дискусія мала рубіжне значення, продемонструвавши силу літературно-критичної думки, її самостійність і зрілість.

1. Баштовий І. (Нечуй-Левицький І. С.). Українство на літературних позовах з Московщиною. Львів, 1891. 2. Вестник Европы. 1885. № 4. 3. Ефремов С. О. Дорогою синтезу. Огляд історіографії українського письменства // Записки історично-філологічного відділу ВУАН. К., 1923. Кн. 2—3. 4. Кокорудз І. Омелян Огоновський «Моему критикові» // Зоря. 1891. № 4. 5. Петраш О. О. «Руська трійця»: М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький та їхні літературні послідовники. К., 1986. 6. Пыпин А. Н. Мои заметки. М., 1910. 7. Пыпин А. Н. Особая история русской литературы // Вестник Европы. 1890. № 9. 8. Пыпин А., Спасович В. История славянских литератур. СПб., 1879. Т. 1. 9. Уманець (Комаров М.). Особая история русской литературы // Зоря. 1890. № 21. 10. Франко І. Я. До О. М. Пипіна, від 17 квітня 1903 р. // Збір. творів: У 50 т. К., 1986. Т. 50. 11. Франко І. Я. Олександр Пипін (Некролог) // Там само. К., 1982. Т. 36. 12. Франко І. Я. Професор Омелян Огоновський // Там само. К., 1986. Т. 43. 13. Чернышевская Н. М. Н. Г. Чернышевский и Т. Г. Шевченко: Воспоминания, заметки, материалы. К., 1978. 14. Чернышевский Н. Г. Автобиография // Полн. собр. соч. М., 1949. Т. 1.

Стаття надійшла до редколегії 10. 08. 95

ВІКТОРІЯ ЛЮБАЩЕНКО, м. Львів

Перші українські біблійні переклади: історико-текстологічний аналіз

Ренесансно-реформаційні процеси в Україні другої половини XVI—першої половини XVII ст. активізують розвиток гуманістичного світогляду. Це знаходить свій вияв, зокрема, у зверненні освітніх діячів, книжників, полемістів до слов'яно-руської мови. Загальновідомі перші українські біблійні переклади, зроблені наприкінці XVI ст.: Пересопницьке Євангеліє, Литківське Євангеліє, Псалми Давидові, Пісня Пісень та ін.

Значну роль у впровадженні національної мови у літературний процес відіграли також пам'ятки (друковані й рукописні), що вийшли з реформаційно-протестантського кола православних земель Речі Посполитої. Перекладацька діяльність відповідала висхідним ідеалам Реформації у її прагненні залучити якомога більшу кількість людей до читання і дослідження Біблії, тому була чи не головною метою нововірчих осередків в Україні. Культурне значення цих пам'яток безперечне. Вони з'являються вже у 60—70-х роках XVI ст., певною мірою стимулюючи звернення до рідної мови православного середовища. Переслідуючи конфесійно-пропагандистські цілі, протестантські перекладачі водночас розв'язували широкий спектр ренесансно-гуманістичних завдань: утвердження самоцінності національної мови, а через неї — національної культури, піднесення освіти, науки,

книгодрукування, а через них — національної самосвідомості народу.

У Несвіжі 1562 р. побачив світ руськомовний «Катехізіс» Симона Будного (виданий за участю Матвія Кавечинського і Лаврентія Кришковського — відомих діячів антитринітарного руху в східних землях Речі Посполитої), в якому вже спостерігаємо поєднання конфесійного і культурного начал. З одного боку, це протестантське видання покликане переконати православного читача в істинності нової віри. З іншого боку, твір постає як пам'ятка слов'яно-гуманістичного руху.

Так, на думку видавців «Катехізісу», саме простий виклад біблійних засад християнства допоможе потенційному читачеві краще зрозуміти догматичні особливості протестантизму. Вже у присвяті твору, який адресовано молодим князям Радзивіллам, Будний запевняє: Бог завжди виявляє милості до людини; одна з головних Його милостей — відкриття істинної віри. «Черезъ Духа св. и светлость Евангелія Сына Своего, Отець Оный всего милосердья учинити рачиль, же намъ оную выполъненную вечную обетницу Христа Пана, которую намъ былъ сатанъ въ пропасти Римского и Греческого Вавилона, затливъ слово его святое, нарушилъ, и тайны посквернилъ, знову праве обьяснити, а яко пальцемъ оказати, а насъ съ тоє Содомы Антихристовой вырвать, опять знову ву истинному Збавителю притегнути рачиль, которого тутъ въ тыхъ малыхъ новое кузни книгахъ, онымъ славнымъ здавна далеко росъширеннымъ словенскимъ языкомъ суть накоротце написаны права» [14, арк. 3]. Акцентуючи на віросповідному значенні своєї праці, видавці «Катехізісу» прагнуть зацікавити читача й іншими цінностями. У передмові до твору читаємо про необхідність освіти й науки, без яких неможливі не лише Божественне піклування та спасіння, а й чесне життя людини. Особливо почесною метою накопичення знань, набуття освіти, на їхню думку, є плекання рідної мови. Звертаючись до своїх читачів, Симон Будний переконує: «Абыся ваши княжацкіє милости не только въ чужеземскихъ языцехъ кохали, але быся тежь... и того здавна славного языка словенского розмиловати и онымъ ся бавити рачили. Слушная бо рѣчь есть, абы... того народу языкъ миловати рачили, въ которомъ давъные предъки... славне преднеишіє преложєнства несутъ» [4, арк. 4]. Видавці «Катехізісу» не лише запрошують юних князів до науки і «милування» рідною мовою, а й переконують у необхідності гідного життя — життя на користь батьківщині, щоб «всимъ иншимъ добрый взоръ и прикладъ давати».

Піклуванням про рідну руську мову, несправедливо занедбану, просякнутий незавершений переклад Євангелій (були перекладені Євангелія від Матвія, Марка і початок Євангелія від Луки) Василя Тяпинського. Конфесійна приналежність автора в

історіографії остаточно не визначена. Натомість відома його участь у синодах антитриштаріїв у Любліні та на Підляшші, а також те, що за вірець свого перекладу він взяв Новий Заповіт С. Будного. У передмові до перекладу (з'явився не пізніше 1570 р.) Тяпинський недвозначно вказує на патріотичну мету своєї праці: «абы... власным языком роускимъ вдроуку выпла... зъ зычливости кумоеи отчизне». Перекладач визнає, що витратив на друк значні кошти, не маючи матеріальних можливостей і фізичних сил завершити роботу, яку, на його думку, мусила б виконати світська і церковна влада. «Бы то властнее учинити пристоело митрополитове владыки ннихто зучоных через так многии час нехотѣли... ибымйтеж, ижем то не влох, не иѣмецъ або не доктор иниякин постановеныи межи попы, але з чого бы мѣли пана з выкриканемъ фалити и радоватсе же зъих посредкоу русинъ их имъ своей руси оуслужуючи» [10, с. 1].

Василь Тяпинський гостро критикує елітарну верству, котра зневажає рідну мову, не дбає про її розвиток: «Ато небезвеликое се потребы чинит тая бо тепер межи ними яко устала, яко загинула... Бо ахто богобоинныи не задержитъ натакую казнъ божию гледечи, хтобы не мусил плакати, видечи так великих княжат, таких панов значных, такъ много детей невинных мужов зжонами втаком зацномъ руском азлаща перед тым довстаинном оучоном народе, езыка своего славнаго занедбане...». Замість суспільно корисного життя, служіння Батьківщині, піклування про освіту і науку на Русі шляхтичі марно витрачають свій час і свої маєтки. Не відстає від них і церковна ієрархія, «иж итые што се межи ними зовут духовными, иучители». Вона не тільки занедбала школу, науку, пастирські обов'язки, а й сама забула Слово Боже, котре проповідує чужою народів мовою: «Оная ясная их вслове божьем мудрость... на ее мѣстыце... такая оплаканія неуметность пришла... ани школы тоу науце его нигде не мают... азлаща в слове божимъ встыдают» [10, с. 2—3]. Надзвичайно зворушливо звучать ці вболівання автора, що нагадують православний полемічний твір «Пересторога».

У приклад шляхтичам і священикам Тяпинський наводить простих людей, котрі з давніх-давен бережуть рідну мову як головну духовну святиню. Піклуються про неї інші слов'янські народи — серби, македонці, волохи, болгар. Ще недавно і руська мова була «окраса и оздоба», сусіди звертались до русинів за науками. «...яко тобыл зацный елавный острій доветипным народ их вумеетности... яко многократ посторонние учоные народы их мудрость мусели похвалят. и овнем ее отнихъ оучат». Тепер же на Русі навіть Слово Боже у занедбанні, бо те, що перекладено «з грецкое» (очевидно, церковно-слов'янські переклади. — В. Л.), «трудно зрозуметь». Автор звертається до

прикладу європейських народів, які перекладають Біблію рідною мовою, підносячи свою культуру: «...Яко то инако бы се усмотрети могло и нам недалеких влохов немцов поляков французов ганликов гишпанов, а коротко мовечи всих на свете християнських народов вслове божьемъ прозрѣвши, сами одни толко того бы доказали, же подлуг науки апостольское своим влосным языком оттак давного часу слово боже выложили имели инам zostавили. Вчом иныє вси народы их прикладом, ледве се аж затых наших веков обачили, идотого што не без малого забуренія изображенія пришли, же слово боже златинских и иных писмъ, своим теж языком прироженным перекладати ичитати почали» [10, с. 3—4]. Реформаційно-гуманістичний мотив цих авторських міркувань очевидний.

Важливою подією на тлі національно-духовного поступу можна вважати переклад Євангелія, здійснений слов'яно-руською мовою у 1589 р. волинським шляхтичем, сочиніанином Валентином Негалевським у Хорошеві. Щоправда, твір дійшов до нас тільки у рукописному варіанті, але, судячи з численних приміток, залишених на полях, він мав багатьох читачів. Серед них, наприклад, — пресвітер Леонтій, священник Гапон, запорізький козак з Канева Гавриїл Крутневич.

Свою мовно-літературну спробу Негалевський також мотивує патріотичною метою. У передмові до перекладу автор зазначає, що зробив його за порадою багатьох людей, які прагнуть знайомства і розуміння Слова Божого, «за намовою и на поминанем многих ученых, богобойных, а слово Божее милующих людей, которые писма полского читати не умеют, а языка словенского, читаючи, писмом руским выкладу з слов его не розумеют». Однак автор мав на увазі не лише мовну освіту своїх читачів, а й виразний протестантський мотив, який має для нього неабияке значення — переконати співвітчизників у необхідності самостійного дослідження Біблії як важливого кроку в пізнанні Бога. Не випадково свій переклад він адресує «каждому побожному христианину, хотячи его участником vlastного выразумения слова Божого вчинити» [6, с. 10—12].

Цінною пам'яткою української мови і літератури є «Крехівський Апостол» (окремі частини Апостола з кальвіністської Радзивіллової, або Берестейської, Біблії від 1563 р.), знайдений у 20-х роках ХХ ст. у Крехівському монастирі на Жовківщині [5, с. 108—114]. Переклад зроблено у другій половині XVI ст. слов'яно-руською мовою, наближеною до народної. Конфесійна приналежність автора (ім'я невідоме) не викликає сумніву. Вже І. Огієнко переконливо довів протестантське кредо перекладача, здійснивши ґрунтовний науково-літературний аналіз пам'ятки. Вона цікава і своїм змістом, і численними примітками на полях (маргіналіями), зробленими автором і

читачами твору, і так званими глосами (поясненнями незрозумілих слів), і невеличким додатком — апокрифічним «Листом Апостола Павла до Лаодикіян», переплетеним разом з текстом «Крехівського Апостола».

Як зазначив Огієнко, «багато ознак говорить за те, що пам'ятка готувалася до друку» [7, с. 210], однак дійшла до нас тільки у рукописному вигляді. Вже застосування авторських маргіналій та глос свідчить про обізнаність перекладача з творами Ф. Скорини та протестантською біблійною літературою (німецькою, польською, чеською), в якій активно використовуються маргіналії для кращого розуміння читачем змісту творів. Багато коментарів містилося у Берестейській Біблії; деякі з них спрямовані на полеміку з католиками. Чимало «берестейських» коментарів використав й автор «Крехівського Апостола». Однак його переклад — це, передусім, самостійна праця, що доводить не лише мова пам'ятки, а й її зміст.

Твір, безумовно, адресований православному читачеві. Якщо у Берестейській Біблії у коментарях до Дій Апостолів вказувалось на помилки, зроблені тлумачами з грецьких на латинські тексти, то автор «Крехівського Апостола» ці помилки відносить до тих, «которые грецкии книги на словенъский языкъ переклали» [7, с. 163—170]. Вказуючи на звернення під час перекладу до протестантських біблійних творів (наприклад, Нового Заповіту М. Чеховича), автор водночас використовує церковнослов'янські тексти. А Послання Апостолів подає у тому порядку, в якому вони розміщені у православних виданнях.

Звертаючись до співвітчизників, автор (а в Огієнка немає сумнівів щодо його українського й православного походження) пропонує нове розуміння божественних істин. Останні полягають не у вшануванні Церкви («штрофуєт глупъство люду оно-го, которы зле розумеючи о церквах руками будованых хотѣли в них бога замкнути»), не у поклонінні святим («штож колиб тепер были живи и облачили што ся за хвала образом их дѣеть певне бы большей на то кричали»), не у визнанні божественного намісництва папи («то значит антихреста теперешнего, (за) которым стоятъ вси баламутѣ рускіи и орменъскіи») [7, с. 195, 241, 631]. Істина, за автором, — у прийнятті Христа як особистого спасителя, у вірі, а не формальних приписах Церкви: «Жаденъ не будетъ збавенъ для учинъков своих, колиж только через х(рист)а збавенье... усправедлиwienie есть широе ласки божей через вѣру христову, а не через учинки законны» [7, с. 406].

Пропагандистське спрямування мав також апокрифічний «Лист Апостола Павла до Лаодикіян» — відомий у Європі твір антицерковного характеру, котрий використовувався ідеологами опозиційних релігійних рухів (наприклад, альбігой-

цями). У XVI ст. апокриф був перекладений багатьма мовами. Його варіант, вміщений у «Крехівському Апостолі», — це перший досвід руськомовного листа. Апокриф розв'язує проблему сотеріології, яка вирішується у класично протестантському дусі: запорукою спасіння у ньому оголошується не дотримання обрядів, вшанування ієрархії, а перебування «в умысле Христовом», життя «во Христе» протиставляється церковному життю [2, с. 110].

Цікавим прикладом поєднання реформаційної світоглядної традиції з національно-мовною є також «Нягівські повчання», написані невідомим автором у другій половині XVI ст. Оригінал твору не збережено. До нас дійшов лише його рукописний список, складений ченцем православного монастиря св. Миколая Михайлом Горбенським на основі уривків, знайдених у 1757—1759 рр. у Нягові Марамороської округи (неподалік Мукачева). В історіографії підкреслюється релігійно-раціоналістична та просвітницька позиція автора «Нягівських повчань», його заклик до поширення освіти та її демократизації. І хоча питання конфесійного кредо автора залишається дискусійним, пам'ятка однозначно пов'язується з реформаційним рухом у Закарпатській Україні. Угорський дослідник Л. Дежьо, наприклад, обґрунтовує це особливою прихильністю автора до радикальної для тогочасного православ'я тенденції впровадження народної мови у церковний побут і культурний процес. «Автор дотримується прагнення до народної мови так послідовно, що перекладає нею й біблійні цитати, проти чого протестують і ті, хто сприймає народну мову як мову проповіді, наприклад... Іван Вишенський» [3, с. 433].

Дійсно, автор «Нягівських повчань» відкрито не виступає проти Церкви і православного вчення. Він формально дотримується багатьох традиційних поглядів, системи обрядовості, культу. Однак у ході тлумачення біблійних текстів, викладення свого розуміння змісту церковного і позацерковного життя проголошує погляди, що суперечать офіційній християнській моралі. При ретельному аналізі тексту виявляються, натомість, не тільки реформаційні, а й чисто протестантські симпатії автора. Так, він не заперечує ієрархію і, хоча гостро критикує її, неабияку увагу приділяє розглядові обов'язків істинного пастиря. Ці обов'язки, за автором, полягають не стільки у церковній службі, здійсненні обрядів, скільки в моральному вихованні пастви, духовному наставництві, учительстві. Не заперечує автор і посту, однак розуміє його не як утримання від їжі, а лише як духовно-етичну категорію — утримання від гріха, служіння ближньому, творення милосердя. Поняття духовного посту, запропоноване ще блаженним Августином та мислителями Відродження, посіло, як відомо, важливе місце у протестантській філософії.

Не заперечує автор й інституту Церкви, однак не надає храмові особливої святості: «Не у тоту церковь увыйшовъ Христосъ, што руками учинена, али у самое небо, што бы ся явивъ передъ Богомъ дѣля насъ» [9, с. 89]. У багатьох місцях «Нягівських повчань» Церква називається збором («зѣбуръ»), тобто так, як називали свої громади протестанти у православних землях Речі Посполитої та Карпатській Русі. Висловлює сумніви щодо православного сповідання автора «Нягівських повчань» і відомий дослідник А. Петров: «Автор... про свое одностанство з протестантами засвідчує замовчуваннями: ніде він не посиляється на голос або вчення церкви, ні на авторитет вселенських соборів, ні на авторитет святих отців і вчителів церкви. Навпаки, у багатьох місцях він повторює і цілком чітко, що «правдива віра», істинне вчення Христа пізнається тільки «Словом Божим, святим Євангелієм» [9, с. 69—70].

Чи не найпереконливішим доведенням зазначеного є типово протестантське розуміння сотеріології, котре зауважуємо на багатьох сторінках твору. Наприклад: «Айно, ци знаешъ, што есть то вѣра? Вѣра то есть у надежи отца небеснаго, чомъ намъ простить усѣ грѣхи нашѣ дѣля смерте сына своего... коли видиме и познаеме грѣхы нашѣ... разумѣйте, ажъ дѣля нихъ есме сынове гнѣвные и не маеме нѣгде помучника и надежѣ, нѣ на земли, нѣ на небесѣхъ... чомъ ся спасеме вѣровъ правовъ, якъ святой Павелъ бѣзѣнѣтуесть, ко Римлян... Аврамъ спасъ ся вѣровъ правовъ, такъ же и другой святой усѣ изъ вѣровъ, якъ есть написано... «Праведный вѣровъ живъ будетъ». ...Чомъ али што вѣра правая, то есть даръ Божій; може имати лишъ тотъ, кому дано» [8, с. 185—186]. Подібна думка повторюється на аркушах 56, 6а, 29, 48, 155, 157а, 188а, 189б, 190, 197б, 198а, 209, 210, 211а, 218б та ін.

До речі, справжній зміст цих міркувань одразу зрозуміли православні читачі. У деяких місцях рукопису залишено їхні маргіналії, датовані XVIII ст., що критикують автора твору і закликають інших можливих читачів до твердості у православній вірі: «Вѣруйме все такъ, якъ церковь святая вѣрить и учитъ» (арк. 65б). В іншому місці читач гостро полемізує з автором «Повчань»: «А кто вѣру правдиву православно-кафолическу не хоче пріяти и не креститься, запрѣчаютъ правила св. апостолѣ... за іздохлыми геретиками... дають за ихъ душу проклятую... же бы не ити... и книгъ еретицкихъ не читати... и божници ихъ сокоти ся... не пріобщаймя ся еретикумъ, бо они суть врагы Божіи, што бы насъ не завели у муку вѣчную» (арк. 65б, 166, 167б).

Реформаційний характер пам'ятки підтверджує вже згадуване звернення автора до рідної мови. Однак найсуттєвіше тут те, що автор не просто шанує батьківську мову, а вважає її голов-

ним засобом засвоєння змісту Євангелій. По суті, він утврджує слов'яно-руську мову як засіб богословського мислення і світоглядної полеміки, не менш гідний, ніж церковнослов'янська чи латинська мови. Автор наголошує також на необхідності вивчення Святого Письма саме простими віруючими, «по разумѣнію і некнижныхъ мірянъ». Адже «проповѣдавъ слово Божее Святое евангеліе на языкъ, которымъ мовлять люде... усъмъ народомъ, что бы чинили молитву и пружбу за усякое дѣло... однимъ... языкомъ у одно дати славу Богу» [8, с. 1, 164]. Цей реформаційний мотив помітив і переписувач «Нягівських повчань» Горбенський, котрий назвав авторську мову «надто простою, хлопською».

Загалом перу українських авторів належить низка руськомовних творів, які теж можна віднести до біблійно-перекладної літератури. Це — учительні Євангелія, збірки біблійних проповідей і повчань, що дійшли до нас здебільшого у рукописному вигляді та анонімними. У цьому корпусі переважають православні списки, чимало з яких написано все ще церковнослов'янською мовою. Що ж до протестантських учительних Євангелій, котрі все більше «відкриваються» сучасною історичною наукою, то вони написані народною мовою.

В історіографії поки що найповніше описана руськомовна рукописна збірка тлумачно-повчальних слів на Євангелія та Апостольські читання західноукраїнського походження, знайдена наприкінці XIX ст. галицьким бібліофілом Ю. Яворським. Російський учений М. Дмитрієв відносить пам'ятку до 60-х років XVI ст., пов'язуючи її створення з активізацією у цей період реформаційного руху на православних землях Речі Посполитої та з полемікою, котра велася тоді в українсько-білоруському та українсько-польському порубіжжі. Мова збірки переконує в тому, що вона готувалася для православного населення Великого князівства Литовського і Польщі, до якого належав і сам автор. Безпосереднім об'єктом його реформаційної критики була православна Церква. Серед священників, котрі згадуються у збірці, є патріархи та ігумени, римська ж ієрархія залишилась поза авторською увагою. Образ розп'ятого Христа також адресується православному читачеві — «неверным грекам и Руси». У тлумаченні Євангелія від Івана автор, зокрема, пише: «А та Євангелія святая Иоанна святого бывает читана нинейшего часу и дня во всех церквах грецких и русских, а слушне тот порядок имает быти захованъ в зборех христианских» [2, с. 73].

Ретельно зіставивши рукопис збірки з протестантськими творами («Постилою» М. Рея, «Катехізисом» С. Будного), вченням «пожиждовлених» і феодосіан, Дмитрієв дійшов висновку про оригінальність української пам'ятки, її спорідненість з ідеями

релігійних раціоналістів та «досить широке розповсюдження цих ідей серед розбудженого реформацією населення Речі Посполитої» [2, с. 84].

На думку багатьох дослідників, реформаційно-перекладна література XVI ст. зумовила появу в Україні серії пізніших біблійних творів, де вже зроблені спроби використати мову, наближену до сучасної української. Безумовно, «процес проникнення тих або тих народних українських елементів у священні книги відбувався з давніх-давен, але свідомого характеру тенденція до зближення мови священних книг з говірною, живою набула справді тільки за історично цілком натуральних реформаційних впливів. Саме на межі XVII ст. гостро виникло питання про розуміння конфесійних книг і «простаками»... Приклад діячів реформації, територіально близьких народів був перед очима, і навряд чи можна припустити, щоб при своїх шуканнях освічені українці могли з цього не скористатися і не зробити певних висновків для дії» [1, с. XI]. У контексті сказаного стає більш зрозумілою поява саме у цей час таких перлин української біблійної літератури, як Пересопницьке Євангеліє чи Псалми Давидові. Вони вже виходять не з реформаційного середовища, та його вплив на ці пам'ятки досить відчутний.

Переклади біблійної літератури мовою, доступною широким освіченим колам України, відіграли неабияку роль у її першому національному духовному відродженні. Хоча перекладацька практика протестантів мотивувалася значною мірою конфесійними завданнями, об'єктивно вона мала прогресивне значення. Це був ефективний засіб наукової та мовної освіти, шлях впровадження ренесансно-гуманістичних ідей у загальний культурний процес.

1. Булаховський Л. Вступ // Житецький П. Нарис літературної історії української мови в XVI віці. Львів, 1941. 2. Дмитриев М. В. Православие и Реформация. М., 1990. 3. Дзжє Л. Украинская лексика середины XVI века: Няговские поучения (словарь и анализ). Дебрецен, 1985. 4. Катехизисъ, то есть наука стародавняя... Несвиж, 1562. 5. Мицько І. З. Ідеологічна боротьба на Україні в XVII ст. і формування та склад бібліотек // Бібліографічна інформація і сучасність. К., 1981. 6. Огієнко І. Новий Завіт в перекладі на українську мову Валентина Негалевського 1581 р. Тарнов, 1921. 7. Огієнко І. Українська літературна мова XVI ст. і український Крехівський Апостол. У 2 т. Варшава, 1930. Т. 2. 8. Петров А. Материалы для истории Угорской Руси: В 11 т. Т. 7: Памятники церковно-религиозной жизни угорусов XVI—XVII вв. Кн. 1: Поучение на Евангелие по Няговскому списку 1758 г. Тексты // Сб. отделения русского языка и словесности. Пг., 1921. Т. 38. № 2. 9. Петров А. Отзвук Реформации в русском Закарпатье. Прага, 1923. 10. Предисловие Василия Тяпинского к печатному Евангелию, изданному в Западной Руси около 1570 г. // Киевская старина. 1889. Кн. 1. Приложения.

Стаття надійшла до редколегії 17. 09. 96

«...Між часописами апостолка...»

(Ольга Дучимінська на сторінках «Жіночої долі»)

Сьогодні, на жаль, навіть серед поцінувачів і знавців української літератури небагато хто знає ім'я Ольги-Олександри Дучимінської — письменниці, літературознавця, журналістки, педагога, етнографа, громадської діячки, феміністки, хоча до другої світової війни вона була відома широким верствам Галичини.

Ольга Дучимінська народилася 8 червня 1883 р. у с. Миколаїв на Львівщині у родині директора школи Василя Решетиловича, якого досить часто переводили на інші місця роботи. Черговим був переїзд 1894 р. в с. Кунин Жовківського повіту, де майбутня письменниця познайомилася з Іваном Франком, який відпочивав тут з сім'єю. Пізніше в автобіографічній повісті «Весняні дні» вона напише: «...Це знайомство мало на мене колосальний вплив» [11, с. 165].

Спочатку вона отримала домашню освіту, а потім з п'ятого класу навчалась у жіночій школі у м. Станіславі, яку не закінчила, бо у 1897 р. помер батько. Як спроту, її влаштовують у школу сестер-василіянок при монастирі у Яворові, де дівчинка закінчує восьмий клас. У 1897—1902 рр. вона навчалась у вчительському семінарі у Перемишлі, пізніше майже 30 років (1902—1930) вчителювала. Лише «з причин недуги (горла і нервів)», як сама написала в особовій справі*, була змушена не працювати вчителькою, але активно співпрацювала з періодичними виданнями, котрі виходили у передвоєнний час у Галичині. У 1939—1941 рр. — вона екскурсовод, а 1944—1949 рр. — бібліотекар, молодший співробітник Етнографічного музею у Львові.

У віці 66 років О. Дучимінська була безпідставно репресована і відмучилась у тюрмі (1949—1952) та сибірських таборах (1952—1958) майже десять років. Пізніше була повністю реабілітована, поновлена в усіх громадянських правах, однак лише формально, бо її не друкували, не повернули помешкання. Померла на 106 році життя — 24 вересня 1988 року [24, с. 155—156].

За її довге, страдницьке життя і творче довголіття (1905—1988) окремими виданнями вийшла, на жаль, лише поетична

* Особовий листок обліку кадрів, заповнений власноручно О. Дучимінською 9 серпня 1948 р., зберігається у власному архіві краєзнавця П. Арсенича (м. Івано-Франківськ).

© Пахомов Володимир, 1996

збірка з 15 поезій «Китиця незабудків» [23], нарис «Наталія Кобринська як феміністка» [6], повість «Еті» [4]. Сталося це тому, що О. Дучимінська була дуже скромна, завжди жила насамперед для інших, а не для себе; через те, як висловилася в усній розмові з автором цих рядків письменниця Олександр Гургула-Щурат, «не було кому її (Дучимінську. — В. П.) підперти у виданні творів». Можливо, розгадка приховується в листі О. Дучимінської та Є. Пеленського від 17 лютого 1933 р. з с. Рунгури Коломийського повіту (нині с. Новомарківка Коломийського району): «Бо, бачте, мої писання такої натури, що звичайно не підходять до журналу, але радше так самотою їм ходити би, без товариства, проте я й так мало друкуюся. Я, мабуть, Вам згадувала, що я не радо друкую. Чомусь воно мене не вдовольняє як вже перейшло друком (підкреслення наше. — В. П.). Навіть на машині своїх річий не даю переписувати — не люблю. І найрадше пишу своїм письмом або даю переписати комусь з близьких мені. Бачте такі в мене ди-вацькі звичаї. Та хто їх не має!!» [20]. І незаперечним є те, що причиною малої кількості окремих видань творів О. Дучимінської були репресії (обшуки, тюрма, Сибір), яких вона зазнала, і поневіряння останніх років, коли її не друкували. Відомо, що після повернення з сибірських таборів і майже до останніх своїх днів письменниця продовжувала писати і водночас намагалася зібрати, впорядкувати і видати написане нею раніше. Про це, зокрема, йдеться в листі до літературознавця О. Мороза від 18 квітня 1960 р. «Хочу в архівах, в старих газетах пошукати своїх речей» [21]. Однак не видала...

Уже після смерті письменниці стараннями Р. Горака та її внука І. Мигула у 1992 р. було видано збірку О. Дучимінської «Сумний Христос», куди увійшло, на жаль, лише 26 прозових творів [11].

Однак спадщина О. Дучимінської, незважаючи на знищене під час обшуків, життєвих поневірянь, значно багатша. Авторіві цих рядків відомо ще понад 80 статей на найрізноманітніші теми; чотири прозових твори, які друкувались у періодиці, але не увійшли у збірку «Сумний Христос»; одна новела і 44 поетичних твори (серед них дві поеми), котрі ніколи не публікувались.

О. Дучимінська друкувалася під різними псевдонімами і криптонімами: Олег Барвінок, Ольга Лучинська, Ольга Д., Ірма Остапівна, Поважна, О. Поважна, Рута, Рута О. [1] і розшифрованими нами О. Д. і О. Д-ка у різних виданнях: «Бджола», «Дажбог», «Діло», «Жіноча воля», «Літературно-науковий вісник», «Мета», «Народна справа», «Наш світ», «Нова хата», «Новий час», «Нові шляхи», «Самостійна думка», «Шляхи» та інших, але найчастіше — у «Жіночій долі».

«Жіноча доля» — одне з періодичних видань жіночої преси, яке виникло в Україні, як і у всьому світі, з потреб жіночого руху поширювати через друковане слово ідеї фемінізму, відстоювати й висвітлювати інтереси матерів, господинь, дівчат. Перші журнали «Лада» (1853) і «Русалка» (1868—1870) не відповідали потребам більшості українського жіноцтва. Провісниками справжньої жіночої преси були альманахи «Перший вінок» (Львів, 1887) і три випуски «Наша доля» (Стрий, 1893, 1895, 1896), які видавала Н. Кобринська при співучасті Олени Пчілки, Ганни Барвінок, Лесі Українки, Дніпрової Чайки, Людмили Старицької. З ініціативи Н. Кобринської «Кружок українок» випускав у 1908 р. журнал «Мета». Наступними виданнями жіночої преси були: додаток до львівського щоденника «Діло» — «Наше діло» — (1912), «Жіночий вісник» (1917), «Наша мета» (1919—1920), знову тижневий додаток до «Діла» — «Жіночий вісник» (1921). У 1925 р. заходами О. Кисілевської та за допомогою Коломийської філії Союзу українок почав виходити в Коломії часопис «Жіноча доля», який популяризував ідеї Союзу українок і сприяв залученню жінок до громадського життя. Для жінок-селянок «Жіноча доля» видавала з 1932 р. окремий додаток «Жіноча воля», а для дівчат з 1934 р. — місячний «Світ молоді» [16, с. 691]. Видавництво «Жіночої долі» випустило сім альманахів-календарів, а не чотири, як вважається.

Треба зазначити, що існували в той час в Галичині й інші українські жіночі видання: «Нова хата» (1925—1939), «Жіночий голос» (1931—1939), «Жінка» (1935—1938), «Громадянка» (1938), «Українка» [16, с. 692].

Питанням розвитку жіночої преси в Галичині до Другої світової війни може бути присвячене окреме дослідження, навіть «Українська літературна енциклопедія» не дає загальної інформації про жіночу пресу, крім статті «Жіноча доля» [26, с. 209], однак серед тих, хто співпрацював чи друкувався у цьому часописі, імені О. Дучимінської немає. Правда, в «Енциклопедії українознавства» написано, що з «Жіночою долею» співробітничали У. Кравченко, С. Русова, Н. Королева, О. Дучимінська (підкреслення наше. — В. П.), Д. Віконська, С. Яблонська, І. Вільде...» [16, с. 689].

«Жіноча доля» почала виходити у вересні 1925 р. і діяла до серпня 1939 р., рівно 14 років. У першому числі часопису в статті «від редакції» зазначалося: «Малими силами і засобами беремося за велике діло. Беремося видавати для жіноцтва орган, якого у нас досі не було. Інші культурні народи давно нас у цьому випередили. Та краще пізно, як ніколи, особливе, коли того конче потрібно» [17, 1925, № 1, с. 1]. Редакція вважала, що треба писати про суспільне становище жінки в світі від давнини і до сучасності; вказувати їхні народні, громадські

потреби; друкувати статті про видатних жінок, а також різні поради. «Хочемо допомогти нашому жіноцтву, — читаємо у редакційній статті, — щоб воно зі своєї праці могло витягти найбільше користі, щоб воно було моральне, патріотичне, щоб любило свою неньку Україну, щоб було добрими й зразковими жінками своїм чоловікам, а матерями своїм дітям» [17, 1925, № 1, с. 1].

«Із тих імен, які десятиліттями були в забороні та глухому забутті, назвемо майстра «малої прози», блискучого есеїста, критика, знавця народного мистецтва та ревного пропагатора його кращих зразків і традицій — Ольгу Дучимінську. Саме тут, в журналі «Жіноча доля», на сторінках альманахів та календарів-додатків до цього періодичного видання — розвивався талант письменниці, чию долю покривдила більшовицька ідеологічна система. В «Жіночій долі» О. Дучимінська публікувала свої оповідання, новели, етюди, нариси, кореспонденції, етнографічні розвідки і студії, вірші», — пише В. Качкан у книзі «Хай святиться ім'я твоє» і подає бібліографію 29 публікацій О. Дучимінської в «Жіночій долі» [17, с. 149—150].

До співпраці з «Жіночою долею» О. Дучимінська прийшла в зрілому віці, добре відома читацькій громаді. Вона була вже авторкою поетичної збірки «Китиця незабудків» (1911), яку схвально зустріли О. Коваленко, Н. Кобринська, І. Ющишин, І. Нечуй-Левицький, котрий, зокрема, відзначив: «Поезії д. Ірми Остапівни написані доладними віршами і всі проникнуті духом смутку і журби, але цей смуток поетичний, не доходить до одчаю... І вірші, і передмова написані чисто українською мовою з усіма її формами» [22, с. 16], «Першими пробами на літературному полі Ірми Остапівни щиро захоплювалась Ольга Кобилянська», — згадував упорядник поетичної збірки Ірми Остапівни [25, с. 541] (О. Дучимінської — В. П.) М. Угрин-Безгрішний (М. Венгжин) [25, с. 541]. І це щире захоплення не когось із критиків, а самої О. Кобилянської, судженням якої навіть авторитет І. Франка не міг стати на заваді, і яка в листі до І. Блажкевич від 7 грудня 1932 р. наголосила, що О. Дучимінська «все-таки талановита жінка» [19, с. 654]. До співпраці з «Жіночою долею» О. Дучимінська була вже і автором високохудожніх прозових творів і кваліфікованих науково-публіцистичних розвідок, серед яких новели і оповідання «Дзвони» [3] і «Вагит» [2], опубліковані в чернівецькому журналі «Промінь»; «Маляр» [5] — в ювілейній збірці Б. Лепкому; «Перервана пісня» [9] і «Падає сніг» [8], етнографічний нарис «Чех Людвик Файгль: Етнограф і знавець Гуцульщини» — у тижневику «Наш світ», на титульній сторінці якого значилося: «У нашому світі» беруть участь та зголосили згоду співробітничати Ното (псевдонім не вдалося розшифрувати. — В. П.), Тамара

Барабаш, Ф. Гудима, посол д-р Дмитричак, О. Дучимінська, проф. Заїкін, поет П. Карманський, проф. Коваль (Берлін), Купальський, К. Лавринович, М. Левицький, д-р Є. Лукасевич, посол С. Любарський, М. Маланюк, арт.-мал. Мечик, проф. І. Огієнко, поет О. Олесь, Г. Орлівна, В. Островський, В. Павлович, поет А. Павлюк, М. Падоліст, арт.-мал. З. Подушко, К. Поліщук, С. Русова, доц., Ю. Русов, М. Садовський, О. Саліковський, С. Сірополко, О. Сяг, Тавальга, Фірак (Югославія), І. Чепига, Червенський, сен. Чернявський, посол Чучмай і інші» [15].

Про поважність названого складу авторів нема потреби писати. На жаль, прекрасні новели «Перервана пісня» і «Падає сніг» (присвячена пам'яті Н. Кобринської) не ввійшли у збірку «Сумний Христос».

Отже, коли почала виходити «Жіноча доля», О. Дучимінська була майстром художнього і педагогічного слова (працювала тоді вчителькою в с. Тяпче Долинського повіту). Можна вважати, що коли редакція «Жіночої долі» вирішила випустити свій альманах на 1927 р. — «На новий шлях», то вона запропонувала О. Дучимінській подати до нього свої твори. У цьому альманасі була опублікована легенда «Христос і поет» [14], яка, на нашу думку, є першою публікацією О. Дучимінської, пов'язаною з «Жіночою долею», і яка ще раз підтвердила поетичне і життєве кредо письменниці — служити людям. Крім легенди «Христос і поет» у «Жіночій долі» або в її альманах розміщені такі прозові твори: «Сумний Христос» [12], «Одурена» [17, 1929, № 3], «Сніг» [10], «Різдвяна казка» [17, 1931, № 1—2], «Великодня легенда» [17, № 15—16], «Христос родився» [17, 1933, № 1]. Остання новела, на жаль, теж не ввійшла у збірку «Сумний Христос». Названі твори об'єднані одним філософським змістом — прагненням досягнути християнські та загальнолюдські вартості, велика любов до божественного, до природи, жінки, добра, справедливості. Чотири новели присвячені Ісусу Христу — Синові Божому, їх можна розмістити у хронологічному ряді (не за датами написання, а за дієством) — «Христос родився» (Діва Марія народила Бога-Дитину), «Великодня легенда» (Христос вмирає на хресті і воскресає), «Христос і поет» (Христос воскрес і зустрівся з поетом, передав йому Свої скарби і Свій хрест), «Сумний Христос» (на роздоріжжі кам'яний Христос, про Якого забули люди, похилився у великій болю і смутку); оповідання «Різдвяна казка» пропагує християнські та водночас національні ідеали (точиться боротьба за визволення нещасної України); новела «Сніг» продовжує висвітлювати проблеми людського існування; оповідання «Одурена» присвячене Матері, на цей раз — земній.

О. Дучимінська, як сама підкреслювала, «була глибоко релі-

гійна» [11, с. 188]. Християнську мораль вона постійно возвеличує і вважає, що кожна людина повинна досягнути ці християнські постулати, вони повинні стати її єством, людина має прагнути своїми помислами, діяннями наблизитися до Бога, до божественного. І нехай люди чекають від Бога дарів духа, а не матеріальних благ. У новелі «Христос і поет» народ хоче побачити Воскреслого. Ісус Христос дуже цікавив поета і насамперед тим, що за Свою віру дав Себе на хресті розп'яти і, вмираючи, проголошував любов до ворогів. «Назареець мусив бути поет! — думав. — Дати Себе розп'яти на хрест за царство, якого нема ніде на світі, умирати в болях з усміхом на устах, змочених жовчю; молитися за ворогів, проголошувати любов до всього людства... Це може лиш божевільний поет або поет — Бог! Всі поети криють в собі неперебрані скарби царства — укриті перед очима звичайних смертників... бо вони розуміють його! А цей проголосив про скарби духа, а вони Його небесне царство взяли за звичайне земне... І розп'яли Його... А тепер юрба Його шукає, гонена цікавістю» [11, с. 7—8].

Поет зустрів Воскреслого, бо він один воістину затужив і шукав. За це Христос влив у серце поета всі благодаті, які мав Сам: творчість, царство духа, уміння розуміти природу і говорити з нею. Але з усіма благодатями дав Христос поету і хрест Свій, і терпіння: «Ціле життя будеш його двигати на раменах своїх, юрба буде розпинати тебе, а ти будеш страждати і відкуплювати людство, як Я. І будеш любити, як Я, і будеш людям прикрашувати життя квітами... Приймеш zarazом всі напруги світу, всі його обіди, всі його поличники... І юрба буде над тобою насміюватись, як наді Мною» [11, с. 9]. Так філософськи переосмислює О. Дучимінська роль призначення поетів (митців), котрих Христос настановив Своїми заступниками на землі.

Особливе почуття в О. Дучимінської до жінки-матері, образ якої посідає центральне місце в її творчості, зокрема, в оповіданні «Одурена» з циклу «Жіноче царство». Героїня О. Дучимінської одурена двічі: вперше — власним чоловіком, який одружився з нею не з любові, а заради майна, а коли в них померла дитина, зовсім покинув її і виїхав в Америку, де про неї забув; вдруге її обдурив один із полонених, якого вона покохала, продала все, аби виїхати з ним за його намовою до Америки, але він, взявши гроші, назавжди зник з ними. І залишилась вона сама з майном у вузлику, а «під серцем дитинка» [17, 1929, № 3, с. 7]. Безіменна героїня твору О. Дучимінської згадує все це, лежачи на ліжку на третій день після народження сина: «Гарячі сльози палять її око і серце... Мати... Мати... А де дітися з ним... В воду, в воду, бо немає де діти його...» [17, 1929, № 3, с. 7]. Ми не знаємо кінця цієї історії, бо в творі одурена

стоїть на високому мості з вузликом і немовлям на руках: «Чи не прийдеться ночувати у цих холодних хвилях?!» [17, 1929, № 3, с. 7].

Сюжет не новий, відомий давно, а особливо вразливо відтворений у «Катерині» Т. Шевченка, але там одурена дівчина, у Дучимінської — все жіноцтво, на захист якого письменниця стає у самому творі: «О, жінко! Благословенна весталко роду людського, жрекине негасаючого вогню продовження існування. Благословенна і недооцінена в роді людським» [17, 1929, № 3, с. 7]. Цей афоризм (афористичність загалом притаманна художній творчості письменниці) — лейтмотив всієї «жіночої теми» у спадщині О. Дучимінської.

Із поетичних творів зустрічаємо єдину поезію О. Дучимінської під назвою «Наша пісня» з посвятою Олені Кисілевській в альманасі «Жіночої долі» на 1929 р. Поезія присвячена знову «жіночій темі»:

Ми довго йшли,
припущені, незнані,
Рабинями були ми...
Сказано: жінки!
В терпіннях перші,
в гаразді останні —
Тільки нас
все бачили віки.

Але «час минав», жінки «добились вільних людських прав», жінка стала «як вільна людина», «і світ її пізнав».

Любов і гарт,
та правда із красою —
Отсе кличі
жіночих всіх сердець.

Авторка вірить, що «прийде перемога, недолі кінець» і «діло велике доведем до краю» [7, с. 63].

Навіть на основі цих восьми художніх творів, надрукованих на сторінках «Жіночої долі» або її альманахів, можна зробити певні (певною мірою умовні) узагальнення щодо літературної творчості О. Дучимінської:

— тематика її творів стосується насамперед християнських ідеалів, любові до Батьківщини, «жіночих питань», заголовки, як правило, розкривають зміст творів;

— письменниця тяжіє до жанрів «малої прози» (новел, оповідань), називання нею окремих творів легендами сприймається як традиція, коли до легенд відносили поширювані в середні віки «житія» перших християн, святих;

— більшість творів О. Дучимінської комусь присвячені: «Христос і поет» — Стефанові та Галі Ванчицьким «на спомин прогулки до Космача»; «Сумний Христос» — Ользі Кобилянській «В 40-літню річницю її праці на полі літературнім»; Різдвяна каз-

ка» — Наталені Королеві; «Великодня легенда» — рунгурським приятелям; «Христос родився» — «усім тим, які нинішній Святвечір зустрічають на чужині з тугою за рідною землею»; «Наша пісня» — Олені Кисілевській;

— стиль творів лапідарний, сконденсований, іноді недомовлений, місцями афористичний, нерідко переважає ліричний струмінь над епічністю; це стиль українських письменників початку ХХ ст., які йшли за В. Стефаником;

— епічні твори проникнуті поетичністю і, навпаки, поетичні — епічністю;

— герої творів переважно безіменні, чим, мабуть, досягається більше художнє узагальнення; герої частіше думають, ніж говорять;

— психологічний струмінь нуртує в усьому: у темі, навіть у назві твору (заголовку), у висвітленні подій, вчинках героїв, їх світосприйманні, світобаченні, самоаналізі, авторських відступах;

— авторка присутня майже в усіх творах, не обов'язково через оцінювання зображуваного, а радше — через певні афористичні відступи;

— мова творів багата, образна, яскрава, надзвичайно чиста, літературна навіть за сьогоднішніми мірками; у мові є елементи покутського, рідше гуцульського діалекту, але вони використовуються вдало, створюють відповідний місцевий колорит;

— твори О. Дучимінської закликають людей дотримуватися християнської моралі, шанувати загальнолюдські вартості, утверджувати благородні цілі, вселяють оптимізм.

О. Дучимінська володіла п'ятьма мовами — українською, польською, німецькою, російською, чеською (у такій послідовності подавала знання мов сама письменниця) і перекладала з чеської, німецької, російської. У «Жіночій долі» друкувався її переклад уривка повісті Божени Немцової «Бабуся» [17, 1932, № 21—22], а також статті-поради жінкам, написані на основі німецьких та чеських джерел, наприклад: «Віджива й жіночі недуги» [17, 1931, № 51—52] — переклад з німецької за доктором Еклером, «Серце й віджива» [17, 1932, № 17] — переклад з німецької за доктором Фалькенборном «Ощадна жінка-господиня» [17, 1936, № 3] і «Бережім найдорожчий скарб — здоров'я» [17, 1936, № 7—8] — за чеським часописом «Господинські листи».

На сторінках «Жіночої долі» розкрилася ще одна грань таланту О. Дучимінської — як літературного критика і рецензента. У своїх рукописних замітках «Мої друковані твори» вона записала: «Я була головною рецензенткою нових книжок для «Жіночої долі». Тут вона помістила рецензії на 19 творів, які у той час публікувалися. Рецензії О. Дучимінської короткі, влучні,

афористичні, науково обгрунтовані, доброзичливі; вона вміє віднайти характерне як у людини-автора, так і в самому творі. Наприклад, рецензію на збірку «У тьмі горю» Андрія Волощака критик починає так: «У тьмі горю... Справді, автор горить у тьмі, бо в першій битві 1914 р. втратив зір. І нутро шматує безмежна туга за сонцем:»

Гей дайте сонця хоч на мить.

Але він береже святий вогонь у своєму нутрі; бадьорість духа, творчість не заломлюється. Настрої передані читачеві в давніх і новіших формах лірики. Опис природи пластичний...» [17, 1934, № 7, с. 15].

По-іншому О. Дучимінська будує рецензію на книгу «На високій полонині» польського письменника Станіслава Вінценза: «Знаний на цілій Гуцульщині др. Станіслав Вінценз — видав свою книжку-поему про Гуцульщину. ...Автор родився і зріс на Гуцульщині. Він сам каже про себе: «Мене колихав шум Черемошу, а старий Гуцул був моєю пістункою» [17, 1936, № 7—8, с. 23].

О. Дучимінська кваліфіковано рецензує критичну студію Дарії Віконської про Джеймса Джойса на його твір «Уліс», збірку нарисів «Во дні они» і повісті «1313» і «Сон тіні» Наталени Королеви [17, 1935, № 1; 1936, № 1—2; 1938, № 6—7], репортаж Володимира Ласовського про генерала Тарнавського, сонети Дмитра Николишина, книгу про інсценізацію вибраних творів Тараса Шевченка Владислава Ковальчука, роман «Віднайдений рай» Уласа Самчука [17, 1936, № 4, 7, 8, 17], нариси Софії Парфанович, оповідання Марії Кремьнірівської, новели молодомузівців [17, 1937, № 15, 16, 18, 24], повість Галини Журби, поезії Івана Колоса [17, 1938, № 8; 1939, № 4] та інші нові твори [17, 1936, № 19; 1937, № 24; 1938, № 19; 1939, № 1—2].

Окремо треба розглянути діяльність О. Дучимінської на сторінках «Жіночої долі» як публіциста, есеїста, порадиці жінок, педагога, етнографа. Ці публікації можна тематично згрупувати. Значний інтерес становлять матеріали про матір. Стаття «Мати» [17, 1928, № 11] — це перша публікація Дучимінської на сторінках власне часопису, а не його альманахів-календарів. Ця стаття дала поштовх для публікацій інших авторів на цю тему; до появи звернення «В справі Дня Української матері» [17, 1929, № 6], до офіційного його відзначення з 1929 р. як Свята Матері в Галичині. До цієї теми публіцистика повертається і в наступних роках у статтях «Значіння Свята Матері», «Матерям у день їхнього свята» [17, 1930, № 19; 1934, № 10]. Всі три названі матеріали об'єднує показ величі матері як першооснови всього сущого, як берегині роду і народу, головного начала у відбудові із занепаду будь-якого народу, виховальки майбутніх будівничих України.

О. Дучимінська створила низку портретів українських жінок від сивої давнини і до своїх сучасниць. У статті «Українське жіноцтво в старовині» [13] авторка веде мову про княгиню Ольгу, Орісю Завісну, Ведмедівську Попівну (матір гетьмана Мазепи), Ганну Хмельницьку, Настю Маркович-Скоропадську, Єлисавету Гулевич, Роксолану. Дослідниця підготувала спеціальний реферат, який виголосила на святі княгині Ольги 23 липня 1938 р. і який став основою статті «Княгиня Ольга» [17, 1938, № 17, 18]. Цими матеріалами авторка хотіла ще раз нагадати своїм співвітчизникам, що без минулого немає майбутнього, що забути вчорашнє — забути себе. Вона також майстерно виписала портрети Наталії Кобринської, Софії Русової, Олени Кульчицької, Уляни Кравченко, стигматички Насті Волошин [17, 1934, № 12—13; 1936, № 5—8; 1938, № 15—16; 1939, № 11—12]. Жіночі проблеми публіцистка порушила у статтях «Ювілей Мироносиць», «Ювілейна книжка Союзу українок Канади», «Дещо про кооперативи» [17, 1931, № 30; 1936, № 20; 1937, № 22], а також у рекомендаціях жінкам щодо ведення домашнього господарства [17, 1931, № 27, 48, 51; 1932, № 9, 13; 1936, № 3, 14], які переважно підписані псевдонімом Поважна і назви яких, як правило, вказують на те, про що йде мова.

О. Дучимінська — вроджений педагог, вихователь. Про свій перший рік учителювання вона із захопленням розповіла в автобіографічній повісті «Весняні дні». Тема виховання присутня у всій її науково-публіцистичній та художній спадщині, хоча спеціальних статей небагато: «Про виховання», «Молодим і старим», «Конференції на виховні теми» [17, 1930, № 46—49; 1932, № 17, 20—22; 1939, № 7—8], які варто рекомендувати для вивчення на педагогічних факультетах. Зокрема, в статті «Про виховання» авторка порушила багато «вічних» проблем. На її думку, немає важливішого завдання перед родичами і суспільством, як «виховати будучу людину», бо «тільки виховання робить людину правдивою людиною», лише через виховання «кладуть фундаменти, на яких потім спочине ціле життя». Вона палкий прихильник індивідуального підходу у вихованні: «не всі діти однакові, не один матеріал, тож не може бути й одного верстату», «не збагнувши вдачі дитини, можемо її не те, що не виховати, але й і знищити». Виховувати потрібно не лише душу, а й тіло дитини: «Є вік, де виховання тіла перевищає, знову приходить вік, де звертаємо більше уваги на душу». Виховання дитини О. Дучимінська поділяє на три частини (вік дошкільний, вік шкільний, вік доростаючої молоді), які однаково важливі у формуванні майбутньої людини, і подає «рецепти» залежно від віку [17, 1930, № 46]. Педагогічні погляди О. Дучимінської можуть бути предметом окремого дослідження;

ми лише подамо узагальнюючий висновок статті «Про виховання»: «Керуймося у вихованню ось такими чинниками: любов, примір, праця, добре товариство і книжка» [17, 1930, № 49, с. 2]. Актуальність такого твердження незаперечна на віки і для всього людства. У статті «Молодим і старим» авторка аналізує стосунки молодих і старих, звертається до молодих з проханням турбуватися про старих і до старих — з суворою відвертістю: «А коли на старі роки ми самотні й опущені, то шукаймо вини — в нас самих» [17, 1932, № 21—22, с. 16].

О. Дучимінська все життя (крім тюрми і Сибіру) мандрувала: «Поза наукою мене манив широкий світ мандрівок» [16, с. 214]. Ці «мандрівки» вона описувала в статтях, які відзначались науковістю, позицією публіциста, а місцями нагадували художні твори. У «Жіночій долі» вона опублікувала матеріали про свої враження з жіночого пластового табору в Сокалі [17, 1929, № 19], з Поділля, з побуту в чеському селі [17, 1931, № 35—38, 48], Рогатина і Черче [17, 1936, № 18], Гуцульщини, першого українського літературного ярмарку [17, 1937, № 4, 19], з промислових виставок — у Празі, Стрию, «Центросоюзі» [17, 1930, № 28—30; 1933, № 12; 1935, № 13—14].

«Мандрівниця» вивчає звичаї і традиції рідного краю, розуміючи їхню роль у збереженні національної пам'яті народу, вихованні молоді, публікує етнографічні розвідки про різдвяні звичаї в селах Білоберезці Косівського, Тяпче Долинського, Вовчим Турчанського повітів [17, 1935, № 1; 1937, № 1—2; 1939, № 1—2], про великодні звичаї в селі Рунгурах Коломийського повіту, в селах Дубовім і Жукові та Підкарпатті [17, 1934, № 8; 1939, № 7—8], рунгурську коляду, яку сама записала [17, 1936, № 1—2].

Як етнограф, фольклорист, О. Дучимінська у своїх статтях виступає не лише фіксатором подій, а й публіцистом з чіткою позицією, закликає читачів узяти участь у розв'язанні тих чи інших питань. Наприклад, вона опублікувала п'ять матеріалів, присвячених з'їздам і нарадам українських музейних працівників [17, 1933, № 13—15; 1937, № 11, 12, 14—16; 1939, № 13—14].

У цих публікаціях не лише констатація фактів, а й бачення авторкою проблем, які треба вирішувати. У статті «Думки про з'їзди музейників» тривога: «Будівля нашої народної творчості й мистецтва валиться, розсипається в руїну», заклик «рятувати те... що можна», «збирати найдавніші пам'ятки, доки час» [17, 1937, № 14, с. 12—13]. О. Дучимінська вважає, що обов'язок кожного інтелігента «познайомитися з народною творчістю», не дати пропасти пісням, обрядовим звичаям, бо це «Історія нашої культури», і наводить слова І. Франка: «Кожний думай, що на тобі мільйонів стан стоїть». Вона пропонує вста-

новити День українського музею, в який би «кожен жертвував, що може, на річ українського музейництва» [17, 1937, № 15—16, с. 8].

О. Дучимінська звертається з щирим словом до читачок «Жіночої долі» з проханням «зберегти часопис у скрутний для нього час» [17, 1931, № 48] — і журнал був збережений.

Ім'я Дучимінської зустрічаємо на сторінках «Жіночої долі» не лише під її публікаціями (таких ми виявили 78); її ім'я гіпотетично може бути зашифроване також за криптонімами Д. [17, 1929, № 22], Ольга [17, 1936, № 12], О. П. [17, 1935, № 17], Р. [16, 1929, № 16], Т. О. Д. [17, 1930, № 1—3; 5, 6, 11, 12, 16—17, 52]; серед тих, хто залучив до часопису нових передплатників [17, 1929, № 6]; в рекламних оголошеннях про авторів і зміст наступних альманахів [17, 1926, № 10; 1928, № 18, № 23; 1929, № 17]; планах публікування матеріалів на наступний рік [17, 1935, № 24; 1936, № 24]; у статтях, присвячених видавництву «Жіноча доля» [17, 1929, № 13]; в інформаціях про відзначення свят Матері (в одній з них повідомляється, що О. Дучимінська «відчитала артистично» частину поеми Т. Шевченка «Марія» [17, 1929, № 16, с. 6]; у «Заяві представниць зорганізованого жіноцтва на захист п. посолки Мілени Рудницької» [17, 1931, № 41]; у листуванні редакції у зв'язку з Великоднем [17, 1934, № 8]; у рецензії на книгу О. Дучимінської «Наталія Кобринська як феміністка» [17, 1935, № 3]; у кореспонденціях з нагоди річниць часопису [17, 1934, № 12—13; 17, 1935, № 17], в одній з яких, присвяченій 10-літтю «Жіночої долі», редакторка Олена Кисілевська відзначила, що своєму існуванню й успіху часопис завдячує «великій безінтересовній прихильності, з якою піддержали скромну цю працю наші письменниці, а навіть письменники: імена Андрія Чайковського, Дм. Николишина з місцевих; а з дальших: Ольги Кобилянської, Уляни Кравченко, С. Русової, Кл. Попович-Боярської, Марійки Підгірянки, Константи́ни й Ліни Малицьких, Н. і В. Королевих, Марії Омельченкової, Ольги Ол. Дучимінської, Ів. Блажкевичевої, проф. В. Федоренка й багатьох інших відомих імен» [17, 1935, № 17, с. 2].

У 10-літній ювілей журналу Ольга Дучимінська написала його видавцям привітання, вміщене на сторінках часопису. Це зразок її журналістського, публіцистичного, взагалі творчого стилю, який відзначався, незважаючи на жанри, стислістю, влучністю, афористичністю, любов'ю до тих і до того, про кого і про що писала: «Жіноча доля» — це між часописами апостолка, яка йде послідовно раз наміченою дорогою до своєї цілі. Її муравлина праця й заслуга в нашій суспільності велика й нічим не заступлена. Вона заходить у всілякі закутини нашого краю, і хоч скромно й тихо, але сповняє свою велику місію. Вона перша зай-

шла під стріху сільської хати й збудила жінку-селянку. Вивела її на поле громадської та суспільної праці. Зробила з неї людину. Ні один часопис не може порівнюватися з «Ж. Д.» щодо збору овочів, від сіяних нею кличів. Бажаю їй, щоб якнайдовше апостолувала й заходила до всіх забутих і далеких, що ждуть щирого слова. А Видавцям її — сили, доброї охоти й такої віри в своє апостольство, якими відзначувалися до сьогодні, хоч би й у найтяжчих хвилинах існування» [17, 1935, № 17, с. 5]. І в те, щоб «Жіноча доля» стала апостолкою між часописами, своєю мурашиною працею, скромно і тихо, зробила значний внесок, ще нині не пошанована тією мірою, на яку заслуговує, велика добродійка, письменниця-гуманістка Ольга Дучимінська.

1. Дей О. І. Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI—XX ст.). К., 1969.
2. Дучимінська О. Вагит // Промінь. 1922. № 11—12.
3. Дучимінська О. Дзвони // Промінь. 1922. № 9—10.
4. Дучимінська О. Еті. Львів, 1945.
5. Дучимінська О. Маляр // Золота липа: Ювілейна збірка творів Б. Лепкого з його життєписом, бібліографією і присвятами. Берлін, 1924.
6. Дучимінська О. Наталія Кобринська як феміністка. Коломия, 1934.
7. Дучимінська О. Наша пісня // Наша книга: Альманах «Жіночої долі» з додатками календаря на рік 1929. Коломия, 1928.
8. Дучимінська О. Падає сніг // Наш світ. 1925. № 1.
9. Дучимінська О. Перервана пісня // Наш світ. 1924. № 6, 7—8.
10. Дучимінська О. Сніг // Для неї все! Календар-альманах «Жіночої долі» на рік 1930. Коломия, 1929.
11. Дучимінська О. Сумний Христос. Львів, 1992.
12. Дучимінська О. Сумний Христос // Наша книга: Альманах «Жіночої долі» з додатком календаря на рік 1929. Коломия, 1928.
13. Дучимінська О. Українське жіноцтво в старовині // Календар-альманах «Жіночої долі» на рік 1938. Коломия, 1937.
14. Дучимінська О. Христос і поет // На новий шлях: Календар-альманах «Жіночої долі» на рік 1927. Коломия, 1926.
15. Дучимінська О. Чех Людвик Файгль: Етнограф і знавець Гуцульщини // Наш світ. 1925. № 1.
16. Енциклопедія Українознавства: У 10 т. / За ред. Кубійовича В. Молоде життя, 1955—1988. Перевидання в Україні: Львів, 1993. Т. 2.
17. Жіноча доля. 1925, 1929—1939.
18. Качкан В. Олена Кисілевська // Качкан В. Хай святиться ім'я твоє. Чернівці, 1994.
19. Лист Кобилянської до І. Блажкевич від 7 грудня 1932 р. // Кобилянська О. Твори: У 5 т. К., 1963. Т. 5.
20. Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України, відділ рукописів, ф. 232 (Є. Ю. Пеленського), оп. 30.
21. Мороз О. Каралась, мучилась та боролась // За вільну Україну. 1992. 6 жовт.
22. Нечуй-Левицький І. Кितिця незабудьків Ірми Остапівни // Дніпрові хвилі. 1911. № 20—21.
23. Остапівна Ірма (Дучимінська О.). Кितिця незабудьків. Чернівці, 1911.
24. Полек В. Бібліографічний словник Прикарпаття. Івано-Франківськ, 1994. Зошит 10.
25. Угрин-Безгрішний М. Мій життєпис // Рогатинська земля: Збірник історично-мемуарних, етнографічних і побутових матеріалів. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1989. Т. 1.
26. Українська літературна енциклопедія: У 5 т. К., 1990. Т. 2.

Стаття надійшла до редколегії 05. 08. 95

Пролог та епілог («Енеїда» на тлі «Мойсея»)

«Великі роковини» — «Пролог, говорений перед ювілейною виставою «Наталки Полтавки» в пам'ять столітніх відо-
родин української народности», Іван Франко побудував за
принципом антитези. Напочатку, «глухо, іронічно» продекла-
мувавши першу строфу «Енеїди», оповідач козак-невмирака ки-
дає нищівні докори на адресу парубка моторного та його непо-
радного воїнства, що покинули Трою-Україну і «рушили на-
родам на наругу! Пішли нової матері шукать». Тональність
розпачлива. Козак шле прокляття навздогін легкодухам, що
задля печених голубців, розкошів Карфагену та римського
блиску зрадили рідні згарища: «Ідіть! Несіть народам всім для
виду жебрацьку торбу і лице без встиду!» У половині твору лу-
нає сакраментальне: «Вкраїна вмерла...». Козак западається в
землю. На сцені — пільма.

Та по хвилі звільна прояснюється. Сходить сонце, і той са-
мий, але відмолоділий козак-невмирака, продовжує: «Здорово
проспався, бачу, по-козацьки сотню літ...». Він придивляється
до змін, що зайшли в Україні за цей час, і з виразом найвищого
захоплення вигукує:

Ах, а тут! Предивне диво!
Тайна поміж тайн страшних!
Се ж Енееві потомки!
Та що стало инні з них?
Ті, що перед ста літами,
Як згорів наш рідний дім,
Накивають йому п'ятами
Не задумались зовсім, —
Ті під материні крила
Знов згорнулися в лобві,
І бажають в рідній хаті,
Рай зготовити собі.

Замість розпачу — надія. Замість «Вкраїна вмерла...» —
«Ще не вмерла і не вмер!». Замість 1798—1898. Сто літ. На
зміну епохи Котляревського, що охопила собою скасування Ге-
тьманщини, зруйнування Січі, закріпачення козацьких воль-
ностей, стала епілогом старої, славної у минулому, а відтак
зрушеної з вікових основ України, прийшла епоха Франка —
пролог до нового життя в іпостасі модерної нації.

Жанр епохи диктує жанрам літературним. «Енеїда» —
справді канонічний епілог. Головна подія — позаду. Котлярев-

ський простежує дальшу долю героїв, дописує розпочате імпульсом колишньої сили. Рим? Так, але чи веде троянців ідея заснування Риму? Чи вона визначає логіку їхніх діянь? Чи взагалі їхній стихійній природі властиве підпорядкування ідеї чи логіці?

Питання риторичні для кожного, хто читав «Енеїду». У контексті сотень пишнущих її сторінок візія грядучого царства з'являється всього кілька разів. Та й то хіба у штучно накликаних випарах ворожбитського зілля, а чи в балачках олімпійців, котрі нагадують одне одному (так, між іншим, про не забудь), що пора, мовляв, і честь знати: бавтесь, інтриганьте, а Енея не губіть — йому Рим закладати. Самому ж Енеєві жодний дороговказ не світить. Він керується хвилиnnими емоціями (спокуса Дідониних приваб, лютє через побачену на плечі в Турна Паллантову ладунку і т. д.). Він пливе хвилями інерції набутого колись військового досвіду. Він козакує, бо такий триб усього його дотеперішнього життя, бо така вже звияжна його натура, бо звик. Та про це — у головній частині статті. Поки що ж — пролог.

За кілька літ перед «Великими роковинами», зрікаючись за непадництва, Франко маніфестував: «Я є мужик, пролог, не епілог». За кілька літ опісля видав інший, не менш знаменитий, пролог — до «Мойсея». Пролог-аналог: ті самі гіркі нарікання попервах, ті самі віра й надія — потім. А головне, що потім, — сама поема, поема-пролог, народжена духом прологу-епохи.

Передруковуючи для збірки «Давне й нове» вірша «Декадент», із якого узято цитований щойно рядок, Франко висловився точніше: «Я хлопський син, пролог, не епілог». Йдеться не про селян, а про нове покоління інтелігенції, що виходило на арену суспільної боротьби просто з-під селянської стріхи. Воно не мало за плечима козацько-старшинського родоводу із за давними комплексами поразок, зрад, безнадії, пристосуванства. Все було попереду в цього завзятого покоління хлопських синів, звиклих покладатися тільки на себе.

Чи знайдеться в українській літературі ще так різуче контрастна пара — «Енеїда» й «Мойсей»? Відбитки душ великих українців кінця XVIII і кінця XIX ст. Над тектонічними зламами історії стоять ніжки їхніх письменницьких бюрець. Реалістична фіксація того, що було, — в «Енеїді», романтичне ствердження того, що буде, — у «Мойсеї». Це тональність, жанр, напрям. Тема ж одна — шлях народу. Як же по-різному проходять його герої Котляревського і Франка! Яке все у них діаметрально протилежне! Хочеться розкреслити надвое аркуш паперу і вписувати одну навпроти одної антитези і тези, пункт за пунктом, крок за кроком.

Крок за кроком долає безплідні піски арабської пустині Франків народ. Кожен — полічений натугою, народжений тер-

пінням задля мети. Де вже той Ханаан, за якою горою? Швидше б скінчилась дорога.

Хай би дорога тривала завжди! — міркують Енеєві козаки. Благодатними берегами Середземномор'я пролягає їхня мандрівка. На берегах мешкають гостинні люди, що люблять і наливають, і не відпускають з обіймів. Троянцям не хочеться вставати з-за, вилазити з-під столів, аби рухатись далі. Коли жінки палять кораблі, чоловіків охоплює панічний страх не через те, що вони не заснують Рим, а через те, що, об'ївши господарів і набриднувши їм, не зможуть шукати нового злачного місця. «Не баріться! — гнівно нагадує їм Зевс, — вас чекають великі справи».

«Не кваптесь, — звертається до обранців Єгова, — ви ще не гідні вступити в обітовану землю. Лише після того, як забудете смак єгипського м'яса, зростете духом і захочете мати Вітчизну. Лише після того, як сотворити її у власній душі».

Ось де вам Вітчизна осяйна
З всіх найкраща країна,
Лиш маленький завдаток її
Вам отся Палестина.

Єгові важливо, аби людина, яку Він зробив за своєю подобою, дорівнювалась Йому у думках і вчинках, усвідомила Його план і промисел, була не сліпим виконавцем, а гідним партнером.

Богів олімпійських душі троянців узагалі не цікавлять. Більше того, ці душі з найвищого благословення приречені стати морально надщербленими. Троянці гинуть не за Вітчизну своїх дум і мрій, а за цілком матеріальний клаптик чужої землі. Це перед ними, потенційними асиміляторами, Юнона просить Зевеса захистити аборигенів-латинців:

Нехай Еней сідла рутульця,
Нехай спиха Латина з стульця,
Нехай поселить тут свій рід.
Но тільки щоб латинське плем'я
Удержало на вічне врем'я
Імення, мову, віру, вид.

Але троянці стали такими всупереч власному бажанню. Вони б не воювали, бо прийшли до Італії з миром. Тільки верховна воля перетворила їх на слухняних маріонеток і знай посмикує за шнурочки.

Українець кінця XVIII ст. почував себе іграшкою у руках незбагнених фатальних сил, що наче змовились проти нього. Громіздкий ридван імперії набирав розгону. Безумством було би чинити опір залишками порізненого, знекровленого козацтва. Котляревський пропагує заспокоєння, легітимність, порядок,

послух на всіх рівнях організації суспільного життя — від політичного до родинного:

Вельможі! Хто царя не слуха,
Таким обрізати ніс і уха
І в руки всіх оддати катам.

А ось якої характеристики удостоїлись бунтівні «чуприндирі»-запорожці: «Вдень п'яні сплять, а крадуть вніч». Тут пахне Кулішем, та нам достатньо прикладів й у автора «Енеїди» і «Наталки Полтавки». Зокрема, в п'єсі наскрізною є ідея всезагального компромісу. «Де згода в сімействі, де мир і тишина, щасливі там люди, блаженна сторона», — співають щасливі дійові особи. Вони не стільки борються, скільки терплять. Наталка готова поступитись материним благанням і відмовитись від Петра. Петро, незважаючи на свої почуття, теж просить кохану не опиратись материній волі. Ця готовність віддати найдорожче, змиритися розчулює Терпилиху (1), а далі й самого Возного і врешті-решт заохочується гепіендом, з якого мораль: хочеш бути щасливим? — корися, терпи. Згадаймо «Украдене щастя», де надзвичайно схожа у зачині ситуація розв'язується цілком навпаки, і переконаймося ще раз, наскільки різну модель поведінки пропонували своїм сучасникам Котляревський і Франко. Отут ми підходимо до найсуттєвішого: з яким серцем пропонували? Чи всі підстави має гіркий докір козака-невмираки? Чого більше — шкоди чи користі завдав українству дух «Енеїди»? У чому головню виявляється цей дух: сюжеті? декларованих раз-по-раз сентенціях? Чи, може, у чомусь іншому?

Навіть у перелічених захисних фортифікаціях архітектури твору трапляються віконечка, крізь які оте інше зазирає прямим текстом. І ми не лише відчуваємо — чуємо (!), як душить поета мундир вимушеної чемності, як ностальгійно зітхає за безпосередньою, щирою своєю Україною слово царського офіцера:

Так вічної пам'яті бувало
У нас в Гетьманщині колись,
Так просто військо шикovalo,
Не знавши: стій, не шевелись;
Так славнії полки козацькі
Лубенський, Гадяцький, Полтавський...

Стривайте, та це ж про латин... Це рутульці задумали побити троян і з того приводу «в шапках, було, як мак цвітуть». Де очі ілюстратора А. Базилевича, який так знаменито малював Турнове воїнство у римських сандаліях? Втім, що йому залишалося робити? Як розрізнити інакше ворожі стани? Усі в кунтушах? Усі з оселедцями? Доводиться пензлем суперечити класикові, для котрого сюжет — річ остання. Хто там звідки втік і куди, і кого побив, і за що — за столицю світу чи за Аматиного цуцика — байдуже. Аби по-українськи, аби про Україну, аби пізнавалась вона у кожній строфі, аби на кожній кісточці сю-

жетного скелету (дарма — троянській, а чи латинській) наростала і пульсувала її жива плоть! Життя нації заморфлене, позбавлене органічної, питомої структури, нація не владна прокреслювати наразі сюжети своїх шляхів, відповідати за логіку діянь, але ж сама вона зостається, її розкішна фактура — ось!

Костюми, зброя, страви, напої, ігри, танці, предмети домашнього вжитку, а головне — мова! Нескінченні синонімічні ряди, гурти різного роду однорідних членів предовжелезних речень. Так рясно від ком та двокрапок, такою малою здається навіть максимально об'ємна зі строф (якщо не лічити сонета) — децима.

Котляревський хоче все «дрібненько описати». Він смакує кожну подробицю, оглядає її зусібіч, розгортає уздовж і вшир. Це справжня енциклопедія. Це рідкісний випадок, коли апофеоз багатослів'я є явищем позитивним, бо кожне слово — це часточка патріархальної Атлантиди, носій інформації про неї, матеріалізований згусточок її життєдайного, потужного колись, а тепер ослаблого, духу. Відроджувати цей дух будуть невдовзі Шевченко, Леся, Франко. Котляревський рятує плоть, заповнює візитівку своєї Вітчизни впізнаваними (згодом) реаліями. Безталанні земляки зведуть їх до стандартів «котляревщини». Замість десятків, сотень назв з арсеналу української кухні постане одна галушка, замість дивовижно багатого гардеробу — самі шаровари. Це у ліпшому випадку, бо у гіршому, який, власне, і має на тривожній увазі поет, за уніфікацію приймається чужинецька рука. І уніфікує — під свій, чужинецький, ранжир. З учорашніх козаків обдирають барвисті строї та запихають їх, розгублених, поголених «під нульовку», у монотонні солдатські мундири. Жахлива оця травестія, коли шати, в які убирався гордий дух, опиняються на лакеях, що натоптують люльки панам, коли козак — всього лише козачки по суті. Котляревському не треба парадоксів. Він показує козаків у тому, в що, народивши, одягла їх козацька мати. Він повертає козацький зміст у козацькі форми. Най благословиться оцей бурлеск! І якщо на ворожих троянцям латинах ті ж кунтуші, то й латинці воюють звияжно — теж по-козацьки. Еней — улюбленець публіки, наймайстерніший воїн, торжество сили й краси. І саме тому він — ватажок. *In coetroga sana!* Так було від часів античних до часів козацьких, тобто в часи лицарські.

Але «нині інші війни» («Великі роковини»). У «Мойсеї» статура «прямого, як сосна, величавого» Енея вже б надалася для цілком відмінної ролі. Кого лиш не просять рослини бути у них царем — і пальму, і рожу, і березу, і дуба, і родича сосни вільного ліванського кедра. Всі відмовляють. І тільки терен, найнепоказніший з усіх, погоджується, аби почути згодом прокльони і нарікання за колючки своєї суворой правди:

Се Мойсей, позабутий пророк,
Се дідусь слабосилій,
Що без роду, без стад і жінок
Сам стоїть край могили.

Могутній дух оселяється в кволому тілі. Кволий народ. Давня сила пішла від нього, але мусить прийти нова. Упосліджений повинен стати найпершим. Ворог заарканив на час тіло твоєї Вітчизни, але йому не подасться твій дух, якщо лишень сам ти цього не захочеш. У твоїх руках нині — тільки він. Поема Франка — про дух. Матеріальна фактура не просто не має жодного значення («долини марні» випеченої сонцем арабської пустині, «ржавії гори», «осети та будячче», скупа манна небесна, дешиця вологи, захованої у скалі). Звертати на неї погляди, мріяти про діброви й мураву, про сапфіровий Йордан, що синіє десь у майбутньому, за голими скелями Моава, — небезпечно, шкідливо:

Хто вас хлібом накормить, той враз
З хлібом піде до гною;
Та хто духа накормить у вас,
Той зіллється зо мною.

Жодна матерія не повинна відволікати. Немає права на розгалуження, переліки й синоніми. Компактний катрен усічено на твердо заакцентованому найвлучнішому слові. Не до сміху. У «Мойсеї» тільки один жарт. Та й той концептуальний — над Оріоном, що не досяг мети через власну сліпоту і наївність поводиря. Гіркий жарт. Це трагедія. Але з оптимістичним фіналом, бо за ним — безконечне продовження, бо він — пролог.

Поема Котляревського — комедія. Та що робить читач, утерши останню сльозу від реготу над її сторінками? Зітхає. Немає вже того, що так веселило, не вернеться, дочитано епілог.

Епілог

«Великі роковини» Франко присвятив «столітнім відродинам української народности». Що це — недогляд? Адже мав на увазі відродини нового українського письменства, прологом до якого так звично іменується «Енеїда», а українців зразка 1798 р. таврував устами козака-невмираки.

А може... у той момент передсвяткового поспіху його пером повела всевишня рука, аби засвідчити перманентну самовідновлювальну властивість нації. Нації, котра, умираючи в одних формах, одразу ж знаходиться в інших, не встигнувши захопонутися, на Великоднім хресті перевтілюється у нову іпостась, не зупиняється, а лише змінює осередки скупчення свого духу, прологами переорює епілоги, пролягає у вічність — несповідимістю своїх Господніх доріг.

Стаття надійшла до редколегії 16. 08. 95

«Чесність з собою» — етико-психологічна концепія Володимира Винниченка

Під час аналізу тих чи інших літературних процесів, явищ часто виникають дискусії щодо доцільності порівняння української літератури з іншими. Для аргументації використовується пояснення про залежність нашої літератури від столітніх прагнень народу до національного і державного самовизначення, і відповідно, неправомірність висування тих самих вимог, що й до великих народів з досвідом державної та літературної діяльності. Проте даний метод зіставлення, на нашу думку, виправдовує себе і в даній ситуації, адже життя певної літератури, як і її носія, не проходить у замкненому просторі; завжди присутній обмін із сусідніми, більшими та меншими, далекими чи близькими нам культурами. Справжню, здорову літературу не лякають такі впливи, вони лише підсилять її, дадуть поштовх до нового вияву і реалізації невідкритих можливостей.

«Критикувати — це прирівнювати: прирівнюємо дві величини на те, щоб з'ясувати їх вартість» [13, с. 9]. Керуючись цим принципом, можна порівнювати українську літературу з європейськими на більш загальному філософському рівні, виділяючи такі характерні естетичні категорії, як краса, гармонія й енергія, тобто сила. На відміну від світової літератури, де завжди в порівняно сталих співвідношеннях культивувались краса й енергія, в українській літературі сповідувалась, за деякими винятками, лише релігія краси, якої письменники дошукувались у спокої та розміреності, уникаючи всепоглинаючого бунту і сили енергії людського духу. «Тому оминали з острахом наші поети одну з найбільш блискучих постатей нашої історії, Мазепу, з якого можна було б зробити українського Макбета, Цезаря Борджію і Казанову нараз, полишаючи сю таємничу фігуру натхненню чужих авторів... Внутрішній гін до чину, що прискав з сеї та їй подібних постатей, їх невгамовна воля мала забагато вибухової сили, аби зайняти місце в царстві непорушної гармонії нашої літератури» [9, с. 353]. У такому контексті Дмитро Донцов вирізняє, з характерною для нього запальністю та категоричністю, лише Тараса Шевченка, Лесю Українку й Володимира Винниченка. Якщо підійти до цього питання більш розважливо (за словами Ніцше, «ніколи ще істина не спиралась на плече категоричного»), то дане коло письменників можна розширити, але це вже тема окремої дискусії.

Ще на одну причину відсутності в нашій літературі «героїчних емоцій» вказав Д. Донцов. Це невизначеність етичного змісту цих емоцій. Для нас вони є лише аморальними. Як гостро постала ця проблема при оцінці творчості В. Винниченка, побачимо далі.

Отже, якщо вирізняти як визначальні такі естетичні категорії, то саме В. Винниченко є одним з нечисленних наших письменників, творчість яких детермінована красою та енергією. Поряд з об'ємністю й тематичною різноплановістю літературна спадщина В. Винниченка є неоднорідною за складом: одна її частина належить філософії, інша — літературі. Проте навіть щодо його художніх творів не можна беззаперечно сказати, що вони повністю абстраговані від філософії. Адже В. Винниченко — це й митець-мислитель, один з представників інтелектуальної прози, такої бідної в нашій літературі. Письменник створив власну філософську систему, яку популяризував і випробовував у своїх художніх творах. Ця своєрідність творчої спадщини В. Винниченка стала гострою темою літературних дискусій. Таке явище літературні критики визнавати вперто не хотіли. Хоча, якщо взяти до уваги французьку літературу, то ще з часів пізнього Відродження у Франції з'явився тип культурного діяча, котрий у своїй творчості поєднував дві названі сфери у нерозривну єдність. Згадати хоча б ряд письменників, починаючи з Монтеня і Паскаля та закінчуючи Сартром, Валері, Камю.

П. Христюк, в єдиній на той час праці [15], де була зроблена спроба ґрунтовно проаналізувати творчість В. Винниченка, писав, що так само як за Бальзаком можна вивчати історію французького суспільства середини ХІХ ст., так і за творами В. Винниченка — політичну і культурну історію українського суспільства перших десятиліть ХХ ст. Власне, в його творах пізнаємо дух доби між двома революціями, атмосферу, в якій формувались нові соціальні, культурні та моральні відносини. Як стверджує Г. Костюк, «Винниченко, що був активним організатором і діячем соціалістичного руху, ніколи не був його догматиком. Він ніколи не ідеалізував ні партійної програми, ні партійних діячів» [11, с. 211]. Письменник аналізував їхню психіку, ідеї та практику, і ця розходженість його дуже хвилювала: «Ще в той час, коли мені кожний, хто звав себе революціонером, уявлявся героєм, коли душа була піднесена до зразків Радищева, Перовської, — вже тоді я почав помічати якусь дисгармонію між оточуючим мене реальним життям і образами, утвореними юнацькою фантазією... Я приглядався до всього, вдумувався в учення соціалізму. Але що більше я робив це, то яскравіше ставала перед моїми очима ця дисгармонія» [2, с. 457].

У своєму філософському трактаті «Конкордизм» В. Винниченко писав про важливість балансу між інстинктами, субінстинктами, розумом та волею. Та коли аналізувати реальну поведінку персонажів його творів, то їм дуже важко зберігати оту рівновагу або взагалі її дотримуватись. Вони «являють поведінку дискордизму... й ними правлять сексуальні та біологічні інстинкти за Фрейдом і Дарвіном» [1, с. 167].

Про реальний стан цієї життєвої проблеми В. Винниченко сам згадував у записках «Про драми», які зберігаються в його архіві у Колумбійському університеті: «Першою моєю літературно-драматичною працею була п'єса «Дисгармонія», написана в 1905 році. Темою її є вічний розлад між вищою свідомістю людини і практичною діяльністю, між проголошуваними поняттями саможертвовного альтруїзму та інстинктами егоїзму. Роман «Чесність з собою» був розвитком ідей «Дисгармонії» [1, с. 167].

Отже, «чесність з собою» — це своєрідний синтез тем дисгармонії і розладу на різних рівнях. На суспільному — розлад між ідеями і практикою, на морально-психологічному — між свідомістю людини та її практичною діяльністю.

Якщо вдатись до аналізованої нами концепції та філософії В. Винниченка загалом, то слід апелювати до багатовікової філософської традиції Європи. У «Щоденнику» Винниченко писав про витoki своїх ідей: у Віденському університеті читав європейських філософів Фрідріха Ніцше*, Ернеста Ренана, Анрі Бергсона, психіатрів Зігмунда Фрейда та Юліуса Вагнера фон Яврегга. На сторінках «Щоденника» знаходимо цікавий аналіз і коментар до творів німецького психіатра і філософа Вільгельма Вундта («Етика. Огляд фактів і законів морального життя»), німецького філософа Артура Шопенгауера («Афоризми і максими»). Уважно вивчав В. Винниченко творчість стародавнього грецького філософа Епікура. А про близькість світогляду французького філософа Жана-Марі Гюйо писав: «Любий Гюйо знову зі мною. Знову прекрасний, ніжний і прозорий розум його входить у мене...» [3, с. 566].

Всі названі імена пов'язані з дослідженнями проблем моралі, етики, естетики, релігії, психології, які стояли в центрі творчих зацікавлень В. Винниченка. Саме питання, як позна-

* Щодо Фрідріха Ніцше, то зацікавлення ним В. Винниченка було настільки великим, що вплив німецького філософа на письменника можна виділити в окрему проблему. Свідченням цьому є як самі твори, в яких антропософська система В. Винниченка є своєрідним продовженням «філософії життя», так і те, що В. Винниченко перекладав «Так казав Заратустра». Див.: Панченко Володимир. Ми — подорожні у власному домі у серці світу... Драма Винниченкового «Закутку» // Культура і життя. 1995. № 6.

чилися і яку роль відіграли у філософії письменника ті чи інші теорії й ідеї, погляди, залишається відкритим і потребує фундаментального дослідження. Проте можна з впевненістю сказати, що цей глибокий пласт філософської думки став тим ґрунтом, на якому зросло Винниченкове дерево життя, його світосприймання і, врешті, його філософія.

В. Винниченко чи не найгостріше відчував пульс доби. Тим і пояснюється його звернення до тих проблем і питань, що хвилювали тодішнє суспільство. Як професійний революціонер, знаючи життя своїх однодумців, В. Винниченко в першу чергу писав про них — соціалістичну інтелігенцію періоду першої революції. Вже кількома десятиліттями пізніше він згадував: «Головою ми тягнемось вгору, до неба, а тілом бабраємось у багні. Ми подібні до жираф з тілом свиней. І що далі, то цей розлад наших моральних тез з нашими діями, наша нечесність з собою, обдур самих себе все виразніше ставав переді мною і все гостріше та одвертіше остерігав проти цього явища своїх товаришів і суспільство, виявляючи його в різних літературних працях («Шаблі життя», «Божки», «Чесність з собою», «Рівновага», «Записки кирпатого Мефістофеля» та ін.)» [4, с. 138].

В. Винниченко шукає свій «еквівалент» суспільної моралі — це оригінальна етико-психологічна концепція «чесності з собою». Власне, цей принцип він намагався гармонійно ввести в образну і символічну систему своїх творів. Це було нелегким завданням, бо через таке спрямування з'являлась небезпека вийти за межі законів творчості, збитись на голе моралізаторство. Все-таки, незважаючи на талант, інтуїція творчого мислення іноді зраджувала В. Винниченка, і закладена ідея робила твір тенденційним. Це пояснюється бажанням письменника схилити читача до розв'язання того чи іншого питання. Вважати це за недолік — не обов'язково, адже йдеться про темперамент митця. Лише дехто з письменників дозволяв собі бути відкрито дидактичним, в той час як деякі уникали навіть натяку на повчання. На нашу думку, більш вартісними (з мистецької точки зору) є художні твори, в яких автори користуються своєю філософією як потаємним інструментом. «З її допомогою формували вони і думки, і сюжет, і характери для того, щоб в закінченому творі, все просочуючи, вона не проступала на поверхню» [8, с. 206].

За художніми творами письменника, у зв'язку з деякою їх суперечністю та тенденційністю, важко поетапно простежити за всіма аспектами концепції. Тому для більш об'єктивного аналізу варто звернутися до особистих, абстрагованих роздумів автора. Ключем для цього є «Щоденник», цитований вище.

Перший крок до такого розуміння робить сам В. Винничен-

ко, формулюючи мету ведення щоденника, а також (що в даному випадку для нас важливіше) вказуючи лише на одну умову її досягнення. Умова ця — щирість записок. Коли ж дивитись на неї крізь призму досліджуваної нами концепції, то ця щирість в основі своїй містить намагання будь-якого автора бути чесним з собою. В. Винниченко наводить такий приклад: «Лев Толстой, намагаючись бути чесним з собою, пробував бути щирим... Центр уваги свого вчення вважав у боротьбі з гріховністю в собі. «Царство Боже всередині нас». Толстой природою свого вчення примушений був до ширості, до найбільшої відвертості. І коли ми цього в ньому не помічаємо, то виною цього є не його вчення, а він сам, його нечесність з собою, слабкість, непослідовність. Його щирість сягає тільки до признання в таких гріхах і хибах, які не понижують, не зменшують цінності його особи в очах тих, що знайомляться з його признаннями...» [3, т. 2, с. 237].

Хоча за хронологією ці роздуми не є першими, але в них закладена етико-психологічна основа самої концепції та вказані умови її практичного існування. В. Винниченко був одним з тих небагатьох письменників-філософів, які сповідувані ідеї та теорії втілювали в особисте життя. В нашій літературі лише Г. Сковорода зумів поєднати свою філософію з етикою особистого життя і міг на схилі літ сказати: «Світ ловив мене, але не піймав».

Основою, своєрідним стрижнем концепції, навколо якого формуються інші положення, є гармонійне поєднання бажань і вчинків вольової, активної людини. Суть свого морального «еквівалента» В. Винниченко сформулював так: «Будь чесним з собою. І коли ти сам перед собою почуваєш, що ти не зробив нічого гидкого, то май мужність перебороти біль і ясно дивитись в очі собі й іншим. І коли ти почуваєш, що ні розум твій, ні почування не протестують проти твоїх вчинків, то тримай спокійно голову, не допускай болю. Ніяка образа, ніяка лайка не повинна бути для тебе образою і лайкою. Це або непорозуміння, або злосність не за те, за що лають...» [3, т. 1, с. 250]. Одна з вимог, що впливають з такого визначення, — це пряме співвідношення думок і вчинків: «Думка родить вогонь-чуття, зливається і стає неподільною з дією» [3, т. 1, с. 462].

Концепція «чесності з собою» не виникла в науковій лабораторії письменника як абстрактна теорія. Причина її появи приховується в реальному житті, яке спостерігав сам автор. В. Винниченко прагнув усунути розбіжності між прагненнями та ідеями, що існували завжди, але особливо відчутними для нього стали в той передреволюційний період, коли він разом з революційною інтелігенцією прагнув перетворити світ. У людей, від котрих вимагалися цільність, послідовність, етичність, дуже

часто виникали протиріччя між проповідуваними ідеями та реальними вчинками: «І ніколи, мабуть, ще не було такої ідеологічної, психічної дезорганізації, дисгармонії, такої «нечесності з собою» в сучасній інтелігенції, як тепер, тієї буржуазної й дрібнопоміщанської групи, яка прийняла комунізм, та навіть і тієї, яка не прийняла його». І далі Винниченко дає узагальнене визначення своєї концепції: «Нечесність з собою» — це внутрішня дезорганізованість. Вища внутрішня гармонія, організованість є «чесність з собою» [3, т. 1, с. 465].

Зі сказаного вище можна скласти певне уявлення і про носія філософської концепції В. Винниченка. Це людина, сповнена енергії та сили, свідомо своїх життєвих принципів, що повинні йти від почуття та розуму, в яких вона впевнена і може в будь-якій життєвій ситуації їх дотримуватись і відстоювати. Це людина, котра має стати володарем свого внутрішнього світу, як стверджує сам автор, без огляду на зовнішні умови, на колишні розуміння власної гідності.

При розгляді теорії, без сумніву, першою виникає проблема моралі. Концепція ні в якому разі не відкидає її. В першу чергу В. Винниченко ставить питання про сенс існування самих моральних принципів як своєрідного регулятора життя. Зрозуміло, що людина може існувати серед її подібних без певних норм і правил поведінки, тим самим доводячи, що мораль в нашому розумінні є незмінним супутником морального життя. «Аморалізм, так званий, не є безморальність, — писав В. Винниченко. — І в тих, що ніби одкидають всяку мораль, є правила і навіть закони поведіння. Нема ні однієї групи людей без певних правил життя. Існують деякі дикунські племена без релігії, але без моралі немає» [3, т. 1, с. 305]. Навіть найбільший руйнівник, переоцінювач усіх існуючих моральних норм і принципів Фрідріх Ніцше поряд з питанням: «Вільний від чого?» ставив питання-проблему: «Вільний для чого?» («Так казав Заратустра»). Що ж тоді переслідує людство, витворюючи мораль? «Усяка система моралі, починаючи від моралі тварин і кінчаючи мораллю християнства і прагматизму, має ґрунтом добробут, щастя людини» [3, т. 1, с. 305].

Виходячи з положення, що нічого абсолютного на світі немає, В. Винниченко вважає за необхідне перегляд моральних норм. Адже закономірно, що процеси зміни й оновлення в людських стосунках на різних рівнях (соціальному, культурному) повинні позначатись і на моралі, яка є їхнім породженням. Тому на певному етапі розвитку вироблена раніше моральна система починає сковувати людину, її волю, бажання, гальмувати розвиток. Проте відразу постає інша проблема. Враховуючи наявність у психіці людини елементів консерватизму та силу звички, зрозумілою стає негативна реакція людей на будь-

які спроби, які могли б похитнути підвалини їх традиційності.

Отже, В. Винниченко, визнаючи її необхідність, застерігає, що «заповіді», правила моралі не повинні навчати, силувати, вони можуть лише організовувати досвід інстинкту та розуму.

Принагідно можна згадати проблему інстинкту та розуму, яку В. Винниченко також намагається вирішити в контексті концепції. Вказує, зокрема, на обов'язкове розв'язання соціального питання як умову існування своєї теорії. Нарешті слід відзначити, що письменник багато уваги приділяв проблемі сенсу буття та щастя. І власне, концепцію разом з питанням призначення людини вважав умовою досягнення мети і доцільності існування: «Великий, невмирущий закон «бути цінним для колективу» лишається на кожному місці. Бути цінним для інших і чесним з собою — це найвищі закони і найвища насолода для кожної людини. Змогти здійснити ці закони — це змогти мати щастя [3, т. 1, с. 481—482].

Концепція «чесності з собою» визначає поведінку багатьох героїв В. Винниченка. Початки, як зазначив сам автор, закладено в п'єсі «Дисгармонія» (1906), і далі вона проходила свою еволюцію протягом 42 років аж до останніх творів письменника («Вічний імператив», «Лепрозорій», «Конкордизм»). Перші її герої-виразники (Грицько, Мирон) характерні запальністю і спрощеною, схематичною аргументацією своїх ідей. Пізніше концепція формується у філософсько-етичну теорію. Герої останніх творів — видатні професори європейського масштабу і слави — розв'язують глобальні проблеми, їхнє життєве кредо постає перед читачами невимушено, в процесі розвитку сюжету.

Отже, тією чи іншою мірою концепція відображена в переважній більшості творів В. Винниченка. Проте найповніше вона втілена в однойменному романі «Чесність з собою», хоча сам твір далеко не високої мистецької вартості. У даному випадку нас цікавить суто ідейний бік. Тому саме на ньому слід зупинитись для подальшого і повнішого аналізу концепції, розпочатого вище.

Сама концепція є дуже різноплановою, охоплює багато аспектів, так чи інакше пов'язаних між собою. Основою її є узгодження досвіду життя та розуму з бажаннями і діями людини. Всі інші питання (обов'язок та ідея, свобода і несвобода волі, шлюб і кохання, вірність і зрада) безпосередньо пов'язані та впливають з головного. У формулюванні концепції було визначено кут зору, під яким вона повинна тут розглядатись. Візьмемо перший аспект — психологічну сторону як базову.

Перше пояснення знаходимо у Дари, єдиної прихильниці Мирона — головного героя і проповідника «чесності з собою» у

творі. «Чесність з собою, це — нова мораль. Все старе треба відкинути. От тобі життя, дивись, живи і роби свої власні висновки. Ці висновки, думки довели до почуття. Коли доведеш, тоді мусить з'явитися вогонь. А вогонь цей є воля, котра й дає акцію. Вогонь цей спалить усі перепони, всі дрібні старі думки, почуття» [5, с. 27]. Детальне пояснення своєї поведінки і, відповідно, філософії дає сам Мирон на «товариському суді», де його звинувачують в аморальності: «Коли робиш що-небудь, роби цілим еством своїм. Ні розумом, ні почуттями, але й тим і другим разом» [5, с. 84].

На перший план, як бачимо, Мирон ставить добру волю (бажання) яка, за його переконаннями, повинна керувати людиною в усіх її вчинках: «Досвідом життя свого і розумом перевір бажання своє. І коли досвід життя твого та розум сходяться з бажанням твоїм, — ти правий. Іди та роби, що хочеш... Коли ж досвід життя твого та думка повстають, то зроби їх остільки виразними для самого себе, щоб від їх родилося почуття огиди до бажання твого. І бажання зникне, ти будеш також правий» [5, с. 87].

З точки зору Дари, Мирон є новою і цільною людиною. Дійсно, він намагається бути таким, бо цього вимагає від нього, зрештою, сам автор. Проте йому важко зберігати оту рівновагу або гармонію між свідомістю та вчинками. Колишній досвід сковує його в діях і помислах, часто (як у питанні щодо своєї сестри) беруть верх емоції. Другою причиною є те, що Мирон зі своїми поглядами випадає з моральної системи людей, серед яких живе. В цьому і полягає детермінізм поведінки головного героя як часто парадоксальної та непослідовної. Оправданням Миронові може бути його бажання, незважаючи на складнощі, з'ясовані вище, все ж таки бути послідовним: «Я хочу бути таким. Це дуже трудно, але...» [5, с. 96]. Водночас у його душі точиться прихована боротьба, яку вдало підмічає його сестра Маруся: «Думаєш, коли смієшся, то й добре? Слабо твоє діло, все бачу! Думаєш, не знаю, як корчить тебе там, у середині? Знаю, хоч ти і скритний» [5, с. 20]. Якщо розглядати суть цієї цитати в одній площині, то може скластись думка про егоцентризм концепції як основного принципу життя. Дійсно, філософія В. Винниченка спирається на окрему людину як таку. Вона в нього передусім індивідуальність та особистість, а вже потім — частка суспільства. Цю моральну систему можна вдосконалювати, інтерпретувати, бо вона не є ортодоксальною і закритою. Разом з тим людина повинна узгоджувати свої дії зі вчинками інших. Добра воля як рушійна сила людських діянь, що за своєю специфікою не має обмежень, виступає в даному випадку ще й як зв'язок між людьми у філософській системі В. Винниченка.

Можна говорити і про енергетизм концепції. Звернімося хоча б до Ф. Шіллера, котрий писав, що енергійні почуття, незламна, хоч би й насильна, воля завжди мають у собі щось гарне і добре, навіть коли хиляться до зла й гидоти. Тому прихильники такого енергетичного світогляду не завжди керувалися моральною оправданістю вчинків, а часто силою духу і непохитною волею до дій. Увага зосереджувалась на самому прагненні, а не на його спрямуванні. Тому Мирон говорить, що «великим стражданням, упертою думкою» випалюються зі свідомості людини поняття, що гальмують її розвиток. Тому так щиро він проголошував: «Люди для зручності поділили те, що в суті є неділимим, та й забули за це. І б'ються за те, що краще, духовне чи тілесне. Все є добре, що дає радість, і все є зло, що дає страждання. Душа в тілі, тіло в душі... Почуття життя є важне» [5, с. 110].

Етична система української літератури складалась під впливом національних ознак, а також низки історичних обставин (коли для письменників майже не існувало проблеми вибору форми і стилю, взаємовідносин індивідуального авторського «я» з дійсністю, націлення на суспільну тематику і т. д.), автоматично виключала зі свого кола моральні проблеми, які на той час вже активно розроблялись в європейських літературах. Тому звернення Володимира Винниченка до таких питань у своїх творах викликало стільки невдоволення і обурливих нападів як літературних критиків, так і багатьох читачів. Проте, як писав М. Вороний, коли В. Винниченко й помилявся у своїх моральних експериментах, то ті помилки його своєрідної, творчої натури були набагато цікавішими, ніж лінійні прояви шаблонної думки більшості українських письменників. «В більш культурних громадах до таких людей прикладали іншу міру, покладали їм іншу ціну» [7, с. 169].

Проте культурна і прогресивна Європа не завжди однозначно реагувала на твори такого спрямування. Взяти хоча б історію з романом Д. Г. Лоуренса «Коханець леді Чаттерлей», написаним значно пізніше і все ж забороненим як на батьківщині автора, так і у Франції. І через якихось два десятки років думки талановитого англійця перегукувались з роздумами В. Винниченка: «Довгі роки нам доведеться перевчатися чесно думати про секс, поки досягнемо, зрештою, того рівня справжньої моральної чистоти і цільності, які будуть можливі, коли наше плотське й духовне перебуватимуть у гармонії й одне не суперечитиме іншому...» [10, с. 102].

Одностайність критиків, незважаючи на всю різноманітність їхніх «платформ» (С. Єфремов, Д. Донцов, Д. Дорошенко), просто дивує. І марно було сподіватись на розуміння, якого потребував автор: «Дістав листа від Левіні й вирізки статтів

про «Чесність з собою». Лайка і злість мене тільки дивують. Я не розумію, чи ті люди щиро пишуть, чи вони цілком не помічають того, що я хотів сказати? Всі як один обурені, нема ні одного, щоб хоч трохи звернув уваги на ідею речі. Всі лютують за інтелігенцію. Не може ж бути, щоб усі помилялись, а я один був непомилковий. Де ж голоси за мене, чи хтось обізнаний з словом розуміння ідеї речі» [3, т. 1, с. 32].

Попри всю начебто зовнішню простоту, реальність багатьох життєвих ситуацій і часту «повчальність» мало хто помітив глибоку філософічність творів В. Винниченка. В цьому й полягало його новаторство, коли, перетворюючи соціальне середовище своїх героїв на тло, письменник зосереджував найбільшу увагу на їхньому внутрішньому світі. Це головним чином люди, котрі перебувають в активному пошуку серед довічних проблем сенсу буття, щастя, кохання, сім'ї і т. д. Це люди, котрі щиро прагнуть віднайти славнозвісну гармонію, узгодити свої помисли та вчинки.

Зрештою, цього прагне і сам В. Винниченко, оскільки дуже відчутною є авторська присутність у творах, зокрема першого періоду. Підтвердженням цьому є його лист до Є. Чикаленка, де В. Винниченко писав: «Я їх не видумую для оригінальності — глибока це помилка Ваша — ні один свій твір я не видумав — кожний так чи інакше пережив, у кожному я в житті приймав більшу чи меншу участь... Пишу я все щиро, бажаючи якомога менше лукавства вносити в свої роботи» [12, с. 12]. І якщо його герої губляться в такому складному лабіринті життя, часто потрапляють у глухий кут або ці їхні поривання видаються дещо штучними, то чи можна ставити це авторові за провину?

Власне тут ми підходимо до питання реальності даної концепції, адже як і будь-яка філософська система, вона має свої раціональні та ірраціональні сторони. Теорія ґрунтується на двох основних поняттях: інтелектуальному індивідуалізмі та моральному колективізмі. Перше поняття, починаючи від Канта («Критика чистого розуму») і закінчуючи рядом філософів, які в дусі своїх концепцій модифікували його (Ніцше, Бергсон), у Винниченковій системі реалізувалось у твердження, що кожна людина є своєрідним законодавцем і творцем. Щодо другого положення, то письменник відштовхується від кантівського принципу «морального колективізму», але зміщує акцент в його «категоричному імперативі» з колективного на індивідуальне. Тобто від узгодженості зі собою, з власним внутрішнім світом до гармонії з колективом, узгодженості зі світом зовнішнім: «Коли щасливе життя є гармонічне життя, коли гармонічність є моральність, то чи можна на підставі життя якоїсь людини судити про моральність її поглядів чи вчення? Здається,

це єдиний критерій, що його до певної міри можна вживати для перевірки тої чи іншої доктрини» [6, с. 195—196].

Розглядаючи як обов'язкову умову гармонійного індивідуального життя узгодження з життям якогось колективу, В. Винниченко стверджує, що гармонійність індивідуального життя є вже гармонійність з погляду громадського. Таким чином він дає кожній людині свободу вибору, творчості і т. д., тобто йде далі за Канта, наголошуючи на умові внутрішньої необхідності: «...Я хочу, чтобы Я не было затерто МЫ, чтобы МЫ было составлено из больших оригинальных Я, чтобы был синтез Я и ТЫ, а не абстрактное бескрасочное МЫ. Уничтожить искание, инициативу, творчество я не хочу. А ищут и творят те, которые недовольны и сильны...» [14, с. 55]. Згадати хоча б Ф. Ніцше: «Хіба не відчувається категоричний імператив Канта як небезпечний для життя!.. Що діє більш руйнівно за те, якщо примусити людину працювати, думати, відчувати без внутрішньої необхідності, без глибокого особистого вибору, без задоволення? як автомат «обов'язку»?» («Антихрист. Прокляття християнству», аф. 11).

По суті Володимир Винниченко передбачав нові «зовнішні умови», нове розуміння людської гідності, тобто цілком нової системи моральних принципів. Згадати хоча б цитований вже вище принцип модифікації моральних законів у зв'язку зі зміною самого життя. Тому в існуючій системі його концепція «чесності з собою» виступала як ірраціональний елемент. Без зміни її неможливо уявити, щоб вона «запрацювала» — інакше вона буде постійно наштовхуватись на існуючі уявлення добра і зла. А результат показаний у творах В. Винниченка.

Отже, специфіка художньої творчості В. Винниченка (її парадоксальність, складність, інтелектуальна та філософська насиченість) потребує і відповідного підходу до неї, інших критеріїв оцінки. Однозначний підхід тут неприпустимий. Поліфонічність заторкуваних проблем дає змогу їх інтерпретувати, відтворювати текст заново. В. Винниченко наситив свої твори енергією та силою, прагненням головних героїв до вдосконалення як внутрішнього «я», так і взаємин з іншими. У цьому й полягає багатоплановість підходу до творів письменника, часто насичених філософськими ідеями, а то й прямою публіцистикою. Чи розглядати їх у філософському зрізі з критеріями виправданості тих чи інших філософських ідей і положень, чи аналізувати в плані художньо-естетичному, де зовсім інші критерії підходу — в даному випадку естетичні категорії краси і сили. (До речі, їх В. Винниченко культивує зі самого початку — приклад дуже характерний для даного випадку — перша збірка оповідань називалась «Краса і сила»). В антропософській системі письменника ці критерії визначені як етичні, і вже

окреме питання, яке є синтезом цих двох підходів, — їхнє художнє втілення в тканині твору.

В. Винниченко намагався узгодити як прагнення, так і спрямування своїх персонажів. Фактично, робиться акцент на свідомість людини — ще один ірраціональний елемент концепції. Проте письменник все ж таки прагнув вийти з реального життя, з цієї «прокажельні» на радісний шлях «сонцеїзму» і вселюдського узгодження. Провідною ідеєю всіх його філософських концепцій, утопічних теорій є ідея Людського щастя на землі. «Нема більшої, нема почеснішої, нема великодушнішої і прекраснішої мети та існування як окремих людей, так і цілих націй, як творення щастя» [11, с. 214].

1. Багрій Романа. «Записки кирпатого Мефістофеля», або секс, подружжя і ще деякі проблеми // Всесвіт. 1990. № 11. 2. Винниченко Володимир. Про мораль пануючих і мораль пригноблених (Одвертий лист до моїх читачів і критиків) // Наш голос (Львів). 1911. Ч. 9—10. 3. Винниченко Володимир. Щоденник: У 2 т. Едмонтон; Нью-Йорк, 1980, 1983. 4. Винниченко Володимир. Конкордизм (Машинопис. Т. 1. 1938—1945) / Погорілий Семен. Неопубліковані романи Володимира Винниченка. Нью-Йорк, 1981. 5. Винниченко Володимир. Чесність з собою. Київ, 1931. 6. Винниченко Володимир. Щоденник. Запис за 16 березня 1929 р. // Слово (Едмонтон). 1973. № 5. 7. Вороний Микола. В путях брехні // Театр і драма. Київ, 1989. 8. Джек Лондон. О писательской философии жизни // Писатели США о литературе. М., 1922. Т. 1. 9. Донцов Дмитро. Криза української літератури // ЛНВ. 1923. Кн. 4. 10. Карпентьер Алеко. Коханець леді Чаттерлей // Всесвіт. 1989. № 8. 11. Костюк Григорій. Світ Винниченкових образів та ідей: До 100-річчя від дня народження письменника (1880—1980) // Слово (Едмонтон). 1981. № 9. 12. Мороз Лариса. «...Сто рівноцінних правд»: Парадокси драматургії В. Винниченка. Київ, 1994. 13. Рудницький Михайло. Від Мирного до Хвильового. Львів, 1936. 14. Слово і час. 1993. № 2. 15. Христюк Павло. Письменницька творчість В. Винниченка (Спроба соціологічної аналізи). Харків, 1929.

Стаття надійшла до редколегії 10. 07. 95

ПЕТРО ФЕДОРИШИН, м. Тернопіль

М. Грушевський — літературознавець і публіцист

Літературно-публіцистична спадщина М. С. Грушевського надзвичайно багата. Водночас вона й досі ґрунтовно не вивчена, а твори не введені до наукового обігу. Скажімо, повз увагу дослідників пройшли статті М. Грушевського про таких малознаних письменників, як Цупкий, Певний, Спідко, Ашкаренко. Між тим у численних виданнях знаходимо десятки

інших літературно-публіцистичних статей, невеликих за обсягом художніх творів — здебільшого оповідань, — які й нині не втратили своєї актуальності, можуть бути окрасою нашої літератури. Й хоча вперше характеристику літературно-публіцистичної діяльності М. Грушевського дали ще І. Франко, І. Кравецький, С. Єфремов [5; 7; 11; 12], однак в радянський час про цю спадщину забули, оскільки вважали, що праці М. Грушевського пропагують безбуржуазність, підмінюють соціально-класову боротьбу культурною боротьбою за «загальноукраїнський ідеал», «національну згоду і гармонію» [10, с. 510].

У літературно-публіцистичній спадщині М. Грушевського можна виділити три великих тематично-проблемних етапи, що відповідають певним історичним віхам: національно-просвітницької літератури й публіцистики; національно-державницької публіцистики й науково-літературний етапи. Зрозуміло, що поділ цей умовний, бо в кожному етапі можна знайти стильово-тематичні напрями та особливості іншого періоду. Однак такий поділ зручний для вивчення літературознавчої й публіцистичної творчості М. Грушевського.

Спочатку М. Грушевський заявив про себе як прозаїк та літературний критик. На сторінках «Літературно-наукового вісника» («ЛНВ») він надрукував під псевдонімом Михайло Заволока декілька оповідань на історико-етнографічні теми («Ясновельможний сват», «Неробочий Грицько Кривий» та ін.), видав три збірки художніх творів, які ще й досі не одержали належної літературної оцінки. Серед літературно-критичних статей М. Грушевського слід виділити передусім рецензію на повість І. Франка «Для домашнього вогнища» та окрему рецензію на оповідання О. Кобилянської «Царівна», що відзначаються кваліфікованою аналізою змісту й форми цих художніх творів. Їм притаманна чітка композиція, добре продумана форма викладу матеріалу. Враховуючи, що читачі могли й не знати художнього твору, М. Грушевський нерідко робив у своїх рецензіях короткий переказ змісту твору, подавав невеликі дані про життя автора. Ці дані здебільшого становили зачин рецензії, після чого рецензент переходив до аналізу образів головних героїв, в разі потреби зупинявся й на другорядних персонажах. Завершував свої рецензії М. Грушевський неодмінно загальним висновком.

Звернення М. Грушевського до літературно-критичної й суто літературно-художньої праці не було випадковим. Адже на початку ХХ ст. літературний процес розвивався досить повільно, бо на перешкоді йому ставала система заборон і обмежень функціонування української мови на Наддніпрянщині й «мовна війна» в Галичині. У цих умовах слід було піднести престиж мови, розвинути літературу, без чого «не можливе почуте на-

ціональної гідності, рівнорядності його національності з культурними націями світа» [1]. Саме тому, редагуючи «ЛНВ», М. Грушевський певне місце на його сторінках приділяв літературному процесові. Але оскільки українська література перебувала на нижчому рівні, ніж зарубіжна, то це змусило М. Грушевського друкувати в журналі переклади творів світової літератури. І навіть тоді, коли різниця у рівнях українських та перекладних творів нівелювалася, за рішенням редколегії часопису переклади творів друкувалися дрібними шрифтами, щоб не зменшувати їхню частку у виданні при постійному зростанні частки оригінальних творів [6, с. 291].

З виробленням стилів української мови, поступовим утвердженням її в усіх сферах життя виникає необхідність піднести націю на вищий щабель боротьби за свої права. Так з оборони прав рідної мови нація починає пробуджуватися до активного політичного життя. Реалізувати ці вимоги самою літературною творчістю неможливо. Тому М. Грушевський усе частіше звертається до публіцистики.

Талант М. Грушевського-публіциста почав формуватися на сторінках «Записок НТШ», «ЛНВ», російськомовної преси Петербурга. Переважна більшість публікацій М. Грушевського, надрукованих у цих виданнях, мала на меті національно-просвітницьку діяльність. Адже поява науково-публіцистичних статей була зумовлена станом українства. За Україною не визнавалося право на самостійне державне існування. Український народ вважався лише однією з гілок російського чи польського, а українська мова — відповідним діалектом. Переяславська рада розцінювалася як добровільна відмова українського народу від своєї державності. Отож, українству доводилося утверджувати право на власну державу. Її корені, витoki, зрозуміло, треба було шукати у далекому минулому. Саме ці проблеми розглянув М. Грушевський у статтях «Меморіал Петербурзької академії в справі свободи української мови в Росії», «Ганебний пам'яті», «При кінці року» та ін. [8, т. 29, с. 1—11; т. 34, с. 570—571; т. 37, с. 145—154].

Однак найцікавішим у творчості М. Грушевського-публіциста є період, який охоплює час визвольних змагань українського народу. Маємо на увазі не лише значну кількість матеріалів, опублікованих у періодичних виданнях протягом 1917—1920 рр., а й ширину тематики. Матеріали публіцистичних жанрів М. Грушевського, опубліковані в тогочасній пресі — це, по-перше, літопис подій, досі ще мало знаних в Україні. Серед них зустрічаємо промови, доповіді, оцінку прийнятих Центральною Радою актів. По-друге, у публіцистичних статтях М. Грушевський накреслює принципи будівництва нової, вільної демократичної України. По-третє, живемо у час, коли на

порядок денний знову поставлено питання збереження державності Української держави, що надає особливої актуальності працям М. Грушевського.

Майже відразу після перемоги Лютневої революції в Росії М. Грушевський повертається до Києва. Його обирають Головою Центральної Ради. У ці перші дні формування Української держави роботи у Президента було надзвичайно багато. Відсутність українських періодичних видань ще більше ускладнювала діяльність уряду. Тому «неминучою потребою нашого життя, — писав М. Грушевський у «Споминах», — було відновлення преси» [2, с. 139]. Завдяки діяльності М. Грушевського вийшов у квітні 1917 р. перший номер «Нової ради». Тон у її роботі задавав сам Голова Ради — лише протягом квітня-травня 1917 р. на сторінках цього часопису надруковано десять статей М. Грушевського, частина яких вийшла згодом окремою брошурою під заголовком «Вільна Україна».

Аналізуючи статті М. Грушевського у «Новій раді», відзначимо циклічність як характерну рису його публіцистики. Кожний матеріал — це закінчена цілісність і однозначно наступний — продовження попереднього. Таким чином, М. Грушевський розглядає проблему з різних сторін, і водночас його публікації об'єднані спільною ідеєю, що посилює вплив автора на читачів. Такі серії матеріалів звичайно розпочинаються історичними екскурсами, як це видно на прикладі публікацій «Велика хвиля», «Повороту нема», «Від слова до діла», надрукованих у перших номерах «Нової ради» [9]. Провідною тезою цих статей була федеративна ідея України. Однак вона не була сталою, а видозмінювалася відповідно до тих подій, які відбувалися в Україні і Росії. Зокрема, перший похід більшовиків в Україну змушує М. Грушевського розвивати ідею федеративного устрою, наповнювати її новим змістом. Свідченням цього є статті, видрукувані у газеті «Народна воля» наприкінці 1917—на початку 1918 р. [12].

У 1918 р. після визволення Києва М. Грушевський пише одинадцять взаємопов'язаних статей, які вийшли окремою брошурою під заголовком «На порозі нової України». Цей збірник — незвичайне явище як для самого М. Грушевського, так і для української думки загалом. Адже досі в Україні теоретично обґрунтовувалася переважно федеративна ідея. Її розробляли кирило-мефодіївці, М. Драгоманов, народовці. Правда, лунали поодинокі голоси самостійницько-державницького устрою України, що їх висловлювали М. Міхновський, Ю. Бачинський, І. Франко.

Після втрати Україною державності М. Грушевський змушений був емігрувати, але через деякий час повернувся в Україну. Однак уже відійшов від громадсько-політичної роботи,

акцентувавши увагу на науково-літературній діяльності. Завдяки його зусиллям видавався журнал «Україна», на сторінках якого знаходимо цікаві матеріали до вивчення української літератури й історії. Але цей період тривав недовго: у березні 1931 р. М. Грушевського було заарештовано. Так увірвалася яскрава нитка М. Грушевського-літературознавця, вченого, публіциста.

1. *Грушевський М.* Українсько-руські наукові курси // ЛНВ. 1904. Т. 27. С. 104. 2. *Грушевський М. С.* Спомини // Київ, 1989. № 8. 3. *Грушевський М.* Очищення огнем // Народна воля. 1918. № 20. 4. *Грушевський М.* Повороту не буде // Народна воля. 1918. № 27. 5. *Ефремов С.* На страже національного достоїнства // Украинская жизнь. 1916. № 12. С. 64—70. 6. *Зеленська Н., Пилипів О.* Михайло Грушевський і «Літературно-науковий Вісник»: перші кроки у Львові // Зб. праць наук.-дослід. центру періодики. Львів, 1995. Вип. 2. 7. *Кревецький І.* 15 літ існування ЗНТШ (1892—1906) // ЛНВ. 1907. Т. 40. С. 64—70. 8. ЛНВ. 1905. Т. 29; 1906. Т. 34; 1907. Т. 37. 9. Нова рада. 1917. № 1, 4, 5. 10. Українська Літературна Енциклопедія. К., 1988. Т. 1. 11. *Франко І.* Передмова // Показчик змісту «ЛНВ» томів 1—20 (1898—1902). Львів, 1903. С. III—XXVI. 12. *Франко І.* Українська трибуна в Росії // Літературно-науковий вісник. 1906. Т. 35. С. 335—340.

Стаття надійшла до редколегії 06. 09. 95

Поетика художнього твору

ЛАРИСА БОНДАР, м. Львів

Маловідомий твір Івана Нечуя-Левицького (казка «Скривджені й нескривджені»)

Світлій пам'яті Ростислава Міщука

«Скривджені й нескривджені» — твір, який посідає особливе місце в творчій спадщині І. Нечуя-Левицького. Перш за все, він незвичайний своєю долею: «за життя письменника не набув широкого розголосу, пройшов майже непоміченим повз увагу сучасників, публікувався тільки одиний раз у газеті «Діло» за 1892 р. під псевдонімом «О. Криницький». Та сам письменник, очевидно, любив цю невеличку, та вартісну річ, дбав про те, щоб вона не загубилася серед газетних матеріалів, щоб дійшла до нащадків: у літературному заповіті, який склав 1910 р., нагадує про «Скривджених й нескривджених», висловлює побажання включити їх до повного видання своїх творів [6, с. 46]. Проте лише через 64 роки після першої публікації твір було надруковано в четвертому томі «Творів І. Нечуя-Левицького» (1956), і після цього, по суті, він посправжньому ввійшов у літературний обіг. У цьому ж виданні було вміщено ґрунтовну розвідку про Нечуя-Левицького академіка О. Білецького, яка стала епохальною у вивченні спадщини письменника. Уперше після більш ніж 30-літньої перерви було реабілітовано творчість видатного прозаїка, відкинуто всі вульгарно-соціологічні вигадки, якими намагалися зганьбити добре ім'я великого митця слова, виявлено справжнє обличчя демократа, який співчував найбільш радикальним ідеям свого часу. Для підтвердження своїх думок учений використав повернутих із забуття «Скривджених й нескривджених». Твір зацікавив його передусім «як вираз затаєних думок Нечуя-Левицького. Думки ці вели його до переконання про неминучість соціальної революції. Революція ця малювалася йому в напівфантастичних образах... Єдиний раз, нехай і в алегоричній формі, Нечуй-Левицький висловив свою заповітну мрію. І це його

єдине висловлювання було ствердженням того, що соціальна революція — неминуча» [2, с. 361—362].

Відтоді започаткувалася традиція — наголошувати на соціальному змісті «Скривджених й нескривджених», говорити про них як про твір, де Нечуй-Левицький прославляє революційний шлях перетворення суспільства (З. Кирилюк, Н. Крутікова, М. Походзіло, Р. Іванченко), відшукувати типологічні паралелі цього твору в російській революційно-демократичній літературі, зокрема, в творчості Гоголя, Чехова і особливо Салтикова-Щедріна.

Типологічні збіги зі Салтиковим-Щедріним убачають здебільшого в картинах здичавіння пашів (казки «Як мужик двох генералів прохарчував», «Дикий поміщик») і описові народного повстання-бурі («Історія одного міста»). Правда, великому сатирикові, здається, ніхто не робив закидів, що в нього «соціальну боротьбу повсталого народу показано в фантастичних образах» (М. Походзіло), що він «спромігся говорити про оновлення суспільства тільки в алегоричних образах» (Р. Іванченко). Справді, у «Скривджених й нескривджених» змальовано таку алегоричну грозу: «В той час в синьому небі десь взялася чорна хмара, освічена пекельним мідно-червоним кольором. Блиснула... страшна блискавка... Вдарив страшний грім раз, другий. Широка огняна смуга впала з неба, зверетенилась, як змія, і потрапила просто в велику башту палацу. Вдарив такий грім, що башта розсипалась на шматочки. Палац зайнявся одразу» [14, с. 136—137].

Проте ця алегорія навела тих, проти кого вона спрямована, зовсім не на алегоричну думку: «Народ висадив браму і проломив стіну! — крикнули в палаці» [14, с. 137]. Це, либонь, тому, що їй передують цілком реальні картини всенародного гніву: «Обідрані, голодні люди гинули од чуми та од голоду. Народ не витерпів, кинувся в столицю. Великий натовп народу підступив під ворота Саїбового житла. Люде просили хліба, домагалися свого права нарівні з пашами... Скільки можна було скинути оком, стовпище людей чорніло, неначе пооране поле» [14, с. 134]. Сила народного обурення така грізна, бо саме від неї, а не від небесної карі — «небо спасло людей от наглої смерті» [14, с. 137] — тікають навіки «паші й пашихи», щоб до кінця звиродніти, здичавіти. «Паші з переляку втекли од гніву розлютованого народу, порозбігалися в кам'яні гори, в дикі ліси та поховались в скелях, в печерах» [14, с. 137]. Не лишень перегук з революційно-демократичними попередниками можна тут вчути у нашого сумирного класика, цього апологета патріархальної незмінності, статички (Ю. Меженко), а й сміливе революційне пророцтво, яке згодом на повен голос зазвучить в устах сучасника й співця революційного оновлення сві-

ту: «І були такі, що тікали в печери, озера, ліси» [21, с. 89]. Щоправда, революційна дійсність суворіша до своїх антигероїв: «І тільки їх мертві розплющені очі відбили всю красу нового дня» [21, с. 89], ніж соціальна утопія Нечуя-Левицького, хоча в своїй саркастичній гротесковості крах гнобителів дійсно пощедрінському вражає жорстокою логічністю невідворотних тваринних метаморфоз: «В диких горах та скелях не було кому на них робити, а самі вони були незугарні й нездатні до будь-якої праці. Вони мусили жити з диким звіром і згодом потім живились овочами й лопуцьками, самі обросли шерстю, як звірі» [14, с. 137].

Зображення народного повстання як єдиного виходу з нестерпних умов життя — це одна з, так би мовити, кульмінаційних точок «Скривджених й нескривджених» у соціальному плані. Та є ще й друга. Мається на увазі — антимілітаристська. В уста головної героїні селянки Паміри письменник вкладає емоційно наснажений монолог, спрямований проти всіх охочих до військового змагання: «Брязнуть ваші шаблі, поллється людська кров ріками. Загримлять гармати, стогоном застогне земля. Ви зареочетесь побідним реготом, а ваш регіт виллється людськими сльозами. За вашими слідами поженеться пожежа, голод та смерть. Доки ви бряжчатимете шаблями? Доки той брязкіт лунатиме в світі смертю, кров'ю та сльозами? Ви вороги людського спокою, щастя, людського розуму! Ви темна шкідлива сила: ви любите чужу смерть, неначе дороге якесь насіння» [14, с. 130]. Як бачимо, цей антимілітаристський виступ звучить і сьогодні актуально.

Соціальний пафос — серцевина творчості Нечуя-Левицького. За твердженням П. Куліша, письменник «першим доторкнувся життя нашого товариського та тим поклав засновок до романів соціальних» [4, с. 34]. Як відзначає Ю. Меженко, «з першого свого твору «Дві московки» він почав шукати причини людського страждання в соціальній неправді» [13, с. 14]. Отже, уся творчість Нечуя-Левицького соціальна, а «Скривджених й нескривджених» по справедливості можна назвати квінтесенцією соціального. Адже тут соціальний антагонізм неприхований, він ніби оголений, виведений назовні, покладений в основу конфлікту, конфлікт у творі не особистий, а соціальний, точніше — зі сфери особистого (Зірниця — Громовик, потім Паміра — Саїб) переходить у сферу соціального (народ — гнобителі), де й розв'язується остаточно.

Соціальна суть конфлікту задана наперед уже самим заголовком: «скривджені й нескривджені», тобто «пригноблені й гнобителі», «експлуатовані й експлуататори». Була, однак, ще й інша версія: «Нескривджені» — це «небесні сили», це ті народні сподівання, що рано чи пізно приведуть народ до звіль-

нення й перемоги над гнобителями» [2, с. 362]; «нескривджені — це ті визвольні ідеї, озброївшись якими, скривджені звільняються від гніту і поневолення» [16, с. 118]. Проте логіка художнього образу вимагає в даному випадку двох контрастних понять, як це розшифровувалося вище, так, до речі, витлумачує його зміст і Р. Іванченко [5, с. 129]. До того ж, джерело образу слід, мабуть, шукати у фольклорі — казці, пісні, де так різьоче й непримиренно зіштовхуються завжди з одного боку — «правда», а з другого — «кривда», причому народ цим, здавалось би, абстрактним поняттям надає рис художності, яка йде в парі зі соціальністю: «А вже ж тая Правда тепер у темниці, а вже ж тая Кривда — з панами в світлиці...» Ось тут ідейний ключ твору Нечуя-Левицького. Згідно з цим письменник розкриває механізм соціального антагонізму, який виявляється передусім у соціальній відчуженості бідних і багатих. «Нескривджені» прагнуть звести непереборний мур між собою та «скривдженими». Наївного царевича Саїба, який рветься в світ, щоб оглянути свої володіння, побачити підданих — «городян і селян», суворо повчає хитрий царедворець Гарун-паша: «Не можна, не можна тобі й їздити та швендять по селах, як простому чоловікові. Тебе Бог посадив на царство й панство і заборонив тобі бачитись з якимись нікчемними створіннями» [14, с. 112]. Через такі настанови Саїб опиняється в соціальній ізоляції, не може почувати себе щасливим. Зовсім в іншій атмосфері живе дочка селянина Чонгара: «Паміра вставала рано на зорі, йшла в берег до річки по воду, ставала до схід сонця, співала і сама складала такі веселі пісні так, що всі сусіди прокидались од сну; всі пташки в гаях обзивались до неї... Всі дівчата збирались кругом неї, слухали пісень, переймали, а потім самі співали їх... До неї приходили на пораду навіть старі розумні люде. Паміра всім давала пораду... Всі хлопці на селі залицялись до неї» [14, с. 112—113]. Соціальній ізоляції Саїба протиставляється соціальна «відкритість» Паміри, соціальному відчуженню — соціальна «заангажованість». Цікаво, що коли Саїб зустрічається з Памірою, то не він, що виріс у мармуровому палаці, жаліє її, що живе в убогій хатинці, а навпаки: «Мабуть, на тебе і вітер не віяв, і сонце не світило» [14, с. 118], бо Саїб — невільник, а Паміра — вільна.

Соціальна відокремленість «нескривджених» від «скривджених» культивується цілком свідомо. Цариця й Гарун-паша за непокоєні рішенням царевича одружитися з селянкою: «В палаці запахне духом Чонгарів, і тоді одразу нам приборкають крила» [14, с. 124]. Іде боротьба не просто за душу Саїба, а за те, щоб відстояти існуючий порядок речей, звичний спосіб життя, який для одних означає непомірну розкіш, а для ін-

ших — таку ж убогість. Соціальні контрасти загострюються описами житла, одягу, їжі — недарма Нечуя-Левицького називали великим майстром побутописання. Описи розголошують ніби приховані, однак виразні таємниці. Ось «палац раджі Ахмата Вішни, гарний, як цяцька... Високі башти палацу сяли золотом; білі мармурні стіни лисніли, мов срібло. Вікна були обкладені квітчастою мозаїкою» [14, с. 110]. А Чонгарева хатка складається з однієї кімнатки, що править і за світлицю, і за пекарню, де не привчений схилити голову царевич відразу стукається лбом об одвірок, а потім ледве не дістає головою до стелі. Розкішним інтер'єрам відповідають розкішні убори: «Всі доньки пашів повбирались в дороге убрання, поначіплювали на себе золота та лиснучих дорогих діamentів» [14, с. 115], царівна Милексита «вся сяла в золоті. Довгий шлейф важкої сукні несли чорні арабчики. На голові в неї сяла діадема з усяких брилянтів» [14, с. 136], навіть на війну царевич вирушає розкішно вбраний: «Сяло золоте убрання, обсіпане діamentами. На шапці блищали білі страусеві пера, облиті росю з алмазів та ізумрудів» [14, с. 131], дійсно «не счесть алмазов в каменных пещерах далекой Индии...» Пильне і ніби безстороннє око митця милується малярськими ефектами від гри дорогоцінного каміння, та його симпатії — тим, хто в простому вбранні. Війну виграє не вистроєна в золото й срібло Саїбова армія, а «міцносиле, бадьористе, хоч невелике військо» противника, який на війну «виїхав простенько вбраний, в чорному вбранні» [14, с. 131]. Особливу симпатію викликає Паміра, яка в царську палату приходить без жодних прикрас, у простій вишиваній сорочці, з барвінковим вінком у руках. Тут не просто різні стилі вбрання, які протиставляються, це принципова несумісність поглядів на життя, моральних принципів: «Коли в кого душа вбрана в добро, честь та любов, тому нема на що чепляти на себе півпуда каміння й золота», — проголошує Паміра [14, с. 128]. І далі йде моральний двобій, де стикаються не різні погляди на красу, а різні способи мислення й існування: «Я люблю працю, — сказала в одповідь Паміра, — вмію і на сорочку собі напярсти. Та якби ваші двірські самі пряли собі на сорочки, самі шили собі убрання, то не впали б у гріх. Менше мали б часу на усякі збитки. А то вони живуть чужою працею, а самі тільки байдики б'ють та посиденьки справляють...

— Яка нахабність. Які безчесні мислі! — зашепотіли двірські стурбовано.

— Вигадала якусь працю! Що вона плете? Зашийте її зараз в мішок та викиньте в море!» [14, с. 128].

Контрастні погляди в народі й експлуататорів не тільки на працю, хоч це, звісно, принципове розходження, адже за рахунок

праці одних створюється необмежена розкіш інших. Цікаво, що Нечуй-Левицький дуже тверезо оцінює джерело всякого багатства, що в нього немає жодних ілюзій щодо причин бідності простого народу. Надзвичайно промовиста деталь: «розповідаючи про вбогу родину Чонгара, що жила в низесенькій землянці, не мала ні худоби, ні грошей, він описує, як поліпшилося її життя з народженням дочки: «Засіє й засадить Паміра своєю рукою город, все сходить та росте, як на дріжджах; посадить вона дерево в садку, дерево швидко приймається і за літо вижене паростки вище од хати; покропить бджоли россою, рої йдуть аж гудуть» [14, с. 113]. Здавалося б, усе фантастично зміниться, та Нечуй-Левицький несподівано підсумовує «Але все-таки він зістався незаможним чоловіком». І вже потім, коли подібно *deus ex machina* з'являється царствений зять і залишає тестеві капшук із грішми: «Це вам, старі, на гостинець та курочка, що несе золоті яєчка» [14, с. 119], ми, хоч більше вже не зустрінемося з Чонгарем і Чонгарихою, та, проте, не повіримо, що і їхня доля поліпшиться від царської милостині, коли не змінило її на краще навіть божественне втручання доньки-Зірниці. Ймовірніше, що в тому чорному натовпі, який обступив Саїбів палац напередодні грізної бурі, був і Чонгар. Треба віддати данину тверезості автора твору, яка не дала йому засліпитися обнадійливим висновком про чудодійність праці (коли вона підневільна) чи користь найщедрішого благодійництва.

Апофеозом неправедно, кров'ю і потом зібраного багатства є опис царських скарбниць. Як спостережливий літописець, подає письменник детальний реєстр речей, що містилися в ній: «Довгі здорові скарбниці були повні золота, срібла та дорогих діamentів. На помості валялись здоровецькі купи срібних грошей, здорові шматки литого срібла та щирого золота. На столах стояли повні мішки червінців. В шафах за шибками блищали рядками золоті, дорогі вінці, обсипані алмазами, рубінами, ізумрудами. На полицях сяли рядки золотих тарілок, полумисків, здорових кубків. Шаблі з ізумрудними рубінами та золотими держалнами висіли на стінах. Всі скарбницькі горниці блищали, лисніли, світилися без сонця, неначе скрізь були розсипані по скарбах проміння сонця» [14, с. 134—135]. Ніби об'єктивізована оповідь, однак тут приховано сильний вибуховий заряд: саме вигляд цієї дикої розкоші, зібраної в одному місці, пробуджує в Саїбові найгірші якості — жадібність, лютість, пиху і незабаром приводить до ганебного кінця. Моральні якості «скривджених» і «нескривджених» вишиковуються в різко протилежні ряди: соціальна відчуженість, кастовість — відкритість, демократизм; егоїзм — альтруїзм; бездарність — обдарованість; правдивість — облудність; пригноблення інших — волелюбність; войовничість — миролюбність; ледарство — пра-

цьовитість. Усі позитивні якості зосереджені в ідеальному образі Паміри, усі негативні — в образах експлуататорів. Селянська дівчина не може бути щасливою, коли навкруги неї страждають, навіть заміж вона збирається вийти за того, хто допоможе бідним людям; натхненна трудівниця, вона наділена не тільки талантом спілкування, а й рідкісним пісенним даром. Образ пісні неодмінно супроводжує Паміру, його значення незмірно ширше, ніж знаменитого сну пісні в «Миколі Джері», піснею Паміра розважає односельців, проти її пісні безсилі вороги, з ними на двобій вона виходить з піснею: «Я всім людям даю щастя, всім волі бажаю», з піснею вона покидає земний світ. З образом Паміри пов'язана в творі тема свободи й правди. Закохавшись у Саїба, Паміра не погоджується стати його невольницею: «Коли ти уподобав мене, то й я поїду з тобою, хоч і на край світу, — промовила Паміра, — а як у тебе думка, щоб узять мене тільки за невольницю, то спасибі тобі за таку ласку! Я люблю волю більше, ніж тебе» [14, с. 118], а цариці у відповідь на питання про її слуг з гідністю відповідає: «Я з простого роду і не маю невольників і люблю, щоб і я була і всі кругом мене були вольні» [14, с. 127]. Паміра — єдина людина в царстві, яка відкриває Саїбові очі на людські взаємини. Він сам каже: «Тільки од тебе я чув правду. Кругом мене одна неправда та облесливість» [14, с. 134].

Коли Паміра — втілення найвищих добродішностей, то раджі, паші й пашихи на чолі з Гаруном-пашею уособлюють усі негативні моральні якості. Як не дивно, а така полярність характеристик проводиться і в портретних описах. Прекрасна душею Паміра — взірець фізичної вроди: «Очі карі, великі та ясні, як зорі, брови чорні, тонкі, чоло біле, вид веселий, губи червоні, коса до пояса, стан тонкий та гнучкий» [14, с. 112]. Але ж і поспіль усі «чудові невольниці сяли красою, як зорі в вечірньому небі» [14, с. 115]. Зате всі «поганенькі дочки пашів — одна губата, друга кирпата, третя чорна, інша кривобока...» [14, с. 115]. Така прямолінійність зумовлена умовно-фантастичною образністю твору, вся «соціальна програма» декларується просто «в лоб», що пояснюється його казковою природою. Казка, на думку дослідників, попри свою основну естетичну функцію, виконує ще й інші (побутову, дидактичну, розважальну), зокрема соціальну [23, с. 5]. Є. М. Мелетинський вважав, що «казка пройнята думкою про споконвічну рівність людей, оптимістичною вірою в справедливість» [10, с. 260]. Нечуй-Левицький назвав «Скривджених і нескривджених» індуською легендою, проте нічого «легендарного» в творі немає, сюжет і персонажі не мають нічого спільного ні з біблійною, ні тим паче з реальною історією, казкове ж тут чи не основний структурний чинник. Отож, маємо справу з казкою літератур-

ною, і завдання дослідника в даному і подібних випадках — «розкрити в жанровому аспекті народних витоків авторських казок і вияв своєрідності, переломлення в них фольклорних традицій» [8, с. 8].

Що ж спільного в творі Нечуя-Левицького з казкою? Передусім орієнтованість на вигадку, фантастичність ситуацій і персонажів. Учені не одностайні у визначенні основної жанрової ознаки казки, одні вбачають установку на вигадку, інші — присутність фантастики. Можна сперечатися, як сприймалася казка в народі — чи зі самого початку як небилиця, чи лише згодом втратилася віра в імовірність фантастичних епізодів, проте щодо літературної казки сумнівів бути не може: коли письменник звертається до цього жанру, то він зі самого початку (навіть уже заголовком чи підзаголовком «казка», «легенда») дає зрозуміти читачеві — не слухачеві! — що перед ним твір, заснований на принципах казкової умовності.

Казкова атмосфера «Скривджених і нескривджених» створюється вже самими іменами героїв: якщо можна мати сумнів щодо фольклорного походження царівни Милексити, що нагадує віддалено якусь Милетрису Кирбитівну, то родовід Івана Громовика більш ніж прозорий, — його породила щедрa східнослов'янська фантазія (згадаймо такі різні іпостасі цього образу, як Іван-дурник, Іван — селянський син, Іван-царевич). Не цурається Нечуй-Левицький і постійних казкових формул, правда, ігнорує усталені народно-поетичні початки й кінцівки, проте, описуючи небуденну вроду героїні, не забуває попередити, що «такої краси ні змалювати, ні в казці розказати» [14, с. 112]. Інша традиційна формула-запитання повторюється аж тричі: «Чи вона царівна, чи королівна? — казали люде, дивлячись на Паміріну красу та слухаючи її пісень» [14, с. 113]; «Чия ти, дівчино? Чи ти князівна, чи царівна?» — спитав у неї Саїб» [14, с. 116]; «Кого ти привів у наш садок? Чи царівну, чи князівну?.. — питала цариця в сина» [14, с. 124]. У першому випадку запитання суто риторичне, а в двох наступних йому співзвучна відповідь-антитеза: «Ні, я не царівна і не королівна, я Чонгарева дочка, Паміра» [14, с. 116]; «Я, мамо, нагледів в одному селі дочку селянина Чонгара та й привіз її в човні» [14, с. 124]. Мотив протиставлення теж характерний для казок, тільки в «Скривджених і нескривджених» він проводиться не за принципом «дідова дочка — бабина дочка», а таким чином, що селянській дівчині Памірі протистоїть усе знатне жіноцтво: «Пашихи та пашівни так само не знали, що й робити од цікавості: і їсти перестали, й спати не спали, і не вмивались, і не чепурились, та все просили царицю, щоб вона впрохала й вблагала сина привести в палац те диво дивнее, що співає в садку» [14, с. 125]. Тут стилізована під казку оповідна інтонація до-

помагає створити збірний образ-тип (не характер), при-
таманний саме фольклорному способіві відображення дій-
сності.

Принцип трикратних повторень у «Скривджених і не-
скривджених» не виступає як структуротворчий, його функція —
лише посилити, гіперболізувати враження від чого-небудь, на-
приклад, від небесної краси героїні. В. Пропп вважав, що пов-
торення дії у фольклорі має таке ж значення, як і гіперболізм.
«Гіперболізм є збільшення розмірів; багатократність дій є пер-
вісний спосіб висловити силу й інтенсивність цих дій і силу
емоцій оповідача» [18, с. 199—200]. У казці Нечуя-Левицького
є ще один випадок потроєння, хоча він теж не стосується роз-
витку дії, а є складовою частиною опису Грошовикового царст-
ва: «За наметом стояло наготові все його військо, цебто всі
вітри. По один бік стояли в опрічній купі холодні вітри з дов-
гими бородами та вусами, в білій, як сніг, одежі, з білими ко-
рогвами в руках. Сизий іней слався по їх зброї, по вусах, по
бородах, висів на густих бровах та віях. З їх убрання та во-
лося сипався сніг. По другий бік намету стояли окроми дале-
ченько гарячі вітри з смуглявими видами, чорняві, з червони-
ми щоками та з палкими, здоровими, чорними очима. Вони бу-
ли убрані й узброєні в усе червоне, як жар, і держали в руках
червоні корогви, од корогов палало ніби полум'ям. Перед наме-
том стояли теплі вітри, біляві, з білим видом, і русяві з роже-
вими щоками, з розкішними русими кучерями та синіми очима.
На них було зелене убрання, а в руках вони держали зелені
корогви, обвиті рожами та чорнобривцями» [14, с. 109]. Сенса-
фольклорної тріади полягає в тому, що в ній завжди міститься
протиставлення двох її членів третьому, і тут маємо справді та-
ку розстановку сил: холодні й гарячі вітри як антитеза теп-
лим. Динамізм тріади посилений тим, що складовими частина-
ми першого її члена виступають антиподи (холодні — гарячі
вітри), вони в творі виступають єдиним фронтом як руйнівна,
зла сила, тоді як теплі вітри — втілення доброго начала. «І од-
разу холодні вітри полетіли низом, гарячі вітри шугнули, як
орли, горою. Хмари захитались, рушилися, ніби страшні снігові
гори рушили з місця: одні посунулись, другі впали. Здавалось,
ніби настав кінець світу. А верх Гімалає стояв один непорушно
з червоним наметом зверху, а кругом його стояли гарні, як вес-
на, тихі, теплі вітри і дивилися на ті страшні рушіння товаришів
в небі та на землі» [14, с. 110]. Навпаки, на заручинах Зірниць
з Грошовиком холодні й гарячі вітри відсуваються на задній
план, настає час теплих вітрів: «Тихі, весняні вітри повіяли на
срібні та брилянтові дзвоники, котрими була навкруги обвішана
палата. Тихі вітри коливали дзвоники і розливали в небі райські
мотиви» [14, с. 139].

Усі вітри — чудесні помічники Івана Громовика. Щоправда, у народній казці саме вітри в такій ролі, так би мовити, не типові, найчастіше її відіграє чарівний кінь. Є такий кінь і в згаданому творі: «На хмарах з'явився чорний баский кінь з огняними очима... Кінь басував, неначе грався на хмарах, з-під копит сипались на хмари іскри й звивались блискавками» [14, с. 102], «Громовик свиснув. Перед ним стояв чорний кінь з золотими підковами. З очей та вух сипались іскри» [14, с. 110]. «Іван Громовик літав по хмарах на баскому, огнистому коні. Кінь вигравав, ставав дибки, а з-під його копит сипались жмутами страшні блискавки, обсипали і землю, і море, й пустині» [14, с. 113]. Тут скрізь підкреслюється вогненна природа коня, його зв'язок з вогнем, блискавкою, усі деталі «працюють» в одному напрямі: чорна, золота та ще й огниста — либонь, червоняста, барви, блискавки з-під копит, іскри не тільки з-під копит, а й з вух і з очей. Перед нами справді фантастичний образ, хоча роль його як помічника полягає тільки в незвичайному, гіперболізованому русі, а специфічні казкові дії йому не приписуються, він не дає порад героєві, не виконує за нього непосильних завдань і т. п. Це швидше кінь не казковий, а просто фольклорний — з балади, з думи, кінь «для настрою», не дивно, що на заручини з Зірницею Громовик їде вже на іншому — не чорному, а білому коні, котрий символізує любов, гармонію і тишу: «В небі набігла хмарка і загримів тихий грім: то заіржав білий кінь, на котрому з'явився Громовик» [14, с. 138].

До «помічників» можна зарахувати й орла, який укупі з конем і вітрами «допомагає» в створенні «буремної» ситуації: «Зверху на наметі сидів орел в золотому терновому гнізді і махав крилами. За кожним рушінням його крил бризкали пучками на всі боки блискавки; сипались по наметі, падали на гори, розсипались в чорному небі» [14, с. 109]. «А орел сипав блискавкою і обливав неначе кров'ю те пекло» [14, с. 110]. Для посилення враження від опису страшної грози і зловісної ролі орла в ній застосовано так само казковий прийом потроєння: «од орлиних крил лився світ то білий, як світ сонця, і всі хмари біліли, ніби вдень, — то знов лився світ синюватий, і хмари біліли, як і гори, вкриті снігом, синіли цвітом вранішнього неба. Лився світ червоний, і всі хмари ставали червоні, ніби облиті кров'ю» [14, с. 109]. Зміна білого кольору на синій, потім на червоний означає досягнення найвищої кульмінаційної точки, червона барва асоціюється з картинами кривавих руйнувань на небі й на землі.

У казці разом з помічниками героїв діють також чудесні предмети. Таким предметом у творі є чарівний вінок з руті, зеленого барвінку та павиного пір'я. Це єдина річ, котру, крім скромної одежини, забирає з собою Паміра з батьківської ха-

ти. Цікаво, що тільки ідеальна героїня володіє чудесним предметом (інші позбавлені цього дару), який вона використовує тільки на добро, хоч це добро так само не матеріальне, а ідеальне, як і сама Паміра. Чари вінка розкриваються поступово: спочатку він тільки називається, далі натякається на його здатність творити дива: «На скелі стояла Паміра в рутяному вінку і співала пісню до зорі. Вінок тріпотів без вітру, тріпотів сам по собі, з його лився світ на садок, на скелі, на море» [14, с. 123]. І нарешті в сцені в царському палаці розкривається повністю його фантастична сила: «Паміра встала й наділа на голову вінок з барвінку, рути та павиного пір'я. Зелене листя, павине пір'я затріпотіло; з вінка полився дивний брильянтовий світ. Пишна краса Паміри заблищала, як дорогий алмаз. Чорні великі очі засвітились розумом; біле чоло з тонкими бровами засяло. На щоках заграли рожеві рум'янці. Уста зацвіли, мов троянда. Неначе вітром принесений, впав на її плече білий, довгий, прозорий серпанок, обсипаний рожами, й оповив її ніби весняними хмарами і послався кругом неї хвилями. Перед усіма одразу засяла краса небесна, висока. Здавалось, ніби зорі впали з неба на залу й вплелись у Памірин вінок. Світ од вінка лився, дрижав, розійшовся по всій світлиці. Духота в залі щезла. Повіяло прохолодою майського ранку. Зверху посипалась дрібна роса, мов бісер. Краплі падали на гостей, на столи, і вкупі з краплями посипались дрібнесенькі рожі та фіалки. Горниця сповнилась якимись нетутешніми дивними пахощами, од котрих мліла душа, а серце наливалось коханням, добром та щастям» [14, с. 128—129]. Вінок додає краси героїні, точніше, більшої одухотвореності цій красі. Атмосфера краси й людяності, яку створює навкруг себе Паміра, змальовується не лише через зовнішні прикмети (світло від вінка; прохолода травневого ранку; дрібна, мов бісер, роса і т. п.), йдеться про глибокий внутрішній зміст цієї краси («серце наливалось коханням, добром та щастям»). Казково-гіперболізовано передано її вплив на Паміриних антиподів: «Усі двірські панії та панни помліли» [14, с. 129]. Згідно з правилами гри, так само прийнятими в казці, героїня наділена вищою мудрістю. Вона передбачає всі можливі підступи своїх ворогів і не дає звести себе зі світу. Спокійно, з гідністю відмовляється Паміра від отруєних напоїв та їжі. Цей поєдинок нагадує ситуацію з казки «Мудра дівчина», де героїня теж змагається з паном і перемагає його в двобої, який визначає, чий розум гостріший. Як і в фольклорній, так і в літературній казці Нечуя-Левицького ситуація водночас і казкова, і реалістично приземлена: завдання фантастичні, а розстановка сил — буденна, звичайна.

Фантастичні казкові дії Паміри обмежені рамками селянського життя: «Як часом не було довго дощу, Паміра до схід сон-

ця обійде поле, і роса впаде, неначе густий дощ, і хліб вродить, як золото» [14, с. 113]. Тут хоч і є елемент чародійства — обходження поля (згадаймо первісні магичні обряди, де чільну роль, як правило, відігравали жінки, проте бажаний результат не настає відразу, і тому казковий ефект дещо приглушено, а от в іншому випадку, де йдеться про раптові зміни, неможливі в реальній дійсності, він виявляється гостріше, виразніше. Він присутній у фантастичних описах «небесних інтер'єрів»: «Як тільки Сонце прокинулось, палата засвітилась в небі ...золоті стіни засяли» [14, с. 107]. Особливо різуче діє цей прийом (різновид казкової гіперболізації), коли небесні сили втручаються в земні справи, інколи навіть мимохіть. Після того, як Громовик поцілував Зірницю, «зацвіли мільйони рож, троянд, лелій та нарцисів», що, хоча й фантастично, та цілком зрозуміло — де любов, там і квіти, принаймні в уяві закоханих. Так само швидко здійснюється небесний порятунок доведеного до відчаю народу: «Од того грому одвологло й почистішало повітря; зараз перестав помір на людях. Од великого тучного дощу вродив хліб, перестав голод» [14, с. 137].

Внаслідок цього прискорюється розвиток дії у творі. Як зазначив Д. Лихачов, у казці відсутній опір матеріального середовища, «герої пересуваються з незвичайною швидкістю, і шлях «їх не важкий і не легкий... Герой вирушає в дорогу і досягає мети, ніби не зустрічаючи опору; без утоми, дорожних невідгод, хвороби, випадкових, незумовлених сюжетом зустрічей» [9, с. 80]. Цього не скажеш про героя «Скривджених і нескривджених», бо йому доводиться переборювати ще й який опір, причому з різних боків: з одного боку, на нього впливають «нескривжені», а з другого — наступають «скривжені». Та перешкоди на шляху героя справді по-казковому усуваються, наприклад блискавично відбувається сватання Саїба до Паміри, він заявляє їй про своє рішення взяти її за дружину, вона відразу погоджується, зробивши лише застереження, що ніколи не буде невілницею — і тут же молоді вирушають у дорогу. Про реакцію Паміриних батьків навіть не згадується. Справді, дія — основний закон казки, у ній обов'язково щось мусить відбуватися, хай і невмотивовано. Коли треба для розвитку сюжету, то персонаж раптово усувається — так у кінці несподівано вмирає царівна Милексита, бо цього потребує логіка сюжету, мабуть, більше, ніж логіка образу, казка завжди розставляє усі крапки над «і».

Усі казкові персонажі мають чітко окреслену біографію — чудесне народження, випробовування (дуже часто — подорож в інше царство), шлюб. Усі ці три моменти можна простежити в життєписі основних персонажів твору Нечуя-Левицького [14, с. 111—112]. Щодо випробування, то воно почалося для героя

ще на небі, у постаті Івана Громовика. Настроєна альтруїстично Зірниця ставить таку умову згідному на будь-яку самопожертву заради неї коханцеві: «Тоді я буду навіки твоєю, як ти надаруєш людей щастям і не будеш їм шкодити своїм легким серцем та вередливою волею... Іди між люди, направ їх на добро, і я твоя навіки!» [14, с. 105]. Щоправда, у земному образі Саїба герой, підданий випробуванню, не утримується на належній висоті, терпить крах, гине (тут знову в Нечуя-Левицького прозорий соціальний натяк — нічого не може вдіяти з людською бідною найдобріший цар з найкращими намірами), зате невмирущий Громовик повертається на небо і творить справедливий суд і розправу над гнобителями, підвладні йому грім і блискавка руйнують гніздо кривди людської — царський палац. Саме тому Зірниця віддає йому свою руку й серце, випробовування щасливо завершилося, усе вінчає шлюб — щасливий казковий кінець.

Випробовування, проте, є структурною одиницею не тільки казки, а й міфу, як і чудесне народження, шлюб, подорож в інше царство, наявність чудесних помічників і предметів. Спільними для міфу й казки є прийоми гіперболізації, протиставлення, використання числової атрибутики. Невипадково вчені дуже часто зіставляли казку з міфом, знаходячи в них спільні риси аж до ототожнення. «Казка і міф... інколи настільки можуть збігатися між собою, що в етнографії і фольклористиці такі міфи називають казками» [17, с. 16]. У ХІХ ст. оце змішування міфа з казкою найяскравіше відбилося в питанні про класифікацію казок. Так, І. Срезневський виділяв казки міфічні, побутові й фантастично-гумористичні [20, с. 146]; І. Снегирьов — казки міфічні й фантастичні та багатирські; О. Міллер, представник міфологічної школи, найбільш цінував «міфічні казки» [11, с. 24]. Терміном «міфічна (міфологічна) казка» користувалися Є. Романов, В. Добровольський, П. Шейн, П. Чубинський. М. Федеровський називав такі фольклорні твори «фантастично-міфічними казками».

Спільні риси казки й міфу часто пояснюють спільністю походження: вважалося, що казка виникла з міфу. Так, Ф. Буслаєв був переконаний, що казка містить у собі багатющий матеріал, який дозволяє з'ясувати, що кожен з індоєвропейських народів запозичив зі спільної міфологічної спадщини: «Як уламок доісторичної старовини, казка містить у собі найдавніші міфи, спільні для всіх індоєвропейських мов, та ці міфи втратили вже зміст у наступних поколіннях, оновлених різними історичними впливами, тому казка відносно пізнішого способу мислення стала нісенітницею, «вигадкою», а не «бувальщиною». Але в плані порівняльного вивчення індоєвропейських народностей вона пропонує матеріал для дослідження того, що кожен

із споріднених народів засвоїв собі зі спільних міфологічних набутків» [3, с. 308].

Щоб глибше зрозуміти джерела міфологізму в творчості Нечуя-Левицького, необхідно звернутися до його наукової праці «Світогляд українського народу» [7]. Це дослідження є переробкою відомого дослідження О. Афанасьєва [1]. Нечуй-Левицький відповідно використав усе з цієї праці, що стосується міфології саме українського народу. Такий підхід свого часу був новаторським. Донедавна дослідники говорили про слов'янську міфологію як певну цілісність, у ліпшому випадку — про східнослов'янську міфологію, українською ж міфологією у, так би мовити, «чистому» вигляді почали займатися щойно тепер.

Отож, заслуга Нечуя-Левицького саме в тому, що він у теоретичному плані висунув питання саме про національну міфологію, причому розумів її не як строго замкнуту систему, ізольовану від усього світу, а, навпаки, скрізь показував її зв'язок з міфологією Стародавньої Греції чи Сходу. Таким чином, Нечуй-Левицький вперше дослідив національну міфологію. «Для свого часу праця Нечуя-Левицького відзначалася повнотою матеріалу, сказати б, комплексним підходом до предмету дослідження» [12, с. 85]. Письменник дуже ретельно дослідив єдине на той час доступне джерело відомостей про пантеон українських божеств — національний фольклор. Та фольклор не весь є рівноцінним, на думку Нечуя-Левицького, коли глянути на нього з точки зору дослідження міфології. На відміну, скажімо, від Ф. Буслаєва, він відкидав таке, здавалося б, найближче до міфології джерело, як казки, і, на противагу їм, найціннішим чинником для її вивчення вважав колядки: «Колядки й щедрівки були релігійними піснями, котрі співали на празники богів світла й тепла. У них, як у зерні, дійшли до нас давні поганські догми. Тим-то колядки мають перевагу над усіма усними народнопоетичними творами. Після колядок і щедрівок мають багато міфічного елементу самі обряди на Різдво, на святого Василя, на водохреща, весняні ігри, веснянки, купальські пісні, приказки і народне знахарство» [7, с. 6—7].

В процесі дослідження національної міфології Нечуй-Левицький надавав найменше ваги казкам. Він уважав, що хоча в них основа міфопоетична, та зате багато всіляких побічних елементів — побутових, християнських, жартівливих, моральних, «будувати на казках стародавню міфологію — це все одно, що буцімто писати історію якого-небудь народу на основі історичних романів про цей народ. У казках має вагу тільки самий ґрунт, безперечно міфологічний, сама канва, на котрій народ понашивав усілякого дива, та й у тій канві треба намацувати тільки найтовщі нитки справжньої міфології. На казки можна

дівитися як на лишень нібито музичні варіації міфопоетичних тем, котрі часом сильно замазують ґрунтову тему, хоча буває часом і таке, правда, що вони і допомагають прояснити давню міфологічну тему. Колядки — одна із перших і найглибших міфологічних формацій, тоді як казки — найпізніша формація міфологічних уявлень. Тому-то в казках можна з певністю брати за правдиво міфологічне тільки те, теми котрого можна знайти в інших давніших усних народних творах» [7, с. 6—7]. Такі погляди на різні види фольклору щодо їх міфологічного наповнення, безперечно, заслуговують схвалення.

Так само цікавою уявляється класифікація українських божеств, яку подає Нечуй-Левицький у своєму дослідженні. Він виділяв «світлих богів», зокрема, таких, як Господар, Сонце, Зоря, Хмара, Громовик-пастух, Громовик-хлібороб, Громовик-воїн, Громовик-ловчий, Вітер, Весна, Купайло та Коляда. Та є також і темні зимові сили. «Світлі боги» вмирають і знову народжуються — таке міфологічне сприйняття, національне й інтернаціональне водночас, лежить в основі єдиного в спадщині Нечуя-Левицького чисто «міфологічного» твору — індійської легенди «Скривджені й нескривджені».

У дусі української міфології, яку письменник реконструював на матеріалі колядок, зображена, зокрема, одна із героїнь цього твору — богиня Сонце. У своєму науковому трактаті Нечуй-Левицький зазначив, що в усіх наших колядках та веснянках сонце зображується як красна панна. «Золота стіна, за котрою вбирається панна, то червоно-золоте небо перед сходом сонця; золота ряска, золота кора на дереві, огнева широка сукня, од котрої палає діброва — то блискуче проміння сонця, що обливає золотом сади й діброви і, як широкою блискучою одежею, вкриває світ. Двір, сіни, хата, церква, куди входить панна з-за золотої стіни, — то світ, небо. В тій картині, що дівчина своєю огневою одежею запалює діброву, можна бачити або літню жару над лісами й садами, котру гасить дощ, що ллється з хмар, неначе його хто точить решетом, або небесну пожежу в хмарах, як їх освічує блискавка» [7, с. 11]. З першим значенням (сонце запалює своєю вогняною одежею землю) зустрічаємося в творі: «Розсердилась цариця неба й землі і впустила довгий поділ широкого золотого убрання, котре вона держала в руці. Золотий поділ розпустився гарячим, пекучим промінням над борами. Гаряче проміння впало огнем на ліси. Ліси одразу зайнялись і запалали. Пішла тихою ходою цариця над Поліссям, — болота й мочарі висихали; йшла вона понад степами, — сохла трава в степах. Пшениці та жита в'яли й жовкли. Квітки, котрі порозцвітались уранці, опівдні в'яли й засихали. Закурила земля димом та парою. Висихали річки та ставки. Товар та усякі животины ховались в ліси та очерети, звір утікав у нори. То

був страшний день спеки. Аж увечері цариця схаменулась, спам'яталась і вхопила в руку поділ свого серпанку, і спека спала» [14, с. 108]. Таку страшенну руйнацію на землі чинить, проте, не Сонце — красна панна, а Сонце — цариця неба і землі.

І. Левицький у колядках, крім Сонця-панни, знаходить ще й богиню Сонце, княгиню-господиню, що походжає по двору пана господаря, убрана в золотий пояс, а на поясі, на золотих ретязях носить золоті ключі. Образ княгині-господині, у який утілюється богиня Сонце, — вважає дослідник, — пізнішого походження. У казці «Скривджені й нескривджені» Сонце — могутня владарка, котра керує не тільки небом і землею, а й своєю родиною — добродушно-комічним Місяцем (чоловіком) і ніжною донькою Зірницею. Нечуй-Левицький незвичайно колоритно змалював палати княгині Сонце, її розкішні убори: «Сонце сиділо коло здорового на всю стіну дзеркала, Дванадцять служниць в срібній одежі вбирали Сонце. Вони завили їй кучері і присипали їх золотим порохом, наділи на голову вінок з червоних троянд, припилили його золотими шпильками, а зверху поклали другий вінець з діамантів. Срібну сукню вони підперезали золотим довгим поясом, а на плечі накинули золотий широкий серпанок...» [14, с. 107—108]. Як бачимо, Нечуй-Левицький відштовхується від фольклорного образу сонця-панни, сонця-княгині, сонця-господині і синтезує все це в одному образі Сонця — дружини Місяця. Він створює оригінальну колористичну тональність зі срібно-золотих та червоних барв, усе це разом узятє справляє враження розкішної зрілості й пишноти.

Цікаво, що як дослідник міфології стародавніх народів Нечуй-Левицький звернув увагу на те, що майже скрізь сонце виступає «в чоловічому образі». У давній Індії богом сонця був Індра, а згодом — Вішну. «Вішну малювали молодим і дуже гарним, а поклонники його малювали собі на лобі між бровами червоний кружечок, а над бровами — білі смуги, може, як знак з проміння. Інкарнації божества на землі належали до Вішну, як до сонця, котре щороку умирає і щороку народжується» [7, с. 130]. В Ірані богом сонця був Мітра, у Греції — Геліос, Аполлон. Певною мірою зі сонячним світлом асоціюється і Христос (умер, щоб воскреснути). Отож, сонце майже завжди в світовій міфології — чоловіче начало. Лише в литовській міфології знаходимо міф про сонце, втілене в жіночому образі: Місяць одружився із Сонцем. Як бачимо, Нечуй-Левицький, хоча й творив свою казку за індійськими мотивами, та, змальовуючи образ Сонця, пішов за національною традицією, знехтувавши світову, зокрема індійську, у випадку ж із литовськими джерелами маємо типологічний збіг, хоча й не виключено,

що тут існує прихована генетична спорідненість — балто-слов'янська спільнота, що існувала в глибоку давнину, а потім була втрачена.

У «Світогляді українського народу» Нечуй-Левицький намагається реконструювати на основі колядок ще один міфологічний образ — Зорі. Вона в народній уяві змальовується найтоншими відтінками фарб, до того ж не таких яскравих, як барви Сонця, у них менше золота, більше срібла, смарагдів, перлів. «Склавши до купи всі ті фарби, зелені, перлові, коралові, більше срібні, ніж золоті, ми неначе бачимо пишну зорю з перловим і зеленуватим блиском, з її мигаючим світлом, більше срібним, ніж золотим» [7, с. 14]. В образі богині Зорі Нечуй-Левицький акцентує національні прикмети. Зоря виступає в образі української дівчини-селянки чи давньої князівни, у керсеті, намисті, з вінком на голові. Либонь, письменник дещо спрощує, обмеживши розуміння національних прикмет лише чисто зовнішніми їх проявами. Це справа набагато тонша й глибша. Та художня практика Нечуя-Левицького, видатного майстра зовнішньої та внутрішньої характеристики засвідчує високий рівень саме національного світовідчуження. Особливо яскраво виявилася ця прикмета художника у змалюванні образу Зірничі-Паміри в «Скривджених і нескривджених». Вона виступає, так би мовити, у двох іпостастях — «небесній» і «земній». «Небесний еквівалент» абсолютно точно відповідає народним уявленням про Зорю в колядках, що їх аналізував Нечуй-Левицький: «Зірниця зійшла на небо й ніби гуляла по рожевих хмарах. Тихий рожевий світ обливав її чудове матово-біле лице та руки, одслонені до плечей, неначе виточені з слонової кості. Великі чорні очі блищали, як зорі. Чорні густі коси вилися локонами по білих плечах. На голові в неї блищала гірлянда з троянд. Ясно-зелена сукня спускалася на хмари і була вся повита пишними гірляндами та букетами з рож та нарцисів. Зірниця тихо ступала по хмарках білими ніжками, і за слідом її ніг хмари вкривались неначе рожами та білими леліями» [14, с. 102]. Як бачимо, у цьому розлозі, як завжди в Нечуя-Левицького, описі переважають ніжні, пастельні барви, які він відзначив в образі Зорі (в колядках — рожеві, ясно-зелені, білі). Усе це, разом узятє, створює атмосферу ніжності й чистоти. Нечуй-Левицький уникає тут зовнішніх національних прикмет, на яких так наполягав, окреслюючи постать Зорі в колядках. Оці зовнішні національні прикмети з'являються в описі другої «земної» іпостасі Зірничі-Паміри: «...Висока на зріст та гарна, з дивними іскряними очима. Вона була убрана в білу довгу сорочку, вишиту чудовими взірцями, в червоні черевики й прикрита довгим серпанком, а в руці держала зелений вінок-трепіток» [14, с. 127].

Звичайно, не біла сорочка, не вишивка, не червоні черевички, не вінок і не серпанок визначають національне обличчя героїні, а її внутрішні моральні якості — чесність, працьовитість, талановитість, волелюбство, доброта. Зірниця-Паміра — це втілена гармонія ідеальних національних зовнішніх і внутрішніх рис. Так само Громовик одночасно і дуже природно виступає і як «українець», і як «індієць». Причому з усіх численних і різноманітних функцій Нечуй-Левицький вибирає одну — функцію бога-воїна (звісно, мається на увазі українська міфологія). Отож, за колядками, «Громовик — роду княжого і найчастіше зветься Іваном. Він молодий панич, гарний, гордий і сміливий. Його руки в залізі, а ноги аж горять сріблом та золотом... Громовиків двір обмурований білими стінами з мідними жовтими ворітьми. Серед того двора стоїть білий шовковий намет, в наметі стоїть золотий стілець, а на стільці сидить Іван Княжевич... Під ним кінь незвичайний: у коня золота грива, що вкриває його всього, срібні копита, шовковий хвіст, він вухами слухи слухував, очима лічив зорі, срібними копитами лупав гору» [7, с. 17—18].

А далі Нечуй-Левицький звернув увагу на спільне, що є в цьому образі в українській та індійській міфології, навіть ширше — в арійській. «Громовик справляє весілля, бо картина розбивання блискавкою хмари описується в стародавній індійській міфології як весілля. Ще давні арійці дивилися на грім як на бога-воїна, котрий оплодотворює богиню Хмару, із хмари ллється на землю живущий і плодючий дощ. У Ведах Індра бог Громовик описується воїном, з мідним і золотим оружжям, а блискавка зветься золотими списками... Помічниками Індри служать Марути, вітри, котрі в колядках служать ніби сторожею Іванового двору та його грізним військом» [7, с. 18].

Такими рисами змальовано оточення Громовика і в «Скривджених і нескривджених». Це суворі холодні та ніжні теплі вітри, вогненний кінь, що викрешує блискавки з-під копит, орел, котрий ширяє під час страшенної бурі, осіняючи її своїми велетенськими крилами.

Є й інші персонажі зі скарбниці національної міфології, які Нечуй-Левицький переніс у свою літературну казку. В образі Зірниці-Паміри він щедро використав також фольклорну характеристику богині Весни, котра завжди «описується в образі дівчини такими ясними й розкішними фарбами, у таких ясних формах... Ішла вона лугом, а коло того луку була стежка, тією стежкою ішла дівчина; вона вмивалася водицею, втиралася червоною китайкою, повісила червону китайку на морі, посіяла жемчужину в полі, засіяли золоті стовни, забряжчали срібні мости...»

І нарешті, останній і дуже численний гурт міфологічних іс-

тот із твору Нечуя-Левицького — це русалки. У фольклорі русалки, богині земної води, «дуже гарні з лиця, із руськими або зеленими косами з осоки, з зеленими або з чорними очима. Вони розпускають по плечах розкішні довгі коси аж до самих колін, ходять в одній сорочці або зовсім голі, у зелених вінках з осоки, або зіллячок, прикрившись косами... У воді русалки пустують, як дівчата, бризкаються, плавають, заманюють парубків чудовими піснями» [7, с. 47]. Такими ж пустотливими, жвавими істотами виглядають русалки і в творі Нечуя-Левицького. Вони жартують зі старим Місяцем, зовнішність їх теж відповідає народним уявленням.

Крім Афанасьєва, Нечуй-Левицький міг користуватися ще й працею Д. Овсяннико-Куликовського «Релігія індусів в епоху Вед», де, зокрема, розповідається про бога грози Інду, першоджерело безсмертя — священний вогонь. Понад 20 гімнів у Ведах присвячені богині Ушас-Зорі. «Красуня Зоря, дочка Неба, дружина чи наречена Сонця, сестра Ночі, змінює цю останню, щоб пробудити сонний світ і заохотити людей і тварин до життя, праці й руху. Вона з'являється на блискучій колісниці, до якої запряжено червоних коней; вона везе всілякі блага людям і тому називається володаркою і дарувальницею всіляких благ. Цій світлоносній і життєрадісній богині було відведено вельми почесне місце в сфері космічного порядку. З'являючися з незмінною правильністю на зміну ночі, вона підкоряється наказам того всесвітнього ладу, який називається «велика гґам». Як божество космічно-культове Ushas, поруч із іншими божествами того ж типу, є безсмертною в абсолютному розумінні цього слова і тому називається аджага (аджара) — нестаріюча [15, с. 241]. Зірниця-Паміра у Нечуя-Левицького так само втілює безсмертний ланцюг вічних перетворень, вона спускається на землю, щоб стати земною дівчиною-селянкою, і, не знайшовши щастя, знову повертається на небо, щоб світити людям.

Отже, у казці Нечуя-Левицького чимало міфологічних елементів: чудесне народження, шлюб, подорож в інше царство, використання прийомів гіперболізації, числової атрибутики, протиставлення тощо. Міфологізмом продиктований також мотив циклічності часу, що в «Скривджених і нескривджених» передається за допомогою композиційної структури: усе повертається на круги своя, звідкіля починалася дія, там вона і закінчується, бог помирає (чи переходить в інший стан буття), потім воскресає, і все починається спочатку. Твір не дарма має ще й підзаголовок, який часами трактується і як друга назва — «індійська легенда». Тут виразно відчутні відгуки ведійської філософії, яку пильно вивчав Нечуй-Левицький, а персонажі віддалено нагадують Крішну, Агні, Вішну, Ушас. Та основне джерело твору — національна міфологія, якій Нечуй-Ле-

вицький присвятив блискуче дослідження «Світогляд українського народу». Саме з цієї праці ведуть свій родовід образи Громова, Зірниці, Сонця, Місяця. Гімалаї і Дніпро, індійські палаци й українські хатки, індійські самоцвіття й українська вишивка дивно переплітаються в творі. Можна говорити про своєрідну травестію індійських божеств, перенесення їх на український ґрунт — отже, про розвиток традиції Котляревського, але в іншій — серйозній тональності.

У руслі цієї ж традиції — своєрідний гумор Нечуя-Левицького, без якого не можна, мабуть, уявити жодного його твору. Додаймо до цього класичну пластику пейзажів. До неї ми звичаїлися, та в «Скривджених і нескривджених» персонажі вражають екзотичністю, незвичайною масштабістю, навіть комізмом. Казка виразно засвідчує, що незважаючи «на весь теоретичний і практичний реалізм Левицького, все-таки сидів у йому і часто озивався голосно суший романтик, який трошив приписані теорією умовні рямці і з любов'стю і замилюванням заглиблювався в ті невиразно-мрійні глибини, яким нема місця в реальному житті, але які часто скрашують його сухі лінії» [4, с. 98].

«Скривжені й нескривжені» — незвичайно оригінальний твір Нечуя-Левицького. І справа не тільки в екзотичі, хоча й це важливо: письменник вирвався з-під влади звичних стереотипів, дав волю своїй, як виявилось, буйній фантазії, зберігши при цьому найкращі риси — гуманізм, соціальність, народність. Залетівши під небеса далекої Індії, залишився українським художником, поєднав, здавалось би, непокдане — фантастичну наївність і прозріливу мудрість безжалісного суспільного провидця.

Нечуя-Левицького в міфологічних образах зацікавлює насамперед гуманістичний зміст, а також естетичні якості. Він, як і Достоевський, вірив, що краса врятує світ. Одним із джерел земної гармонії він уважав народний світогляд і народну естетику, міфологію. Він лише єдиний раз звернувся до міфологічних джерел (українських, загалом слов'янських, балтійських, індійських), та ця єдина спроба (літературна казка «Скривжені і нескривжені») ставить його в ряд тих письменників (Шевченко, Франко, Леся Українка, Коцюбинський), котрі успішно поєднували в своїй творчості реалістичне й міфологічне начало.

1. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1866—1869. Т. 1—3.
2. Білецький О. Зібрання праць: У 5 т. К., 1965. Т. 2.
3. Буслев Ф. Русская народная поэзия. СПб., 1861.
4. Єфремов С. Іван Левицький-Нечуй. К., Ляйпціг, 6. р.
5. Іванченко Р. Г. Іван Нечуй-Левицький. К., 1980.
6. Кирилюк З. В. Невідомий твір Нечуя-Левицького // Рад. літературознавство. 1956. № 9.
7. Левицький І. Світогляд українського народу. Львів,

1876. 8. *Леонова Т. Г.* Русская литературная сказка XIX в. в ее отношении к народной сказке. Томск, 1982. 9. *Лихачев Д.* Внутренний мир художественного произведения // *Вопр. литературы.* 1968. № 8. 10. *Мелетинский Е. М.* Герой волшебной сказки. М., 1958. 11. *Миллер Ф.* Опыт истории обозрения русской словесности. М., 1891. 12. *Мишанич О.* «Всеобіймаюче око України» // *Нечуй-Левицький Іван.* Світогляд українського народу. К., 1992. 13. *М. Ю.* Іван Семенович Нечуй-Левицький // *Нечуй-Левицький І. С.* Твори. К., 1929. Т. 1. 14. *Нечуй-Левицький І.* Зібрання творів: У 10 т. К., 1966. Т. 6. 15. *Овсяннико-Куликовский Дм.* Религия индусов в эпоху вед // *Вестн. Европы.* 1892. № 3. 16. *Походзіло М. У.* Іван Нечуй-Левицький. К., 1966. 17. *Пропи В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1948. 18. *Пропи В. Я.* Русская сказка. Л., 1984. 19. *Снегирев И. М.* Лубочные картинки русского народа. М., 1861. 20. *Срезневский И. И.* Взгляд на памятники украинской народной словесности // *Уч. зап. Москов. ун-та.* 1834. Ч. 6. 21. *Тичина П.* Зібрання творів: У 12 т. К., 1983. Т. 1. 22. *Тудоровская Е. А.* Поэтика волшебной сказки // *Тезисы докл. на Всесоюз. науч. конференции «Прозанческие жанры фольклора народов СССР».* 22—23 мая 1974 г. Минск, 1974. 23. *Чистов В. К.* К вопросу о принципах классификации устной народной прозы. М., 1964.

Стаття надійшла до редколегії 06.07.95

РОМАН КРОХМАЛЬНИЙ, м. Львів

Дивосвіт метаморфози

Метаморфоза як засіб художнього відображення дійсності — явище складне і багатогранне. Вона охоплює не лише саму мить перетворення певного образу народної казки чи літературного твору. Її треба розглядати значно ширше, з усіма передумовами та наслідками.

Розповідь про метаморфозу обов'язково містить два образи: той, який був до перетворення, і той, який утворився внаслідок перетворення, тобто метаморфоза тісно пов'язана з образом, який «входить» до неї (вхідний образ), і з образом, який «виходить» із неї (вихідний образ).

Герой української народної казки «Гонимарник та його віщий слуга» [1, с. 30] «входить» у метаморфозу в образі хлопця, а «виходить» — в образі золотого барана. У казці «Про самородну дівчину» [4, с. 5] героїні «входять» у метаморфозу в образі голубиць, а «виходять» — в образі дівчат.

Метаморфоза як логічно вмотивована цілісна конструкція, вказує на причини, що призвели до перетворення. Кризова ситуація змушує образ героя стати вхідним образом метаморфози. Так, у баладі М. Костомарова «Чорний кіт» [6, с. 41] вхідним образом має бути «...дівка горделива, і спесива, і перхлива».

У цю горду дівчину закохався хлопець. Дівоча неприступність створює кризову ситуацію: хлопець не може далі жити без неї, але й ніяк не може знайти стежки до дівочого серця. Стара ворожка радить закоханому під Великдень, в темну ніч, звари́ти чорного кота:

Буде в кістках гапличок,
Буде в кісточках гвіздок:
Дівку гапличком поруш, —
Буде вік тебе любити;
Дівку гвоздиком поруш, —
Не захоче і глядіти! [6, с. 42].

«Гапличок» і «гвоздик» — чарівні засоби, за допомогою яких герой мав би здійснити внутрішньопсихологічну метаморфозу — перетворити характер дівчини. Але у баладі метаморфози не сталося. Причиною тому — невдала спроба заволодіти інвертором (від лат. *inverto* — змінюю, перетворюю): ошпарений чорний кіт вискочив із окропу і, подряпавши обличчя недолугому парубкові, втік...

Таким чином, підтверджується судження, що метаморфоза — логічно вмотивована цілісна конструкція, а тому відсутність одного з її елементів (інвертора у даному випадку) унеможлиблює здійснення самого перетворення. Нездійснена метаморфоза впливає на цілісне сприймання твору, надає йому гротескно-комедійного забарвлення. У випадку здійснення метаморфози твір сприймався б крізь призму таємничості, загадковості. Таким чином, очевидна пряма залежність ідеї художнього твору від повноти вияву метаморфози. Головна ідея поезії «Чорний кіт» — засудження використання містичних засобів. Повний же вияв метаморфози у даному творі засвідчував би симпатії автора до містичного.

Зразком використання метаморфози у її повному вияві (від вхідного до вихідного образів) є поезія М. Костомарова «Ластівка» [6, с. 128]. Героїня твору — жінка-удовиця, єдиний син якої не зглянувся на материнську старість та самотність і вирушив у далекий похід. Постала кризова ситуація: суперечність між бажанням матері утримати сина коло себе як єдину опору в цьому житті та вірністю хлопця своєму патріотичному обов'язкові. Довго мати виглядала свою потіху й надію, навіть проклинала його у розпуці, але потім «пожаліла та й молиться Богу». Кризова ситуація переростає у метаморфозну тоді, коли руські полки з перемогою повертаються до Києва, і мати дізнається, що її син загинув.

Метаморфозна ситуація полягає в тому, що серце матері рветься полетіти на могилу, аби помолитися, оплакати свою тяжку втрату, але реально здійснити це неможливо. Героїня потрапляє у «глухий кут» (власне у цьому й полягає мить,

коли реальний розвиток сюжету унеможливлюється і дальший розвиток дії набуває ірреального, фантастичного характеру). Невимовна туга охоплює стареньку жінку:

Якби я тепер, безщасна,
Мала тії крила,
Полинула б до синочка
У чужу чужину... [6, с. 128].

Глибокі материнські переживання стали інвертором:

Туга дива наробила:
Мати пташка стала [6, с. 129].

Далі — детальний опис процесу перетворення: тіло жінки одягнулося пір'ям, руки стали крильцями, скоротилися ноги... Внаслідок метаморфози постав вихідний образ — образ ластівки. Маємо приклад того, коли метаморфоза не тільки згадується як така, що відбулася («мати пташка стала»), а послідовний вияв перетворення частин людського тіла. Щоб оцінити залежність естетичного сприймання поезії «Ластівка» від повноти вияву метаморфози, необхідно припустити, що метаморфози у творі не відбулося. Одразу ж згасли б барви поетичної палітри: не було б того відчуття драматичної напруги, того трагізму материнського розпачу, який пориває душу вилетіти з грудей у далеку чужину, до сина...

В українській народній словесності широкого застосування набули метаморфози жінок в образи, які є зовнішнім виявом глибоких внутрішніх переживань людини. М. Грушевський описує одну з таких метаморфоз: «Чайка — се удова жінка, яка по смерті чоловіка перекинулася в чайку і літає над його могилою» [2, с. 164]. Удова жінка тут — вхідний образ метаморфози, кризова ситуація зумовлена втратою найближчої та найдорожчої людини, подальше загострення кризової ситуації призводить до створення метаморфозної ситуації, інвертором стають глибокі душевні потрясіння. Чайка — вихідний образ. Але опис метаморфози на цьому не закінчується — метаморфована удовиця літає над могилою чоловіка. Останній елемент цієї метаморфози — дії вихідного образу, які теж мають свою логічну мотивацію.

Таким чином, розповідь про метаморфозу охоплює: вхідний образ, кризову ситуацію, метаморфозну ситуацію, інвертор, метаморфозу (як мить перетворення), вихідний образ, дії вихідного образу.

Дії вихідного образу в народних казках, як правило, спрямовані на ліквідацію кризової ситуації. Проте в деяких випадках (тоді, коли метаморфоза героя, вчинена вищою силою з метою покарання його за особливо тяжкі провини) дії вихідного образу не ліквідовують кризову ситуацію.

У казці «Як Іван ходив до сонця» [3, с. 132] герой зустрічає «двох берестів, які зчепилися гіллям й так били один одного, аж листя летіло». Ці два берести — два брати, яких Бог покарав за те, що «дуже збиткувалися над своїми рідними: на старість їсти не давали, сорочки не прали, а перед смертю вигнали слабих на зелену пашу». У даному випадку дії вихідного образу (двох берестів) не можуть ліквідувати кризову ситуацію, бо скривдження батьків, за народною мораллю, є непростим гріхом. Два берести у казці є застереженням, повчальним прикладом.

В основі балади М. Костомарова «Явір, тополя і береза» [6, с. 121] — традиційний фольклорний антагонізм свекрухи та невістки. Нестерпні взаємини у сім'ї створили кризову ситуацію: невістка, шукаючи виходу, «до Бога взиває», а свекруха хоче її отруїти. Постала метаморфозна ситуація. Інвертором метаморфози стає отрута. Та сталося так, що син, якого мати хотіла будь-що розлучити з дружиною, теж випив отрути. Але подружжя не вмирає, а йде у поле, де й відбувається метаморфоза: жінка стає білою тополею, чоловік — зеленим явором. Це — вихідні образи, їхні дії теж не ведуть до ліквідації кризової ситуації, а є свідченням тяжкого злочину матері. Дії вихідних образів (явора і тополі) спрямовані на те, аби подібних кризових ситуацій не виникало.

Дії вихідних образів не спрямовані на ліквідацію кризової ситуації і в поезії Тараса Шевченка «Коло гаю в чистім полі...» [7, с. 114]. Дві сестри — вхідні образи метаморфози у цьому творі. Обидві вони закохалися в одного хлопця, він дурив їх, кожен зокрема, але незабаром усе з'ясувалося. Жахливе відкриття викликало у скривджених сестер бажання помсти, яке веде до створення метаморфозної ситуації. Після того, як дівчата отруїли кривдника, кризова ситуація не зникає, а набуває ще більшого загострення:

Бо сестри ходили
Що день Божий вранці-рано
Плакать над Іваном;
Поки самі потруїлись.
Тим зіллям поганим [7, с. 114].

Докори сумління і відчуття вини за скоєний злочин привели героїнь до самогубства — до ще одного тяжкого злочину, який, за народною мораллю, заслуговує на найбільший осуд і презирство. Це створило метаморфозну ситуацію. Інвертором наступної метаморфози стала Божа сила:

А Бог людям на науку
Поставив їх в полі
На могилі тополями [7, с. 115].

Як у казці «Як Іван ходив до сонця», у баладі М. Костомарова «Явір, тополя і береза», так і в поезії Т. Шевченка «Коло

гаю в чистім полі...» дії вихідних образів мають на меті застерігати від скоєння подібних злочинів, прищеплювати засади народного звичаєвого права та моралі:

Коло гаю в чистім полі,
На самій могилі,
Дві тополі високії
Одна одну хилить.
І без вітру гойдаються,
Мов борються в полі.
Ото сестри-чарівниці —
Отії тополі [7, с. 114].

Порушення законів народного звичаєвого права знайшло художнє відображення у метаморфозі брата і сестри у квітку «братки» (*viola tricolor*). Як одну із найпоширеніших у народно-поетичній образності, цю метаморфозу виділили Х. Ящуржинський [8, с. 554] та М. Грушевський [2, с. 164]. М. Костомаров використав цю метаморфозу у поезії «Брат з сестрою» [6, с. 117]. Поет поєднав мотив перетворення з історичними подіями: брат і сестра не просто десь там мандрували і, не впізнавши по розлуці один одного, допустилися кровозмішання, як це подано у Х. Ящуржинського, а стали жертвою нападу ханських орд на Київ, коли

Мужа й жону зарубали,
Мале дівча полонили,
Тільки хлопця не зловили [6, с. 118].

Кризова ситуація склалася тоді, коли герой твору Івась (хлопець, якого не зловили ординці) став козаком і одружився з викупленою ним татарською полонянкою. Вже після одруження молодята довідалися, що вони — брат і сестра... Реальний розвиток подій заперечується: метаморфозну ситуацію зумовила неможливість подальшого подружнього життя брата із сестрою, але водночас вони не можуть і розлучитися, бо

Як зв'язали в церкві руки,
Не було вже їм розлуки [6, с. 120].

Отже, для виходу із глухого кута реальності народна фантазія знаходить ірреальний спосіб: метаморфозу! Інвертором тут стали тяжкі душевні потрясіння, розпач і ганьба, докори сумління (адже порушено моральні приписи, звичаєві закони), і нічого вже неможливо поправити:

Ходім, сестро, горою,
Розвіємось травою;
Ходім, сестро, степами,
Розвіємось цвітами.
Ой ти станеш жовтий цвіт,
А я стану синій цвіт [6, с. 120].

М. Костомаров органічно вписав слова народної пісні у власні поетичні рядки, бо неможливо краще передати цю сповнену

трагізму метаморфозу, де із двох вхідних образів утворився один вихідний — квітка. А згадування національних кольорів — синього та жовтого — наштовхує на певні аналогії, на ототожнення долі героїв поезії М. Костомарова із долею всього українського народу, якого так часто вбивали, грабували, гнали у полон, що безталанні його сини й дочки часом навіть не можуть впізнати одне одного, не можуть, як колись, дотримуватись суворих законів прадавнього звичаєвого і морального права. Метаморфоза двох людей у квітку — образ не тільки високохудожній, унікальний, він — глибоко повчальний, бо вихідний образ (квітка) завжди нагадує людям про те, що давній український звичай велить: перш ніж одружуватись, обидві сторони повинні добре познайомитися.

Український фольклор багатий поетичними образами, пов'язаними з перетворенням людей. Так, у казці «Про дівчину-сопілку» [3, с. 148] вхідним образом метаморфози є калинова сопілка, яка промовляє людським голосом, коли у неї дмухнути. Дід, за порадою невідомого «чоловічка з довгою бородою», попросив журавлів, аби принесли йому цілющої води у дзьобах. Птахи виконали прохання, і покроплена цілющою водою сопілка стає дівчиною. Але ненадовго — потім знову вернулася у вхідний образ (сопілку). «Відтоді вдень, коли дідо й баба виходили в поле, калинова сопілка завжди ставала дівчиною і прибирала в хаті, варила. А як старі верталися додому, робилася сопілкою». І лише після того, як її покропили живлющою водою — перетворилася у дівчину назавсім. Застосування таких відомих казкових інверторів як цілюща та живлюща вода до дерев'яного музичного інструмента могло б видатися досить оригінальним, якби не те, що дід вирізав сопілку із калини. А калина в українців, за ствердженням М. Костомарова [5, с. 72], — дерево надзвичайно поетичне, і його образ часто зустрічається у народних піснях як символ краси, чистоти і непорочності, кохання. Білий буйноквіт — дівоча невинність, червоні доспілі ягоди — фізична досконалість і краса. Водночас, за М. Костомаровим, у всіх слов'янських народів «шлюб і поховання, любов і смерть мають між собою таємничу аналогію; часто один береться порівнянням для іншого» [5, с. 74].

В українців є звичай садити в головах калину на могилі чи то козака, чи дівчини. У казках це дерево наділене фантастичними властивостями. Воно здатне до перетворень. Тому й існує кілька варіантів казки про калинову сопілку. В одному з них — калинова сопілка, вирізана з дерева, посаженого на могилі убитої дівчини, промовляє людським голосом. Цей голос є частковою метаморфозою. Адже дівчини ми не бачимо, а лише чуємо її голос. Той голос виступає як свідок та обвинувач у вчиненому злочині.

Дії вихідного образу у буковинському варіанті казки мають зовсім іншу мету. Тут калинова сопілка нікого не звинувачує у смерті дівчини, а лише просить: «Грай, грай, діду, грай і мене визволяй...» [3, с. 148]. Ці слова спонукали діда до пошуків засобів метаморфози (інверторів) — цілющої та живлющої води. Цікаво, що у період між застосуванням інверторів відбувається серія прямих та зворотних метаморфоз: сопілка—дівчина, дівчина—сопілка... Ритмічне повторення таких метаморфоз має на меті художніми засобами відтворити боротьбу життя і смерті, остаточну перемогу в якій принесло використання живлющої води. За допомогою дії сил Добра на наших очах стається чудесна метаморфоза — оживає Краса! Адже вихідним образом кінцевої метаморфози є дівчина, «така файна, як ружа».

Отже, метаморфоза — перехід з одного стану в інший, а також всі ті причини, засоби та обставини, які зумовили його. Метаморфоза — ірреальний спосіб виходу з глухого кута реальних життєвих обставин у народній фантазії, спосіб досягнення чарівними засобами чогось дуже бажаного, необхідного і реального для певної дійової особи. Метаморфоза має широкий спектр дії та впливу на композицію, ідею та естетичне сприймання твору.

Розглянуті приклади застосування метаморфози як художнього засобу фольклору та літертури свідчать про те, що творчо переосмислені фольклорні метаморфози можуть служити міцним фундаментом як для пошуків оригінальної композиції, так і для створення нових поетичних образів. Чарівність і таємничість, висока поезія і логічна вмотивованість метаморфоз як у фольклорі, так і в літературі — сповнені живої народної фантазії на тлі нерозривного зв'язку із загадковою мінливою природою.

Г. Гнатюк Володимир. Етнографічні матеріали з Угорської Руси. Т. 2: Казки, байки, оповідання про історичні особи, анекдоти // Етнографічний збірник НТШ. Львів, 1898. Т. 4. 2. Грушевський Михайло. Історія української літератури. К., 1993. Т. 1. 3. Казки Буковини. Ужгород, 1973. 4. Казки одного села. Ужгород, 1979. 5. Костомаров Микола. Слов'янська міфологія. К., 1994. 6. Костомаров Микола. Твори: У 2 т. К., 1990. Т. 1. 7. Шевченко Тарас. Повне зібрання творів: У 12 т. К., 1990. Т. 1. 8. Ящуржинський Христофор. О превращениях в малорусских сказках // Українці. Народні вірування, повір'я, демонологія: 36. статей. К., 1991.

Стаття надійшла до редколегії 10.06.95

Символ «білих островів» у ранній творчості Максима Рильського

В особі поета Максима Рильського маємо в нашій літературі вияв тої високої класичності, під якою розуміють вишукану майстерність і тонке відчуття слова, наповненість вершинними здобутками світової культури. Схильність до такої рафінованої у своїй простоті поезії Рильський виявив у середовищі неокласиків у 20-ті роки. Український парнасізм, хоча й розвинувся пізніше від інших, але був, на думку І. Качуровського, «найконсеквентнішим продовженням французького» [2, с. 472—483]. Цей останній спочатку розвивається непоміченим у традиціях романтизму, намагається знайти в класичній чистоті та прозорості форм, викристалізованості ритмо-мелодики порятунком від недопустимого «спрощення» поезії, що посилювалося через актуалізацію її утилітарності, службовості.

В українській літературі, де поряд з поступовим, рівномірним характером розвитку виявляються «квантитативні, нерегулярні спалахи перманентних відроджень» [3, с. 112], неокласицизм не передуює появі модерністичних напрямів, визначаючи для них певний рівень, нижче якого вже не - Поезія, вставляючи правила «гри в бісер», під знаком якої розвиватиметься література всього XX ст.

Повноцінно виявивши себе у 20-ті роки, українські парнасії з'являються вже після імпресіоністичної прози кінця XIX ст., після перших модерних спроб молодомузців і «хатян», серед хаосу культурного відродження, в якому переплітаються всі можливі течії, з'являються і зникають нові. Українські неокласики, духовно пов'язані з французькими парнасцями, висували те саме завдання: формування і збереження культурного коду поезії, але мають перед собою вже зовсім іншу європейську літературу і живляться, поміж іншим, надбанням символістської поезії. Часто знаходить себе в ній Максим Рильський. Його початкові поетичні спроби реалізуються у середовищі «Української хати», у середовищі перших модерністів, де ще відбувалась адаптація західноєвропейської версії символістичної естетики і філософії, актуальним (чи, точніше, модним) був декадентський світогляд, відновлювалися невикористані, зрештою, українською літературою потенції романтизму.

Поява песимістично-занепадницького світовідчуття у цей період була викликана кількома різноманітними чинниками. Се-

ред них — популярність ідей Артура Шопенгауера, де вперше прозвучав той урочисто-строгий тон усвідомленого трагізму буття, що став визначним для цілої епохи і продовженням якого була доля Фрідріха Ніцше. Цей загальноєвропейський настрій викликав в українській літературі своєрідну реставрацію журливої рефлексії романтичної поезії; вплив її відчувався майже постійно. Оцю незмінну присутність в літературному коді романтичного елемента пояснює його органічність у національному менталітеті, де переважає кордоцентричність, рефлексивні світосприймальні настанови [4, с. 48—66]. Звідси беруть свій початок і природний індивідуалізм, любов до безкінечного і абсолютного, переживання миті як домірної вічності, відданість безмежному. Все це значною мірою нагадує думки, викладені в «Афоризмах житейської мудрості» Артура Шопенгауера, де зустрінемо твердження про спокій неминучості та покірність долі поряд з настановою насолоди життям і самоформуванням, що визначає і дві основні лінії організації української психічної структури.

Коло замикається. Усі ці чинники, взаємодіючи між собою, сприяють формуванню неоднозначного, переходно-мінливого явища поезії початку століття. Тож не дивно, що юний дебютант, Максим Рильський, теж піддається всесвітній журбі, занепаду і розчаруванню. Саме до таких мотивів нав'язують багато з віршів першої збірки «На білих островах» (1910). Ця «напівдитяча» збірка загалом демонструє «хатянські» впливи, які відчував на собі поет. Образна система тяжіє до традиційної, виробленої ще романтиками схеми. Особливо чітко це виявляється у любовній ліриці і в деяких спробах філософської, що часто обертається у розгорнуті народницькі гасла. Тож маємо тут і квіти-зорі-очі, пісню-струни-сум, муку-журбу-серце і т. д. Та поміж цим, ще з XIX ст. запозиченим прагненням «усе покинуть і в небо полинуть» є новітні, а деколи й оригінальні мотиви чи їх трактування. Віддавши данину любовній риторичності, поет звертається до так характерної для нього рефлексії чистого пейзажу («Осінні пісні»). Тут знаходимо вже розлогі метафоричні порівняння, що формують образне ціле (осінь-птахи у вищеназваному циклі), що за характером своєї структури наближаються до символічного і створюють атмосферу таємничого, невизначеного смутку. Щось подібне відбувається і у вірші «Дівчина»*, де химерне переплетення створює персоніфікований образ літа, але витонченість дещо втрачається через пряме називання. Символічна глибинність образу досягається поетом у ліричній поемі «На білих островах», в основу якої покладено добре знайомий з романтичної поезії (пригадати

* Тут і далі цит. за [7]. Далі в дужках вказуємо лише сторінки.

хоча б «Дивлюсь я на небо...») і активно розроблюваний символістами мотив втечі від земного світу в світ небесний. Цікаво, що майже у цей час, у 1907 р., литовський композитор і художник Мікаелюс Чюрльоніс створює триптих «Казка. Мандрівка королевича». Життя хмар у манливих сріблито-голубих далях, в чистих, променистих кольорах, що приводять на гадку звуки органу, породжує світлу, наївну казку про пошук щастя. Королевич, благословлений батьком, рушає в дорогу, бореться зі страшним драконом і, нарешті, летить у своєму човні до прекрасного замку з білосніжних хмар — казка про красу світу з бездонним небом і безкрайніми просторами. Максим Рильський здійснив спробу оригінального трактування цього мотиву. Світ мрій та ілюзій, що перебуває в центрі уваги автора, при всій своїй гармонійності та ідеальності дуже невизначений. Поет не може розпрощатись із землею, що принесла йому стільки горя і страждань. І він шукає свій світ, свій притулок, де спокій і гармонія, де він зможе віддатись повністю Красі, покинувши земний бруд. Тож де цей світ?

Поема «На білих островах» стала для юного поета поемою пошуку і сумнівів. Та попри цю ідейну невизначеність у поемі приваблює майстерно вибудований, вишуканий символ білих островів, що становить своєрідну композиційну вісь твору. Слід зазначити, що образ хмар постійно присутній у збірці з перших же віршів, але функція його зводиться до одного з елементів пейзажу. Попри цю орнаментальність помітні певні закономірності появи цього образу в пейзажі. По-перше, як ознака дощової погоди чи вісники зміни пори, хмари пов'язуються з елегійним благісним станом душі поета («Люблю похмурі дні...» (с. 39), «Літо останній справляє бенкет!...» (с. 56) та ін.). По-друге, хмари, облиті сонцем, у чистому блакитному небі сприяють створенню особливої, піднесеної атмосфери — «За гори вже сонце сховалось» (с. 31), «Після бурі» (с. 33). По-третє, цей образ має вже певне додаткове семантичне навантаження: хмари як носії чудової казки — «Як вечір рожевий на землю злетить...» (с. 36), або могутньої сили дощу, що гасить спрагу — «Дощ» (с. 41). Невипадковість вживання поетом образу хмар в окремих віршах збірки, його додаткові ще не чітко виявлені значення, — все це дає підстави до певних алюзій щодо поеми «На білих островах», де цей образ функціонує як повноцінний символ. З перших же рядків поеми образ хмар взаємодіє з метафорично насиченим контекстом («Блакитний океан небесний незміряний розкинувся високо над землею...», с. 58), збагачується рядом епітетів і метафоричних порівнянь: хмари → острови → «пливучі острови, неначе з снігу, білі» → білі, легенькі, сновійні → «мов птах, хмара в безвість далеку летить» (с. 58) і т. д. Всі ці ознаки викристалізуються в символ бі-

лих островів. Очевидно, що так розбудований символ повинен мати кілька асоціативних рівнів. Поет намагається покинути землю хоча б у своїх думках чи мріях. Для української романтичної поезії дуже характерний образ думки-мрії, що становить в її системі певний архетип. Рильський, звертаючись до цього традиційного образу, використовує його внутрішнє значення, вибудовує нову асоціативну паралель. Слово «мрія», окрім основного значення «витвір уяви», пов'язується з маревом, напівтемрявою, млою, похмурою погодою або з грою сонця. Звідси мимоволі виникає образ хмари [1, с. 527], адже хмарі властива постійна мінливість, аморфність, що безпосередньо пов'язує її з мрією. Крім цього, хмара — символ форми, завжди мінливої, що ховає від очей незмінну якість вищої істини. Отже, на цьому першому рівні здобувається перехідний стан між реальним, чітко окресленим світом і чимось іншим, тим, що перебуває за межею. Здобувається очищення й освячення. Хмара перетворюється в острів, у щось, здавалося б, матеріальне і чітко окреслене. Острів посеред безмежного океану — притулок у небезпечному потоці «моря» підсвідомого, пов'язаний зі самотністю, навіть смертю (за Карлом Юнгом), зосередження метафізичної сили. Отже, це пожеданий затишок, де поет спасається від самого себе й оволодіває силою, що піднімає його над земним брудом. Але мінливість, покладена в основу першого символічного рівня, просвічує і на другому: бо хоч і острів, притулок, але гойдається на хвилях, пливе, розривається під поривами вітру, що нагнав чорні хмари. Оця змінність, мінливість — не лише основний конструктивний принцип символу білих островів, а і в композиції всієї поеми відіграє не останню роль. Ідилія пливучих островів і ласкаво-могутнього сонця змінюється грою блискавки, дощу і вітру, очищення землі — приходом нових страждань, ілюзія спокою — безнадійним розпачем. Зміни настроїв і станів поет намагається передати і через інструментування: виділяється п'ятий вірш із зображенням бурі і накопиченням різкого проривного «р», що доповнює картину чітко окресленими переко-тами грому.

Збірка «На білих островах» була книжкою початківця, який, хоча вже володів віршем і словом, все ще спирався на творчість Пантелеймона Куліша і Михайла Старицького і, як зазначалося вище, захоплювався модерною тематикою «Української хати». Особливо яскраво це простежується у ліричній poemі «На білих островах».

Визначення змішаного жанру, а також вибір тематики свідчать про романтичне спрямування автора. Тут виявляється характерна для Максима Рильського схильність до елегійності, індивідуалістичне світовідчуття, рефлексивні настанови, що за-

галом були національною властивістю відчуття і бачення світу і виявились також у старшого сучасника поета Миколи Філянського. У його першій збірці «Лірика» (1906) значна частина віршів пронизана думками про насолоду земного існування, про одухотвореність і божественність природи. Складні та невловимі настрої, пов'язані з життям природи, наповнюють психологізовані пейзажі, які, перебуваючи в межах естетики романтизму, вже несуть новий модерний заряд. Важливість поетичних пошуків Миколи Філянського для молодшого покоління поетів полягає у тому, що, як писав Михайло Степняк, він «єдиний з представників українського модерну збагнув, у чому альфа і омега символізму, вбачав його не в майстерній строфіці, не у вигадливих ритмах, не в «європейській» лексиці чи в зовнішньому естетизмі, але в намаганні вивести слово за межі дотикальних речей і окреслених почувань» [8, с. 144]. Новаторство його полягало, зокрема, у свідомому експериментуванні з архаїзацією мови, у дослідженні її глибинних, історичних пластів, що давало змогу відкриття і нових знань поетичного слова. Максим Рильський не намагається йти цим шляхом, але у поезії Миколи Філянського його приваблює саме бачення, відчуття світу, натхнення філософією Григорія Сковороди (що у Рильського яскраво і повно виявиться у наступних збірках). Природа у всьому своєму вічному життєстверджуючому могутньому різноманітті однаково сильно володіє душами поетів. І обидвох їх хвилює небесна височінь, крізь яку промовляє до них вища гармонія і доцільність існування, обидвох приваблює химерно-мінливий образ хмар.

У вірші «Полудень» (9, с. XXIX) Миколи Філянського знаходимо той же прорив «*ins blau*», який втілено у поемі Максима Рильського «На білих островах». Автор хоче поплинути за хмарами (!) «в інший рай» і розчинитись у небесній синяві у час полудня, у час найбільшої височини небесних сфер, хоче досягнути стану досконалості абсолютного спокою без земних емоцій і навіть думок. Звичайно, такі прагнення не зовсім збігаються з юнацькими мріями Максима Рильського. Зате дуже близьким є трактування символу хмар: у Філянського це та ж сама мінлива форма, перехідний стан, за якими — досягнення Абсолюту. Хоча у «Полудні» символу хмар не властива розбудованість асоціативних рівнів, зате сам символ філігранно входить в образну структуру твору, формує відповідне настроєве поле. У циклі «Хмари. Саргіссіо» символ хмар переливається новими значеннями відтінками. У цьому контексті хмари стають посланцями чи вісниками вищої істини, їм властива необмежена (з погляду людини) воля, таємничість і благословенність, бо самі вони несуть у собі відблиски небесної істини і довершеності. Лише вони, свідки земного нещастя, дають людині

надію і розраду, стають чи не єдиним знаком присутності в її житті небесного начала. У назві циклу слово «саргіссіо» присутнє як своєрідне визначення жанру, хоча його аж ніяк не можна віднести до формальних ознак циклу (при одноманітності ритмомелодики і строфічної побудови). Примхливість і несподіваність — характерні особливості самого символу, який за структурою швидше належить до романтичного типу. Загалом тяжіння до романтичної поезії, поміж іншим, виявляється у Миколи Філянського у відсутності зовнішніх формальних ефектів, а також в антропоморфічності символу (у циклі оповідь ведеться від імені хмар).

Очевидно, така поезія не могла не бути близькою для Максима Рильського. Але у поемі «На білих островах» центральний символ білих островів у контексті ще романтичного твору побудований вже за модерними принципами вертикальної розбудови асоціативних рівнів, неоднозначності, широкої валентності. Саме здатність такого символу на певні переливи змісту в різних контекстах виявилась у наступних віршах поета, де знову з'являється образ хмар. Валер'ян Підмогильний, аналізуючи творчість Максима Рильського за психологічними «комплексами», визначає серед інших комплекс «білих островів» (мрії) і у «непоборній дисгармонії між мрією і дійсністю» [6, с. 45—53] бачить внутрішній драматизм лірики поета. Прикладом такого драматизму може стати вірш «Іванові Косинину» (с. 83) зі збірки «Під осінніми зорями» (1918).

Оскільки твір присвячено музиканту-скрипалеві, гра якого захоплювала поета і постаттю якого він цікавився, зрозуміло, йдеться тут про музику. Але автор уникає прямого називання чи конкретного опису, вже цілковито використовуючи засоби символістської поетики (розлогий метафоричний ряд, піднесення і спадання інтонації, живописні образи, викликані слуховими враженнями і т. д.), виникає картина, навіяна, можливо, якимось конкретним музичним твором. Більше того, у вірші враження від самої гри музиканта («З тихих струн злетіли птиці і шепочуть таємниці..», с. 83) переплітаються зі самим відчуттям музики, пережиттям через неї духовного очищення, катарсису. У зримих образах, викликаних звуками скрипки, з'являється вже знайомий нам далекий білий острів серед хвиль і бурунів, це та ж «пристань мрії». Про спорідненість цього символу з білими островами юнацької поеми свідчать не тільки якісні його характеристики, а й місце перебування. Для Максима Рильського дуже часто водяна і небесна стихії зливаються в єдине ціле, становлять небесний океан, єдиний універсум. Приклад такого злиття ми вже зустрічали в поемі «На білих островах». Безумовно, в основі тут лежить ідея єдності, загальної аналогії, синтезу всього світу, від якої відштовхуються символісти, тво-

рячи поезію на межі з музикою, де часто народжується звукова аналогія зі звукових відтінків слова-предмета (дві строфи вірша — як музична тема, повторена двічі, але з різною інтонацією). Білий острів у вірші набуває і нових рис: зникає притаманна символу з поеми мінливість і аморфність, увиразнюється один з асоціативних рівнів (острів) і тому актуалізується його значення як певного духовного центру*. У другій строфі, в момент найбільшого напруження, з'являється вісник очищення, прощення і прийняття — «ясний янгол», який дарує надію і віру.

Мрійливий політ на білих островах залишився у прекрасному чистому минулому. Зрілий поет серед «хвиль і бурунів» щоденного життя виявляє глибше містичне і релігійне бачення світу. Туга за вищим началом відчутна і в інших віршах збірки «Під осінніми зорями». Не з'являється вже білий острів, але безумовно пов'язані з ним символи білих хмар і неба часто виникають власне на означення Божої присутності, через них еманує особлива енергія одухотвореного спокою, вищої гармонії, здобутої через віру:

Як різко одмежовані хмарки
Од неба, од блакитного простору!
Як тепло, приторк Божої руки,
Втішаєш душу, ще недавно хору! (с. 160).

Водночас Максим Рильський звертається до класичних форм вірша, що у наступних збірках (починаючи вже зі збірки «Синя далечінь», 1922) виявиться у неокласичному спрямуванні творчості поета. У класичному за формою вірші «Рондо» (с. 12) зустрічаємо ще несподівані, неоднозначні епітети: рожево-перемінні (про хмари), урочисто-наївне, незрозуміло-чисте (вже згадуваний нами ефект злиття глибини і вишини) — про небо. Складні прикметники, що синтезують різнопланові характеристики (колір і рух, настрої і оцінка, абстракція і оцінка), пов'язані, мабуть, з розроблюваною символістами теорією відповідностей, в основі якої лежить ідея синтезу Всесвіту. Такі епітети, як правило, дуже важко піддаються інтерпретації [5, с. 156]. У даному випадку принаймні два останніх пов'язуються з образом Пречистої Діви, з очима якої порівнюються небеса.

Максим Рильський, як зрештою і всі неокласики, не пройшов повз здобутки сучасної йому європейської поезії. На той час вже почала усвідомлюватись роль символізму у витворенні нової моделі поезії — автономного мистецтва з власною особливою мовою, що спирається на посередню експресію, еквівалентизацію, на евокування почуттів, які можуть тільки під-

* Цікаво, що в індуїзмі білому острову відповідає «країна живих», тобто рай.

казувати певні ідеї чи настрої. Безумовно, неокласики, орієнтовані на вершини світової поезії, не могли не відчуті, що символістська поезія намагалась відкрити глибинні потенції слова, відновити його сакральність, тобто йшла у тому ж напрямі, в якому і вони спрямовували свої творчі пошуки. У творчості Максима Рильського захоплення символізмом найяскравіше виявилось у поетичній збірці «Під осінніми зорями» (1918). Саме тут можна знайти чудові зразки символістської поезії, орієнтованої на класику. Якоюсь мірою такі вірші нагадують про «класичність» Стефана Малларме. І навіть пізніші, цілком «неокласичні» твори Максима Рильського далекі від однолінійності образних побудов, приховують у собі сугестивну енергію, розраховані на неоднозначність інтерпретацій.

І. Етимологічний словник української мови. К., 1989. Т. 3. 2. Качуровський Ігор. Український парнасізм // Визвольний шлях. 1983. Ч. 4. 3. Ковалів Юрій. Лабіринти відроджень // Слово і час. 1994. № 4—5. 4. Кульчицький Олександр. Світовідчуження українця // Українська душа. К., 1992. 5. Ласло-Куцюк Магдалена. Шукання форми: Нариси з української літератури ХХ ст. Бухарест, 1980. 6. Підмогильний Валер'ян. Без стерня // Життя й революція. 1927. № 1. 7. Рильський Максим. Зібрання творів: У 20 т. К., 1983. Т. 1. 8. Степняк Михайло. До проблеми поетики Павла Тичини // Червоний шлях. 1930. № 5—6. 9. Філянський Микола. Лірика. М., 1906. Т. 1.

Стаття надійшла до редакції 12.06.95

До 100-річчя з дня народження Максима Рильського

ЛЕОНІЛА МІЩЕНКО, м. Львів

Максим Рильський у Львові (Спогади)

Він любив це місто. Ходив його старими, вузькими вулицями, задивлявся на стрімкий лет високих шпилів готики, на пишно декоровані фасади барокових храмів, зупинявся в задумі біля підточених часом підмурівків з тесаного каменю по вулиці Руській, біля вичовганої сотнями ніг багатьох поколінь бруківки, що ще тоді була біля університету. Обличчя мудре, добре, прижмурені очі, повільна хода. І думав. Не був велемовним. Більше мовчав і думав.

В цім сивім камені, у темних цих будовах
Живе історія, сім сотень літ живе...

Симпатії до Львова були давні й впливали з глибини віків. Не випадково уповільнював крок біля Чорної кам'яниці, що на площі Ринок. Казав, що вперше на цьому місці будинок спорудив Андрій з Києва на початку XVI ст. і тому він називався Київським.

Вперше Максим Рильський побачив Львів у 1939 р. З того часу все більше й більше притягав він творчу уяву поета, кликав до художнього осмислення історії міста.

У пам'яті твоїй булатний меч Данила,
І Казимирів кінь, і Кривоноса клич,
У пам'яті твоїй Франка безсмертна сила,
Що виросла з руїн твоїх семи сторіч.

І оживали в образній уяві «сміх кривавого Бадені» і «Франца-Йосифа сльоза», й «тупого Гітлера хода...».

Та наше місто пробуджувало й інші думки поета, інші настрої навіювало. Під віршем «Лист до загубленої адресатки» стоїть напис: «Жовтень, 1939, Львів». Якийсь особливий теплий спогад юності народив цей твір про перше кохання. Тут витворювався настрій, стан душі, які не давали згасати, в'янути най-

світлішим поривам і на все життя зберегли відчуття, про яке поет скаже: «як вічність, молодий».

...У 50-х—на початку 60-х років Максим Тадейович часто бував у Львові. Тут мав багато друзів, знайомих. Коли приїздив з Києва, зупинявся не у готелі, а в домі Семена Васильовича Стефаника. Це була тривала, щира приязнь з родиною великого Стефаника, якого шанував безмірно. У 1948 р. зробив такий характеристичний дарчий напис на своїй книжці «Мости» синові письменника: «Дорогому Семену Васильовичу Стефанику від початківця». Як і Франко, він завжди вважав себе тільки «Semper tigo». У жовтні 1963 р. — за кілька місяців до смерті — Рильський один зі своїх віршів назвав «Кленові листки»:

Кленові листки — це Стефаника смуток великий,
Печаль дощова підкарпатських полів...

Особливо бажаним гостем він був у Львівському університеті. Тодішній ректор Євген Лазаренко знаходив щоразу різні нагоди, щоб запросити Рильського: творча зустріч зі студентами, наукові конференції, свято Лесі Українки, захисти дисертацій. І Рильський приїздив. Дивно, але навіть захист докторської дисертації відомого київського літературознавця Олега Бабишкіна на тему «Драматургія Лесі Українки», де опонентом виступав Максим Рильський, відбувався не в Києві, а у Львові. До речі, так само, як відзначення 50-річчя Андрія Малишка. Саме в нашому університеті в жовтні 1962 р. відбулась республіканська наукова сесія, на якій вшановувався прибулий з Києва ювіляр, який у ті роки перебував під твердим ідеологічним пресом влади.

На початку 50-х років Максим Рильський зацікавлюється літературною студією «Франкова кузня», що діяла при Львівському університеті. Він підтримував багатьох літераторів, які пізніше стали відомими письменниками. Поет-академік рецензує альманах, що видавали студійці (1954). «Читаючи спроби молодих віршників, — писав він у статті-рецензії «Студійцям Львівського університету», — і знаючи, що не тільки не кожен з них стане не те, що Пушкіним чи Міцкевичем, а й просто хорошим поетом, розуміючи, що дехто й зовсім «відсіється», покине «служити музам» для якоїсь іншої корисної справи, — знаючи й розуміючи це все, ми, проте, повинні підходити до молодечих віршів не тільки з «належним критицизмом», а й з теплою увагою як до голосів молодого життя». Серед тих голосів виділяв автор імена Дмитра Павличка, Ростислава Братуня, «до котрих уже ніяк не можна прикласти слово «початківець». Голос молодого життя він чує і в оповіданні Р. Іваничука «Скиба землі», називає імена Миколи Петренка, Дмитра Молякевича (його «Парусинові туфлі»), Петра Маха, Володи-

мира Маняка та ще чимало інших. Закінчується стаття словами «Річ ясна: літературна студія Львівського університету стоїть на добрій дорозі і працює плідно. Побажаємо їй щастя!».

І пізніше Рильський не раз підтримував колишніх студійців на їх нелегкій творчій дорозі. Так, коли в Павличка виникли проблеми у зв'язку із захопленням сонетом, він за допомогою подався до Гранослова. «У жовтні 1957 р. прийшов я до Максима Рильського, — згадує Павличко, — з маленькою книжкою своїх сонетів і з великою проською написати рецензію на ті вірші. Мені потрібна була порада майстра і його авторитетна підтримка».

У розмовах про творчу молодь, до яких не раз звертався поет-академік, він все підкреслював щасливу рису молодого віку — свіжість світосприймання. І додавав, що таку якість зберігають у своїй творчості до кінця життя тільки великі поети. Як приклад називав лірику останніх літ Тараса Шевченка. Але Шевченка кінець життя застав на 47-му році. А Рильський у 60 і пізніше дивовижно виявляв саме цю якість у власній творчості. У ці старші літа, коли поет меланхолійно згадує глібовське «А молодість не вернеться...», його Муза творила справжнє чудо. В останні вісім років одна за одною, як з рогу достатку, посипались його кращі поетичні збірки: «Троянди й виноград», «Далекі небосхили», «Голосіївська осінь», «В затінку жайворонка», «Зграя веселиків», «Зимові записи». У періодичній пресі раз-у-раз публікуються його нові ліричні цикли. А як зачитувалась молодь його мудрим «Вечірніми розмовами»! І всюди просвічується оте особливе, свіже, молоде сприйняття світу, що йшло від безупинного самооновлення цієї самобутньої, унікальної особистості.

А вчитаймося в рядки інтимної лірики сивого поета, який з самоіронією може сказати:

Був шатеном я, мила, і був молодим,
Був дурним — і боюсь, що лишився і досі таким.

Не кожен з молодих може здобутися на почуття, які зберіг у своєму серці Рильський і висловив у циклі «Остання весна»:

Я приношу тобі наболілого серця дари,
Я кладу своє серце гаряче, криваве: бери!..
Ти приснилась мені у якомусь заплутанім сні,
Може, ти найрідніша з усіх, може, й ні!

Або:

Все на світі повік не вмирає,
І в ефірі живе кожен звук,
Через тисячу літ хтось піймає
Білий стиск твоїх трепетних рук...
Всі закохані — завжди безстрашні:
Тільки б болю їм, тільки б їм мук...

Молодість його душі, прагнення нових вражень, безупинний внутрішній розвій гнали в світ, кликали в мандри до споглядання вічного цвітіння життя. «Я щоліта вирушаю з друзями в мандрівку... Не було ще поїздки, яка тою чи іншою мірою не відбилась у моїх віршованих рядках». У тих своїх подорожах набував душевної снаги, вдихав красу живого життя, умів у кожній краплинці, кожній комахці — ніби у звичному, помітити незвичайне, побачити чудо.

Був теплий дощ, в траві стоїть вода,
На гілці синя бабка обсихає,
Запах буркун гостріше. Молода
Уперше в небі ластівка ширяє.
...Червоних маків розгорівся ряд
Після дощу.

«І нині, — говорить поет, — підходячи до шостого десятка років життя, я чую в серці той трепет, про який так чудесно сказано в пісні. Мені знову «м а н д р і в о ч к а п а х н е»...

Отой незвичайний стан душі дав змогу в останньому сонеті (кінець 1963 р.) написати:

Що сталося? Хто серце розбудив?
Чому так віриш, що нежданих днів
От-от надійде хвиля урочиста?

І одночасно — якась туга. Глибока, невимовна, якийсь невгамовний, незгасаючий внутрішній біль, відчуття самотності. У посланні до «Галі і Богдана Рильських» читаємо:

Не гнівайтесь на мене, діти!
Старий я став, сумний, сердитий,
Боюсь німої самоти,
Коли нема куди іти
І ні до кого прихилиться...
Так у степу осіннім птиця
Махає раненим крилом
Услід за радісним гуртом,
Що в синю далеч відлітає...
Гукнути б — голосу немає.

Ось таким — мудрим і добрим, із багатим і складним духовним світом був цей великий поет, вчений-академік, коли я вперше особисто зустрілася з ним.

...Зима 1959 року. Київ, вулиця Володимирська, 58. Я у вестибюлі президії Академії наук, чекаю Максима Рильського. Досі знала його лише з фотографій, один раз бачила здалеку в актовому залі Львівського університету.

Двері відчиняються, і з січневого сніговію з'являється Рильський. Неквално йде до гардеробу, кількома словами привітно перемовляється з жінкою, яка приймає у нього пальто, і прямує в бік конференц-залу. Тут я перетинаю йому дорогу:

— Здрастуйте, Максиме Тадейовичу!

— Добридень.

— Я зі Львова, з університету. Написала дисертацію про Лесю Українку і хочу просити Вас бути моїм опонентом на захисті, — з поспіхом намагаюсь видати максимум інформації.

— Де ваша робота?

Несміливо дістаю із-за спини свій «гросбух» і простягаю Рильському. Він уважно дивиться заголовок, перегортає кілька сторінок.

— Добре, — говорить спокійно, тихо.

— Що? — не розумію я.

— Буду у вас опонентом.

Я не чекала відразу такої відповіді. Приготувала багато аргументів, якими збиралась переконувати, щоб отримати згоду. І раптом от так просто: «добре».

— Але я буду захищатись у Львові, — тепер вже натякаю на складності.

— Я приїду. На коли призначається захист?

— Орієнтовно на квітень. Чи зможете Ви прочитати до того часу? — запитую, розуміючи його щоденну граничну завантаженість.

— Так. Відгук пришлю попередньо, а про своє прибуття зателеграфую.

Мене мов затило. Не знаю, що й говорити далі. А він розуміє мою розгубленість, посміхається ледь примруженими очима. Тепло прощається і піднімається сходами у конференц-зал. За п'ятнадцять хвилин там почнеться засідання...

Виходжу на вулицю. Сніг б'є в розпашіле лице і зразу тане. Чую приємну прохолоду — таке воно гаряче, збуджене. Я щаслива, і одночасно трохи лячно, бо лише тепер усвідомлюю велику відповідальність: буду вести наукову дискусію з Максимом Рильським!

Захист відбувся 20 квітня 1959 р. у Львівському університеті. Все було так, як обіцяв Максим Тадейович: вчасний відгук, телеграма, прибуття. Присутність Рильського зібрала величезну аудиторію. І тут я знову зі страхом подумала, при якій великій громаді буду «ганьбитися»!

Та його виступ як опонента, цікаві наукові спостереження і одночасно дотепні, іноді жартівливі репліки в процесі захисту зробили цю строгу процедуру живою, позбавленою холодно-го офіціозу. Так, дякуючи, я згадала, що була вражена: Рильський мене зовсім не знав, ніколи не бачив і відразу погодився бути опонентом, — він жартома кинув: «Спочатку побачив, а тоді погодився».

19 березня 1960 р. я мала честь вітати Максима Рильського у Києві в день його 65-річчя від імені Львівського університету,

який делегував мене на цю урочистість. У привітанні, підписаному ректором Лазаренком, деканами багатьох факультетів, завідуючими провідних кафедр, говорилося: «Ми пишаємось хвилюючою дружбою нашого університету з Вами і сердечно дякуємо за цю дружбу від імені молодих поетів, яких Ви настановили на творчу путь, від імені філологів, яких Ви як академік настановили на шлях науки. Вітаємо Вас, красу і гордість українського поетичного слова, що піднісся на верховини світової культури, від імені тих, хто вивчає Ваші твори, а головне, від імені тих, хто читає Ваші твори завжди з сердечним трепетом».

Зустрічі в поетовому голосіївському будиночку в Києві забути не можна. Частими гостями тут були Андрій Малишко, брати Платон і Георгій Майбороди, Іван Козловський, Сергій Козак, Платон Воронько. Пісні, музика, поезія, дискусії. Троянди й виноград.

У наступні роки ще кілька разів Максим Тадейович був у Львові. Спілкування з ним було святом. Енциклопедичні знання, висока культура, інтелігентність, порядність цієї людини притягали як магніт. Ніби астральне тіло, він світився зі середини, випромінюючи дивовижне сяйво тепла, доброти, лагідності, і цим світлом наділяв тих, хто мав щастя з ним спілкуватись.

Рильський умів слухати, але й умів оповідати. Бував такий настрій, коли охоче і багато розказував. Важко охопити теми тих розмов — від наукових, філософських, літературних до жартівливих побутових пригод. І тут відкривався ще один, менш відомий його хист — почуття гумору. В очах веселі жаринки, в пальцях незмінна цигарка. Мова йде про Остапа Вишню, якого дуже любив, довгі роки вони були друзями. Обое — зяті рибалки.

Ось якось звечора вибрались порибалити на озері, щоб вдома потрапити на ранішній кльов. Полягали спати на березі. Вранці встали і почали закидати вудки. Та щось не клює. Раптом Остап гукає:

— Максиме, у мене наживка кришиться.

— Та й я не можу населити черв'яка, — відгукується Рильський. Підходить Остап, присвічують, дивляться: а то не черв'яки, то вони макарони насилують. «Звечора взяли ми з собою дві банки, — серйозно розказує далі Рильський. — В одній були черв'яки, а в другій — макарони на вечерю. Так оце ми, виходить, черв'яками повечеряли, а макарони лишилися».

Або: якийсь російськомовний письменник каже до Рильського: «От ви багато перекладаєте з російської, навіть цілого «Євгенія Онегіна» переклали. Чи не краще вам перекласти щось сучасне, актуальне». «А що, наприклад?» — запитує Рильський.

— Ну, хоча б мою книжку про трудові будні робітничого класу — дуже актуальна тема.

— Та я вже почав вас перекладати, — каже Рильський.

— Справді?

— Справді. Почав з прізвища — Калюжний. Кал-южний. Г-но південне...

У травні 1963 р. ректор Є. К. Лазаренко запросив Максима Рильського очолити наукову сесію, присвячену 50-річчю смерті Лесі Українки. Задумано було велике свято української культури. А ідея виникла ось з якої причини. Студенти Львівського університету, побувавши на Волинському Поліссі в урочищі Нечімне, у тій лісовій пущі, де відбувались події «Лісової пісні» Лесі Українки, замість пралісу побачили занедбану місцину і великий пеньок старого дуба. Того самого дуба, якого врятував дядько Лев, не полакомившись на німецькі талари великі. З вдячності Лісовик «на бороду закликав, що дядько Лев і вся його рідня повік безпечні будуть в сьому лісі». І ось, лишився пень. Студенти його сфотографували і з тим поїхали в Луцьк, поклали на стіл завідуючого культури облвиконкому, сказавши: в культурної нації це заповідник, а у нас — пеньок. Волиняки з розумінням поставились до цієї заяви. І ось заходились разом, і Львів, і Луцьк, звернути увагу громадськості на цей край, відновити лісові насадження, зробити тут заповідник національної культури — Край «Лісової пісні». Так виникла ідея наукової конференції та великого свята Лесі Українки.

Воно відбувалось три дні — 15—17 травня в Луцьку, Ковелі, Колодяжному, Скуліні. Зійшлась і з'їхалась на це свято сила людей — зі Львова, Києва, Москви, Івано-Франківська, Харкова, Краматорська, з навколишніх міст і сіл. Були тут студенти, письменники, композитори, скульптори, літературознавці, був Юрій Косач (племінник Лесі Українки) зі США. Організаційно очолив все це Євген Костьович Лазаренко. Максим Рильський був серцем свята. Він головував і виступав на науковій конференції, промовляв у Колодяжному і Скуліні, садив дерева в садибі Косачів і в урочищі Нечімне, побував на озері Світязь і острові на ньому. Дуже радів, коли побачив там реліктову траву тирсу — давню степову траву козацької України (у Рильського є вірш «Тирса і хохітва»). Дививсь виставу «Лісова пісня» у виконанні студентів серед того краєвиду, який, за спогадами сестри Лесі Ольги, «був би найдокладнішою декорацією до «Лісової пісні». Вистава справді була унікальною, стільки трапилось тут загадкових, на грані містики, несподіванок. Так, коли після слів Мавки «Солов'ї весільним дзвоном дзвонять» наш музикант мав відтворити ці звуки, раптом на повну силу включився справжній соловей. Русалка вийшла (випадково) мокра з озера... І ще багато дива там було.

Максим Рильським стояв зачарований. Про свої враження він розказує у статті «Слово про Лесю Українку»: «Я цього року мав щастя побачити оті місця... Ту галявину, де, на тверде переконання волинян, відбувалась дія «Лісової пісні», показували пені (на жаль, тільки пені!) від дядькового Левового дуба, чудесне озеро, з якого колись виринали Русалка й Водяник, берези, на яких любила гойдатися Мавка... І я ладен був повірити, що так воно й було. Увечері я був глядачем незабутнього видовища, коли студенти Львівського університету виконували сцени з «Лісової пісні» під відкритим вечірнім небом, на поляні, що бачила «лісові великі таємниці». Місцеві люди й гості тісно обступили поляну, деякі — і діти, й дорослі — повилазили, щоб краще бачити, на дерева... І здавалось мені, що серед глядачів незримо присутня сама геніальна поетеса...».

Це свято зафільмоване львівським телебаченням, фотокорами, матеріали зберігаються в Києві, в музеї Максима Рильського.

Та в кінці свята сталася прикра несподіванка: Є. К. Лазаренка нагло викликали в Київ, у ЦК. Ми вже знали, що це біда, бо останнім часом вже згущувались над ним хмари. Такий ректор не задовольняв начальство.

Надто багато зробив Лазаренко для розвитку національної культури: 100-річчя Франка на Дрогобиччині, музей Франка в Криворівні, урочистості та музей Маркіяна Шашкевича у Підлиссі, в університеті щорічні Шевченківські вечори, які не могли вмістити всіх бажаючих, аудиторії Франка і Шевченка, де на повний зріст стояли скульптурні постаті Гонти й Залізняка, і ще багато подібного. Його треба було прибрати зі Львова. І ось почалось...

Максим Рильський знав, що діється з Лазаренком. Того дня вони говорили довго, серйозно. Поет мав власний великий гіркий досвід.

...На одній із львівських зустрічей Максим Тадейович читав вірш із циклу «Зимові записи». Я пам'ятаю, як дрижав його голос.

Вони між нами ходять — і на зборах
Розмови проголошують гучні,
Вони не знають тонів небадьорих,
Та очі в них — пригляньтесь — скляні!..
Братопродавці з білими руками
І з чорними серцями — ось вони,
Що вслали анонімними листами
Дорогу у кар'єру і чини!
І ходять ще! І ще земля їх носить,
І ми їм досі руку подаєм,
І піт кривавий їм чола не росить
Під каяття нестримним тягарем!

Вірш написаний в новорічну ніч 31 грудня 1961 р. Хрущовська «відлига» закінчувалась, починався новий наступ на українську культуру. На черзі були шістдесятники.

І пригадалась сцена, про яку розказував мені Малишко, що був її свідком.

...1947 рік. Каганович, тоді «повелитель» України, викликав до себе кількох письменників, серед яких — Максим Рильський. Як тільки відчинились двері й письменники ввійшли, Каганович зупинив їх гнівним окриком. Так і простояли вони біля дверей цілу зустріч. А в глибині кабінету за великим столом сидів Лазар Мойсейович, збоку два консультанти: І. Стебун та Л. Санов. Каганович грізно допитував Рильського, про які ради говорить він у вірші «Я син країни Рад» — про Центральну Раду?!

Це були чорні, страшні часи. У чому тільки не звинувачували Рильського: в ідеалізації минулого в поемі «Мандрівка в молодість», у непереборенні «впливів давно розгромлених і зліквідованих літературних організацій» (мались на увазі неокласики), шельмували за «оспівування запеклих буржуазних націоналістів», за статтю «Київ в історії України», докоряли «отруйними обіймами хвильовізму», за те, що добрим словом пом'янув Михайла Драгоманова, його статтю «Українська література, заборонена царським урядом», що Рильський, як і Михайло Возняк в книзі про Франка «Титан праці», — обмежений буржуазний об'єктивіст... Почав бити О. Корнійчук на розширеному пленумі правління Спілки письменників (15—20 вересня 1947 р.).

А далі били всі — і недруги, і навіть друзі, били учні. Це був пленум, на якому нещасний Тичина видушив з себе слова про «зрив Рильського націоналістичного порядку», де мудрий Бажан (після трьох вечірніх викликів до Кагановича) мусів сказати: «Рильський скочується в націоналістичне болото», згадавши при тому «страшну» постать Михайла Грушевського. Його розвінчували одночасно з виключенням зі Спілки письменників львів'ян — поета Петра Карманського і професора університету Михайла Рудницького (17 листопада на відкритому засіданні президії Спілки письменників), яких підтримував Рильський. А далі пішли наклепи в періодичній пресі, шельмування на всіх зборах. («Він їм простив? Він їм усім простив?» — Міріам про Месію в «Одержимій» Лесі Українки).

В кращі часи Рильський ніколи їм не мстився, інакше — «чим я буду від них відрізнятись?»

...Цикл «Зимові записи» закінчується глибоко ліричною поезією про дитячі сліди у снігу. Цей вірш йде відразу за останніми словами цитованого вище рядка:

Нехай їх вітер вічності розвіє,
Нехай в огні останнім спопеліє
Наклепника останнього ім'я!

А наступний, заключний вірш циклу починається так:

Сліди маленьких ніг на вогкому снігу...
Як стало тепло враз у серці і навколо!
Як темні тіні хмар дитя це побороло,
Що вчора тут пройшло! Яку воно снагу,
Очам невидиму, у серці пробудило!

У цьому — весь Рильський!

...На другий день після закінчення свята Лесі Українки на Волині Ангеліна Кабайда, що виконувала там організаційні доручення Є. Лазаренка, несподівано зустріла його в центрі Львова і відразу запитала: «Що в Києві?» — «Спочатку скажіть, як завершилось все на Волині», — відповів Євген Костювич. І коли вона йому розказала про останній день в Скулині, аж тоді коротко сказав: «У Києві мене зняли».

У листопаді 1963 р. Максим Тадейович знову в Львівському університеті, цього разу з нагоди захисту докторської дисертації Олега Бабишкіна. Після захисту багато читав Олександра Блока.

У червні наступного року я була в голосіївському будинку Рильського. Він лежав смертельно хворий. Біля будинку ліс насторожено мовчав. Я сиділа під сосною і плакала. 24 липня його не стало.

Та у Львові він продовжував жити. 27—29 травня 1965 р. три дні в університеті відбувалась республіканська міжвузівська конференція, присвячена 70-річчю з дня народження поета. Приїхало багато киян — Л. Новиченко, В. Іванисенко, Г. Сидоренко, С. Крижанівський, М. Грицюта, вчені з інших міст України — Одеси, Дніпропетровська, Херсона, Ужгорода, Дрогобича, Рівного. Працювало кілька секцій: «Рильський і світова культура»; «Рильський у літературному процесі»; «Питання теорії літератури»; секція мовознавства, секція естетики. Понад 50 вчених виступили з доповідями. Конференція засвідчила шану до поета та інтерес до творчості незабутнього Максима Рильського. Засвідчила його безсмертя, яким він переміг пігмеїв-наклепників.

Відтоді минуло вже 30 років. А мені зається: варто поїхати до Києва, зайти в Голосіїво і... Велика гостинна кімната. Чорний рояль. На стіні портрет господаря: він у хутряній шапці, трохи легковажно прихилений набік, хутрянний комір. Молодий, красивий... Живий!

Є люди, подібні до зірок. Зірка вже згасла, зникла, а світло від неї ще довгі-довгі роки струмує з високого неба, йде до людей, світить їм. Живе!

Стаття надійшла до редколегії 10.08.95

Максим Рильський і Євген Маланюк

Як в нації вождя нема,
тоді вожді її поети...

Є. Маланюк

Десь під кінець літературно-критичних баталій, у 1928 р., в умовах безкомпромісних полемік між пролеткультівськими масовістами та ваплітянцями і неокласиками, Фелікс Якубовський зронив фразу, що українська література має «цікавого й талановитого поета Євгена Маланюка, учня Донцова» [11, с. 22].

На спростування такої думки довго чекати не довелось. «Літературна газета», «Пролетарська правда» та журнал «Критика» не забарились із дискусійними матеріалами О. Чепурного, В. Гудими та А. Хвилі (Мусульбаса) [2; 3; 8]. Члени харківської групи ВУСПП, визнаючи «талановитість і оригінальність творчої манери Є. Маланюка», виступили з відкритим листом проти позасоціальних оцінок, до речі, які стосувались не тільки Євгена Маланюка, а й Володимира Винниченка та Миколи Хвильового.

Зміст листа відкрито демонстрував лояльність до більшовицької політики і прихильність до офіційної критики, його підписали І. Микитенко, І. Кулик, Михайло Доленго, А. Шмигельський, Мечислав Гаско, Н. Забіла, Л. Первомайський та А. Дикий.

Андрій Хвиля як критик виразних тенденційно-пролетарських позицій мав відповідний погляд і на автора збірок «На білих островах», «Під осінніми зорями», «Синя далечінь» і «Тринадцята весна». Він умів у своїх критичних «вироках» підібрати такі оціночні критерії, які б говорили і «за», і «проти». Та біда, що розставляв акценти так, аби в його позитивних ставленнях до обстежуваного факту чи тієї або іншої творчої особи часто вміщалось якнайбільше політичної провини. Отож, включившись у полеміку щодо асоціальності поезії Є. Маланюка, Андрій Хвиля, зокрема, писав: «А хто може сказати, що Маланюк не є талановитий? У тім-то й справа, що він талановитий. Що ж тут «не приведи Господи» такого страшного? Невже Д. Чепурний, В. Гудима такі наївні, що думають, ніби всі наші вороги кривенькі, сліпенькі, маленькі, дурненькі, а розумних людей там чорт-ма? Що ж до соціальної характеристики Маланюка, то коли навіть припустити, що Ф. Якубовський тільки всього й ска-

зав, що то учень «Донцова» — це, безумовно, дає йому відповідну соціальну характеристику» [2, с. 20—26].

Можна б і не апелювати до цього факту, якщо б за критикою Є. Маланюка стояла тільки критика на його адресу, а не щось більше. Ревні будівничі нової пролетарської літератури відали, що Маланюк в еміграційній «Веселці», яка вийшла у травні 1922 р. в Каліші, якнайвище оцінив поезію П. Тичини й М. Рильського. Більше того, він написав поетичний диптих-присвяту «Сучасники» («Ще молитесь, далекий брате...» — М. Рильському і «На межі двох епох...» — П. Тичині) *.

Отже, за логікою охоронців «честі мундира» пролеткультури, П. Тичина мав би обуритись на Маланюків висновок: «...Від кларнета твого — пофарбована дудка зосталась... в окривавлений Жовтень — ясна обернулась Весна», а М. Рильський не повинен би з уст антирадянського поета прийняти за належне:

Ще молитесь, далекий брате,
Серед звенигородських піль.
Ще не стомились карбувати
В кошовних ямбах вічний біль.
Краси веселий кондотьєре,
Несете хрест свій там, ген-ген,
Серед похмуро-рідних прерій;
Ви — еллін, схимник і Гоген!

Навколо хащі й печеніги,
А в кельї — тиші ніжний спів,
Реторти, циркуль, колби, книги
І Ви, алхімік мудрих слів.

Але і Рильський, і Тичина не реагували. Рильський мовчав і тоді, коли Маланюк у грудневому числі «Літературно-наукового вісника» за 1926 р. вмістив велике «Послання» до нього. Тут уже Маланюк судив Рильського за його суспільну пасивність, за позицію, виражену словами: «А я б хотів у тиші над вудками своє життя непроданим донести», дорікав українській нації за її синів, що більше цінять «теплий супокій», ніж борню за державність.

Володимир Сосюра, який кілька років тому боровся по один бік національно-визвольних змагань разом з «імператором залізних строф» — Євгеном Маланюком, тобто на стороні Симона Петлюри, взяв вогонь на себе — він написав «Відповідь» — сувору й злобну інвективу:

Вирує в кожному краю...
Уже пливуть грозою тучі...
Шановний пане Маланюче,
Ми ще зустрінємось в бою!..

.....

* М. Рильському Є. Маланюк присвятив свій твір у січні 1923 р., після прочитання його «Синьої далечини», а П. Тичині — у листопаді 1924 р.

Ви перелякані і так.
Це почуття у вас незмінне
Ще з тих часів, з тих днів, коли
Нам росіяни помогли
Прогнать Петлюру з України.

Так, ми йдемо... ми прийдем, пане,
у віршах мого п'яну!..
«Симфонія мускулатур»
вам не такої заспіває...
Ми вам «Послання» згадаєм,
коли ви станете під мур...

Критики відразу зреагували громом аплодисментів. Скажімо, М. Доленго писав, що: «В. Сосюра в цій поемі виконав, із правдивим художнім захопленням, важливе соціальне замовлення» [1, с. 86].

Отже, Рильський залишився збоку — не взяв участі в соцзамовленні. Безперечно, йому це запам'ятали. А Сосюра?.. Сосюра підвищив свій «громадянський рейтинг», йому конче треба було спростувати своє ліричне одкровення, вилите у вірші 1924 р.:

І тоді я пішов до Петлюри,
Бо надією серце цвіло,
Скільки нас, ось таких, попід мури
Від червоної кулі лягло!

Тепер Сосюра, наче б мав моральний дозвіл на іншу правду:

І пішов я тоді до Петлюри,
бо у мене штанів не було.
Скільки нас, отаких через журу,
покидали востаннє село!

Строфа уже зазвучала не як тяжка політична провина перед радянським ладом, а як оправдання, як соціальне звинувачення старого часу.

Максима Рильського заарештували 19 березня 1931 р. У в'язниці він вже змушений був згадати Маланюкові вірші. Хоч і припертий тяжкими «фактами» енкавеєсівських звинувачень, він все ж, мов між іншим, говоритиме про них: він не надавав їм значення, він Маланюка майже не знає. Тепер він кається, розуміє, що треба було засудити, дати належну відсіч цим присвятам.

М. Рильський писав 1 квітня 1931 р.: «...Було вже років, здається, три чи чотири тому — коли закордонний український поет Маланюк (не знаю — емігрант чи галичанин) надрукував у якомусь органі (здається, в тім же «Віснику»?) віршоване «Послання», не називаючи мене на ім'я, але весь час з епіграфами з моїх речей і тим самим явно на мене натякаючи, і винуватив там мене (мабуть, не тільки мене) з своєї фашистської, націона-

лістичної точки зору в «злочинній» байдужості до «громадських справ» (так він їх розуміє), то я не дав йому належної гострої відсічі, і гнівну заслужену відповідь почув Маланюк не від мене, а від іншого поета — Володимира Сосюри, що з багном змішав убогі й справді таки злочинні ідейки цього співця «меча й хреста». Це, повторюю, було вже кілька років тому, але ж я міг і пізніше — «краще пізно, як ніколи» — виразно відмежувати від себе прихвосня фашизму, що, очевидно, бачив для себе якісь надії повернути мене в свою віру і зробити з мене слухняне знаряддя тих, кому він сам служить. Мое мовчання ворожі Радянській Спілці кола могли зрозуміти та напевне й зрозуміли як небажання говорити, як, може, навіть до деякої міри потаємне співчуття Маланюкові» [10, с. 85].

Та цього самозвинувачення для слідчих ДПУ не вистачило, і М. Рильський 28 квітня 1931 р. знову згадує Маланюка: «...Я, наприклад, ніде ані словом, — писав він, — не виявив націоналізму, навіть рр. 1917—18, коли співробітничав у журналах «Шлях» та «Літературно-науковий Вісник» (Київський) і готував збірку «Під осінніми зорями», — але ні в кого не було підстав бачити в мені людину, здатну для організаційної чи агітаційної політичної роботи. Недарма не тільки радянська критика, а й протилежний табір (Маланюк) сміялися з мого нахилу до «ідилій», до «рибальства»*, з моєї далекості до життя. Я сам тепер надто добре розумію, що коли Маланюкова лайка для мене тільки приємна, то над докорами радянської критики, яка, визначаючи мій таланти і технічні досягнення, картала мене за неактуальність тем, — над цими докорами треба було задуматись» [10, с. 99].

ДПУ працювало без браку: щойно закінчено судовий процес над членами СВУ, в якому 12 його членів — друзів і однокумців М. Рильського — С. Єфремова, В. Чехівського, В. Дурдуківського, Й. Гермайдзе, А. Ніковського, Л. Старицьку-Черняхівську, О. Гребенецького, О. Черняхівського, В. Ганцова, М. Гавлушкова, А. Барбара, В. Удовенка було засуджено на кару смерті. Тридцять три інших члени СВУ одержали різні терміни тюремного покарання. Щоправда, «смертній» дванадцятці вирок дозволялось замінити тюремним ув'язненням.

На лаві підсудних, як писав відомий український вчений Василь Плющ, сиділи не лише 45 українських патріотів, — «на лаві підсудних сидів увесь український народ, всі борці за

* Є. Маланюк до «Послання» взяв епіграф із «Синьої далечини» М. Рильського: «А я б хотів у тиші над вудками своє життя непроданим донести». Крім цього, у творі Маланюка є рядки: «Отсе писав мені недавно Юрій Липа: «Рибальські настрої весь час у Рильського — як не обрид-не!».

його волю й долю в минулому — оті запорозькі козаки, що боролися з окупантами України з півночі, півдня, заходу й сходу, оті гетьмани, як Петро Сагайдачний, Богдан Хмельницький, Іван Виговський, Іван Мазепа, які впродовж століть боролися з Москвою. Безпосередньо до судової відповідальності були притягнені діячі визвольних змагань українського народу 1917—1921 рр. на чолі з головним отаманом Симоном Петлюрою, воюючи українських армій, повстанці 1920—1924 рр., на лаві підсудних сиділи тисячі й десятки тисяч діячів української науки, культури... і нарешті мільйони українських селян, які певдовзі заплатять за свої «провини» голодовою смертю» [7, с. 27].

Отже, судячи М. Рильського, ДПУ щонайменше розраховувало:

1) зізнаннями поета оправдати своє ганебне свавілля над цвітом національно свідомої української інтелігенції, над членами СВУ;

2) домогтися від поета самокомпромату власної творчості;

3) одержати від Рильського критичні оцінки на позитивні факти та явища української літератури.

Звичайно, Є. Маланюк не міг знати, які слова про нього в тюремних пояснювальних листах напише М. Рильський і, очевидно, не міг припуститись здогаду про таку високочесну і шляхетно-вирозумілу поведінку поета, котрому «шили справу» із найзлочиннішого антирадянського матеріалу, але, що В. Сосюра включився в негласний конкурс відповідей на «Послання» і що Сосюра у цьому організованому органами ДПУ конкурсі переміг, Маланюк знав. Знав, що Володимир Коряк назвав його «мобілізатором зарізяк з битого шляху», а Я. Савченко — «духовним Квазімодо», знав і багато інших конкретних випадків, у яких припасовували до нього найзлісніші та найбрутальніші вирази.

На усе це він реагував по-своєму. «Історія підсоветського періоду нашої літератури, — читаємо у його статті «З київського Парнасу останніх літ», — дасть немало класичних прикладів «традиційної пристосованості»... в атмосфері советського сірководня безкарно для своєї артистичної природи, але ми вже бачили, коли й досить національної конструкції ліричні інструменти немилосердно різали істинно русского камарінскаво*.

Вже не згадуємо зовсім про той історичний випадок, коли поет, та ще й «поет українського ренесансу», та ще й екстатично-серафічний лірик цілком таки несерафічно — «поцілу-

* Тут мається на увазі тонкого лірика В. Сосюру, який написав далеко не ліричну «Відповідь». Малюнок жартував, що тішиться за Сосюру, який «хоч щось на нім заробив».

вав пантофлю папи» (в дійсності і не «пантофлю», і не «папи», а просто — реквізований переможцем чобіт розстріляного повстанця)» [4, с. 272].

При цих суворих оцінках Маланюк розрізняв письменницьку працю, диктовану режимом, вимогами партлітературного офіціозу, і — працю договірську, пристосовницьку з власної авторської волі, із заповідливих бажань вислужитись, постати на всю висоту зросту свого малоросства.

Рильський, Тичина, як і Бажан, Яновський, Довженко, власне їхня художня продукція, в критичних інтерпретуваннях Маланюка розглядалась як творча драма митця в умовах деспотичного суспільства, яке виразно ділило письменницькі сили на протилежні табори.

М. Рильський на цей час за допомогою таких критиків, як Самійло Щупак, був зачислений до табору «націоналістичного волюнтаризму», до класових ворогів «радянської дійсності», а Володимир Коряк назвав його збірку «Синя далечінь» «апофеозом феодальної ідеології».

Отож, Рильського «обстрілювали» з двох фронтів. Шкода, але Маланюк не міг тоді зрозуміти, що, воюючи за Рильського як виразно українського поета, допомагав йому «пролетаризуватись», стати під прапор соцреалізмівських доктрин. Перебуваючи між двома вогнями, Рильському не залишалось іншого виходу, як перед органами ДПУ дипломатично шукати в собі світоглядних провин. Він писав 4 квітня 1931 р.: «Еволюцію мого світогляду можна змалювати кривою з трьох ліній. Перша іде вгору — в бік революційності — приблизно до зближення з Ніковським, друга — падіння вниз, у «традиції українства»; третя — після здемаскування учасників СВУ — хвилясто, зигзагами іде знову вгору. Тут, з одного боку, обивательські скарги на «утиски», на тяжкий економічний стан і т. д., а з другого — те, чого тільки сліпий не бачить: могутній зріст індустріалізації нашої країни» [10, с. 88].

Чи вірили в такі зізнання Рильського? Сьогодні вже беззастережно можна твердити, що якби «сповідь» Рильського була й найсокровеннішою, то для працівників спецслужб вона не мала суттєвого значення. Важливішим було те, що поет себе звинувачує, картає, а це вже стане наукою для інших.

Власне, це для Рильського боліло, позбавляло внутрішнього спокою, гнітило душу. «Батько пояснював, — напише через багато років його син Богдан, — що тривале перебування у в'язниці, одноманітні, від допиту до допиту, повторювані запитання, безглузді звинувачення слідчого, усвідомлення власної безпорадності та цілковитої незахищеності — все це психологічно ламало не тільки кволих духом. Уривався терпець, людина вже не мала сили перебувати в невідомості щодо своєї подаль-

шої долі і зважувалась на самообмову, і на гірше, хай буде табір із реальним строком, аби тільки щось змінити, тільки б припинити це животіння...» [9].

В умовах такої «цілковитої незахищеності» Рильського вивували в націоналізмі та водночас у недостатності національного почуття, русофільстві, космополітизмі, навіть ледь не в ренегатстві. «Золотий вік» фальшування літератури, шовіністичного контрабандизму із зореносної столиці, політичної сваволі розцвітав.

Для М. Рильського наступила творча криза. Він не хотів відійти від самого себе, але й не міг ним залишитися. Внутрішній голос говорить одне, а умови диктували інше. Йде боротьба за самозбереження, за честь імені та гідність, а з боку партлітературно-державного офіціозу — «агонії». Не писати, відкласти перо дорівнювало моральному дезертирству, а то й чомусь більшому.

Приходить пора вимушеного зламу. «Я енергійно перекладав, — писав він, — атеїстичну та протипопівську поему Вольтера «Орлеанська діва», працював над поемою «Марина» (одна глава надрукована в «Червоному шляху», одна — в «Літературному ярмарку», мета якої — не тільки показати весь жах кріпачства, а й виявити фальшивість усього панського «лібералізму» та «любови до народу»; звузив коло особистих знайомств до меж сім'ї та кількох приятелів-«собутильників», од усякої й літератури, і політики далеких. Ця криза завершилась на початку 1931 р. моїм прийняттям «примусової тематики» (вірші про засівкампанію, першотравнева — безплатно, до речі, написана — кантата; плани оперового лібретто на замовлення Наркомосу) як єдиноцільної в наш час літературної політики» [10, с. 95].

Певна річ, що поняття «примусова тематика» у покаяльній сповіді перед охоронцями соцрежиму М. Рильський не міг інакше вжити, як у значенні наче б антонімічному. Насправді ж протирелігійна, героїко-трудова і всіляка подібного характеру тематика на злобу дня для Рильського була тільки примусовою.

Напівграмотні кличі «машинізації» та «енергетизації» (вислів М. Зерова) Максима Рильського підкупити не могли. Він просто мусив «здатись», хоч добре знав, що, наприклад, Микола Хвильовий (і не тільки!) уже давно оголосив війну літературі з-під знамен подібних гасел. «Великій соціалістичній революції, — каже його герой, — завжди бракувало на талановитих поетів-агітаторів, а халтурили всі за гонорар. Ах, як мені важко писати про халтуру! Я дивлюсь в майбутнє, а звертаюся до нащадків: — Заплюйте темну тінь моїх сучасників від халтури!».

Для М. Рильського така позиція була samozрозумілою. Він стояв під естетичним стягом неокласиків, і уготовані формули сучасності були для нього чужими, хоч йому їх і довелося прийняти. Але він залишався майстром. Навіть прискіпливий цінитель поезії Євген Маланюк писав: «Культури Рильському не бракувало ніколи, не бракує тепер і, певно, не забракне до кінця його днів. В найризикованіших проявах виконуваних ним позаторчих завдань («соціальних замовлень», вірніш — поліційно-адміністративних) Рильський ніколи не спадає зі свого культурно-літературного рівня, ніколи не губить свідомості майстра, і його літературно-мистецький смак не паралізується. Найближчий і, може, найхарактеристичніший приклад — славновідома в СРСР «Пісня про Сталіна», якої «технічно»-мистецькі вартості є безсумнівні навіть для найбільш упередженого літературознавця. Навіть такі «перлини», як:

Боротьба за цукровий буряк
Варта більш, ніж борня з вітряками...» [5, с. 303].

Цю високу атестацію від Є. Маланюка М. Рильський отримає у 1951 р., тобто вже тоді, коли один із них пройде усіма колами «щасливого радянського раю», а другий — «колами капіталістичного пекла». Та істина між ними залишалась істиною. Згадаймо, через рік після постанови ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 р. «Про перебудову літературно-художніх організацій», тобто в час, коли М. Рильський скаже: «Це він, той квітень торішній, поміг мені восени здати збірку «Знак терезів», коли Рильський перед чекістами вже осудив і засудив Євгена Маланюка, він до свого програмного вірша «Декларація обов'язків поета і громадянина» пише строфу й про Маланюка, в якій себе наче категорично йому протиставляє, а в підтексті її насправді бринить невимовлений біль душі:

Право — це слово дрібне!
От обов'язок — слово!
Хай тут легенько ікнеться
Панові Маланюкові!
Він із хрестом та з мечем
(Бутафорська тандита!) —
Серп і молот несемо
Ми у світ!

Недарма, що строфу редактори вилучили чи не з усіх передруків вірша. Її не надруковано і в 20-томному виданні творів поета.

Максим Рильський і Євген Маланюк — далеко не надумана проблема у нашому літературознавстві. В даній розмові окреслено її, сказати б, у сюжетах найбільш видимих, у конкретних «контактах» двох велетнів української поезії ХХ ст. Але вона вимагає дуже глибокого розгляду, наприклад, через певну типологічну зіставленість окремих поетичних речей обидвох письменників.

менників, через аналіз їх естетичних засад у поглядах на ті чи інші проблеми та через різні інші площини.

На жаль, М. Рильський не мав змоги стежити за творчістю Є. Маланюка і добре знати її. Маланюк — якщо мав, то не найкращу. І все ж він жив у вільному світі. Він стежив за всією українською літературою, а за доробком М. Рильського — особливо. Він писав про нього статті. На поетову смерть відгукнувся болючим некрологом: «Максим Рильський помер. Один з найбільш справжніх, органічних поетів нашого століття (аналогії могли б лише бути з Р.-М. Рільке), але й один з найчинніших творців сучасної нашої літератури й культури. За останні десятиліття — це можна ствердити — виразно видатний національний діяч.

...Зі смертю Максима Рильського відходить у вічність історична постать письменника, що був архимаїстром нашої поезії, великим сенйором нашої мистецької культури і людиною щедрого серця та виняткового особистого чару.

Та й це — не все. Не головне. Максим Рильський — в нашу страшну, цинічно-підлу добу був фактично бранцем і закладником національної культури в лапах немилосердного ворога, який кожної хвилини! — міг його не лише кинути до буцегарні з заборonoю «писати й малювати», а й просто «зліквідувати», змусивши перед тим перейти всі стадії морального душогубства: каяття, визнання «помилки», поганьблення друзів праці й життя та, хоч і вимушеної, але завжди жахливої хули на власний Народ і власну Батьківщину.

З пошаною мусимо ствердити над свіжою могилою, що історичну роль закладника нашої культури й нашої духовності, роль, до якої він не був призначений, і до якої, як уроджений поет, не був здібний, — Максим Рильський виконував як свій твердий національний обов'язок, ніс, як свою невблаганну долю: гідно і неослабно до кінця...

...І якщо в його творчості траплялися «пісні про Сталіна», оди до Ілліча, похвали до Маяковського й навіть одна посвята Молотову, то автор їх прекрасно знав, що то все — то така сама данина, як пиття кумису в ханськiм наметі XIII ст. І знав також, що для нащадків то будуть лише літературні курйози, хоч і досить шибеничного стилю...

Рильський залишався фізично — живий, і, хоч полонений, чим далі, тим виразніше намагався продовжувати ту чинність, яку вже не могли виконувати замордовані ворогом Зеров і Филипович, Нарбут і Леонтович, Курбас і Куліш.

Без галасу і зайвих жестів. Як той вояк, що до кінця відстрілюється на останній заставі, хоч бачить, що залога вже перебита, а підмога жахливо спізнюється...» [6, с. 327—329].

1. Доленго М. Творчість Володимира Сосюри // Критика (Харків). 1930. № 4.
2. Критика (Харків). 1928. № 11.
3. Літературна газета. 1928. № 22(38).
4. Маланюк Євген. З київського Парнасу останніх літ // Книга спостережень: Проза. Торонто, 1962.
5. Маланюк Євген. М. Рильський у п'ятдесятиліття // Книга спостережень: Проза. Торонто, 1962.
6. Маланюк Євген. Над могилою Максима Рильського // Маланюк Євген. Земна мадонна: Вибране. Пряшів, 1991.
7. Плющ Василь. Спілка визволення України та Спілка української молоді. Мюнхен, 1975.
8. Пролетарська правда. 1928. 19 жовт.
9. Рильський Богдан. Лаштуючись в далекий шлях // Літ. Україна. 1992. 19 берез.
10. Рильський Максим: написано у в'язниці, рік 1931-й // Кнїв, 1991. № 2.
11. Шелест Володимир. Буремна поезія Євгена Маланюка. Чікаго, 1965.

Стаття надійшла до редакції 10. 06. 95

ЛЮДМИЛА ТАРАН, м. Київ

Між стилосом і молотом

(До проблеми самототожності поета:
Максим Рильський)

Таки є у поетів пророчі твори — і їхній пророчий сенс стає осяжним, буває, далеко після написання.

Ще 1922 р. молодий Рильський написав сонета «Діана»:

Заснув Ендіміон на місячній поляні,
Де смольний дух трави і сосон прастарих.
До милих уст його, рожевих і пухких,
Богиня хилиться в нестримному бажанні.

А сонце вигляне із-за снігів гірських,
Скупавшись в дзвінкім зеленім океані, —
І сором стане їй, незайманій Діані,
І чуть лиш здалеку її мисливський ріг.

Так смертного душа у тиші чарівничій
Розкриє погляд свій і глибину свою
Назустріч рідному і заглядає в вічі.

Так я в час творчости нічого не таю, —
Але як день прийде і день мене покличе,
Я, стилос кинувши, до молота стаю.

Поезія антологічного плану, вічна тема: творчість та її стосунок до дійсності. Та твір цей, як на мене, надається й іншому тлумаченню, і ми ще повернемося до цитованого сонета.

Коли тепер згадуємо письменників, яких ще не так давно називали українськими радянськими класиками, то так чи інакше постає питання: поет і влада, поет і держава, тоталітар-

на держава. Художник і свобода, точніше, відсутність зовнішньої і внутрішньої свободи. Є інший аспект проблеми: доля елітарної, високої поезії у такому суспільстві.

Можемо тільки гадати, як склалася б творча дорога Максима Рильського, коли б вона розгорталася за тільки їй притаманними законами. Мета держави, у котрій поетові довелося все творче життя фактично перебувати на правах «попутника» — попри всі нагороди й титули — була проста: шляхом психологічного й фізичного терору, тотального маніпулювання привчити художника до накинених ідеологем, аби він змушений був «трансплантувати» їх у свій поетичний «організм», ізжитися з ними і відтак видавати їх потім за власні переконання.

Отже, згадаймо цитований сонет «Діана», зокрема рядок «Я, стилос кинувши, до молота стаю...». Здається, драма розполовиненої душі ще відсутня: немає конфлікту між «денною» працею («молот») і «нічною» («стилос» — як творчість). Є співіснування праці рутинної та казенної («панщини» заради хліба насущного). — і душевної самовіддачі в слові. Але намічена тріщина волею страшних зовнішніх обставин мусила розростатися — і ество поета мусило розколотися, роздвоїтися...

Є сенс перечитати М. Рильського не тільки розумом історика нашої літератури, а й очима сучасного читача. Як на мене, існує блискуча спроба поєднати два такі підходи до поетичної спадщини радянського періоду: вона стосується творчості П. Тичини. Маю на оці розлогу статтю В. Стуса «Феномен доби». «Писати, що Тичина живіший од живих і мертвіший за мертвих», було нелегко. Але його горе стало нашим горем, а над своїм горем ми можемо мислити, хай і жорстоко, бо ж «поетів геній обернувся проти нього прокляттям, став йому за найбільшого ворога, з яким треба було постійно боротися, щоб не виявити свій найбільший «гріх» перед добою» — це з коментаря В. Стуса на вирок суду з приводу його «Феномена доби» [4, с. 3].

Чи надовго вистачило сил у М. Рильського на «подвійну бухгалтерію»? Поетичний інструмент, точніше, **духовний інструмент**, — надто тонкий, делікатний, щоб не zdeформуватися від силюваного оптимізму, кліше, стереотипів «у рамках постанови»...

Згадаймо Рильського-неокласика. Загалом кажучи, творчість неокласиків, елітарна їхня спадщина, стала чи не найбільшим набутком нашої поезії 20-х років. Їм був принципово чужий соціалістичний реалізм-сервілізм, бо ж засади неокласиків відкидали ужитково-прикладне розуміння мистецтва, ігнорували вимоги поставити культуру на коліна перед «базисом» і «масами». Питомою темою для п'яти «нездоланих співців»

була тема мистецтва, призначення художника. Безперечно, особливої ваги набрав вплив парнасців. Однак не варто перебільшувати їхньої ролі, особливої підлеглості неокласиків французьким поетам. Було тут зосереддя різнопланових настанов: і спротив «сентиментальній кваші» (М. Зеров), і виклик наступові різного кшталту лівацьких р-р-революційних форм. Зрештою, цікава «еллінізація» внутрішнього світу неокласиків. Античний кут зору на життя — своєрідний знак опозиції, протистояння червоному хаосові, що був посіяний жовтневим переворотом. Відтак — «ПОЖЕРТИ МУСИЛА НОВА ДОБА», — як писав М. Зеров, викінчуючи один із сонетів, присвячених книжникові Горленку (1933). На ту пору далеко позаду лишилися ілюзії, омани т. зв. українізації зверху... По життях уже пройшов коток репресій. І — вимушений і болісний процес «вписування», «вживання» у реальну ситуацію розпочався. Як свідчення — інтонація самовмовляння, самоповчання: так перековувалася душа поета. Або, як писав О. Білецький про М. Рильського: «революція його випрямила...» Реалії були жорстокими, нищівними. Жахливими є і самооблуди поета, що прямували до самообмов — і в поезії, і в тюремній «прозі»: маю на увазі «додаткові свідчення», писані Рильським у Лук'янівській в'язниці 1931-го. Поет — як один із тисячі — мусив стати не внутрішньою людиною, а зовнішньою. Ця пекельна і трагічна робота над власною душею — поряд зі самозбереженням — тривала чи не до кінця життя. Отже, вимушена зрада митця самому собі розпочалася фактично після розгрому неокласиків. А неокласичний вишкіл був ніби раптово втрачений поетом, бо йдеться, власне, про спосіб сприйняття й відтворення внутрішнього неповторного світу, що ми називаємо поезією...

Якою постає творчість Рильського 1941—1946 рр.? Відповідь на це запитання якнайповніше намагається дати академік Л. Новиченко у другій книзі монографії «Поетичний світ Максима Рильського» [2]. Відповідні глави названо: «Слово про рідну матір» (воєнний період), «Ялова земля» (пора «розквіту» сталінізму) і «Третє цвітіння» (післясталінська відлига). Як бачимо, очевидною є цілковита залежність поета від «кардіограми доби» (Л. Новиченко).

Наводячи зізнання М. Бажана «Я міг писати, не силуючи себе», Л. Новиченко прагне довести, що і Рильському порівняно легше — в моральному плані — писалося якраз у роки війни, що називалася Вітчизняною... Так, окрасою того періоду є «Слово про рідну матір», поеми «Мандрівка в молодість» і «Жага». Дослідник досить детально аналізує здобутки й «недохопи» Рильського у цих творах, згадуючи і «гріх ілюстративності та ідеалізації всього «жовтневого» і радянського» [2, с. 37]. Коли ж говорити про «віршовану публіцистику»

М. Рильського, то навряд чи можна погодитися з думкою, ніби і вона є «повноцінна лірична поезія», за певними малими винятками. Не рятує зразки цієї котурняної продукції те, що вона, на думку дослідника, є «певним стильовим продовженням» лінії «Слова про рідну матір» [2, с. 39]. Бо ж відмова поета від психологізму, експлуатація чи не поспіль наративних структур і загалом зредукованість творчої фантазії з відомих, як кажуть, причин — дали відтак заримовані рядки, позначені відвертими трюїзмами й кліше. Та й у тих випадках, де М. Рильський, за визначенням дослідника, сягав «органічної особистісної тональності», наприклад: «Я слова розгубив по дорогах чужих...», «До пограбованого дому...», «На власний день народження...» тощо, — проблематично добачити «достеменного Рильського», яким він був у пору свого неокласицизму. Хіба що найбільшою мірою автентичності позначені поеми «Мандрівка в молодість» та цикл «Остання весна». Увесь драматизм, а то й трагізм ситуації у тому, що, тільки-но почавши відтавати душею, поет був змушений знову — з настанням 47-го року, — приховувати себе, відмежовуватися від себе самого...

«Ялова земля» — глава про творчість М. Рильського 1946—1956 рр. Це був період розгромної критики поета і його товаришів. На новому повороті він був змушений «доводити свою вірність, або, принаймні, лояльність», — зазначає Л. Новиченко. Таким чином, з'явилися вірші, «створені за методом серійного виробництва і сповнені одноманітних «хвала! хвала!» [2, с. 86]. Дослідник, переживаючи «біль за поета і його слово», змушений із гіркотою констатувати: «етикетна поезія» Рильського стала виявом звичайного «літературного ремісництва», перетворилася на «поквапні віршовані агітки». По-своєму поет був до цього готовий: «Хіба не пройшли вони (М. Рильський і П. Тичина, та й не тільки вони. — Л. Т.) вже досить давно радянську систему?» [2, с. 16]. Власне, йдеться про те, що ціла когорта літераторів обслуговувала систему, виконувала — більш чи менш талановито — її замовлення. Гірка правда, що її свідчення п'ємо сьогодні великими дозами.

Л. Новиченкові хотілося б випеченому краєвидові «ялової землі» протиставити наступний етап творчості М. Рильського, котрий дослідник так і назвав — за однойменним віршем — «Трете цвітіння». Що ж, на загальному тлі тієї «літератури», що ниділа в 50-х роках, може, збірка «Троянди й виноград» (1957) і значила щось під кутом зору історика літератури. Але на явище культурного життя, навіть на «книгу другої молодості поета» [2, с. 141] вона навряд чи тягнула. «Нові поезії» — підзаголовок збірки — треба розуміти, швидше, у сенсі хронологічному, ніж художницькому. У збірці таки значно менше

ідеологічної «піни», в репертуарі — переважно пейзажна лірика. Та й у той краєвид обов'язково мусила бути вписана «людина праці»: «Бригадир», «Дівчата на винограднику» (між іншим, різкий контраст із неокласицистичним сонетом «У теплі дні збирання винограду»!). Не обійшлося й без одробітку «панщини»: «В Кремлівському подвір'ї», «Чайка над Кремлем» тощо.

Не можна погодитися із концепцією Л. Новиченка про те, що філософське осмислення ідеї краси «у часи його (Рильського. — Л. Т.) молодості існувало для нього, головним чином, у мистецтві... і поставало здебільшого у вигляді краси далекої, таємничої, болісно недосяжної..., потім це романтичне томління за красою змінюється вже реальним конфліктом між нею... і накинутим ззовні, а втім, і до певної міри усвідомленим обов'язком, і різкі противенства попередніх часів наче знімаються умудренням синтезом «красивого» і «корисного», іншими словами, переконаним ствердженням єдності духовного і практичного, прекрасного і буденного» [2, с. 114]. Знаємо хрестоматійний вірш «Троянди й виноград», котрий, за задумом дослідника, найхарактерніше ілюструє концепцію, на яку покликається він. Та цей програмний твір, ця «автологічна, дискурсивна медитація» вирішена так простолінійно, голо-риторично, що з одного прикладу розумієш: соцреалізм вимагав від митця послідовного сервілізму, остаточного витлумачення «змісту», аби не виникало «побічних» ефектів неясности. До слова, зразковий соцреалізм представлений у названому вірші ще й «класичною парою» героїв: робітник і колгоспниця...

Прагнучи довести, що період «третього цвітіння» — пора «поетичного відродження» творчості М. Рильського, Л. Новиченко намагається «дотягнути» до цієї оцінки чи не все, що було написано поетом у післясталінський час. На жаль, це мало відповідає правді. Порівняно з «яловою землею», може, останній період і був свідченням «творчого розвитку поета», але тільки у цьому сумному невдячному порівнянні. Критик силкується трактувати першовзір значно глибше й ширше, ніж на це є реальні підстави: і це часто творить зворотний ефект. То ж очевидні натяжки і в таких характеристиках поезики «третього цвітіння», як-от: «пишноткані пейзажі», «саморідні апологи» і «мало не антологічні портретні фрески добрих людей». До багатозначної структури поетичних образів, до рельєфної «матерії» та «аури» слова на тому рівні, як це було у Рильського-неокласика, він не повернувся ніколи. Узяти до прикладу чи деградацію жанру сонета, чи бодай улюблений замолоду прийом — «звукову метафору», що про неї згадує і Л. Новиченко. Надзвичайно рідкісні, наче зовсім випадкові, зблиски «музики асонансів», які вирізняв у Рильського ще М. Зеров, свідчать

про зникнення версифікаторської техніки, що нею так віртуозно володів поет.

Згадувалося, що тема мистецтва, культури була визначальною для Рильського як неокласика, вона ж є своєрідним тестом на міру художницької свободи загалом й зокрема — для нашого поета. Даремно шановний дослідник не хоче бачити, що ця ідея зредукувалася до таких поверхових, риторично-арматурних схем, як маємо у «Діалозі, нав'язаному дискусією в «Комсомольській правді»» тощо. І даремно історик літератури не хоче бачити, що «засада верховенства класицистичного раціоналізму», начебто притаманна М. Рильському, була, по суті, підміною: бо ж насправді йдеться про верховенство канонів соцреалізму, яких послідовно дотримувався поет. Щоправда, в межах цього «творчого методу» він зумів створити цілісну й більш-менш органічну збірку «Голосіївська осінь». У цьому разі слушно говорити про неї як про книжку, «в якій Рильський уперше за багато років «відчинив двері» таким настроям, як туга, моральний неспокій і тривога, жаль за тим, що було в минулих днях...» [2, с. 132]. Це важливий момент. Ще 1945 р. Рильський написав «Медитацію», віддавши тугу й жаль її рядкам. Беру сміливість стверджувати, що так знаходив свій вияв істинний і, може, прихований навіть від себе самого настрій, який громадився у підсвідомості. Пізніше, в написаному перед відходом за вічну межу вірші «Туга за молодістю» (1962), звучить не лише жаль за всім минулим і проминушим, дорогим, рідним, неповторним. Це — глибоко схована туга за тим, що жорстокий час не дав поетові самореалізуватися так, як заповідалося від Бога: бо ж він дав Рильському рідкісний дар тонкого лірика. «Максим Рильський у нашу страшну, цинічно-підлу добу фактично був обранцем і закладником національної культури в лапах немилосердного ворога, який кожної хвилини міг його не лише кинути до буцегарні з заборонаю «писати й малювати», а й просто «зліквідувати», змусивши перед тим перейти всі стадії морального душогубства...», — писав Євген Маланюк [1, с. 327—328]. Так, світ піймав поета. І не наша воля вдаватися нині до присудів, але збагнути уроки Рильського, уроки поневоленої душі, страченого дару, таки мусимо. Легко тепер говорити багато про що. Ставлю поряд рядки з двох поезій — до питання про конкретний час і вписування художника себе в той час. 1929-й рік:

Епоху, де б душею відпочить,
З нас кожен має право вибирати,
Найдемо тут до вибору багато
Народів, царств, богів, людей, століть.

...Але любить, чи не любити те,
Що вколо нас і в нас самих росте,
Що творить нас, що творимо самі ми, —

Лише сліпець, що замість крові в нім
Тече чорнило струмнем неживим,
Питаннями тривожиться такими.

Далі — 6 грудня 1963 р. — січень 1964 р.:

Ніч, лампа, роздум, самота,
Сніги паперу ще німого.
Спокійна творчості тривога,
В мовчанні зімкнені вуста,
Ледь-ледь окреслена мета
Знов серце манить у дорогу.

Творити в умовах перманентної межової ситуації, повсякчас маючи настанову на «доцільний» і «недоцільний» компроміс, звикнувши до трагічної податливості, пластичності душі... — ми також знаємо, що це означає. І щоразу гірко стає, коли наївно гадаєш: а що було б, коли... Скільки віри було, які грандіозні заміри заповідалися! «А ми б збудували Арго! Між нами були б досвідчені керманичі — Зерови, і захоплені мрією про золоте руно невідомих берегів Тичини... І це було б мистецтво» (з листа М. Рильського до М. Зерова від 4 квітня 1923 р.) [3, с. 138].

1. Маланюк Є. Над могилою Максима Рильського // Маланюк Є. Земна мадонна: Вибране. Пряшів, 1991. 2. Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського. К., 1993. Кн. 2. 3. Рильський Максим. Зібрання творів: У 20 т. К., 1985. Т. 19. 4. Стус В. Феномен доби. К., 1993.

Стаття надійшла до редколегії 08. 07. 95

ЗОРЯНА КОЦЮБА, м. Львів

Максим Рильський як перекладознавець

Внесок Максима Рильського у розвиток української культури вагомий, адже у його особі маємо рідкісне поєднання талановитого поета, перекладача та глибокодумного вченого. Властиво поєднання, без переваги однієї із граней його таланту над іншою. Проте навіть філологам М. Рильський, на жаль, відомий головню як поет. Подібна ситуація склалася і з науковим осмисленням його доробку: поряд з численними працями, у яких досліджується творча спадщина Рильського-поета, знаходимо лише окремі думки про його роботу на терені художнього перекладу (нам відома лише єдина ґрунтовна стаття Г. Кочура, присвячена аналізу спадщини Рильського-перекладача [1], а про праці з теорії перекладу натрапляємо на скупі згадки).

Однак саме переклади становлять більшу частину творчого доробку М. Рильського. Перекладацька праця поета протягом цілого життя окрилювалась щирим уболіванням за долю рідного слова, бажанням збагатити українську культуру безцінними здобутками інших літератур. Ще 1925 р., розповідаючи про роботу над «Паном Тадеушем», М. Рильський підкреслив: «Перш за все ми повинні б погодитися на тому, що всі дійсно великі твори старої культури маємо завести до вжитку нашої української мислі, якщо тільки надалі не хочемо залишитись «простаками» й провінціалами, творцями цінностей виключно «для домашнього вжитку» чи навіть зовсім для вжитку негодящих...» [3, с. 69].

У далеко не повному списку перекладів М. Рильського понад 50 книг, що охоплюють близько 30 літератур і понад 200 авторів.

Уже до перших своїх поетичних збірок «На білих островах» (1910) та «Під осінніми зорями» (1918) поет включає по одному перекладу із Гейне: «От до мене прилетів» і «Ти ніби свіжа квітка». У цьому ж 1918 р. в одному з номерів журналу «Шлях» було вміщено виконаний у співавторстві з М. Мухіним переклад сатиричної комедії бельгійського поета і драматурга Шарля ван Лерберга «Пан».

Двома публікаціями 1918 р. завершується підготовча стадія перекладацької діяльності М. Рильського, її передісторія. Це була, за словами Г. Кочура, лише скромна обіцянка, слабе передвістя того, вже недалекого, надзвичайного злету, що ознаменував новий етап в історії українського перекладу [1, с. 8].

Протягом першої половини 20-х років М. Рильський перекладає ряд творів для антології російської поезії, для вибраних творів В. Брюсова та О. Пушкіна українською мовою. Майже водночас починає перекладати з польської та французької мов. У 1924 р. з'являються перші згадки в пресі про його працю над перекладом «Пана Тадеуша» А. Міцкевича, а перші публікації цього перекладу датуються 1925 р.

Тоді ж поет написав і вірш про цей видатний епічний твір:

І знов «Тадеуша» я розгорнув,
Розклав папір, вікно завісив синє,
Знов шляхта гомонить передо мною,
Драпується у романтичність Граф,
Знов ріг мисливський грає над борами

І кида в небо тріумфальний клич.
Знов я дивую майстрові, що вмів
Такою певною вести рукою
Свавільне панство. Знов слова, міцні,
Як темна мідь, у тиші залунали [2, т. 1, с. 255].

Перед нами постає творча лабораторія М. Рильського, який умів «вживатись» у творіння іншого поета і робити його деякою мірою своїм.

Переклад поеми А. Міцкевича, як і творів О. Пушкіна, французьких класиків, вимагав неабиякої майстерності. М. Рильський блискуче виконав це важке завдання, що потребувало багатьох років наполегливої праці. Він передав епічний розмах А. Міцкевича в описах життя й побуту польського народу, відтворив своєрідний гумор поеми, а також картинність одного з найкращих творів польської літератури. Саме цей переклад М. Рильського здобув найвищу оцінку: 1949 р. — премію польського ПЕН-клубу, а 1950 р. — Державну премію СРСР.

Аналізуючи переклад «Пана Тадеуша», Г. Кочур виділяє характерні риси Рильського-перекладача: недовіра до експерименту, до неходжених доріг, схильність до традиційних розв'язок (адже не погодився він із пропозицією В. Самійленка відтворити широку епічну манеру А. Міцкевича українським народнопісенним розміром). Його сила у віртуозному володінні класичним віршем, бездоганному стилістичному такті, дивовижному багатстві та яскравості мови [1, с. 14].

Крім перекладу «Пана Тадеуша», М. Рильський дав українським читачам зразкові переклади інших творів А. Міцкевича, Ю. Словацького, Ю. Тувіма.

У збірці «Вибраних творів» А. Чехова (1927) було опубліковано першу солідну статтю М. Рильського-перекладознавця «Чехов по-українському», з якої видно багатий творчий досвід і широкі знання молодого автора. М. Рильський починає свою працю (яка була результатом його редакторської роботи над українськими перекладами з Чехова) з того основного, що, за його переконанням, має зробити кожен перекладач, беручись до роботи, — зрозуміти письменника в цілому, простежити формування авторського стилю, провести паралелі до творчості інших майстрів слова і лише тоді вирішувати конкретні проблеми перекладу [2, т. 16, с. 183—186].

Уже в цій праці виявляється хист М. Рильського говорити про тонкі професійні питання зрозуміло, образно й дотепно. Ось, наприклад, спостереження над стильовими особливостями прози А. Чехова: «Ранній Чехов, ідучи дорогою, і квітку зірве, понюхає та й кине, і на метелика полюбується, і на ворону грудочкою кине; пізній Чехов іде до мети не збочуючи, і коли на початку розповіді в нього «висить на стіні рушниця», то в кінці вона доконче таки «вистрелить». Отже, перекладаючи оті пізніші, достигліші його твори, треба особливо стерегтись будь-якого приоздоблення, доповнення, хоч би воно й видавалося перекладачеві доречне, законне, влучне чи ще там яке» [2, т. 16, с. 186].

Не минає автор і проблем суто мовних, безперечно, тісно пов'язаних з проблемами перекладацькими. Говорячи про збагачення лексики, М. Рильський, крім відомих способів — виписування з книжок і записування з уст, — указує перекладачеві на «три допоміжні стежки» пошуку слова. Перша — поширювати значення слова, давно вживаному слову надавати нового відтінку, суто конкретне слово переводити у сферу абстрактних категорій. Друга — вивчення усіх значень слова в його історії. І третя стежка — неологізми, «ковані слова» — «свідомі й не-свідомі, аби щасливі — це живий фермент у мові, запорука її розвитку, цвіту й буяння» [2, т. 16; с. 191—192].

Цікавими і повчальними є спостереження М. Рильського над особливостями чеховської фрази, словопорядку, мелодією його творів, характерними рисами синтаксису, що різнять українську та російську мови і водночас викликають труднощі при перекладі.

Цінний і останній розділ праці, присвячений проблемі відтворення народної мови. Це передача каламбурів, гри слів, на звуках побудованих дотепів, зумисне зіпсованого мовлення героїв, народної говірки тощо, а також особливостей перекладу народної мови деяких персонажів А. Чехова саме по-українському. У передаванні народної мови, як підкреслює М. Рильський, «боялись ми, проте, і уникали того, що надто сміливо робить, наприклад, Аполлон Григор'єв у своїм цікавім перекладі «Ромео і Джульєтти» Шекспіра: Джульєттина мамка говорить у нього такою замоскворіцькою гутіркою, що, хоч воно і продиктоване законним бажанням віддати «простонародність» її мови, читач інколи ніяк не може повірити, ніби живе тая мамка «у розкішній Вероні» [2, т. 16, с. 202].

У цьому ж таки 1927 р. виходить у світ перше українське видання вибраних творів О. Пушкіна, в якому вміщено ряд перекладів лірики, зокрема «Пам'ятник», «Три джерела», «Елегія». А незабаром М. Рильський перекладає також епічні твори видатного поета. Так, до 200-річчя смерті поета з'являється окремим виданням переклад «Євгенія Онегіна». Йому також належать переклади: «Мідний вершник», «Бахчисарайський фонтан», казки та кращі ліричні вірші О. Пушкіна.

Праця над перекладом «Євгенія Онегіна» сповнювала М. Рильського глибокими емоціями, відбитими у віршах та численних висловлюваннях, зокрема у короткій статті-інтерв'ю «Творча радість», де він писав: «Я не перший рік перекладаю Пушкіна... Скрізь намагався я, віддаючи можливо точно і характер лексики, і семантику, і звукове забарвлення, дбати про максимальне відображення того, що в даному творі є, кажучи кучеряво, художньо домінантного, жертвуючи іноді другорядними рисами... Але тільки працюючи над «Онегіним», я побачив

у ньому таке гармонійне поєднання логіки, образу, звуку, що кожна «жертва» викликає буквально біль. Через те ні один переклад не давав мені такої радості і такої муки» [2, т. 16, с. 206].

М. Рильського цікавила й історія перекладів творів О. Пушкіна українською мовою. На Пушкінському пленумі Спілки письменників України, який відбувся 16 лютого 1937 р., М. Рильський виголосив доповідь, що лягла в основу статті «Пушкін українською мовою». У цій праці автор висвітлює історію перекладання О. Пушкіна від перших спроб Л. Боровиковського, Є. Гребінки, С. Руданського, від перекладів М. Старицького, В. Самійленка, М. Чернявського, І. Франка до кращих зразків сучасних йому перекладів.

Поет говорить і про ті труднощі, що постають перед перекладачами загалом і перед перекладачами О. Пушкіна — зокрема. Основними принципами при перекладі О. Пушкіна, як наголошує М. Рильський, були: додержування висоти сучасного розуміння перекладу, збереження віршової структури, метру, ритму, строфіки, порядку рим, не кажучи вже про елементарні вимоги до перекладача: передача стилю, тону, характеру, а отже, ідейного забарвлення твору [2, т. 16, с. 221].

У російській класиці, безсумнівно, О. Пушкін був предметом творчих захоплень М. Рильського, однак низку перекладів він здійснив і з поезій І. Крилова, М. Лермонтова, М. Некрасова, В. Брюсова, у співавторстві переклав «Горе от ума» О. Грибоедова.

Широтою й фундаментальністю відзначається його добір творів з французької літератури, яку він досконало знав і любив. Серед перекладів — віршовані п'єси «Сід» П. Корнеля, «Федра» Ж. Расіна, «Мізантроп» Ж.-Б. Мольєра, «Орлеанська діва» Вольтера, «Ернані» та «Король бавиться» В. Гюго, «Сірано де Бержерак» Е. Ростана, лірика А. Мюссе, Т. Готьє, П. Верлена (загалом внесок М. Рильського в антологію французької поезії становив близько 20 перекладів із різних поетів, хоч у друк потрапила менша частина). А ще ж були «Король Лір» та «Дванадцята ніч» В. Шекспіра, «Пекло» Данте (спільно з П. Карманським), численні зразки лірики Й.-В. Гете, Г. Гейне, книга «Сербські епічні пісні» та сучасною українською мовою перекладене «Слово про Ігорів похід». Перекладав поет і багатьох своїх сучасників.

Однаково вартісні прозові переклади М. Рильського — «Тунель» Келлермана, новели Мопассана, роман «Саламбо» Флобера, оповідання Тургенєва.

М. Рильський був також редактором багатьох перекладів, зокрема О. Пушкіна, М. Гоголя, М. Лермонтова, А. Чехова (українською мовою), А. Міцкевича, Ю. Словацького (українською

та російською мовами), Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки (російською мовою).

У 1954 р. М. Рильський у співаторстві з П. Антокольським та М. Ауезовим підготував доповідь на II Всесоюзний з'їзд письменників «Художні переклади літератур народів СРСР». Окремі положення цієї праці увійшли до виголошеної на IV Всесвітньому конгресі славистів у Москві (1958) доповіді «Художній переклад з однієї слов'янської мови на іншу», яка була певним підсумком діяльності М. Рильського-перекладознавця. За кожним твердженням цієї праці відчувається глибоке мислення, широкий світогляд, знання безлічі «підводних каменів» перекладацької справи, бездоганний художній смак і стилістичне чуття. Згодом ця доповідь стала частиною основної теоретичної праці М. Рильського «Проблеми художнього перекладу».

Однією з важливих рис таланту перекладача М. Рильський вважав здатність уживатися в інонаціональну мовну стихію, а отже, у світ психології, літературних традицій та індивідуальної манери перекладуваного поета. З цього приводу він писав: «Перекладач поетичного твору передусім повинен бути сам поетом — з властивою поетам здатністю перевтілюватись, відгукуватись на часто несхожі одне на одне літературні явища, бути чутливим, як пушкінське «Эхо»...» [2, т. 16, с. 294].

Різко вступає М. Рильський в полеміку з російським письменником Є. Пермяком, який у статті «О переводчиках» твердив, що письменники пишуть оригінальні твори, а перекладачі їх повторюють іншою мовою. Отже, не відтворюють, а тільки повторюють? — запитує М. Рильський. «Може, автор статті, — продовжує він, — не відрізняє перекладачів художніх творів від перекладачів ділових паперів чи навіть машин, що перекладають» [2, т. 16, с. 326]. М. Рильський переконливо доводить, що перекладач — теж письменник, справжній художній переклад стає надбанням рідної літератури і відіграє важливу роль у збагаченні рідної мови.

Не раз повертався Максим Тадейович і до питання про суть творчої індивідуальності перекладуваного поета, а звідти і про точність у відтворенні духу і стилю оригіналу, винахідливість у передачі ідіом, відсутність безкрилого копіювання та ін. Так, у згадуваній праці «Проблеми художнього перекладу» він високо оцінював дослідження А. В. Федорова «Введение в теорию перевода», хоч і підкреслював, що автор розглядає проблему перекладу як лінгвістичну, «випускаючи з уваги, що це насамперед проблема мистецька». І одразу ж починав дискусію щодо тези А. В. Федорова, що переклад повинен «висловити точно і повно засобами однієї мови те, що вже висловлене засобами іншої мови у непоривній єдності змісту і форми». Щодо повноти, зауважує М. Рильський, то, «перекладаючи англійські сонети

слов'янськими мовами, неможливо повно відтворити оригінал з його короткими, односкладовими словами, доводиться жертвувати другорядним в ім'я головного. Перекладів без жертв не буває. «Точно!» За цим словом приховується небезпека буквальності... Ми наполягаємо на старій гадці: треба перекласти «не букву, а дух», треба пам'ятати ще гоголівську вказівку про те, що для наближення до оригіналу слід інколи відходити від нього» [2, т. 16, с. 280]. Доповнює і уточнює цю думку М. Рильський у доповіді на республіканській нараді перекладачів: «Вільність перекладу, при якому передається тільки дух твору, може перейти в довільність, «свобода» — в «произвол»» [2, т. 16, с. 321].

Властиво, через усі його праці проходить думка, що перекладач у кожному конкретному випадку повинен дотримуватися почуття міри, зберігати особливості оригіналу, але без насильства над рідною мовою:

І в ті рядки, що на папері стали,
Ти маєш влучити, мисливцю вдалий
І кривим людям принести, як друг.

Не вбити, ні! До всяких аналогій
Межа буває, і треба, щоб слова
З багатих не зробились убогі,

Щоб залишилась думка в них жива
І щоб душі поетової вияв
На нас, як рідний, з чужини повіяв [2, т. 2, с. 365].

Численні й влучні міркування та спостереження автора втаємничують читача у «секрети» перекладацької майстерності. Такий, наприклад спеціальний розділ у статті «Проблеми художнього перекладу», присвячений «небезпекам і труднощам», з якими часом стикається перекладач. Серед них — рід іменників, який у мові оригіналу може драматично або й комедійно не відповідати родові аналогічного слова у цільовій мові. Так, у вірші Шарля ван Лерберга дощ малюється у вигляді чарівної дівчини. Це зрозуміло, адже дощ (*la pluie*) французькою мовою — жіночого роду. А українською і російською — чоловічого. Єдиний вихід, який знайшли перекладачі (М. Рильський і В. Брюсов) із цієї ситуації, — змінити образ: дати дощ у вигляді прекрасного юнака.

Ще одна небезпека, що чигає на перекладача, особливо з близькоспорідненої мови: міжмовні омоніми. Наприклад, українська лексема «баба», на відміну від російської, — це стара жінка, а тому перекладати російське «молодая баба» як «молода баба» (а не «молода жінка», «молодиця») — безглуздя. Чи, скажімо, польське «*piłnu*», що є відповідником українського «пильний», дало привід одному перекладачеві словосполучен-

ня «пильна робота» передати російською мовою як «пыльный труд», хоч російське «пыльный» має значення «вкритий пилом, запорошений».

Щодо передачі іноземних текстів у перекладі, то М. Рильський однозначно стверджує, що їх слід залишати недоторканими.

Теоретичний і практичний інтерес становлять роздуми вченого про еквіритмічний та еквілінеарний переклад, складні питання відтворення мовного колориту в перекладі тощо.

Один з розділів своєї праці М. Рильський присвятив власній практиці перекладання «Євгенія Онегіна», «Мідного вершника», лірики О. Пушкіна. Вчений також звернув увагу на творчий внесок українських поетів-перекладачів у відтворення українською мовою творів В. Маяковського, Дем'яна Бедного, М. Тихонова, М. Ісаковського та ін.

Поряд з розглядом найширшого кола питань, пов'язаних з перекладами світової літератури українською мовою, значну частину його спадщини становлять праці, в яких аналізуються переклади творів українського письменства (передусім поезії Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки) російською мовою. Не обійшов увагою вчений і два російських переклади «Енеїди» І. Котляревського — І. Бражніна та В. Потапової. У всіх працях він був однаково зацікавленим і компетентним.

Крім того, М. Рильський перекладав російською мовою свої вірші; у його бібліографії налічується близько 20 автоперекладів.

Мистецтво перекладу невіддільне від проблем культури мови та лексикографії. Заслуги М. Рильського у цих галузях відомі, хоч сам академік і не вважав себе мовознавцем. Практично жоден із тогочасних словників не обійшовся без участі вченого. Теоретичні погляди М. Рильського на згадані мовознавчі питання зафіксовані у працях «Словник і питання культури мови», «Про російсько-український словник», «Мова нашої прози», «Про іноземні слова» та інших численних статтях, оглядах, рецензіях.

Вагомий творчий і науковий доробок М. Рильського у царині художнього перекладу та перекладознавства, осмислення якого (а працювати є над чим!) буде гідною шаною людині, митцеві, вченому, якому сучасна школа українського — і не тільки українського! — перекладацького мистецтва значно зобов'язана своїм розквітом.

1. Кочур Г. Штрихи к портрету Максима Рыльского // Мастерство перевода: Сб. М., 1970. С. 7—28. 2. Рильський М. Зібрання творів: У 20 т. К., 1983—1987. 3. Рильський М. Адам Міцкевич та його «Пан Тадеуш» // Життя і революція. 1925. № 3.

Стаття надійшла до редакції 10. 09. 95

З діаспорної полиці

ВОЛОДИМИР ШЕЛЕСТ, *м. Оттава (Канада)*

Поезія Леоніда Мосендза

Леонід Мосендз увійшов в українську літературу в добі її поновного відродження після української революції 1917—1920 рр. Його особиста палка удача й нахил до філософічних міркувань, складна ситуація, у вирі якої перебував, і туга за батьківщиною — це ті основні чинники, що розширили межі його світосприймання та вказали напрям до літератури. Можна сказати, що першу серйозну пробу творчих сил у поезії Мосендз здійснив уже на еміграції. Ті перші поетичні проби він ґрунтував на зразках київської школи неокласичного стилю, започаткованої відомою групою українських неокласиків — М. Зеров, М. Рильський, П. Филипович, М. Драй-Хмара, О. Бургардт (Ю. Клен).

Особливо захоплювався Мосендз творчістю Максима Рильського, який саме тоді вирізнявся в літературному колі неокласиків особливостями поетичного вислову, і Мосендз не випадково звернув на нього увагу. Тут же слід вказати, що згадана київська школа неокласиків мала у Празі своїх послідовників серед гуртка тамтешніх українських літераторів і впливала на розвиток української еміграційної поезії, звертаючи її до джерел кращих зразків поетичного змісту й форми. Цього й треба було Мосендзові для висловів думок, що впливали навкруги питань і проблем тогочасної дійсності.

Питання були складні. Для того, щоб їх належно висловити і не звернути на віршовану публіцистику, яка могла б заглушити привабу поетичного звучання, — був потрібний справжній мистецький хист. Крім того, перед Мосендзом як поетом стояла дилема: чи поетичну тематику втримувати лише в межах українського виміру, чи висувати її поза українські територіальні межі й тим самим наближатися до тем загальнолюдського,

світового поетичного мистецтва, вкладаючи в нього й свою культурно-духову частку.

Досліджуючи ранню поетичну творчість Мосендза, бачимо, що в поезії він намагався відбивати ті мотиви, які були найближчими його почуванням. Це мотиви покидання батьківщини, що з'явилися у час його перебування у Ченстохові, зараз же після еміграції.

На інженерних студіях у Подебрадах він не покидав поезії. Він виступив там на літературному вечорі 5 липня 1924 р. з уривками зі своєї поетичної праці «Вічний корабель». Мотив «Вічного корабля» — це мотив добре відомої легенди про «Літаючого голландця», яка віддавна привертала до себе увагу багатьох митців. Захоплювалися нею поети і прозаїки, а композитор Ріхард Вагнер під час своєї подорожі 1839 р. з Піллау до Лондона через Північне море поклав собі за мету збагатити її ще й тонами музики.

У «Вічному кораблі» Мосендз змальовує сумну долю слабо-духого купця Ганса ван Лооса, котрий відмовився боротися разом з мешканцями свого міста проти іспанських напасників і за-здалегідь готувався покинути рідну країну, щоб знайти спокій і вигідне життя за океаном. За це його картала власна родина, оскільки не хотіла покидати місць, «освячених предками»:

...Ти собі іди,
та це ганебний буде вчинок —
лишити край батьківських могил...

Ганс ван Лоос з одним сином і гуртом подібних собі шукачів спокою за морями відплив від рідних берегів. Відплив на вічне блукання десь коло Рогу Доброї Надії, бо за гріхи втечі його корабель ніколи не знайде пристані:

...ти віднині
блукатимеш в просторах моря
цим галеотом без упину...

Мосендз 1930 р. надрукував у «Літературно-Науковому Віснику» вірш уже іншого змісту «Що перед океаном каравеля?». Тут він узяв інший акорд, яким деякою мірою можна виправдати вчинок Ганса ван Лооса:

Що перед океаном каравеля?
— Безсила тріска в просторах забута.
Але вона моїм велінням скута
І мчить до гір західних «Мія Стелля».
Нехай на сході доля нас завела,
Та закувать проте не встигла в пута...
На захід, каравелью! Східня скрута
не перейде через Сарганські зела.
О, лет часу! О, простори безкраї!
В вас розплилась остання крапля болю.
Могутня хвиля ходить, виграває.

І плюскотом віщує близьку волю,
Таку жадану: стануть за метою,
За пінним пасмом грімкого прибою.

Зі змісту наведеного вірша випливає, що Мосендз почав глибше вдумуватися в причини емігрантської долі й хитався між протиріччями. Бо, йдучи за тематичним стрижнем, що його він розвивав у своїй поезії майже до кінця життя, бачимо, що між «Вічним кораблем» і «Канітферштаном» були поезії, в яких Мосендз робив спроби поетичної дискусії зі самим собою на тему покидання батьківщини й відходу на еміграцію.

Можна ствердити, що ранній період поетичної творчості Леоніда Мосендза позначений творчою різноманітністю. Наприклад, працюючи над тематикою якогось циклу і не знаходячи відповідної розв'язки, він залишав ту тематику на певний час і заглиблювався у щось інше, в якусь поетичну формальність, як «Сонет сонету», або линув у космічну даль думками. Часом вдавався до мови математичного інтегралу, то знову повертався до земних тем — оповивав свої почування смутком і посилав їх разом з поетичною уявою в простори батьківщини, щоб зводити давнє з сучасним. Святослав Гординський писав з приводу цього у рецензії на збірку поезій Л. Мосендза «Зодіак»: «Мосендза не легко вкласти в рамки якогось поетичного напрямку. Можна б при цьому сказати, що його поезія, як і багатьох сучасних наших поетів, втримуючи формально загальноприйняті класичні закони версифікації, намагається заповнити їх романтичним змістом. Мосендзів романтизм проявляється передусім у своєрідній «філософії космосу» та в намаганні вирватися у світові простори. І там, і тут автор залюбки вживає астрономічних або географічних назв: вони надають віршам широкої образності й одночасно розбурхують фантазію... Побіч цих тем у Мосендза стрінемо й історіософічні, такі улюблені сучасними нашими поетами, що прагнуть знайти розв'язку багатьох національних проблем минулого, теперішнього й майбутнього» [12, с. 13].

Ця творча різноманітність, передусім у поетичній тематиці Мосендза, є додатним показником ширини його спостережливості й універсальності в засобах поетичного засягу, що також є мірилом його інтелектуального рівня. Ця різноманітність не перешкоджала йому втримувати відповідне співвідношення між основним і другорядним. Це стосується більшості його поезій («Сонет сонету», «Ми були», «На лекції математики» та ін.).

Для прикладу розглянемо вірш «На лекції математики», написаний, як випливає зі змісту і самої назви, під час студій в Українській господарській академії:

Навіщо, канторе учений,
Ця злісна павза, злісний рух?

Чи ж не твоїм взірцем надхненний
Стремить в зеніт звитяжний дух?

Сувору мову інтегралу
Мотор у пісню перелив —
Яку ти можеш більшу славу
укласти в блідність власних слів? [7, с. 13].

Цього вірша Мосендзів колега по академії Є. Маланюк використав як аргумент у своїх доводах про те, що Мосендз не був поетом, ні письменником з покликання, бо дійсним покликанням Мосендза, на думку Є. Маланюка, були прикладні науки. Але Є. Маланюк все ж визнає, що Мосендз «був одним з найцікавіших письменників 30-х років», «піонером у своїй тематиці і стилі». Другий вірш, також не пов'язаний з якимось циклом, — це «Сонет сонету». В ньому автор зробив спробу надати абстрактним поняттям стислого шліфованого вигляду. Це є доказом Мосендзового шукання форми. Б. Кравців писав, що форма сонета «відповідала прецизній та організованій вдачі Мосендза і його стислому спрямуванню науковця» [5, с. 11].

Улюблений мій — різьблений сонет,
Коштовний подарунок з ренесансу:
Серед нової зброї декадансу
Блискучий все його вузький стилет.

Обчислений і точний, як брегет,
В гойданні слів сформованого трансю
Покірний зовам кожного нюансу —
Він відбиває ряд дорогих силует... [8, с. 100].

Далі в цьому сонеті Мосендз згадує видатні імена доби Ренесансу: Данте, Петрарка, Тассо та ін. Доба Ренесансу, мабуть, привертала творчу уяву Мосендза не тільки формальними приписами сонетної віршобудови, а й усіма іншими своїми проявами в царині гуманістичної думки.

Досліджуючи поезію Мосендза, спостерігаємо процес його зростання як поета, еволюцію його творчої лабораторії. Це стоїть як тематики, якій він надавав перевагу, так і зразків, якими наближався до творчих манер інших поетів. Для прикладу наведемо деякі строфи Мосендза і Рильського:

«Ми всім були колись»... блукає зір
По жменьках попелу в німім музеї...
А там, за склом вітрин, життєвий вир,
Кипить життя в життєвім апогеї (Л. Мосендз).

Ми ще ніколи не були собою,
Не піднімали стяга на морях,
Ні по чужих невиданих краях,
Де квіти квітнуть барвою новою (М. Рильський).

Лише шляхи майбутні без границь.
І, якби все минуло ми й забули,
Прийдешній вік нас будить силоміць:
«Ми будем, хоч би й ніколи не були» [9, с. 402].

Народи й царства. Днів і поколінь,
Моря дзвінки. Дивуйтесь не могутнім.
У давнім ваше, наше у майбутнім.
Для вас земля, а наша далечінь [11, с. 10—11].

Із наведених прикладів видно, що подібність помітна не тільки в підході до історіографічної тематики, а й у композиційній манері. Наведені уривки мають спільні слова. Наприкінці автори доходять одного оптимістичного висновку: «Ми будемо...», «Наше у майбутнім...».

Вже згадано, що в поезіях Мосендза подекуди зауважується нахил до «космізму». Тему космосу знаходимо і в інших поетів: у поезіях Тичини («В космічному оркестрі», «Міжпланетні інтервали»); у Зерова («Діва», «Скорпіон», «Близнята», «Водник») — об'єднані спільною назвою «Зодіак». Під такою самою назвою («Зодіак») Мосендз видав збірку своїх поезій.

Отже, тема космосу з'явилась у поезіях Мосендза не внаслідок його студій у ділянці прикладних наук, а швидше внаслідок знайомства з творчістю інших відомих поетів. То була тогочасна мода. Тема космосу надавала поетичній уяві динаміки й простору, як це видно в поезії Є. Маланюка:

Так зродився ти з хвиль злotosиніх космічних вібрацій,
Метеором огнистим ударив в дніпровські степи... [6, с. 13].

У поезіях Мосендза, як і в інших українських поетів-емігрантів, котрі створили літературний осередок у Празі, помітні релігійні мотиви. Молитовні благання у віршах, що їх висловлюють Маланюк, Стефанович та інші, прохаючи кращої долі для себе і для батьківщини, мов спільний знаменник, зближують та уподібнюють їхні настрої та почування. У вірші-молитві Мосендза сплелася туга й турбота за майбутнє:

Як хочеться молитися часом
Тому, хто вибачливий і ласкавий,
Не приведи загинути рабом
Чужої ласки і чужої справи.
Не приведи загинути мені
На чужині під чужинецьким дахом,
Дай ще хоч раз яройтися по межі
Старим закуреним подільським шляхом.

Що ж до суспільно-політичних поглядів Л. Мосендза, то можна вважати: його співпраця в «Літературно-Науковому Віснику», а пізніше у «Віснику» значною мірою позначилася в поглядах на життя і громадський обов'язок письменника, творця художнього образу. Він був свідомий своєї ролі громадянина, який має дар художнього слова; з цим словом як зі зброєю він ішов туди, куди його кликало сумління.

У шуканнях середовища, співзвучного з його творчим спрямуванням, Мосендз знайшов для себе місце в колі вісниківців, де зібралися тоді творці «пробоевої поезії»: Є. Маланюк,

Ю. Клен, О. Ольжич, Олена Теліга та ін. Ця група поетів-вісниківців ставила собі за мету творити таку поезію, яка б без втрати естетичної краси породжувала нові імпульси думання в українському суспільстві. Отож, творчість цієї групи поетів-вісниківців ґрунтувалася на ідейних засадах національного відродження. Власне ці засади були основним складником «формули літературного вісниківства», про яку писав Ю. Шерех: «...Імперіалістичний романтизм. Рух, бій — а не спокій. Втручання — а не споглядання. Безмежне прагнення — а не вдоволення даним. Панування волі, активної і рвучкої — а не регламентованість раціоналізму. Захоплення життям — а не втеча від нього. Жадоба життя і уміння бути володарем над ним — а не пасивізм і самозречення» [18, с. 2].

Ці напрямні, які Ю. Шерех назвав «формулою літературного вісниківства», були близькими і співзвучними роздумам і темпераменту Мосендза. Крім того, вони мали своє джерело в колах української еміграції. Зрозуміло, настрої, які впливали із критики минулого та обмірковування майбутнього, не могли не знайти для себе місця в українській художній літературі. Навіть і ті, що критикували ідеологічні концепції Д. Донцова, погоджувалися, що час вимагав тоді певної переоцінки вартостей. Так, С. Доленго писав у своїй полемічній праці «Донцовщина»: «Прийшла пора на новий тип письменника, що був би буревісником і віщуном нової епохи — на письменника, що, за окресленням Велса, який прикладав це до Кіплінга, «допоміг би розширити географічний змісл, передав вислови, потрібні до віддзеркалення туги за дисципліною, саможертвою та організованим напруженням». У нас такий тип письменника мусів би використати всі осягнення останніх років культурного напруження Української Нації...» [3, с. 47—48].

Прихід Мосендза та інших згаданих уже поетів до «Вісника» був зумовлений, власне, такими міркуваннями. Процеси, які тоді відбувалися в Україні й на еміграції, були глибокі своїм значенням. Ті процеси певною мірою подібні до сьогоднішніх. Отже, діяльність «Літературно-Наукового Вісника» і «Вісника», або, загально кажучи — вісниківства, вимагає докладнішого розгляду, щоб відшукати ідейний кут зору Мосендза, бо відомо, що він певний час розглядав сучасність з ідейних позицій вісниківства. Це потрібне тим більше, що сьогодні вісниківство трактується по-різному. Деякі критики узагальнювали, чи просто брали, як писав Петро Голубенко, в основу оцінки тільки «відомі переяскування публіцистики Донцова» [2, с. 20], поминаючи глибшу суть понять.

Літератори-вісниківці відобразили в своїй творчості зі свіжою яскравістю той період, що наступив після революції 1917—1920 рр. Вони пильно стежили за розвитком важливої дискусії,

яка розгорталася в Україні навкруги літературних питань і яка стосувалася принципових засад української національної культури загалом.

В Україні кращі письменники не зрікалися визначених долею завдань в обороні національних інтересів. Навіть А. Хвиля вказував, що «дискусія дійшла до протиставлення в умовах диктатури пролетаріату української культури й літератури — російській, до спроб конкретизувати боротьбу двох культур» [16, с. 6].

В Україні тільки культурна ділянка була місцем, з якого можна було ще певною мірою й до певного часу боронити українство. Через це, як зазначив Микола Скрипник на відкритті Інституту літератури ім. Т. Шевченка, «майже кожний політичний діяч був водночас і письменником, де письменницька літературна робота була одним із головніших проявів визвольної роботи на нашій Україні» [13, с. 3].

То був винятковий час, коли поети і письменники в Україні й на еміграції творчо перегукувалися між собою. «Еміграційні поети розширювали географічний змісл і віддзеркалювали тугу за дисципліною», як писав С. Доленго, вони взялися до нових тем: «Мосендз пише про барвисту «мапу», якими йшли Пісарро, Колумб і Поло, «Іржуть осідлані коні до куряви доріг» у віршах Романа Завадовича, перед Юрієм Кленом встає Кортео і «золоте царство Монтесуми», Гординського хвилюють порти, шум моря...» [3, с. 50].

Вони не були самотні. В Україні поети писали в подібному дусі. «До них з великої України, співаючи про «загартовані сонцем вітрила», відгукувався Влизько, десть із Дарданелл писав свої радісні вірші советський моряк Голованівський. Юрій Яновський марив про «фрегати», про «веселі дні», «вино на палубі» і «брязкіт зброї». І так само, як і у них, вставало «грізним світанням зоряне Ельдорадо» в неоцінених ще вповні баладах Марка Вороного» [3, с. 51].

Тут треба підкреслити, що імена поетів цієї еміграційної «пробоевої фаланги» — Маланюка, Мосендза, Дажбожича та інших — згадувалися на сторінках літературно-критичних видань в Україні, де їм давали характеристику культурних ворогів, котрі спрямовували вогонь своєї поезії проти советської дійсності (Критика, 1930, ч. 4).

Але боротьба на літературному фронті дійшла до трагічного кінця. Більшовизм знищив непокірних творців української літератури й культури, а слабших духом змусив іти контролюваним шляхом. З того часу творче перегукування з еміграційними літераторами припинилося й українське красне письменство обабіч кордону ще виразніше розмежувалося, ще виразніше поглибило різницю своїх ідейних спрямувань.

Леонід Мосендз увів до своєї поезії мотиви української вивольної боротьби. Українська тематика наповнена нотами високого патріотизму. Наприклад, у вірші «Помона Мілітанс» він на тлі чудового українського краєвиду подав образну картину трагічного відходу на чужину українських військових частин:

Рясні були тоді серпневі дні,
Що їх ми покидали, недобиті,
Над нами — злотний щит в височині,
А долі — яблунь віти гроновиті.

Мосендз послуговувався й іншою формою поетичної метрики, щоб динамічно-ритмічним звучанням передати перелік тривожних історичних моментів:

За нами — князівські змови,
За нами — погрози Калки,
з гребель берестецьких стогін,
пожеж батуринських згар...
Див захлиснувся зовом,
від крику зайшлися галки,
обида раба тривоги
чатує вже на Базар...

Автор розкриває широку панораму історичного часу. Твори кілька вихідних місць для уяви, але не вдається до історичної деталізації окремих моментів.

Мосендз шукав кращих форм поетичного вислову. Цьому сприяли його переклади поезій видатних поетів інших народів: Сари Тіздел, Аделаїди Крепсі, Райнера Рільке, Едгара По та ін. Мосендз особливо цікавився біографією й творчістю Едгара По. І справді, коли порівняти життя й творчість Мосендза і Едгара По, то помічається деяка подібність. Е. По був майстром більш ніж одного жанру, поетом-ліриком, новелістом, повістярем (автором пригодницько-морської повісти), пародистом, літературним критиком, автором філософського трактату «Еврика» [1, с. 81—82].

Мосендз також пробував сили в поезії, новелі, повісті, пародії, літературній критиці, написав глибоко-проблемний змістом філософський твір «Останній пророк».

Обидва зазнали гіркої долі земного життя. Обидва з раннього дитинства залишилися напівсиротами (мати Е. По померла, коли йому було лише три роки; Мосендз залишився без батька, коли мав шість років). Обидва виховувалися в інших людей (Е. По в родині Джона Аллана; Мосендз — у Пафнутія Чупруна). Е. По помер 1849 р. від надмірного вживання алкоголю; Мосендз — 1948 р. від туберкульозу. Мабуть, Мосендз прирівнював свою біографію до біографії Е. По, коли перекладав його «Ельдорадо», але не знав того, що й смерть розмежує їхні останні дні життя майже рівним століттям.

Вже згадувалося, що Мосендз, вийшовши на першу еміграцію, розпочав писати поетичний твір «Вічний корабель», в якому порушував проблему покидання батьківщини. Під час дальшого відступу на Захід, точніше, в час другої еміграції, він почав писати поему «Канітферштан», розвиваючи тематичні зариси, подібні до тих, які були стрижнем «Вічного корабля». Чи це випадок, чи плановий тематичний вибір, зумовлений примхою долі? В усякому разі, ці поетичні твори Мосендза як часом, так і темою пов'язані з двома фазами еміграційного переживання. Через це й мотиви покидання батьківщини підкреслені сильним наголосом в обох згаданих творах.

У поемі «Вічний корабель» автор карає свого героя Ганса ван Лооса карою, страшнішою від смерті. У «Канітферштані» він вже не вдається до таких трагічних ситуацій. Не карає дяка Гордія, а щасливо повертає до пагорбів його рідного токарівського краю, кращого й привітнішого за ту «невтішно-сіру далечінь».

У «Канітферштані» зустрічаються й жартівливі травестійні вставки з народного побуту, щось на зразок уривків з «Енеїди» Котляревського, і ноти високого патріотизму, що їх можна ставити поряд з кращими поетичними висловами.

Гей, постривай! Бо ж скінчиться мандрівка,
а на кінці напевно вже чека
така сама чужинна Токарівка,
щоб пригорнути блукаря дяка.
А в ній, дякові на старі коліна
(підтопаному парубкові й слід),
якась чужа приманлива Горпина
зав'яже спритно до сконання світ [10].

Автор приводить свого героя до щасливого місця й дає йому нагоду самому вибратися з лабіринту уявного марева. Для цього він ще творить ситуацію зустрічі дяка Гордія з колишнім приятелем, котрий уже встиг, як кажуть, вибитися в люди й наповнити гаманець капіталом. Під час багатого панського обіду настає момент спокуси-дилеми для Гордія, бо приятель-купець робить йому звабну пропозицію:

...то йди до мене. У моїй крамниці
пізнаєш торговельне ремесло,
купецькі практики і таємниці,
цілої штуки нашої ество.
І в світ! А вперта праця й приязнь долі
напевно вже наповнять твій гаман
дукатами і зробишся поволі,
як другий — ха-ха-ха — Канітферштан.

Гордій чемно відмовляється від пропозиції приятеля-купця:

Вертаюся, Степане, я додому,
щоб там, на межах токарівських піль
дать геть з душі чужинною оскому,
свої скарби поставити за ціль.

Пожартувавши над своїм героєм, Мосендз щасливо повертає його на батьківщину і повною силою свого авторського голосу висловлює чудову, як за формою, так і за змістом, присягу вірності своїй землі:

О, Україно! Токарівський краю!
Хай проклянуть мене синів сини,
коли тебе на іншу проміняю,
на заклик чужої далини,
коли земель твоїх святому диву
скарбів душі своєї не віддам,
коли твоїм жалям і твоєму гніву
не офірую серця свого храм.

В поемі «Канітферштан» автор відвів досить місця описам природи. Ці рельєфні описи шляху мандрівки прикрасили поему, додали їй колоритної свіжості. Ритміка й будова строф відповідають змісту. Поведінку мандрівника Гордія, що знайшовся в конфлікті з самим собою, автор показав у згущених барвах. А комізм слова «канітферштан», що його мандрівний дяк Гордій пов'язував з якоюсь всевладною людиною, був засобом зв'язку між окремими місцями поеми *.

Друга поема — «Волинський рік», яку Мосендз присвятив дочці, відзначається більш вишуканою архітектонікою й більш особистими ліричними настроями. Цього можна сподіватися вже зі слів заспіву, якими він звертається до дочки:

Легенди, доню, ці з минулих літ
прийми у дар, а дещо в заповіт.

Крім заспіву, поема складається з десяти співів, одного доспіву та чотирьох сторінок пояснень деяких слів тексту. Увесь зміст поеми поділений на нумеровані строфи: семирядкові строфи заспіву (12 строф) і доспіву (12 строф) нумеровані римськими числовими знаками, а восьмирядкові строфи співів — арабськими. Всього в поемі сто строф, якими автор висловив дочці поетичну пам'ятку про безбережне море її роду, що «здаля рокотом легенд гуде».

Із приватного листування Мосендза випливає, що поема «Волинський рік» мала з'явитися друком наприкінці 1946 р. Але її видано аж 1948 р.

Мосендз розпочав поетичну розповідь філософськими міркуваннями над примхами власної долі, ставлячи питання:

* Леонід Таманський (Ю. Герич) запевняв, що поема «Канітферштан» написана Мосендзом в Альпах протягом одного тижня. «Не в самому Раврісі, а в недалечкому присілку (здається, Форстандсдорф) кілометра з півтора в глибину гір... Десь коло 10 травня Мосендз зачав писати... У присвяті Мосендз поставив дату 30.8.1945, але це дата пізнішого перепису для друку. Насправді поема була готова за шість чи сім днів, отже, враховуючи деякі перерви, коло 20 травня» [15].

...де знайдуть відпочинок рими,
де спиниться розбриканий Пегас,
щоб, скинувши їздця разом із ними,
вернутись знову вільним на Парнас?

Далі поет пояснює дочці, чому він, її батько, «вже давно чужі ключкує двері», чому «був змушений шукать нового краю», і опісля розгортає картини спогадів дитинства та переказів зі свого родоводу. Згадує, як він у дитинстві слухав розповідей діда:

Ходи, ж но, хлопче, в давні ті часи,
в рік тисяча чотириста десятій,
коли через Литовщини ліси
у передліття тишині нап'ятій
перекликались сурем голоси...

Поет майстерно використав доступні йому композиційні можливості, красу волинської природи та багатство фольклорних мотивів, пов'язаних з традиціями пір року. Ось, наприклад, поет змальовує Волинь і Полісся зимою:

А прийде час зимової хуги —
виходять на узлісся бистрі тіні,
і тяглий заклик вовчої туги
почути у завивній хуртовині.

Тут виразно вчувається відгомін «Волинських сонетів» Олекси Стефановича, Мосендзового сучасника, який писав:

Як дико тут... А що уже зимою,
коли усе обгорне білий сон,
коли вовки нічною чередою,
мабуть, не раз підходять до вікон [14, с. 939].

Про це пише й сам Мосендз, згадуючи Олексу Стефановича:

...уклав його в свої волинські вірші
Олекса Стефанович не сугірше.

Далі Мосендз показує інші пори року: весну, коли «запашний буревій шпурляє заклики могутні», і Великдень:

Христос Воскрес... Тендітний брязк кадила...
Старих хрестів завітчане чоло...
І жайворонків пісня многокрила...

Згодом настає пора Зелених свят з «чарівною принадою», а далі осінь і зима.

І знов зима. Завершилося коло,
вернувся вітер на свої круги,
і плеще знов, як океан об моло,
волинський рік в ті самі береги...

У поемі помітна організована проекція тематичного задуму, якій автор підпорядковував відповідне плетиво образів. Ось, наприклад, згадка про дохристиянські пережитки в культурі різдвяних святкувань:

Прокинувся і старих богів гурток,
вже приспаних батьками і віками,
і полинув на крилах колядок
через віків навстіж розкриті брами.

У поемі багато чудових образів, як, наприклад: «За сафіровим бором вечір гасне». Між пейзажними картинами знаходимо також вдумливі філософські вставки:

ви розумом міцні, а серцем кволі,
прислухайтеся до тихої ходи
прадавніх благовість про царство волі...

Родовідно-біографічні вставки розміщено так, що вони не випинаються на перший план, а витримані в своєрідних співвідношеннях з іншими композиційними елементами.

Хворий, пригнічений, прибитий трьома нещастями — туберкульозом легень, розлукою з родиною та скитальним поневірянням — Мосендз звертається до читачів з хвилюючим монологом. Наближений до присмерку свого життя, до «розмежів'я світла й темноти», він поринає в задуму на тлі спогадів, навіяних з батьківщини його матері, з Волині:

Як мріється глибоко і таємно
на розмежів'ї світла й темноти,
Вступилось до буденности буденне,
у присмерку так ясно бачиш ти
все, що за дня розшукував даремно
під променистим дахом сьйноти...

Поему «Волинський рік» можна справедливо вважати найкращим здобутком поетичного таланту Мосендза. У цій поемі він зумів пов'язати довге тривання часу в замкнуте коло пір року, переплівши текст вишуканими компонентами образності та глибокими філософськими роздумами, в яких його особиста трагедія пов'язана зі вселюдськими тривогами того часу.

Перед нами ще один різновид творчості Леоніда Мосендза — пародійні вірші, що увійшли до збірки «Дияволічні параболі». Збірка складається з віршів Л. Мосендза і Ю. Клена, яку вони опублікували під спільним псевдонімом — Порфирій Горотак. Сьогодні вже важко сказати, хто з них писав того чи іншого вірша, хіба що вірш має типову характеристику стилю котрогось з авторів, але таких віршів небагато у збірці.

У придуманій біографії Порфирія Горотака, що її написав і підписав своїм прізвиськом Леонід Мосендз, сказано, що Горотак народився в Горотаківці на Зеленому Кліні. Після пригодницьких мандрів по Далекому і Близькому Сході він прибув до Австрії. Далі Мосендз натякає, що читач зупиниться перед питанням: чи то насправді вірші молодої душі, чи, може, «тонка гайнівська іронія досвідченого мандрами поета». Власне цей

натяк підсилював різні міркування й припущення. Довший час збірка була містифікованою сенсацією і служила приводом до жвавих дискусій у літературних колах української еміграції.

Іван Кошелівець писав з цього приводу: «Поза сумнівом автор збірки мусів мати велику ерудицію в питаннях поезії, а додана до збірки його біографія досить фантастична...» [4]. Кошелівець стверджує, що в 1947 р. Клен признався, що збірку написав він з Мосендзом. Через рік те саме підтвердив Мосендз у листі до А. Шумовського (17 червня 1948 р.): «Ах, Горотак. Як можете — пришліть мені 2 примірники. Я один з них виправлю, доповню і Вам перешлю. Так, це ми з покійником Кленом написали за два дні. Деякі речі вдвох писані, де-що не ввійшло. Навмисне дали туди і чепуху останню, щоб ніхто не пізнав».

Згадка Мосендза про те, що збірка написана «за два дні» — мабуть, помилка в листі (замість двох місяців помилково написано — два дні). Зрозуміло, для написання 77 віршів потрібно більше часу.

Збірка «Дияболічні параболи» довший час планувалася до видання і мала бути навіть ілюстрована Мироном Левицьким, який брав участь в обговоренні її змісту, щоб ілюстрації відповідали задумам авторів. Так, у вірші йдеться про триєдине єство Горотака: «одна бере усе кпини» (Леонід Мосендз), «друга пестує ліризм» (Юрій Клен), «третя олівцем і тушем страшний малює катаклізм» (Мирон Левицький).

І в триєдиній моїй
тобі явлюсь, як у порфірі —
Трьох різних постатів носій,
ніким не збаданий Порфирій.

Однак план ілюстрацій відпав, бо для їх виготовлення треба було більше часу. Крім того, друк тексту з ілюстраціями вимагав значно більших фінансових видатків.

Гр. Шевчук прихильно оцінив «Дияболічні параболи» і, прирівнюючи їх з пародезами Є. Стріхи (К. Буревія), писав: «Найдосконаліший або в усякому випадку найскладніший вияв пародіювання можна констатувати тоді, коли в процесі творення пародії виростають не тільки поодинокі пародійні твори, а цілі пародійні автори: явні автори пародійних текстів, персонажі з видуманою — і в суті речі, звичайно, теж пародійною біографією. Тоді пародії існують уже не як окремі більш чи менш дотепні витвори. Вони об'єднуються тоді уявною особою їх автора, нанизуються на стрижень його біографії, творять завершений у собі цикл. Центр ваги переноситься тоді з поодиноких місць і влучних стилістичних ходів на цілість психологічного образу. У гротесковій формі відбуваються ті процеси, які звичай-

но звучить типізацією. Саме так побудована збірка Порфирія Горотака... Хрещеним батьком цього, сміємо думати, містичного поета виступає Леонід Мосендз, автор передмови... а хто його справжній літературний батько (чи батьки) — це розкриє майбутнє» [17, с. 10—11].

Деякі вірші збірки через свій ліризм не співзвучні з основою пародійного мотиву, і їхнє місце у збірці між пародіями якесь випадкове й не зовсім умотивоване. Зокрема, сонет «Астральна fuga»:

Я прагну дальніх обривів астралу,
де скрізь рояться духи добрі й злі,
де, як забуті Богом кораблі,
ще мріють риштування ідеалу.
І в гострі рифи купчаються корали,
криваві мрії мертвої землі...

У збірці є також місця, які сенсом змісту і своєю формою взагалі не вкладаються в рамки пародії. Наприклад, згадка про Ганді. Ці рядки — данина Горотаковій біографії, його начебто справжніх блукань по країнах Далекого і Близького Сходу:

...але пильнує ще замовклий Ганді
душі східньої замкнений кордон.

Авторство Мосендза помітне у таких віршах, які мають елементи технологічної лексики («Залізобетонна елегія», вірш про нафту та «Ода до трактора», де Мосендз залюбки повертається до переліку чоловічих імен):

І м'язність Гната чи Кирила,
Петра, Павла, або Данила —
усіх минулих батраків...

Подібний перелік чоловічих імен зустрічаємо у Мосендзовій «Баладі про побратима»:

Носив багато він імен:
Петро, Данило, Гнат...

Серед різноманітних за формою і гостротою пародійної типізації віршів у збірці вміщені два вірші, присвячені авторами один одному взаємно, — «Леоніду Мосендзові» та «Архисонет Юрію Кленові». У першому згадуються поетичні твори Мосендза: «Зодіак», «Вічний корабель» і «Канітферштап»; у другому — твори Клена «Конкістадори» та «Попіл імперій».

У статті «Року Божого 1946», присвяченій оглядові українського письменства, Юрій Шерех писав про Порфирія Горотака, признаючи йому талант та вдале «балансування між пародійністю й літературною містифікацією» (1932). Юрій Шерех, як видно з критичної замітки, розглядав тоді збірку «Дияболічні параболи» як творчий здобуток одного автора. Він тоді або ще не знав, або не вважав за потрібне розкрити містифікацію й

заявити, що авторами її були два видатні майстри літературно-художнього слова — Мосендз і Клен, які показали в збірці деякі факти тогочасної таборової дійсності через призму пародії і водночас відобразили еліотівську суміш жарту, іронії, туги за нормальним людським життям — ту суміш, яку можуть виявити тільки шляхетні душі спостережливих, або, за висловом Л. Мосендза, досвідчених мандрами поетів.

У своїх пошуках естетичної сутності творчості Мосендз не завжди йшов стежками попередників. Він розвивав власне розуміння прекрасного, показуючи його навіть у тих місцях і ситуаціях, де воно залишалося непоміченим. Страшна недуга легень, журба за долею родини й матеріальна скрута не завжди сприяли пошукам прекрасного. Але прекрасне завжди залишається прекрасним. І, за висловом Шопенгауера, «чарівна картина заходу сонця завжди буде гарна — все одно, чи спостерігаєте ви її з вікна тюрми, чи палацу».

1. В. Д. (В. Державин). Едгар По // Авангард. Лондон; Мюнхен, 1953—1954. Ч. 10—11.
2. Голубенко Петро. Чи криза людини визвольного руху. Берхтесгаден, 1947. Ч. 10.
3. Доленго Святослав. Донцовщина. Варшава, 1938.
4. Кошелівець Ів. Зустрічі з Юрієм Кленом // Укр. літ. газета. Мюнхен, 1957. Ч. 11 (29).
5. Кравців Богдан. Леонід Мосендз і його «Останній пророк». Нью-Йорк; Торонто, 1960.
6. Маланюк Є. Поезії. Нью-Йорк, 1954.
7. Мосендз Л. На лекції математики // Вісник ООЧСУ. Нью-Йорк, 1953, Ч. 6. (60).
8. Мосендз Л. Сонет сонету // Літературно-Науковий Вісник. 1929. Кн. 2.
9. Мосендз Л. Ми були // Вісник. Львів, 1933. Кн. 6.
10. Мосендз Л. Канітферштан. Інсбрук, 1945.
11. Рильський М. Так, ми пролог // Гомін і відгомін. К., 1929.
12. С. Г. Святослав (Гординський). Рецензії // Наші дні. Львів, 1942. Ч. 4.
13. Скрипник М. Актуальні завдання українського літературознавства // Критика. Харків, 1929, Ч. 4.
14. Стефанович Олекса. Велика-Глуша // Літературно-Науковий Вісник. 1930.
15. Тасманський Леонід. З останніх років життя Мосендза // Укр. літ. газета. Мюнхен, 1959, Ч. 1 (43).
16. Хвиля Андрій. Нотатки про літературу // Критика. Харків, 1928. Ч. 11.
17. Шевчук Гр. (Шерех Ю.). Історія Едварда Стріхи // Арка. Мюнхен, 1947. Ч. 6.
18. Шерех Ю. Пам'яті поета. Мюнхен, 1947. Ч. 6.
19. Шерех Юрій. Року Божого 1946 // Арка. Мюнхен, 1947. Ч. 2—3.

Стаття надійшла до редколегії 10. 08. 95

Критичні нотатки

ТАМІЛА ПАНЬКО, м. Львів

Роздуми над творчістю Василя Стефаника з позиції теорії експресіонізму

Про В. Стефаника як майстра художнього слова написано немало. Дослідників приваблює простота і ліризм його коротеньких нарисів із життя гуцульських селян, причому ліризм психологічного плану, яким ми так захоплюємося в Альфонса Доде. Його розповідь далека від сентиментальності, роздуми про життя розважні й ненав'язливі, підхід до смерті філософськи зважений, бо смерть для нього — це лиш момент космічного буття. Він добре знав життя і душу селян, та водночас не ставив своїм завданням відтворити типове їхнє життя. От саме це та висхідна позиція, з якої підійшла до новелістики В. Стефаника Олександра Черненко в своїй монографії [3].

Стефаник умів жваво, переконливо коментувати сцени сільського життя. Він не переобтяжував розповідь, постійно дотримувався художнього тексту. Ні на хвилину не виникають сумніви в глибокому співчутті автора до страждань своїх героїв. «Він міцно настроював і натягував струни селянина, — писала дослідниця, — їх суб'єктивно, по-своєму обробляв і так опрацьовував, щоб із його творчості «вийшла велика музика Бетховена», симфонія життя людства» [3, с. 99]. І вона вийшла — оця нерозгадана музика, бо ніколи до кінця не збагнеш, що надихнуло письменника на певну грань сприйняття нашого плінного життя. Що вело ним у глибину нашого внутрішнього, такого мінливого світу, що нарешті стало для нього тим каркасом, який єднає покоління, дозволяє з погляду наступних віків ближче підійти до справжнього митця, ніж це могли зробити його сучасники.

У В. Стефаника немає надмірностей у деталях, він не творить непотрібних напружених ситуацій, не намагається ви-

кликати зайвих аналогій. Для нього основне — психічний світ людини. Від знаного, буденного свого героя письменник сягає в площину вселюдських психічних потреб. На цей момент О. Черненко звертає виняткову увагу, бо саме «гола душа» людини становила основу експресіоністичного світогляду, носієм якого, на її думку, був і В. Стефаник. Звернемо тепер увагу на специфіку експресіонізму В. Стефаника. Подивимося на нього очима О. Черненко і постараємося піти за ходом її роздумів. Насамперед, зіставлення-контраст як один із прийомів розгляду художньої творчості: Стефаник і Пшибишевський. Читаємо: «Станіслав Пшибишевський, який жив переважно серед богемі німецької і польської інтелігенції, шукав для своєї творчості «голої душі» в психічних конфліктах, психозах, неврозах і еротичних переживаннях своїх вигаданих героїв. Василь Стефаник шукав «голої душі» в тому селянському середовищі, що його найкраще знав і в ньому виріс» [3, с. 98].

В. Стефаник не стояв осторонь європейських ідей і водночас був глибоко прив'язаний до своєї землі. Він виріс на українських традиціях Бориса Грінченка і Олени Пчілки, Лесі Українки та Івана Франка, Михайла Павлика і Василя Щурата, Осипа Маковея і Наталії Кобринської. Тому ми, з одного боку, погоджуємося з О. Черненко, що для змалювання порухів душі індивіда в площині вселюдських психічних потреб «треба позбутися емоційного прив'язання до села і землі», а з другого — для нас Стефаник не тільки «носій експресіонізму, що відчужував його від тодішньої галицької інтелігенції» [3, с. 98]. Так, «він прищепив експресіонізм на український ґрунт, втілював його в українську народну тематику, до того ж надихав його чаром української природи та фольклору» [3, с. 8], — тут ми з критиком у повній згоді. Та йдеться водночас і про те, що В. Стефаник збагатив європейський експресіонізм саме земним звучанням, українським національним еством, духовним світом людини праці, тієї, що стоїть обома ногами на землі, а серцем прагне небес. І саме тому не вся галицька інтелігенція відчужувалася від Стефаника, не вся його не розуміла. І. Франко, зокрема, писав, що вже на підготовленому ґрунті українського письменства «виросла тепер найновіша генерація, яка прагне цілком модерним європейським способом зобразити своєрідність життя українського народу. Як найвизначніших представників цієї генерації слід тут назвати Ольгу Кобилянську, Василя Стефаника, Леся Мартовича, Антона Крушельницького, Михайла Яцкова та Марка Черемшину» [1, т. 33, с. 142]. Отже, «модерним способом зобразити своєрідність життя українського народу» — це значить збагатити й модерні течії зображення і збагатити саме змістом українського національного життя, а не тільки «чаром української природи та фольклору».

Не випадково І. Франко називає В. Стефаника другим після О. Кобилянської. І не випадково саме до Стефаника вона писала: «Мені голосу Вашої душі треба», бо наскрізним мотивом повістей О. Кобилянської була невпинна туга за найвищою формою духовного життя, яке б могло оновити людство. У світлі ідей експресіонізму з його підходом до мистецтва як відтворення експресії ритму та руху життя, відображення динаміки свідомості людини й найтонших порухів її душі, сприймаємо і деякі моменти творчості Ольги Кобилянської. Ще чекають свого дослідника її «Людина», «Апостол черні», «Ніоби», «Через кладку», притім не з позиції ніцшеанства, хоч він і «займав» її своєю глибиною й деякими думками на будуче», а з погляду зіставлення з тими письменниками заходу, яких вплив вона відчула, хоч б із Енсом Якобсеном, що його письменниця назвала «своїм справдешнім учителем». Не тільки з позиції реалізму сприймається й повість О. Кобилянської «Земля», коли вдумаєшся хоча б у роздуми про неї С. Смаль-Стоцького: «Душа чоловіча — поединча, ясна, гармонійна, звита до простого виразного думання (як у Івоніки), в ній любов перемагає ненависть, до неї і в найбільшому горю Христос вступає, вона чує силу якусь незнаної могутності, відчуває на сліпо, не ясно існування ще іншого світу, якоїсь таємничої опіки, якоїсь незнаної, невидимої власті, що все веде, розслідує, засуджує, і вливає в розбурхану душу спокій, відвертає зір від землі до себе» [1, с. 282]. Порівняємо те, що сказав В. Стефаник у листі до О. Гонорак, з тим, на що звертає увагу О. Черненко: «А ще одно я роблю. Вириваю з корінням моє прив'язання до землі, бо воно мене путає. Не дає підлетіти». Думки О. Кобилянської, як і В. Стефаника, літали в пошуках розуміння глибин людського життя з його болями, трагедіями й тими краплинами радощів, що їх знавці й художники людської долі хотіли б зібрати в свої поетичні пригорщі й віддати рідному народові.

Ніхто з сучасників так не зрозумів В. Стефаника, як І. Франко. Він першим сказав, що «ті трагедії й драма, які малює Стефаник, мають небагато спільного з економічною нуждою, се трагедії душі, конфлікти та драми, що можуть *tutatis mutandis* повторитися в душі кожного чоловіка і, власне, в тім лежить їх велика сугестійна сила, їх потрясаючий вплив на душу читача» [2, т. 35, с. 109].

«Коцюбинський і Стефаник — найхарактерніші, але зовсім не самотні представники нової, молоді української літератури» [2, т. 35, с. 104]. Не самотніми, але й не однаковими були ці два новелісти. Однак вони обидва вміли сприйняти реальність, «видиму й невидиму, відчутну й ще не схоплену, збагнену й тьмяно усвідомлену, теперішню, пригадану й передчу-ту на тлі вічності» [3, с. 124]. М. Коцюбинський і як імпресіо-

ніст все ж був далекий від теорії відчуженості людини від людини, від утвердження «безсесовності існування людини». Він, за словами О. Черненко, «показав, що не самим захопленням красою природи людина може знайти гармонійну цілісність і довершеність у своєму житті. Імпресіоністичні враження в творчості письменника є неначе ланкою, яка сполучає матеріально-зовнішній світ з психічно-внутрішнім світом людини, а навіть з непроминальною духовністю «далекого і невідомого» [3, с. 124]. Для В. Стефаника, неперевершеного майстра психологічної новели, «поеднання свідомості з підсвідомістю означає сполуку всіх суперечностей цього світу, в якому ми живемо, у повноту тотальної свідомості та пізнання безсмертя» [3, с. 72]. О. Черненко прекрасно передала «полярну напругу В. Стефаника, який виснажувався психічно до повної втрати фізичних сил, коли писав свої новели, бо він не писав, а об'єднував свою творчість в одну цілість з життям усіх людей, переживаючи їх болі та радощі, невдачі та прагнення» [3, с. 74]. У пошуках істини М. Коцюбинський заглиблюється у внутрішній світ героя і зрештою знаходить «в людській душі красу світла» [4, с. 127]. М. Коцюбинський, як і всі імпресіоністи, намагався збагнути сутність дійсності через раптові враження від неї. Узяти хоча б ібсенівську теорію раптового розкриття сутності людини. «Василь Стефаник, — слушно говорить дослідниця, — як і всі експресіоністи, відкидав емпірично-зовнішнє пізнання моментальних вражень» [3, с. 172]. При такому підході душа людини сприймається як така, що залишається іманентною, але її свідомість проходить, можна сказати, «вишкіл», потрібний для духовного росту свідомості у різних формах позитивної або негативної віталізації смерті, себто новонародження [3, с. 173]. При такому підході «Всесвіт стає духовною власністю людини». Таке сприйняття світу — надбання не тільки Ван Гога і Поля Сезана, Поля Гогена і Анрі Матісса, Марка Шагала й Василя Стефаника, воно не завжди видиме, та, проте, присутнє і в «На полі крові» Лесі Українки, і в «Ніобах» О. Кобилянської, і в тих роздумах про людське буття, які залишили нам Вернадський і Цюлковський, люди «технічного розуму», для яких ідея віталізації смерті була апіорною.

В. Стефаник — логічне продовження розвитку української літератури в загальноєвропейському контексті, його образність, обробка фольклорних мотивів перегукуються з шевченківськими. У Шевченка Перебендя сидить на високій могилі і, літаючи орлом-думкою, розмовляє з Богом, у Стефаника цей же фольклорний мотив, тільки «висока могила» як висхідний момент стає для нього вербою: «сядь на вербу та дивися на став тихий».

І все ж у Шевченка, — підмічає дослідниця, — щоб «розмовляти з Богом» — треба літати, як орел, думкою вгору — «до

неба». А в Стефаника теорія експресіонізму, що на відміну від романтизму не вимагає «високого польоту», а постійного заглиблення в свій внутрішній світ, розуміння того, що наше життя це «предовга нитка, що ніколи не кінчається і руху якої ніхто не може зупинити» [3, с. 172]. Символ нитки як вічності життя знаходимо вже в грецькій міфології. Мойра Антропос плете з нитки життя і долі, яку виткали мойри Клотос та Лахезіс, довгий сувій, якого ніхто вже не може змінити. У новелі Стефаника «Нитка» мати Марія, що еднає свою родину невтомною працею й турботами, «не визначає довжини життя своєї родини, а навпаки, посвячується для неї, плекаючи чистоту їхніх душ» [3, с. 172]. На цьому можна було б поставити крапку, однак О. Черненко доходить ще одного висновку: «І коли в грецькому міфі натиск покладений на життя людини на землі, то у творчості Стефаника чесна праця, любов і чистота душі дають запоруку перетворення його на вічне блаженство» [3, с. 172]. Чи це так? Чи це таке прочитання новели критиком? Ми схильні до більш земного її трактування, бо не думаємо, що «для Стефаника смерть взагалі не існує» [3, с. 174]. Вона існує для кожного. Інша річ, навчитися її сприймати як закономірний процес «перетворення і духовного росту людини», шляху до себе, точніше, в себе, в свою глибинну сутність, внутрішньо закладене духовне «я». Саме на це натякає В. Стефаник, коли говорить, що кожна хвилина життя записана на небі та водночас захована в чорній скрині, себто у підсвідомості людини. Тому саме людина, як трактує ідею Стефаника О. Черненко, «ніколи не може втекти від себе самої» [3, с. 171]. Втекти не може, не може не змінитися під впливом суспільних обставин життя. І в цьому трагедія людини, а може, й глибше. Чи не в цьому буває й трагедія суспільства? В. Стефаник це бачив, про це писав. Пише про це і О. Черненко, бо це те, що лежить на поверхні, що тягне людину від життя душі до життя тілесної істоти з усіма атрибутами, що ними наділена людина як фізіологічно-психічна істота. Узяти хоча б людину, що пориває з рідним середовищем. «Чи дійсно Стефаник відчув своєю творчою інтуїцією цю велику проблему не тільки українських, але й усіх емігрантів, що прибувають до чужих країн нового поселення, а саме: проблему безсумнівної боротьби за збереження своєї духовності та ідентичності?» — запитує дослідниця. І дає ствердну відповідь — «підсвідоме, інтуїтивне відчуття цієї майбутньої духовної кризи» пройизує героїв В. Стефаника. В. Стефаник бачив: залишаючи рідні терени, людина йде водночас і від себе, вступає в протиріччя сама з собою, бо вона суспільна істота і внутрішнє «я» не завжди бере в неї верх. Якби було інакше, світ би був далеко привабливішим. І в тому цінність В. Стефаника, підсумовує дослідниця, що він «навчив нас, що пізнати себе самого — це не значить

знати, що кожний з нас думає про себе, але пізнати себе самого — це значить усвідомити себе й знати, як діють наші думки, слова і вчинки на інших людей» [3, с. 248].

Багато написано про В. Стефаника, та О. Черненко нікого не повторює. Вона читає його і думає, плете своє мереживо думок і роздумів у контексті європейської концепції експресіонізму, у своїй концепції духовності. Цим самим дослідниця робить для нас В. Стефаника ближчим і складнішим. Перед нами В. Стефаник — не тільки український письменник, а й європейський інтелектуал зі своїм світобаченням, основа якого — знайти «правду в собі» як найтвердішу позицію в житті.

1. Кобилянська О. Альманах у пам'ятку її сорокалітньої діяльності. Чернівці, 1928; 2. Франко І. Твори: У 50 т. К., 1982. Т. 33, 35. 3. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. К., 1989. 4. Черненко О. Коцюбинський-імпресіоніст. К., 1977.

Стаття надійшла до редколегії 10. 11. 94

ЛІЛІЯ НЕВІДОМСЬКА, м. Тернопіль

У свічаді слова

(Роздуми над творчістю Сидора Твердохліба)

Сидір Твердохліб (1886—1922) увійшов в українську літературу в колі талановитої творчої молоді, котра на початку нашого століття у Львові об'єдналася під гаслом «Служити красі» у гурт «Молода Муза». До цієї групи належали також Михайло Яцків (1873—1961), Петро Карманський (1878—1956), Василь Пачовський (1878—1942), Богдан Лепкий (1872—1941), Степан Чарнецький (1881—1944), Остап Луцький (1883—1941), близьким до неї був і Михайло Рудницький (1899—1975). Вона, як зауважує М. Ільницький, «не являла собою власне організації, а радше клуб літераторів, до якого тяжіло чимало молоді, що працювала в різних галузях мистецтва: композитор Станіслав Людкевич, скульптор Михайло Паращук, живописець Іван Северин, скрипаль і маляр Іван Косинин, фейлетоніст Осип Шпитко...» [2, с. 10]. Цікаво зазначити, що, крім С. Твердохліба, ще п'ятеро українських письменників-молодомузівців народилися на Тернопіллі — Б. Лепкий, С. Чарнецький, М. Кічура, Ф. Коковський, М. Рудницький. Та й меценатом «музаків» (так називали себе «молодомузівці») був сільський священик з Тернопільщини Михайло Світенський. Саме мистецька і довко-

ламистецька атмосфера, яка панувала в цьому клубі, оточувала його, впливала на творчість поета. М. Ільницький у розвідці «Поети «Молодої Музи» [2] на основі спогадів відтворює цю атмосферу творчих пошуків молодих літераторів, серед яких С. Твердохліб вирізняється тим, що носиться з планами видань перекладів творів «молодомузівців» іншими мовами [2, с. 11]. До речі, автор названої розвідки відсилає до роману Р. Іваничука «Шрами на скалі», в якому письменник звертається до образу І. Франка. Тут змальовується згадана атмосфера: Львів, 1907 р., кав'ярня «Монополь», у якій збирається на розмови львівська богема — П. Карманський, М. Яцків, О. Луцький, В. Пачовський та ін. [1, с. 87—112].

Із творчої спадщини С. Твердохліба поцінуються насамперед переклади. Він перекладав польською мовою українську поезію і прозу (твори І. Франка, М. Філянського, О. Олеся, «молодомузівців», зокрема М. Яцківа). Відомий його переклад польською мовою поеми Т. Шевченка «Гайдамаки».

Відгукуючись на переклад польською мовою свого твору «Каменярі», здійснений С. Твердохлібом, І. Франко написав статтю «Дещо про штуку перекладання», в якій, як зауважив Сидір Твердохліб, досить незвичайний перекладач, бо й сам дав себе пізнати як талановитий поет збіркою українських віршів «В свічаді плеса». «Притім він визначається тим, що дуже добре володіє польською мовою, надто живе в близьких і приятельних зносинах із многими польськими письменниками молодого покоління, притім успів набути собі незвичайно широку як на галицького русина духову культуру та виробити досить естетичний смак» [6, с. 11]. С. Твердохліб перекладав не лише українську прозу і поезію польською мовою. Звертався він також до творів польської та інших літератур, перекладаючи їх українською мовою.

Оригінальний поетичний доробок С. Твердохліба досить скромний. За життя побачила світ лише одна збірка поезій «В свічаді плеса» (Львів, 1908). Його поезії у 1906 р. друкувались також на сторінках журналу «Світ». У наш час поезії С. Твердохліба опубліковані у збірках ««Молода Муза». Антологія західноукраїнської поезії початку ХХ ст.» (упорядник В. Лучук), а також «Розсипані перли. Поети «Молодої Музи»» (упорядник М. Ільницький). У цих виданнях подаються короткі біографічні відомості про поета, з яких можемо довідатися, що Сидір Антонович Твердохліб народився 9 травня 1886 р. в Бережанах на Тернопільщині. Закінчив народну школу в Дрогобичі і гімназію в Ярославі. Навчався у Львівському та Віденському університетах. Після повернення в Галичину працював гімназійним учителем у Львові. Вбитий 16 жовтня 1922 р. на Золочівщині під час виборчої кампанії до польського сейму.

Згадує про С. Твердохліба і П. Карманський у книжці-есе про «молодомузівців» «Українська богема» (1936). Тут змальовується психологічно не досить привабливий портрет молодого поета [4, с. 296—297]. Хоча саме П. Карманський співчутливо відгукнувся на смерть С. Твердохліба, який загинув, коли йому було лише 37 років. Та життя окремої людини, грішної чи праведної, на жорстких терезах суспільних катаклізмів часто втрачає свою вагу і цінність. Але стишується бурхливий плін історії і лишається щемливе відчуття втрати і болісне усвідомлення того, що Україна й українці впродовж століть були приречені на подолання виснажливих і нещадних обставин підневільного існування і пристосуванства, що деформували світогляд, нівечили і ламали душі людей, яким не ставало сили духу, внутрішньої психологічної стійкості та готовності протистояти цим згубним обставинам.

По-різному приходять у літературу поети. У кожного з них своя дорога у житті (інколи доволі звивиста і трагічна), а також і та стежка, якою поет неодмінно повертається навіть із сутінків забуття, оскільки лишається його слово. Саме у ньому віддзеркалюється не лише минула епоха, її сприйняття поетом, а й якась частка його душі, що могла бути непомітною, губитися на перехрестях складного вертелу — людського життя.

Ознайомлення з поезією С. Твердохліба нашоухе на думку про те, що її настроєве і почуттєве звучання, образний світ немов перегукуються з трагічністю долі самого поета. Його твори вщерть наповнені тугою, журбою і смутком. Ці настрої домінують, а вірш із промовистим заголовком «Фінал» завершують рядки, в яких відчувається фатальна неспроможність здолати горе, неможливість уникнути його:

За сонцем лугами веде мене туга
І туск сього світа на горі,
Вернув я на доли — і знов темна смуга,
Жура йде за мною і горе... *

У мінорну, журливу гаму звучання вплітається мотив людської смерті, який простежується у таких творах, як «Батьковим тіням», «Далеке море, срібне море», «Амулет», «Жовнярські похорони», «Журба поорала чоло мое бідне», «Загуділи водопадки» та ін. У частині поезій зображується сама подія (смерть батька, друга, жовняра). В інших — натрапляємо на асоціативні деталі, знаки смерті:

В скалі шайтан чи чоловік
Поклав мраморні сходи.
У гріб — ідуть... Я проти сів
І жду... («Камінь черинці»).

* Переважну більшість поезій С. Твердохліба цитуємо за виданням [5]. В інших випадках подаємо відповідне джерело.

А в «Бажанні» мотив смерті виявляється у формі заповітного прагнення:

Час, в якому прийде моя смерть, як зов'яну,
Хай се квітень буде,
Райське сонячне рані!

Однак поетове життя обірвалось восени, у ту пору, до символів якої він також неодноразово звертався («Осінній вихор», «Пізня осінь», «Як я вибирався з журбою») і які відчутно посилюють настроєве звучання мотиву смутку, жалю, туги:

Пізня осінь блудом блудить
Між кущами в'ялих рож.
Квітів вже вона не збудить,
Сіє сльози сірих рос («Пізня осінь»).

Виявляючи певну почуттєву співзвучність образного світу поезій С. Твердохліба його юності із трагічними подіями поетового життя, віддаленими в часі на десятиріччя, не прагнемо інтерпретувати це як прояви якоїсь надміру містичної передбачуваності змісту його творів, хоча в контексті пошуків і простувань «Молодої музи» до модерністичних філософсько-естетичних засад творчості такий підхід виглядає досить звабливим для інтерпретатора. Зауважимо лише, що певний потяг до містичності все-таки характеризує творчість поета. Але при цьому не зайвим буде зазначити, що згаданий мотив всепоглинаючої журби, суму, мінорні тони — це риси, властиві не тільки поезії С. Твердохліба, а й раннім творам інших «молодомузівців». І цей мотив, без сумніву, частково привнесений ззовні. Не маємо на думці якісь прямі запозичення, наслідування (хоча і це, мабуть, можна знайти у молодого поета). Йдеться насамперед про вплив тогочасної поетичної доби, її настрої, художні ідеї, естетичні декларації і под. Правда, впадає у вічі цікавий момент. Якщо у попередників С. Твердохліба (наприклад, П. Карманського, В. Пачовського) сум і туга йдуть у парі з одвічним мотивом молодих поетів — коханням, то у С. Твердохліба вони не пов'язані з цим почуттям. Серед його поезій, розміщених у згаданих збірниках, майже не знаходимо зразків подібної інтимної лірики. Печаль, журба, смуток — це постійний стан поетової душі, її домінанта.

За своєю природою поетичне слово здатне не лише вбирати в себе і виражати затаєні порухи внутрішнього світу людини, що формує особистість, впливає на її вчинки, життєвий вибір, позицію, долю, а й породжувати такі образи-символи, які згодом можуть асоціативно пов'язуватися із тими чи іншими реальними подіями життя самого поета. Тут хотілося б звернутися ще до одного вірша С. Твердохліба — «Бездонний провал сатаніє», філософсько-змістову наповненість образів якого

супроводжує відчуття неминучості пекельної спокути за внутрішню нездатність, неготовність людей здійснити праведні та святі поривання:

Бездонний провал сатані,
І грозить, і звіриться хлань,
Із хлані, що вітер повіє,
Морозить тьма стонів, зітхань...
То пекло! У нім херувими,
Що впали в визвольній борбі,
Риданнями плачуть страшними,
Що сили не мали в собі..

Елементи символічно-образного, почуттєвого передбачення (усвідомлюваного чи неусвідомлюваного поетом) виявляють себе у творах С. Твердохліба такою мірою, якою вони взагалі притаманні поезії, спрямовані у глибини індивідуального «я», сферу особистих вражень, почувань і передчувань. А саме такою є поезія його та інших ранніх «молодомузівців», яких об'єднує не тільки близькість настроєвого звучання творів, а й спільність низки образів (море, гори, осінь, хмара, танець, зорі та ін.), частина яких, до речі, є загальнопоетичними. Проте суть не в образах, а в тому, як із них твориться поетичний світ, якою мірою вони відбивають індивідуальне поетове світобачення і світовідчуття.

У цьому плані цікаво простежити, як у поезії С. Твердохліба виявляє себе почуттєве звучання і символічний зміст окремих мікрообразів, зокрема сонце, пропасть. У творі «Перед сходом сонця» зображається трагічна подія — смерть сина, але розпочинається твір контрастною картиною, сповненою світла, чарами весни, радості (зауважимо, що такі мажорні тони — окремі острівки у нескінченних хвилях жалю, які переповнюють поезію С. Твердохліба):

— Мамо! Ти говориш, що в день,
В якому я народився...
Усе сміялось, а сонце
Брильянтів сипало рій
В світлицю, в наше віконце?

В інших віршах змістове навантаження образу сонця розгортається в напрямі загальнопоетичної семантики. Воно символізує світлі, палкі пориви молодої душі («За сонцем лугами все лине туга...»). Однак у С. Твердохліба поряд із сонцем — відчуття бездонної прірви:

Загуділи водопади,
Заридали серед скал,
В сонці сяють дві каскади,
З зойком мчить в пропасть вал.
Що одна — то біла шарфа
З похоронного вінця,

А що друга — ревно арфа
Жалкується без кінця... («Загуділи водоспади»).

Пропасть притягує своєю таємничістю

Самотня сосна одинока
Верхів'ям хилиться, тяжить
У пропасть... Пропасть чорноока
Своєю тайною манить... («Самотня сосна»).

Падіння вниз, у прірву, асоціюється з похороном, однак і прагнення до високості сонця теж віщує смерть:

Сонце!.. Сонце!.. Я спинився,
Посумнів мій дух в безмеж,
Там на плямах пише вічність
Загадочне слово: вмерш! («Ікарів плач»).

Сонячні висоти, висоти блакиті або гір і чорнота глибокого провалля — це крайні точки, своєрідні координати — символи поетичного простору, у межах якого відтворюється дійсність у тих звуках, емоційній тональності, кольорах, які заакцентувала душа поета:

...без плину блукає
По сірому-сірому світі
Човенце моє... («Мойра»).

У поезії С. Твердохліба не декларуються (хай і в поетичній формі) ідеї, вона не відбиває картин реального людського життя у всій його матеріальній повнокровності. Його вірші — це часто низка словесних мікрообразів, які об'єднуються в ціле насамперед настроєво-почуттєвим звучанням і метафорично-символічним змістом:

Шпиль віщають хмар отарп,
Мов з вулканів темний дим,
Зорі сяють, через хмарп
Блиском блимають блідим.
По узбіччям стогнуть дуби,
Лине гомін, чути шум, —
В хмарах трублять дивні труби,
Йде на доли жах і сум.
Дін... Дон, дін, дон... Дзвін півночі!
Йде черців до шпилью сім...
Відверніть лице і очі —
Сусе Христе!.. Вдарив грім («Гомін гір»).

Саме тому персонажі поетичного світу С. Твердохліба — це уособлені реалії природи («нічка сріблесті тче основи», «рознісся плач хвиль», «осінній вихор... скиглить, завиває», «[осінь] розпустила косу білу», «і плаче береза, й зітхає») або міфологічно-казкові чи релігійно-містичні образи (ельфи, царівна Іріс, Мойра, Зевс, титани, столітній Криван, херувими, черці, монахині, шайтан). Тут подекуди зачаївся страх. Це відчуття безпосередньо називається, втілюється у слові («страх душу пи-

«В пільмі» воно супроводжує зображення внутрішніх душевних пошуків, сумнівів і оповите серпанком містичності:

Ляк прошибає, дух завмирає,
Глуша діймає, тихо, ні звук!
Щось забіліло... Дух чи дріада?
Щось зашуміло серед мряк...
Иду по вселенній, путник-монада —
Иду чи найду ж я — камінний знак?

Однією з характерних рис цього світу є те, що він позбавлений яскравих барв. Переважають чорно-білі тони, мережані сріблом, зрідка золотом: *чорна рама (барка); чорне крило, чорний мотиль (вуж); чорноока пропасть, темний бір (дим), темні плями (ночі), темне плесо, темна смуга (темінь); білі серпанки (мрії, крони вишень); біла шарф; сріблистий танець (місяць); срібна мрія, срібні струї, студено-срібна біль, золотисті вози і под.* Органічно доповнює цей колірний ряд епітет *сірий*: *сіра смута, сірий-сірий світ.* Інші кольори — майже виняток: *синява, блакить, фіолет, смарагдові краї, мідяні ряди, рожеві уста, червоний поклін.* Та й не може бути іншою колірною гама. Вона — природний фон домінуючого поетичного мотиву:

На веретені мого серця
Смуток сріблесті тче десені,
Різноманітні творить взори... («Зорі міркують»).

Цей смуток одвічний:

Ліг смуток століття на душу скалою,
Скривавились серце і крила...
(«Журба поорала чоло мое бідне»).

Це й почуттєва реакція не лише на особисті болі й переживання. Поетове серце відгукується на горе, яке панує навкруги:

Співаче! Най громом поллється твій зов!
Той сльози лиш сіє, сей виточив кров?
Навіщо збільшати знемогу?
Сліз нині по світі у кожного вбрід,
О, будь моя пісне — дорожний граніт!
Скрізь горя так много, так много... («Серце»).

Вселюдське горе й сум подекуди набувають обрисів конкретних подій, як у творі «Жовнярські похорони». Саме на нього звернув увагу М. Ільницький, зауважуючи: «З-поміж поезій С. Твердохліба виділяється вірш «Жовнярські похорони», в якому трагедія реального життя посилена фольклорними інтонаціями» [2, с. 19]. Життя вщерть напоєне сльозами. Цей мікрообраз повторюється у багатьох поезіях: «сльози, що в серці леденіють», [демон] «німо залився сльозами», «попеліли сльози в бур'янах», «коралі вітер вдаль поніс, розвіяв в полі». «Ліг на гори дощем кривавих сліз», «вікно вмивається сльозою», «осінь холодні сіє сльози», «вийде людина у лахміття, перехреститься,

ме орати, скибу сльозами поливати», «дорогі перли, людські сльози». «І всюди на світі є зло». Такого світу не можна прийняти. Він викликає передчуття якоїсь планетарної катастрофи, загибелі («вже всесвіт сповився в смертельний саван»), яка постає у страшних, кривавих картинах, видивах:

Крапля, повінь, море крові!
Мре до щаду людський рід!..
Птах скиглить —
На клич Єгови
Так, звільна гине світ!.. («До упаду»).

Або ж у поезії «Туча»:

Над нами местна повисла десниця,
Все нищить до щаду таємний проклин,
Ми молимся, небо — студене, як криця!..
Поклін тобі, Боже, червоний поклін!

Серед інших поезій С. Твердохліба вирізняються своїм звучанням твори «Крик душі» і «Тим, що в болоті». Це болюча і гостра реакція на людську облуду, глухоту і «безстидну дрімоту», а тому слово поета таврує, проклинає. Ні «клич Вернигори», ні «пекло» не збудить тих, що «посліпли, поглухли — в болоті»:

Хай сплять, не буди їх на Івана Купала,
Як блиснуть їх лиця світлами блудними,
Мов Сфінкс, похилися студений над ними,
Щоб песя душа їх сконала! («Тим, що в болоті»).

В окремих творах простежується мотив визвольної боротьби — битви, яка в поезії «Гляньте на шпилі» постає перед читачем в абстрактно-символічних образах («б'ються з богами грішні титани»). Однак уже в поезії «Попри шпилі мідяними рядами» в символічне зображення вплітаються реалії, які конкретизують цей мотив вселюдських змагань за волю. З'являються образи «лицарів із рушницями», які «триста років заховані в хмари», і «дні і ночі, рано й вечір чекають, чи не йде зов степів від Славути». Та «йдуть літа, води в море тікають, але гомону труб — не почуть». І поет заклично звертається:

— Лицарі! Товариство! В пожарі!
Ваші чола скам'яніли від болю,
Лице стидом загоріло у хмарі,
Що народ не скине неволю!
А всі хмари розійдуться імлю,
Як народ підійметься до бою!

Провідним є цей мотив і в поезії «Три сурми» (в антології, яку упорядкував В. Лучук), де він переплітається із поетовим світовідчуттям:

Оглухли всі на зов, що йшов з минулих громів,
Я видів, як лягли в нікчемнім, сірім пилі

Булава, меч, печать — в малих синів — в сіромі —
І дух, мій хмурий дух, поник в мовчанню сумно...

Поет із гіркотою усвідомлює, що «в смертельній стомі дня, прибитий літ судьбою, понурив голову мій рідний люд, заснув». І це усвідомлення переростає в гостре звинувачення («Не варті волі ви!.. Господь дав волю смілим!») та пророче застереження:

На білих сорочках буде калину знати,
Заколений сто раз наймете парастас —
Се твій вчорашній день, твоє та й завтра, брате,
Як нині всіх зі сну не збудить грому глас!

Заклична тональність виявляє себе і у звертанні до співця, яке можна інтерпретувати як прагнення поета осмислити суспільну значущість своєї творчості. Проте навіть у ці життєстверджуючі заклики вплітається нота сумніву:

Най нині шукають в піснях забуття!..
В тобі най могуча життя б'є струя!..
Сіромі ждуть світла, розради!
Твій спів будь — веселка, будь сонце і сталь,
Най люди забудуть всю людську печаль...
Ой, серце! Чи я би не радий!.. («Серце»).

Та серце переповнене іншими почуттями:

Я радо б журбу свою кинув,
Що серце від неї холоде,
Хай слід би за нею загинув!
Плитка на се пропасть бездонна... («Пропасть»).

Вони звучать у переважній більшості поезій, тексти яких засвідчують домінанту мінорних тонів і на лексичному рівні. Тут спостерігаємо часте використання слів, що творять відповідне семантично-почуттєве поле: смуток, смута, сумний, сум, сумний, сумно, сумовито, жаль, жалість, жалісно, печаль, журба, зажура, туга, туск. Саме на ці тужливі ноти передусім відгукуються поетова душа («в душі великий жаль тремтить»), сповнені сумнівів, зневіри і марності творчої праці:

Я даром, даром дав усе,
Що мав святе, усе їм дав!
Нащо ж кудись ріка несе
В нещадну даль мій бідний сплав?
(«Я даром, даром дав усе»).

Єдина збірка поетичного доробку С. Твердохліба має назву «В свічаді плеса». Це також заголовок одного з віршів цієї збірки. Образ «плеса» простежується ще у кількох поезіях «Над озером щирбським», «На озері підземнім». У текстовій тканині цих творів формується багатоплановість поетичної семантики, яка творить яскраву і глибоку метафору. Так, у плесі срібного озера-моря умиває лице столітній Криван, який іноді

«з свічада мені добуває, стає на високий, найвищий курган,
монголам грозу присягає». Але озеро спокійне:

Ні рожі не дишуть... ні пташка не пирхне...
І плесо не плеще... не плеще,
(«Над озером ширбським»).

А ось плесо підземного озера-моря, містичне і темне, асоціюється зі смертю:

Судно тне чорні броди,
На плесі сунєсь темнім.
Я верну звідси няні,
Побачу сонце, днину.
Та виб'є час в годині —
Не верну вже на світ...
(«На озері підземнім»).

В свічаді плеса

Ідуть круги від берегів
На глибині ринуть, ринуть,
Встає, то тихне гнів кругів,
Зриваються, то гинуть...

Саме це рухливе плесо порівнюється з душею:

Змінчиві людські думи йдуть,
Душа думками грає —
І мруть, і йдуть, і йдуть, і мруть,
І цілі в них немає!.. («В свічаді плеса»).

Принагідно зауважимо, що символічна місткість метафори свічадо плеса виявляє себе не лише в контексті поезій С. Твердохліба. Так, Б. Лепкий, образно характеризуючи «Молоду Музу», писав: «Була се дівчина гарна, та невгамовна і химерна. Розсипала перли, плила по морі та приглядалась у свічаді плеса» [3, с. 57]. А сучасний критик і літературознавець М. Ільницький свою передмову до збірника, присвяченого творчості молодомузівців, називав «Краси свічадо».

«Молода Муза» вписала свою сторінку в історію української літератури [3, с. 16]. Важливе місце на цій сторінці по праву посідає С. Твердохліб, поетичний голос котрого звучав, можливо, не так примітно й гучно, як інших молодих галицьких поетів цього періоду. Але це був його власний голос — з індивідуальними інтонаціями й акцентами. У його душі, як у глибокому плесі, зароджувалися образи поетичного мерехтливо-сріблястого світу, переповненого сумом, тугою; мрії і поривання до сонячних висот супроводжувались сумнівами, а чуттєва реальність подекуди ховалась під покривом містичності. І все це вбирало в себе поетичне слово. У ньому, як у свічаді, відбивається сьогодні не тільки віддалена від нас доба, а й літературна постать С. Твердохліба, творчість котрого повертається до українського читача. У ній можна віднайти і те, що зумовлене про-

бою пера автора-початківця. І риси, притаманні справжній поезії, здатній долати час, незважаючи на десятиліття несправедливого забуття.

1. Іваничук Р. Шрами на скалі. Львів, 1987. 2. Ільницький М. Поети Молодої Музи // Українська мова і література в школі. 1990. № 4. 3. Лепкий Б. Три портрети. Львів, 1937. 4. Молода муза: Антологія західноукраїнської поезії початку ХХ ст. / Упор. Лучук В. І. К., 1989. 5. Розсипані перли: Поети «Молодої Музи». К., 1991. 6. Франко І. Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. К., 1983. Т. 39.

Стаття надійшла до редколегії 10. 08. 96

ТАРАС САЛИГА, м. Львів

Свічка на осінньому вітрі (Роман Р. Федоріва «Єрусалим на горах»)

Василь Бережан навчався в інституті і мав своє уявлення про вартість старовинного мистецтва, його дивовижну життєздатність, сповнену сили чару й краси, філософську сутність. Він випадково забрів до сільської церковці, де його стрий Федір Стригач чепурив старий перехняблений часом та вітрами храм до Великодня і буквально вирвав з вогню стару-пре-стару ікону. Вона, понівечена, зчорніла, мала згоріти разом із церковним мотлохом та сміттям.

Але цей, може, невинуватий випадок у Бережановому житті значитиме стільки, як значить щось те, що якимсь непомітно входить у людське ество і там залишається назавжди, аби потім стати «привідною» чи внутрішньою силою, що цим життям «керуватиме». Якщо б молодий Бережан не врятував від вогню старої ікони на дерев'яній дошці і не «добув» на ній сяйва Вифлеємської зорі, то, напевне, вже потім у своєму зрілому професорському віці не мав би тієї духовної моці, щоб на стіні церкви Святого Духа оживити стародавню фреску із сюжетом української дороги до Єрусалима, шляху народу, кривдженого століттями, на свою Голгофу.

Церква Святого Духа стояла на околиці села не тільки для молитов і краси, не лише для любування. Ця маленька фортеця стерегла Черчен протягом століть. Вона встояла й тоді, коли «мудрагелики-атеїстики відняли у людини право на розмову з Богом». Вона стояла як пам'ять і докір. Комуś вона муляла зір,

хтось наполегливо не помічав її присутності, а з деkim вона розмовляла.

Данило Вербень відав, що церква походить із XVII ст. і що намальовані на її північній стіні Страсті Господні — від Тайної Вечері до Покладання у Гріб — не тільки констатують релігійний сюжет, а й «оприсутнюють» у сучасному житті Крицуна, автора цього мальовидла, художника-самоука із Черчена.

Цей сюжет, здається, умовно можна визначити як основну епічну лінію нового твору Романа Федоріва «Єрусалим на горах» [2]. Навіть, може, не епічну лінію, а, швидше, епічну площину, в яку спливають усі сюжетні ручаї, сюжетні відгалуження твору. Їх багато — образно кажучи, стільки, скільки було чорних і світлих днів у долях героїв, котрим випало орати і засівати своє життєве поле десь у 30-х роках і орати та засівати його зараз. Їх навіть більше, бо можна говорити про дальші й ближчі ретроспективи, які для твору є вельми суттєвими.

А втім чи варто взагалі наголошувати на сюжетних лініях твору, коли сам автор пише: «Це роман про кожного з нас, про наші страждання, про нашу землю, її минуле й сучасність; це роман про воскресіння душ наших, що прагнуть дійти Єрусалима».

Отже, це твір-медитація, медитація історіософської сутності. Врешті, Федорів у всіх своїх попередніх романах сюжетності особливого значення не надавав. Його завжди вабили концепція людини в її життєво-психологічному вимірі, її соціальні, політичні, морально-етичні стосунки з суспільством. Іншими словами, вабить людина як продукт епохи. Тому і пам'ятаємо, наприклад, Вуйну Парасольку, Гліба Вербіжа, бухгалтера Матайка, Юрашка Поліного, Лейбу Циглера, Мацюпіньку, Менделя Каца із роману «Ворожба людська», або Тимка Ширшуна з «Турецького мосту», чи, скажімо, бабу Явдоху зі «Знаку кімерійця».

Цього разу письменник знайомить нас із колоритними посталями, такими, як Василь Бережан, Павло Ключар, Іван Слободян, Данило Вербень, Северин Гайдаш. На їхніх раменах тримається «всесвіт» роману, твориться його емоційна атмосфера й атмосфера медитативна. У цьому всесвіті поряд з їх надломленими й понівеченими долями протікають не менш, як не більш поруйновані життя епізодичних героїв — Софії Корчуватої, Гриня Семка Королькового, Гайдашевого сина, хлопчини-дзвонаря, Данишукового Ілька чи отця Данила. У цьому всесвіті — галицьке село з його мораллю, а точніше, село, що несе свого важкого хреста.

Роман Федорів — прекрасний майстер творення характеру. Він часто вихоплює із життя лише одну деталь, але таку, яка не тільки промовляє сама за себе, а й багато чого уособлює,

узагальнює, яка несе у собі певний підтекст. Наприклад, у селі Тимка Шинкаря ніхто б ніколи не назвав Францом Йосипом, якщо б він не носив цісарських бакенбардів, розкішних вусів і осінніми та зимовими вечорами з лицаркуватопарубоцькою гідністю не оповідав сільським молодикам про першу світову війну; як до нього у Відні залицялись австрійські панни; як він втікав з полону чи «обшахровував» ворога.

Усього цього у романі нема, але фраза «...дзвінок Франца Йосипа (себто шкільного сторожа Тимка Шинкаря)... завершив, здається, історію з розп'яттям...», — дає волю читацькій фантазії. Цієї фрази з незначним її деталізуванням про вуса і бакенбарди досить, щоб читач (очевидно, читач-галичанин) «пригадав» собі образ свого сільського філософа-«штрамака», при якому він виростав і набирався життєвого досвіду. У кожному селі такий «фільозоф» був і для села своє, як кажуть, коштував.

Та Федорів «із того віку виріс», аби тільки любоватися подібними персонажами та розповідати про них із сентиментальними «приправами». Він знає, що подібного у нашій прозі більше, ніж досить. І все ж він їх «приписує» на своєму романному полі, але «приписує» з метою відтворення у ньому багатого колориту села, змалювання його у природній гармонії, у психологічних барвах.

У романі село не тільки тло, де відбуваються події та живуть герої, а значно складніший організм. Крізь нього пропливають історія, час і полишають на його обличчі, на його душі свої карби.

Село — це і Софія Корчувата, котра не знає, де похоронені її три сини, що впали за волю України, це і могили Василюків, Семигенів, Коритків, Косачів — рядових стрільців Української Галицької Армії, і ворожа пропаганда у ньому про «щасливу» Червону Україну, і Катерина Юрчишина, на очах якої енкаведисти скручували руки її синові Михаськові, це і оперуповноважений Ступа з найбрутальнішою і найлютішою сваволею вчинків, і життя тих, що обрали дорогу сексотства, зради, підкупу і, звичайно, життя таких, як Северин Гайдаш чи Павло Ключар.

Село — це Страдча долина у ньому із церквою Святого Духа, це, як висловлюється один із героїв твору, — «історичний досвід, який сидить у кожній краплині крові, в кожній судинці... у кожному з нас, він сидить, ми тільки про це не знаємо або ж не хочемо знати, часто він замуrowаний від нас нами таки самими, а ще замуrowаний обставинами, освітою, щоденним життям; він сидить припилюжений, часом висхлий, немов мумія, і тисячі, мільйони з нас умирають, не підозрюючи навіть про первоцвіт, який вони носили в собі».

Северин Гайдаш якраз знає, що несе у собі цей досвід. Він провчителював усе своє життя. Воно немов і складається із доль його учнів, яких він учив розуму, які знають кожен його крок. Він любив їх і перед ними ні з чим не таївся, як і вони перед ним. Він вірив, що його наука проросла у кожного в душі і витворить колись загальний урок добра, сконденсується у щось таке, що нікому не вдається понівечити й потоптати. Він був у цьому впевнений — інакше не зміг би називатися вчителем.

Але Федорів як досвідчений майстер слова не витрачає письменницьких зусиль, аби творити образ народного вчителя із тих, сказати б, складових, що вчителя роблять вчителем. Він змальовує конкретну життєву ситуацію, яка водночас екзаменує й учнів, і Гайдаша, стає перевіркою на гідність.

Оперуповноважений Ступа зібрав у сільському клубі жителів Горопах, щоб у присутності громади столочити Гайдашеве життя, щоб змусити вчителя зізнатись у своїх антирадянських провинах, покаятись, що давав дітям читати ворожі книжки, вчив шанувати історію, любити Шевченка, приносив на урок розп'яття Христа, в якому учні впізнавали своїх сільських страждальців. «Розкажіть ще селові, — походжав по сцені розпалений Ступа, — як ви їздили в район в енкаведе, де, піддавшись намові бандерівської вовчиці, а може, бандери вас купили, і ви, куплені, продані, випрошували трупи синів тієї вовчиці, щоб могла їх поховати нібито по-християнському, по-людському, начебто вони чогось людського заслужили, окрім презирства. Я маю на увазі Софію Корчувату. Що, може, неправда? Та Гайдаш не зламався. Він складав свій найголовніший у житті іспит, він чекав бодай якогось одного сміливця, що заступиться за нього, але не знайшлося, село його зрадило. Він не дочекався цього оборонця і тоді, коли його вивозили, не підбіг до стрибків принаймні школярик з п'ятого класу і не спитав: «За що берете нашого директора? Що він винен?».

Горопахи переживали «щасливий» будень радянської дійсності, день вивезення до Сибіру. «Люди кусали губи, аж кров виступала, але ніхто не плакав, не кричав, не пробував, відпрошуючись, комусь цілувати роки, навіть діти пройнялися зятятим нелюдським оціпенінням, таким надлюдським болем, що аж замерзав їм цей біль у душах, і потім ціле життя вони ходили із цим тягарем замерзлим».

З подібних драматично-життєвих реалій могло б ткатись усе полотно твору, але письменник спрямовує читача іншим шляхом. Він зводить в одну площину конкретні факти чи окремі сюжети. Вони потрібні для того, аби стати матеріалом роздумів, оцінок, висновків. Певні оцінки та висновки робить сам автор і подає їх читачеві у готовому вигляді, але в більшості

випадків чи навіть всуціль роману він спонукає до цього читача. Можна навіть сказати, що «Єрусалим на горах» — це твір, у якому персонажем виступає також читач.

Він, читач, має сам збагнути, докопатись істини, суті, чи село зрадило свого вчителя, чи вчитель справедливо «вмурував» у своїй душі гнів на нього. Власне, читач сам відповідає, він у художньому підтексті твору пізнає образи Страху, Байдужості, Лицемірності, Гріха, Зради.

Ні, Федорів їх не пише з великої букви, як імена персонажів. Він хоче, щоб вони, як казав Л. Первомайський, жили в «субстанції рядків незримих». Вони впродовж усього тексту твору так і живуть, хоч, правда, інколи виступають дуже відкрито. «Мушу признатися: я не був на Янівському кладовищі поміж стрілецькими могилами, — зітнівся Бережан. — Як хочете це розцінюйте, але не був. Не мав часу? Відкладав назавтра? Боявся, що хтось із сексотів сфотографує мене й однесе, куди треба? Пояснення, мабуть, можна знайти... пояснення, але не виправдання... Гей, чого ми такі підлі, що боїмося самих себе, своєї історії, чому топчемося по ній та возимо по ній гній?..

...Але ж страх лишився... страх! — аж простогнав Бережан. — Сталін смертний, а страх незнищимий. — Бережан знову запалив люльку; він ковтав дим; кашляв й знову ковтав, і виглядало збоку, що він димом тамує страх. Я так подумав. — Знаю по собі: видавлюю з себе страхопудство, вичавлюю, як гній з болячки, інколи здається, що я уже вільний від нього, що його нема, а він раптом показує роги і б'є тебе в груди. І ти мертвієш. — Він розвів руками і подивився на мене благально, немовби прошучи: «Ну, не суди мене, грішного, сам знаю свої гріхи. Каюся, очищаюся од них і знову грішу».

Мабуть, кожна чесна людина, яка вміє говорити собі правду, дивитися на себе збоку, аналізувати й поцінювати власні вчинки, готова повторити: «Каюся, очищаюся...». Наше вчорашнє життя ставило кожного із нас у такі умови, що мало хто міг не згрішити. Хіба не треба покути тому, хто з боязні за своє становище вчора не охрестив своїх дітей, а нині «став» найбільшим православним, греко-католиком чи конфесійним «центристом». Але нині він переконаний, що йому не треба «перебудови» душі, що він не має у чому каятись. Він із висоти свого запічка вже встиг замельдувати світові про свою вчорашню хресну дорогу й оголосити себе незаплямованим чи пак найбільшим патріотом.

Герої Федоріва, якщо комусь дорікають, то бачать і себе, вони очищаються від вчорашнього соціального лукавства нинішніми нелукавими вчинками та переоцінкою і гордовитого «я». Северин Гайдаш, затаївшись у безкомпромісності, не прийняв горопахівського хліба у свою найтяжчу сибірську дорогу.

Він був суддею «всім і вся», але й дорікав собі самому, картав себе, що не вберіг рідного сина від комуністичної облудності, хоч чужих синів умів гартувати на героїв УПА.

Він не тільки корив своїх учнів за те, що ставали стрибками, що допомагали енкаведистам вивозити сусідів до Сибіру, робились есбістами і часом вішали невинних людей в ім'я України, що повивчались на педагогів і не вміли або боялись на своїх уроках промовити слово «Україна», що писали в газетах брехливі статейки про «щасливе життя», що, ставши художниками, писали образи доярок «із золотою зіркою Героя на грудях, знаючи, що вона ніякої героїчної роботи не переробила і що зірка золота на її цицьці — не золота», але він й у собі бачив провину, що не міг їх від цього врятувати.

Роман Федорів запропонував у своєму творі еволюцію морального і духовного конформізму як явища соціального, диктованого умовами більшовицьких чи якихось інших режимів. Він з дослідницькою ретельністю простежує шлях падіння своїх героїв і їх здатність протистояти, виживати й тоді, коли життя стає пеклом. Зрозуміло, для цього йому необхідно аналізувати найрозмаїтіші реальності життя, входити в атмосферу людських клопотів, гризот, соціальних упосліджень часу, сприймати людські трагедії та драми не через скельця сентиментальних окулярів, а розуміти їх як конкретну історичну даність, яку треба об'єктивно оцінити і вишукати з неї зерно досвіду. Він для його письменницької честі це зерно вишукє і засіває його в душах читацьких.

Про особливий письменницький успіх можна говорити й тоді, коли йдеться про так зване внутрішнє роздвоєння душі героя, для художнього втілення якого Федорів недаремно докладає багато зусиль. У силу нашої кількасотлітньої бездержавності українцям, крім того, що треба було пам'ятати про шаблю та підпільно формувати національну армію УПА, доводилось виробляти життєву дипломатію до тих, які нас «з братерською любов'ю» звільняли від попереднього загарбника, аби загарбати самим.

Така дипломатія насамперед полягала в тому, що нам постійно доводилось одне думати, а друге робити. Це входило у нашу кров. Лише одиниці могли бути одвертими протестантами; нас настільки понівечено й сплюндровано, що разом стати в один ряд ми не вміли, нам для цього не вистачало національної консолідованості. Отож, не від щасливого життя нам доводилось справді «двоїти» свою душу. У такий спосіб ми намагались виживати.

Василь Бережан написав картину «Дорога на пасовище», яка, як йому здавалось, стала його найулюбленішим творчим дитям. Картина була осяяна сонцем, облита радісним світлом,

теплом, що «струмилося з дороги, з полів, з далекої смужки лісу...». Золотисте сяйво мовби підбадьорювало юну хлоп'ячу душу «тривожною загравою».

Проте кон'юнктурна критика писала, що Василь Бережан згадує трикляте минуле Кам'яного поля, малює нам образ малолітнього сільського сірачини, голодного пролетарія, нужда якого послала пасти чужу худобу.

Та художник не міг публічно протестувати проти цього критичного фальсифікату, навіть нікому не тлумачив справжньої суті свого твору, хоч у душі сміявся з цього «мудрого» критика. Він не продав картину ані Міністерству культури, ані знайомому грошовитому хірургові, а повісив її на чільному місці у власній майстерні поряд з образом Різдва Христового, який колись врятував від вогню.

Словом, Федорів ставить своїх героїв завжди в складні умови, де вони швидше виживають, а не живуть. У суті своїй так проходить і Бережанове життя. Щоб «бути», Бережан все ж поступається принципами, але поступається у меншому, аби одержати більше. Він змушений краяти свою душу і лише наодинці з самим собою або серед найдовіреніших друзів сповідатись, висловлювати себе «до дна».

До речі, сповідальність — одна із найкращих і найхарактерніших ознак твору. Вона визволяє героїв від панцерних оков, руйнує стереотипи їхнього мислення. Але це, коли йдеться про роздуми, історіософські узагальнення з висоти нинішнього дня. А ось стара Когутячка змушена жити «роздвоєною». Вона, бідолашна, «не впізнала», не мала права впізнати серед постріляних героїв-бандерівців свого сина Петра, відомого в підпіллі «Сагайдачного», бо коли б призналась до нього мертвого, то вся родина відразу стала б бандитською і щонайменше опинилась би десь у сибірах. Вона змушена була переборювати себе цілу вічність, гасити у собі «розпечені слова», клекіт яких з літами улягався в її душі.

Більше цього, вона не змогла сказати підготовлені нею ж найлютіші слова жінці з Великої України, матері Сашка Козаченка, який геть «озвірів від засідок», перестрілок і переслідувань, від «пиятики також і від енкаведистського свавілля». Ця жінка й допустити не могла, що «її син вирізував на своєму офіцерському паску із зіркою карб за карбом на кожного вбитого бандерівця і цим, бувало, вихвалявся». На цьому паску був карб і на «Сагайдачного», сина Когутячки.

А тепер зустрілись матері — могло статися щось найстрашніше. Та вийшло навпаки. Замість підготовлених лютих слів Когутячка несподівано віднайшла у своєму серці слова не злобіві, а такі, що зігрівають, що здатні хоч трохи применшити материнське горе.

Для федорівського сюжету така новелістичність дуже характерна. Адже Федоріву важлива не зовнішня традиційна подійність сюжету, а подійність внутрішня. Це означає, що письменник у «рухову основу» сюжету ставить щось звичайне, майже елементарно буденне, але цьому звичайному надає виняткової ваги. Відбувається не «рух» подій, а «рух» думки, суть якої вміщає величезне смислове та емоційне навантаження. За допомогою такої художньої «схеми» Федоріву вдається досягати високого ефекту драматизації тексту та його ліризації.

При цьому випадає сказати, що стильовій стихії Федоріва взагалі характерна поетичність мислення. Інтенсивна художня осмисленість будь-якого факту чи явища вимагає зворотного. Виразально-зображальна система теж мусить бути художньо-інтенсивною. Тут Федорів якраз на своєму коні. Ось для прикладу кілька фраз: «коні вже не мали сили... вози були важкі від вчорашнього зойку і сліз»; «...ваш Святий Дух відбіг від села, йти до нього на молитву далеко», «...хліб у Сибіру — Бог у церкві...».

Поетика прози Р. Федоріва — це особлива розмова. Багатство образного мислення не тільки концентрує в собі естетичну специфіку української мови, а й несе навантаження суспільно-історичного та психологічного характеру, персоніфікує певні морально-філософські поняття. «Слова, — писав колись Юрій Липа, — що є зав'язками образу, завжди можуть зацвісти життям, як зрошені вологістю сухі ерихонські троянди. Але без живої води творчої дійсності вони не будуть цвісти» [1, с. 29].

Роман Федорів якраз знає, як зачерпнути «живої води» реальної дійсності, як вдихнути в артерії слова життєвого просвічення, щоб воно спалахнуло не підлакованим ідеалізмом, а правдивістю, єдністю стверджень і заперечень конкретики буття. І дуже важливо, що реалії та деталі, з яких твориться образна фактура федорівського художнього тексту, завжди зігріті авторським емоційним теплом.

Вчитель приніс у клас різьблення розіп'ятого Ісуса і пустив його поміж учнів, щоб розглядали. Отже, деталь у сюжеті твору, яка сприяє розмаїтості асоціацій. Власне так і є: вчитель має змогу будити уяву, говорити про високу суть мистецтва та його незнищимість, про спустошеність душ тощо. «Вчитель ходив по класу поміж рядами лавок високий, прямий, задивлений кудись... задивлений понад наші голови, і нам, школярам, здавалось, що він зримо видить того митця, який із пензлем, пером чи різцем стоїть на сторожі, щоб ми, народ, не звиродніли. «Той майстро прадавній, — казав нам Гайдаш, — творінням своїм стверджує: ми були на цій землі, ми єсть, ми будемо...».

І ось, коли б аналізувати смислову суть опорних у тексті слів «майстро», «різець», «перо», «пензель», «вчитель», то хіба

не відчуємо тієї авторської безпосередньої праці, завдяки якій «зав'язки образів» зацвітають життям.

«Єрусалим на горах» — твір багатоплановий. Очевидно, інші його рецензенти говоритимуть про його історіософічну концептуальність, що є, по-моєму, однією із дуже яскравих wartości, оцінюватимуть лінії роздумів письменника над проблемами: митець і суспільство, творчі компроміси і некомпромісність, свобода душі та духовне рабство, людське «я» у вирі життя тощо. Усіх параметрів можливих розмов про роман, звичайно, не окреслити. Це твір, який своєю змістовою основою поліфонійний, а отже, заслуговує різнопланового вивчення.

1. Бій за українську літературу // Народний стяг. 1935. 2. Федорів Роман. Єрусалим на горах. Львів, 1993.

Стаття надійшла до редколегії 10. 06. 95

Зміст

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Михайлин Ігор. Навколо Омеляна Огоновського (Дискусія в критиці з приводу «Історії літератури руської»)	3
Любашенко Вікторія. Перші українські біблійні переклади: історико-текстологічний аналіз	21
Пахомов Володимир. «...Між часописами апостолка...» (Ольга Дучинська на сторінках «Жіночої долі»)	30
Чопик Ростислав. Пролог та епілог («Енеїда» та тлі «Мойсея»)	43
Драган Оксана. «Чесність з собою» — етико-психологічна концепція Володимира Винниченка	49
Федоришин Петро. М. Грушевський — літературознавець і публіцист	60

ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

Бондар Лариса. Маловідомий твір Івана Нечуя-Левицького (Казка «Скривджені й нескривджені»)	65
Крохмальний Роман. Дивосвіт метаморфози	85
Ляхович Зоряна. Символ «білих островів» у ранній творчості Максима Рильського	92

ДО 100-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

Міщенко Леоніла. Максим Рильський у Львові (Спогади)	100
Салига Тарас. Максим Рильський і Євген Маланюк	110
Таран Людмила. Між стилосом і молотом (До проблеми самотожності поета: Максим Рильський)	119
Коцюба Зоряна. Максим Рильський як перекладознавець	125

З ДІАСПОРНОЇ ПОЛИЦІ

Шелест Володимир. Поезія Леоніда Мосендза	133
---	-----

КРИТИЧНІ НОТАТКИ

Панько Таміла. Роздуми над творчістю Василя Стефаника з позиції теорії експресіонізму	148
Невідомська Лілія. У свічаді слова (Роздуми над творчістю Сидора Твердохліба)	153
Салига Тарас. Свічка на осінньому вітрі (Роман Р. Федоріва «Єрусалим на горах»)	163

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Міжвідомчий науковий збірник

Видається з 1966 р.

В И П У С К 63

Художній редактор Е. А. Каменщик

Технічний редактор І. Г. Федас

Коректори К. Г. Логвиненко, Л. І. Сідлович

Передано на складання 02.09.96. Підп. до друку 14.01.97.
Формат 60×84/16. Літ. гарн. Вис. друк. Умов. друк. арк.
10,0. Ум. фарбовідб. 10,34. Обл.-вид. арк. 11,51. Вид. № 109.
Тираж 500 прим. Зам. 3327.

Державне спеціалізоване видавництво «Світ»
при Львівському університеті
290000 Львів, вул. Дорошенка, 41

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

НБ ЛНУ ім. Івана Франка

Уф 0080