



Українське літературознавство

Випуск

53

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

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

РЕСПУБЛІКАНСЬКИЙ
МІЖВІДОМЧИЙ
НАУКОВИЙ
ЗБІРНИК

Виходить з 1966 р.

В И П У С К 53

Л Ї В І В
ВИДАВНИЦТВО ПРИ ЛЬВІВСЬКОМУ
ДЕРЖАВНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ
1989

Збірник містить розділи, присвячені ювілейним датам — 50-річчю возз'єднання західноукраїнських земель у єдиній Українській Радянській державі в складі СРСР і 175-річчю з дня народження Т. Г. Шевченка, — а також розділ «Теорія і історія літератури», де розглядаються особливості творчості таких письменників, як В. Стефаник, Леся Українка, І. Нечуй-Левицький, Ю. Яновський, П. Загребельний. У новому розділі «Публікації» читачеві пропонується маловідома стаття Лесі Українки.

Для викладачів вузів, наукових працівників, аспірантів, вчителів, студентів.

Бібліогр. у кінці статей.

Сборник содержит разделы, посвященные юбилейным датам — 50-летию воссоединения западноукраинских земель в едином Украинском Советском государстве в составе СССР и 175-летию со дня рождения Т. Г. Шевченко, — а также раздел «Теория и история литературы», где рассматриваются особенности творчества таких писателей, как В. Стефаник, Леся Украинка, И. Нечуй-Левицкий, Ю. Яновский, П. Загребельный. В новом разделе «Публикации» читателю предлагается малоизвестная статья Леси Украинки.

Для преподавателей вузов, научных работников, аспирантов, учителей, студентов.

Библиогр. в конце статей.

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

Відповідальний за випуск проф., д-р філол. наук Т. І. Комаринець

Адреса редколегії:

290000 Львів, вул. Університетська, 1.

Університет, кафедра української літератури. Тел.: 79-41-90

Редакція історико-філологічної літератури

Зав. редакцією Д. С. Карпин

До 50-річчя возз'єднання західноукраїнських земель в єдиній Українській Радянській державі у складі СРСР

Р. Т. ГРОМ'ЯК, проф.,
Тернопільський педагогічний інститут

Основні тенденції художнього освоєння теми Золотого вересня

Боротьба західноукраїнських трудящих за своє соціальне і національне визволення, за возз'єднання з єдинокровними братами з Наддніпрянщини була тривалою, нелегкою і ніколи не відбувалася ізольовано від історії східнослов'янських народів. Її особливості, закономірності стали предметом численних історичних праць та наукових досліджень. Водночас це процес такого колосального людинознавчого сенсу, що здавна привертав і продовжує привертати увагу митців, які працюють у різних сферах художньої творчості. Можна впевнено стверджувати: уже створено художній літопис боротьби за возз'єднання, за соціалістичну перебудову всіх сфер життя західноукраїнських земель.

Провідну роль у художньо-естетичному освоєнні теми революційного оновлення краю відіграли письменники. Літератори, які не втратили і до сьогодні права називатися народними письменниками, ніколи не мислили України як *суми частин* різних державних утворень, хоч мусили визнавати і таку історичну реальність. Відторгнута в середині XIV ст. від східнослов'янського кореня західна галузка тих племен, з яких формувалася українська народність, завжди тягнулася до крони українського дерева. Віддані після третього поділу Польщі в 1772 р. під австрійсько-габсбурзьку корону західні землі України потрапили під подвійний національний (польсько-німецький) і потрійний соціальний гніт. Наддніпрянська (Східна) Україна входила до складу Російської імперії, в якій самодержавно-царська машина вичавлювала соки з українців так само, як і з російського трудового люду.

Так тривало до 1918 р., коли розпалася Австро-Угорська клаптикова імперія, а за Збручем йшла боротьба за владу Рад.

Якщо українська буржуазія поквапилася скористатися «історичною нагодою» для задоволення своїх самостійницьких амбіцій на ґрунті соціальної демагогії (проголошено УНР, ЗУНР), то комуністи відразу ставили питання про єдину Україну на власне демократичних засадах.

Уже на пленарному засіданні мирної конференції в Бресті 19 січня 1918 р. представник Радянської України заявляв:

«Народний секретаріат прагне створення таких умов, за яких весь український народ, що живе на Україні, в Галичині, Буковині та Угорщині, незалежно від державних кордонів, які розділяють його нині, міг би жити, як одне ціле» [2].

На жаль, для досягнення цієї мети мусило пройти ще двадцять літ запеклої боротьби, яку вели (кожен своїми засобами) західноукраїнські трудящі і радянські люди з-за Збруча.

Представники польської держави, до якої включалися землі Східної Галичини, підписуючи Ризьку угоду, зобов'язувалися надати «особам російської, української і білоруської національності, які перебувають у Польщі, на основі рівноправності національностей, всі права, що забезпечують вільний розвиток культури, мови і виконання релігійних обрядів [2].

Процеси насильницької полонізації з допомогою «шляхетних» засобів пацифікації-умиротворення українців і білорусів на «східних кресах» тепер добре відомі і засвідчують «щирість» переконань і вагу офіційних документів буржуазної Польщі.

Розчетвертовані між різними державами українські землі почали возз'єднуватися 17 вересня 1939 р., а закінчився цей історичний процес аж 1945 р. після встановлення Радянської влади на Закарпатті.

Прогресивні письменники, що в різний час жили на українських землях, які входили до складу буржуазних держав, зверталися до минулого свого народу, щоб плекати його вільнодумні мрії і спонукати трудящих до боротьби за національне визволення через соціальну свободу. Згодом вони орієнтувалися на життя тієї галузки української нації, яка формувалася як нація соціалістична у складі СРСР, і готували своїх земляків до рішучої битви [1; 7].

Їх переслідували дефензива і сигуранца, політична поліція Чехословаччини і Угорщини, а вони залишалися вірними комуністичному ідеалу і пропагандистами дружби народів, здобутків соціалізму. Так закладалися ті традиції, на ґрунті яких, освоюючи досвід радянських митців, творився художній літопис соціально-економічних, політичних і культурних творень на західноукраїнських землях.

На сьогодні це вже поважний корпус прозових, драматичних і віршованих творів. Серед їх авторів — письменники різних поколінь: ті, що задивлялися в будущину, учасники і сучасники подій, ровесники визволення, які пам'ятають події з дитинства, осмислюючи їх крізь призму історії. Опублікували твори наймолодші, що живлять свою уяву спогадами батьків і скупими свідченнями документів.

Збагнути особливості художньо-естетичного осмислення теми Золотого вересня можна тільки при панорамному погляді на творчі здобутки поборників і речників возз'єднання. Складне це завдання — надто розмаїтий і багатий матеріал неоднакової художньої вартості. То ж спробуємо бодай контурно відтворити літературну картину Золотого вересня. Беремо до уваги найпримітніші твори — не обов'язково найвартісніші в художньому пла-

ні. Зважаємо на те, що вони були свого часу фактами літературного процесу і ставали факторами суспільного життя: їх обговорювали, про них сперечалися. Ці твори вловлювали якісь нові тенденції в житті, готували ґрунт для появи справжніх художніх відкриттів.

1 березня 1940 р. в республіканській газеті «Комуніст» Степан Тудор писав: «Історичний акт визволення Західної України становить величну межову грань у літературному житті народів колишньої Західної України, це він — джерело зворушень і ідей, що ними довго ще кормитиме наше літературне слово, ще довго бойова ритміка маршових колон буде піддавати ритм для наших поезій, а героїчна радість наших днів буде широким диханням нашої прози» [6].

Мав цілковиту рацію письменник: незважаючи на те що в життя радянських людей невдовзі увірвалася страшна війна, яка на тривалий час стане темою для багатонаціональної радянської літератури, все нові і нові покоління митців повертаються до днів Золотого вересня.

Відтоді теми визволення з-під чужоземного гніту і фашистського ярма переплітаються у збірках поетів, в епічних творах прозаїків, а проблема боротьби з націоналістичною ідеологією стає наскрізною. Процеси соціально-економічних перетворень зображуються як причини і наслідки духовного прозріння людей праці, звільнення їх з-під влади землі, приватної власності. У визволених районах пліч-о-пліч працюють письменники, що формувалися за умов соціалізму, і ті, що займали різні позиції до визволення. Перед радянськими митцями, що приїхали на захід, стало завдання — тактовно передавати досвід літератури соціалістичного реалізму, перед місцевими літераторами — оволодівати ідеологією марксизму-ленінізму, новим творчим методом, доносити до широкого кола читачів написане в підпіллі, художньо освоювати нові життєві процеси. Провідним, часто уживаним композиційним прийомом стає контраст, антитеза, а ритміко-інтонаційним рисунком — пісенна, маршова наспівність, задушевний пафос ліричного героя чи персонажа. Змінюються навіть суворі ритми революційних поетів О. Гаврилюка і С. Тудора. Схвильовані вірші, присвячені визвольному походу Червоної Армії, створили П. Тичина, М. Рильський, М. Бажан, В. Сосюра, А. Малишко, А. Турчинська. Поезії перших років радянського життя сповнені світлої радості, теплих почуттів до трудової людини. Їх поетику визначають соціальні контрасти, що зумовлюють антитезність засобів художнього освоєння дійсності.

Мистецький досвід основоположників української радянської поезії був доброю школою для західноукраїнських письменників і давав підставу критикам, які аналізували нові вірші львів'ян, говорити про схематизм і поверховість в освоєнні важливої теми оновлення життя за радянських умов. Поети — учасники і сучасники соціалістичних перетворень — уже в першому наближенні до теми Золотого вересня виявили ряд її граней, виразили світо-

відчуття, перші радощі звільнених і звияжців, та залишався ще за межами поетичного слова драматизм ідейних битв, розгубленість частини обдурених фальшивими гаслами людей, підступність прихованих ворогів. Ці теми чекали огнистого слова сатири, проникливого психологічного аналізу, яким володіє епічна проза, яка поки що заявила про себе у нарисах і коротких оповідних жанрах.

Вже тоді письменник Степан Тудор писав філософський роман «День отця Сойки», П. Козланюк виношував задум «Юрка Крука», Я. Галан — нової драми із сучасного життя, переосмислювала свій досвід Ірина Вільде... У Львові працювали відомі прозаїки П. Панч, О. Десняк, Ю. Шовкопляс, пробував перо В. Речмедін, писали про галичан і верховинців Ю. Яновський, Іван Ле, А. Шиян, О. Кундзіч, А. Турчинська. Літературний процес на оновленій землі все глибше занурювався в сучасність, яка давала значний матеріал для художніх відкриттів.

У репортажах, нарисах і оповіданнях радянських письменників, які пильно вдивлялися у життя трудівників, у суспільні процеси після 17 вересня, є провідна прикметна риса: про що б не йшлося в них (найбільше про втечу шляхти, про встановлення Радянської влади на місцях), неодмінно буде показано, як відкривається чутлива душа людини до краси.

Критика свідчить, що тільки ті прозові твори привернули увагу читачів і залишилися в історії літератури (та й в активному фонді художнього літопису Золотого вересня), які висвітлювали сутність подій через бодай більш-менш окреслені характери, через живу інтонацію учасників чи очевидців зображених подій. У тодішніх оповіданнях і повістях цілковито панувала оповідна манера. Ірина Вільде немовби розчинялася у своїх оповідачах, майстерно вела монологи і діалоги, ніде не схибивши в колориті покутської чи буковинської говірок. І на лексичному, і на синтаксичному рівнях психологія мовця й особливості мови виражалися з філігранною точністю («Володко», «Орися», «Роман жениться», «Шукаю праці»).

Майстром гумористичної оповідки виступав П. Козланюк, тонко передаючи мовлення селян і великосвітський жаргон міщан («Іван Довбня», «Золото»). У вихідців із Західної України не відчувалося різких перепадів між мовою автора і мовою персонажів, хоча міра і функції діалектизмів і полонізмів у мовних партіях творів була різною.

Прозаїки із Східної України з метою індивідуалізації мови героїв, відтворення місцевого колориту вдавалися до стилізації, дуже часто зберігаючи польську, українську літературні мови і покутську чи гуцульську говірки у їх самотійних формах. У таких творах характер типового (етнографічно точного) верховинця виявлявся насамперед через стилізовану розповідь («Василь Палійчук, гуцул» у Ю. Яновського, Микола Шпагарук у «Верховинці» О. Кундзіча, Петро Гранюк у «Твердому характері» Івана Ле). Найголовнішим, з точки зору радянських письменників, у характерах цих людей було те, що ці люди самотійно виявля-

ли рішучість і брали на себе відповідальність за долю громади у нелегкі часи.

З усіх передвоєнних творів на тему визволення західноукраїнських трудящих і їх возз'єднання з наддніпрянцями повість О. Кундзіча мала найбільший розголос, була перекладена поросійськи, і вже у травні 1941 р. «Правда» писала, що вона «звучить, мов пісня. Весь лад її мови — урочистий, романтично-піднесений... Художні образи органічно пов'язані з духом подій, з характером прикарпатської природи, з самим побутом гуцулів» [5].

Безперечно, повість привернула увагу своїм романтичним пафосом, ідейною спрямованістю, відповідністю історичним фактам. Однак і вона відбивала скоріше зовнішній погляд на події, ніж сам вияв історичної правди через саморух характерів, вона доводила (щоб не сказати ілюструвала) ідею, а не досліджувала її пульсування в соціально-психологічних ситуаціях буднів. Правда, у цьому творі відбито і такі психологічні явища, з яких згодом розростеться свій «самостійний» бюрократизм: щойно обрали люди Колу до комітету, а вже вітаються з ним всі разом «в один голос, і чинять церемонію». Ота церемоніальність у стосунках виборців і обраних тоді ще не давалася взнаки, але проблема «влади і людини» вже впліталася в реальну конкретику нового життя...

Твори на гуцульські теми, надруковані ще в журналі «Західна Україна» і згодом у перші роки вільного розвитку літератури на визволених землях, давали підставу для обговорення серйозної проблеми, яку дещо пізніше чітко поставив О. Кундзіч. Йшлося про екзотику і художній такт, естетичну міру в літературі. Автор «Верховинця» в світлі своїх епігонів побачив небезпеку і 1945 р. писав: «Екзотика виникає внаслідок зневажливо-зверхнього сприймання, без інтересу до самої суті буття народу, до його інтересів і прагнень. Таке сприймання ображає народ... Де виникає екзотика, там нема знання, розуміння народу» [4]. Однак «байдужість до тонів і мотивів колориту,— твердив письменник,— неминуче позначилася б на художній правді твору». Спостереження О. Кундзіча над «повною автономністю літератур у кожній частині нашої землі» мало принципове значення для розуміння джерел різноманітності стилів і форм у межах національної літератури. «Наша література,— слушно вважав О. Кундзіч,— не призвичаїла нас мислити українську державу в єдності всіх її земель, в усій розмаїтості її пейзажів, топографії, флори й фауни, економічних укладів, звичаїв і характерів, не створила образу країни в її цілості. Література минулого — за винятком окремих представників — не піднялась над штучними кордонами... Нова Україна, від Дінця до Тиси, розгортається сьогодні перед нашими очима і жде свого мистецького втілення, свого художнього становлення і ствердження» [4, 249—250].

Реалізацію невідкладних завдань художньо-естетичного поглиблення теми Золотого вересня тимчасово відсунула Велика

Вітчизняна війна, яка, щоправда, по-своєму зміцнила єдність українського народу на класовій основі, випробувала життєвість соціалістичних ідеалів і шляхів їх соціального та художнього втілення.

У післявоєнні роки література здійснила немовби перший підхід до цілого комплексу проблем становлення соціалістичного способу життя на західних землях України. Нариси, памфлети, оповідання, поезії — ці наймобільніші жанри відобразили окремі грані складних процесів, ті чи інші факти з життя різних соціальних верств, виразили спостереження і почуття учасників історичних подій. Осмислення їх причин, простеження того, як соціально-політичні, економічні зміни відбиваються на настроях людей, на їхніх долях, характерах, вимагало історичної ретроспекції, епічного погляду на події — великих жанрів. Початок і перша половина п'ятдесятих років принесли читачам роман П. Козланюка «Юрко Крук», повісті В. Речмедіна «На верховині», М. Стельмаха «Над Черемошем», «Буковинську повість І. Муратова, роман С. Складенка «Карпати», С. Чорнобривця «Визволення земля». Тоді ж творилися «Сестри Річинські» Ірини Вільде. Період становлення проходили Михайло Томчаний, Іван Керекеш, Юрій Мейгеш на Закарпатті, Василь Лозовий, Яків Стецюк, Григорій Тютюнник у Львові. До Луцька прибув Микола Олійник, до Тернополя — Олекса Корнієнко, до Чернівців — Володимир Бабляк. У радянських вузах навчалася когорта голосистих початківців: Ростислав Братунь, Дмитро Павличко, Роман Іваничук, Петро Мах, Віктор Лазарук, Олександр Богачук, Борис Харчук, Василь Фольварочний. Покоління за поколінням ішли в літературу люди, покликані Золотим вереснем, мобілізовані комуністичною партійністю. Навіть ті, що довго мовчали, знову взялися за перо: по-новому глянули на давно написані твори Михайло Яцків, Денис Лук'янович, звернулася до онуків своїми віршами Іванна Блажкевич. 1956 рік став визначною віхою у ставленні до минулого і сучасного, до людської особистості — врешті, до Правди і Честі. Відновлювалися ленінські норми партійного життя, поверталася із вимушеного забуття в історію КПЗУ. Читачі заново знайомилися з творами Василя Бобинського, Мирослава Ірчана, Володимира Гжицького, Дмитра Загула.

Війна як ратний труд, подвиги партизанів, відбудова заводів і шахт, відновлення колгоспів, перші подуви «холодної війни», боротьба з новими формами націоналізму — саме ці суспільні процеси покликали митців, визначили теми їх творів, сфери діяльності літературних героїв. Настрій бадьорий, як у переможців; світовідчуття оптимістичне — такий пафос більшості тодішніх творів.

Мирні часи і ясні перспективи суспільного розвитку створили українським митцям умови для переходу від нарисів, оповідань до більших жанрів. Повісті, поеми, романи гронами публікуються вже на грані десятиліть. «Професор Буйко» Я. Баша (1946), «Лейтенанти» О. Копиленка (1947), «Прапорonosці» О. Гончара (1946—1948), «Жива вода» Ю. Яновського (1947), «Чорноморці» В. Кучера (1948), «Хазяїни» С. Складенка (1948), «Таємниця

Соколиного бору» Ю. Збанацького (1949), «Микита Братусь» О. Гончара («1950»), «Велика рідня» М. Стельмаха (1949—1951), «Буковинська повість» І. Муратова (1952), «Над Черемошем» М. Стельмаха (1952), «Карпати» С. Скляренка (1952—1954), «Юрко Крук» П. Козланюка (1947, 1950, 1957) — ці епічні полотна учасників і сучасників найважливіших суспільних подій не тільки відбивають свій час, але більшість з них вийшла за його межі, окремі стали класичними.

Знаменно: географічні виміри тематики української літератури розширилися, письменники Наддніпрянщини, Наддністрянщини, Буковини і Закарпаття виступають єдиним фронтом. Нарешті випала нагода і з'явилися поважні причини говорити про літературний процес як єдиний потік без сакраментальних лапок. Цьому сприяла надзвичайна мобільність письменників. І незважаючи на це, гострі баталії в літературі не вщухають: хвиля за хвилею перекочуються кампанії проти явних і позірних націоналістів, космополітів, прихильників «теорії» безконфліктності.

Така атмосфера відбилася і на характері повістей і романів про боротьбу трудящих України за возз'єднання і соціалістичне перетворення західноукраїнського села. Два наскрізних ідейних струмені проймають їх: утвердження споконвічного прагнення трудівників до возз'єднання, піднесення як найвищої моральної цінності дружби народів і розвінчування антинародної, антигуманної сутності українського буржуазного націоналізму. Для художнього втілення цього пафосу, як правило, обирався матеріал з недавнього минулого (підневільне життя українців під чужоземним ігом, їх соціальне й національне гноблення) і найгарячішого сучасного (боротьба з націоналістичним підпіллям і колективізація села).

Причину пильної уваги письменників 40—50-х років до західноукраїнської тематики Л. Коваленко визначив досить «об'ємно»: «Масштабність соціальних змін, гострота класових зіткнень, формування нового світогляду, розмаїтість характерів, колоритні особливості побуту, звичаїв, народної творчості, не кажучи вже про історичне минуле та красу природи цього чудового краю,— все це не могло не приваблювати митців» [3].

Справді, причини вагомі, життєвий матеріал дуже вдячний, а наслідки в художньо-естетичному аспекті... скромні. Це усвідомлювали й автори (правда, в історичній ретроспекції): дехто свої давні твори доопрацьовував (І. Муратов), дехто ніколи не передруковував (В. Речмедін), інші — не любили згадувати (М. Стельмах).

Критика кінця 60-х років, оцінюючи нові романи про становлення радянського способу життя на західноукраїнських землях, з попередньої виділяла тільки твори І. Муратова, М. Стельмаха, вказуючи при цьому на їх серйозні художні вади. Критерії оцінювання змінювалися швидко, бо рецензії, написані в 50-ті роки, навіть називалися велемовно і гучно: «На світлому шляху», «Дума про людську долю», «Правда про Буковину», «Так народжується світло», «Король Лір Верховини». Кілька із цих

назв стосувалися роману В. Речмедіна. Наміри їх авторів можна зрозуміти: письменник, як уже згадувалося, бував на цих землях і до, і після війни. Герой роману «На Верховині» Василь Степанович Чаленко також знав цей край з 1939 р., зараз він, недавній фронтовик, секретар райкому партії в одному з гірських районів. Це його очима подає Речмедін читачеві красу прикарпатської осені. Але яка у цьому описі естетична глухота, яка стильова еклектика, яка глевкість фраз! «Чудова осінь у Прикарпатті,— читаємо на початку твору.— Всіма барвами райдуги прикрашені простори. На схилах верховин з темної гушавини смерекових гаїв спалахують жовтогарячі, яскравозолоті протуберанці листяних дерев — пишно прикрасив їх великий декоратор — природа». Не могла така епічна спокійність (чи не байдужість?) не те що захопити читача, а й просто спонукати його бодай до зацікавленого читання. Не дивно, отже, що після 1951 р. роман «На Верховині» немов «видав» з літературного процесу...

Із середини 50-х років, коли склалися сприятливі умови для глибшого проникнення у складне переплетіння причин і факторів, що визначали політичну боротьбу на поневолених землях за возз'єднання з Радянською Україною, з'являються нові романи, в яких панорамність зображення подій не заступає яскравих людських доль. Контрастну єдність минулого і сучасного, боротьби за возз'єднання і перших соціалістичних перетворень найвиразніше, художньо повноцінно передають романи Б. Харчука «Волинь», «Майдан», «Кревняки», М. Томчанія «Жменяки», Ю. Мейгеша «Верховинці», «Кам'яний ідол», М. Олійника «Жилуки».

Зберігають пізнавальне значення як «причинки» до вивчення політичної боротьби в 30—40-х роках твори С. Складенка «Карпати», В. Лозового «Колосу треба налитися», І. Долгоша «Підкарпатська Русь» і «Мир дому твому».

Та вершиною художніх здобутків того часу залишаються і досі романи П. Козланюка «Юрко Крук» і особливо Ірини Вільде «Сестри Річинські». Присвячені соціалізації суспільної свідомості на західноукраїнських землях, вони через точне відчуття людських характерів, глибоке знання реальних стосунків, звичаїв всіх верств місцевого населення стали не тільки документами свого часу, а й високої проби художніми цінностями. Роман «Сестри Річинські» — монументальний соціально-психологічний твір, досі не перевершений за розмаїтістю змістових проблем, способів психологічного аналізу, форм мовного викладу, засобів художнього зображення.

Виділяється група романів, які з вершини сучасності проливають світло на минуле, що подається крізь призму спогадів мудрих людей з народу: «Птахи полишають гнізда» І. Чендея, «Кам'яне поле», «Жорна», «Ворожба людська» Р. Федоріва, «Страж-гора» С. Пушика.

У творах епічного звучання, присвячених тематиці й проблематиці Золотого вересня, центральними є соціально-класові, антагоністичні суперечності, що реалізуються як соціально-психо-

логічні конфлікти, руйнуючи великі сім'ї чи роди (сім'я Річинських в Ірини Вільде; сім'ї Гнатюків, Волянюків, Туріїв у Б. Харчука; Жилюків — у М. Олійника). Ці процеси зумовлюють і типові фабули, і систему персонажів. Як правило, в романах діють представники декількох націй, бідні протистоять багатим, борючись під проводом комуністів (навіть після розпуску КПЗУ), орієнтуючись на Радянський Союз. Після возз'єднання боротьбу очолює партійний актив, підтримуваний місцевими комуністами. Бідняки добровільно вступають до колгоспів, їм шкодять бандерівці. Труднощі колгоспного руху обминаються або про них говориться скоромовкою.

Переакцентування уваги письменників з подій на людські долі простежується як тенденція вже у динаміці назв художніх творів. Спочатку у заголовках домінують згадки про місце дії, географічні регіони: «На Верховині», «Над Черемошем», «Буковинська повість», «Волинь» (подібно до того, як до війни миготіли назви оповідань «Гуцул», «Верховинець»). Згодом заголовки привертають увагу читачів до провідних характерів, до людських долі: «Сестри Річинські», «Жменяки», «Жилюки», «Верховинці», «Кревняки». Все частіше з'являються образно-концептуальні назви: «Край битого шляху», «Птахи полишають гнізда», «Колосу треба налитися», «Довга гора», «Кам'яне поле», «Страж-гора», «Липовий цвіт сорок першого...»

У поезії тема Золотого вересня найповноцінніше відбилася у творчості Д. Павличка, поемах Р. Братуня, окремих віршах І. Гнатюка, Р. Лубківського, О. Богачука, П. Скунця, Г. Петрука-Попика, В. Вихруща, П. Маха, Й. Струцюка, М. Петренка. Спогад про дитинство, монологи ліричних героїв осердечнюють, здавалось би, віддалені події, виявляють їх загальнолюдську моральну значимість.

Досвід художнього осмислення подій, що відбулися на західноукраїнських землях за роки Радянської влади, наочно показує роль особистого переживання життєвого матеріалу як для створення місцевого колориту, так і для відтворення багатства соціально-психологічних типів. Орієнтація митців тільки на соціально-класові конфлікти і типи приводила здебільшого до надмірної соціологізації художнього мислення, схематизму характерів і, врешті,— до спрощення складного процесу будівництва соціалізму («Зорі на Верховині» А. Турчинської, «Визволена земля» С. Чорнобривця, «На Верховині» В. Речмедіна, «Сурми кличуть» П. Гузюка, окремі романи Є. Куртяка, О. Лупія). Серед художніх орієнтирів наших письменників конструктивну роль, очевидно, відігравали традиції історико-революційної прози — передусім твори М. Шолохова, А. Головка, О. Толстого, а потім і колег із сусідніх республік — В. Лациса, М. Слуцкіса, І. Мележа, Є. Мальцева, Ф. Абрамова, А. Іванова. Думається, що досвід художньо-естетичного осмислення однотипних проблем на матеріалі з життя братніх народів такими митцями, як Й. Авіжюс, А. Беляускас, В. Бубніс, В. Биков, І. Друце, Ч. Айтматов, Н. Думбадзе, не міг не стимулювати творчих пошуків україн-

ських письменників Б. Харчука, Р. Федоріва, Р. Андріяшика, Б. Бойка у сфері характеротворення, жанрово-композиційних різновидів. В усякому разі строга аналітико-реалістична манера першого, асоціативно-говірна проза другого, інтелектуально-психологічний потенціал слова третього, стильова експресивність четвертого, еволюція творчого мислення Ю. Мейгеша мають чимало типологічних сходжень з творами згаданих майстрів сучасної радянської багатонаціональної прози.

На жаль, при всіх відрадних змінах, які відбулися і відбуваються у творчості старших і молодших митців, що постійно осмислюють тематику Золотого вересня, доводиться констатувати, що далеко не всі грані історичного процесу, психологічних колізій і моральних проблем, пов'язаних з тими часами, здобули вичерпне художньо-естетичне розкриття. Дослідницько-аналітичний потенціал художнього літопису соціалістичного перетворення життя західноукраїнських трудящих ще не реалізований повною мірою так, як в російській, білоруській, литовській літературах. Історія КПЗУ, складнощі колективізації, процес втрати частиною наших колгоспників почуття господаря своєї землі, драматизм ломки ідеологічних ілюзій, світоглядних стереотипів — все це потребує справді епічного погляду на життя і чергового повернення до традиційної теми. Нові твори І. Чендея, Ю. Мейгеша, Р. Федоріва, Д. Павличка, Р. Лубківського potwierджують, що ці митці, народжені Золотим вереснем, створивши непроминальні картини торжества ідей інтернаціоналізму на своїх землях, заповняють ще нові сторінки великої Книги Життя...

1. Дубина М. Сурмачі возз'єднання. К., 1976. 2. Історія УРСР: У 8 т. К., 1977. Т. 5. 3. Історія української літератури: У 8 т. К., 1971. Т. 8. 4. Кундзіч О. Слово і образ. К., 1966. 5. Острик М. Олексій Кундзіч // О. Кундзіч. Твори: У 2 т. К., 1985. Т. 1. 6. Тудор С. Твори. К., 1982. 7. Трофимчук С. М. Розвиток революційної літератури в Західній Україні (1921—1939). К., 1957.

Стаття надійшла до редколегії 04.01.88

О. Г. ОЛЕКСЮК, доц.,
Львівський університет

Західноукраїнські революційні письменники у боротьбі за возз'єднання

Найістотнішою рисою літературного руху на Західній Україні в період її окупації буржуазно-поміщицькою Польщею було виникнення та розвиток соціалістичної літератури. «З усією повнотою в ті 20 років жорстокої класової боротьби стверджувалося велике ленінське слово про партійність літератури, — писав Степан Тудор. — В ті страшні роки слово стало зброєю в безпосередній класовій сутичці, в боротьбі, змагання йшло, за словами нашого ворога, не на стилі, а на стилеті мистецького слова. І незважаючи на те, що за псевдохудожнім словом нашого кла-

сового ворога в літературі стояв поліційний штик і шпик, нове революційне мистецьке слово родилося й мужніло за ґратами тюрем і в березівській катівні, зростало і мужніло для боротьби, для перемоги» [3, с. 148].

Пролетарська література відіграла винятково важливу роль у поширенні і пропаганді серед найширших верств населення ідей Великого Жовтня. Більшість західноукраїнських пролетарських письменників під час революції та громадянської війни перебували на Східній Україні і брали участь у боротьбі за Радянську владу. Це мало вирішальний вплив на формування їх світогляду.

Боротьба за возз'єднання була головною метою в діяльності та художній творчості західноукраїнських прогресивних письменників, зокрема В. Бобинського, Степана Тудора, О. Гаврилюка, Я. Галана, П. Козланюка та ін.

Василь Бобинський увійшов в історію радянської літератури як зачинатель західноукраїнської пролетарської літератури. У перші післяреволюційні роки поет пише ряд віршів («Буря», «Вий, бурє!» тощо), оспівуючи в них велич революційної боротьби за новий світ. У 1920 р. поет створює один з кращих творів — «Пісню галицького злидаря», в якій виступає проти світу експлуатації та сваволі. Вірш сповнений ненависті до панівних класів:

Ні, кати! Піду в світ,
Піду на схід сонця.
Буду йти уночі,
Як гукають сичі,
Шукають оборонця.
І повернуся з ним.
до рідної хати.
На панів, на катів,
Буде помста і гнів —
виб'є день розплати! [1, с. 34].

Поет вселяв віру у перемогу трудового народу, якому допоможуть рідні брати зі Сходу:

Засміються поля
без дзвона, без дзвона.
Затанцює магнат,
Як замає з палат
корогов червона [1 с. 35].

Повернувшись у 1920 р. на землі Східної Галичини, В. Бобинський у центр своєї творчості та громадсько-політичної діяльності висуває боротьбу за возз'єднання всіх українських земель з Радянською Україною. У 1925 р. він стає редактором і видавцем неофіційного органу КПЗУ — газети «Світло». Важливим завданням газети була популяризація радянської культури на західноукраїнських землях. Під рубриками «Життя на Радянській Україні», «З Радянської України» систематично друкувалися матеріали про розвиток української радянської економіки, промисловості, сільського господарства, соціалістичної за змістом і національної за формою української радянської освіти, культури, літератури. Водночас висвітлювалося нужденне життя

українських трудящих на окупованих буржуазно-поміщицькою Польщею українських землях. У статтях неодноразово підкреслювалося, що вихід з неволі є тільки один — ліквідація експлуаторського ладу, встановлення соціалістичних принципів співжиття. Тільки возз'єднавшись зі своїми братами з Радянської України, писала газета, трудящі маси знайдуть свободу і щастя, інших шляхів немає і бути не може.

За участь у революційно-визвольному русі В. Бобинський в 1926 р. був заарештований. У львівській тюрмі він написав поему «Смерть Франка», яка відзначена другою премією на конкурсі радянських письменників України, присвяченому десятій річниці Великого Жовтня.

Серед прогресивних журналів 20—30-х років, які виходили на західноукраїнських землях, особливе місце займає журнал «Вікна» — орган літературної групи західноукраїнських пролетарських письменників. Він почав виходити в десяти роковини Великої Жовтневої соціалістичної революції. Першим його видавцем і редактором був Василь Бобинський. З самого початку своєї діяльності журнал послідовно і систематично виступав за возз'єднання західноукраїнських земель з Радянською Україною. Навколо «Вікон» згруппувалися прогресивні культурні сили. Внаслідок організаторської діяльності «Вікон» 12 травня 1929 р. відбулася перша нарада пролетарських письменників Західної України, на якій була створена літературна організація «Горно».

У журналі В. Бобинський виступив як публіцист, викриваючи українських буржуазних націоналістів, одним з перших затаврував антирадянську писанину одного з вождів «новітнього» націоналізму Д. Донцова («Ланцетом у чиряк»).

Переїхавши у 1930 р. на Радянську Україну, письменник продовжує боротися за звільнення поневоленого народу західноукраїнських земель. Він пише цілий ряд творів («Марш», «Слова в стіні», «Рука на бруку», «Народження республіки» та ін.), закликаючи трудящих західноукраїнських земель порвати пута неволі і возз'єднатися з рідними братами з Радянської України.

Громадська і літературна діяльність Василя Бобинського були взірцем служіння ідеям революції, ідеям возз'єднання.

Велика Жовтнева соціалістична революція і перші роки соціалістичного будівництва на Радянській Україні відіграли вирішальну роль у формуванні світогляду та мистецького таланту Степана Тудора (С. Й. Олексюка). Письменник був свідком і учасником соціалістичної революції на Україні, активно працював на ниві народної освіти. Повернувшись на Західну Україну, він спрямував діяльність у русло боротьби за соціальне і національне визволення окупованих буржуазно-поміщицькою Польщею українських земель, за їх возз'єднання з Радянською Україною.

Все життя Степан Тудор постійно боровся проти українського буржуазного націоналізму. Наприкінці 20-х — початку 30-х років письменник пише чимало рецензій, оглядів, фактомонтажів, літературно-критичних статей на цю тему. Брудними наклепами

на Великий Жовтень і першу в світі соціалістичну державу, писав Степан Тудор, класові вороги хочуть відвернути увагу трудящих від найсуттєвіших питань дійсності, від революційної боротьби за визволення та возз'єднання з Радянською Україною. Але даремні їх надії — Великий Жовтень вказав усім людям праці шляхи виходу з рабства і неволі. Письменник вірив у торжество ленінських ідей і вселяв цю віру в найширші верстви трудящих.

Про визволення, яке прийде зі Сходу, про возз'єднання пише Степан Тудор у нарисі «Батьківщина». Для трудящих мас Західної України єдиною Батьківщиною була Радянська Україна, Радянський Союз — іншої Батьківщини вони не хотіли. Саме за цю Батьківщину боролися вони проти польських окупаційних властей, проти українських буржуазних націоналістів і клериків.

Протягом десяти років письменник працював над повістю «День отця Сойки». Це один з найвидатніших атеїстичних творів не тільки української, а й світової літератури. Майстерно змальовує письменник зростання класової свідомості трудящих на західноукраїнських землях. Уніатське духовенство фанатично бореться за збереження капіталістичної дійсності, зміцнення влади капіталістів, поміщиків, куркулів.

Великим ідейно-художнім досягненням у повісті є створення образу В. І. Леніна та подій революції. Ім'я Леніна — це «хліб насущний», «клич до збройної боротьби з імперіалістичним гнітом» і «гасло волі», це «смертельний засуд старому світові капіталізму», «план щоденної боротьби з експлуатацією», це — «шлях виходу з ненависного ладу... до комунізму». У повісті В. І. Ленін виступає не тільки вождем російського пролетаріату, а й вождем всесвітнього революційного руху.

У художній творчості Степан Тудор постійно звертався до висвітлення тяжкого життя трудящих Західної України, їх революційно-визвольної боротьби, відображав споконвічні мрії народу про возз'єднання. Вже після визволення західноукраїнських земель Червоною Армією поет писав:

Колись боліла мене річка Збруч,
Як ранка, що кривавила,
Спливала кров'ю серед круч
І серце ранила [1, с. 34].

Визволення західноукраїнських земель і возз'єднання їх з Радянською Україною Степан Тудор зустрів з захопленням. Він активно включився у громадсько-політичне життя — був обраний головою Золочівського повітового комітету, членом Тимчасового управління. З депутатами Народних зборів письменник голосував за возз'єднання західноукраїнських земель з Радянською Україною. Ось що писав Степан Тудор у нарисі «Друге народження»: «Хай буде вам зрозуміле моє слово: десять хвилин тому, стоячи в масі депутатів українських Народних зборів, голосуючи високо піднятим мандатом за встановлення Радянської влади

на Західній Україні, народився я вдруге в своєму житті» [1, т. 1, с. 530].

У 1939—1941 рр. письменник створив цикл публіцистичних нарисів («Крок у Жовтень», «У бистрині», «Друге народження», «Імені Леніна», «Пісня пісень», «Народ-господар» та ін.), в яких по-марксистськи осмислив історичну закономірність визволення і возз'єднання, назвавши його «кроком у Жовтень», «другим народженням».

Соратником і однодумцем В. Бобинського та Степана Тудора був Ярослав Галан. Великий Жовтень мав вирішальний вплив на формування світогляду письменника. «Незабутніми днями» назвав пізніше Я. Галан дні соціалістичної революції в Росії.

Першим твором письменника про події Великого Жовтня є оповідання «У дні незабутні», надруковане в журналі «Вікна». Письменник написав його під впливом вражень і спогадів, зв'язаних з роками його перебування у Радянській Росії. Наступне оповідання — «Невідомий Петро» висвітлює героїчну боротьбу західноукраїнських трудящих проти соціального й національного гніту, за возз'єднання з Радянською Україною.

Проблемам революційної боротьби Я. Галан цілком присвятив публіцистично-критичну творчість. Більшість памфлетів, фейлетонів і літературно-критичних статей було надруковано на сторінках «Вікон» на початку 30-х років.

Слово Галана-публіциста залишається і сьогодні грізною зброєю в боротьбі проти суспільно-політичної реакції та українських буржуазних націоналістів. У памфлеті «Ні, на Сході — ми», який був відповіддю на антирадянську писанину одного з націоналістичних писак, Я. Галан переконливо довів, що плани інтервенції проти молодой Радянської держави приречені на провал, трудящі маси не будуть воювати проти своєї соціалістичної Батьківщини.

Особливо гостро виступав Я. Галан проти Д. Донцова, найбільш войовничого проповідника збройного нападу на Радянський Союз («Календарна бігунка», «Лицарі чорної руки», «Божеські герці» та ін.). «Дрібною наволоччю» назвав письменник українських буржуазно-націоналістичних писак, які спеціалізувалися на фальсифікації історії Великого Жовтня, соціалістичного будівництва на Радянській Україні.

Тавруючи українських буржуазних націоналістів, Я. Галан закликав до зміцнення дружби українського народу з великим російським народом.

Я. Галан — один з найбільш послідовних борців проти католицизму й уніатської церкви. Письменник переконливо доводив, що союз уніатського духовенства з найреакційнішими силами — фашистськими окупантами, польськими загарбниками та українськими буржуазними націоналістами зміцнювався на основі ненависті до комунізму, більшовизму, СРСР і Радянської України. У памфлетах «З хрестом і мечем» і «Що таке унія?» Я. Галан засудив вищий клір уніатської церкви на чолі з А. Шептицьким, який з перших днів перемоги Великої Жовтневої соціалістичної

революції робив усе, щоб не допустити возз'єднання західно-українських земель з Радянською Україною.

Про що б не писав Я. Галан — про героїчні події Жовтня, про життя трудящих в умовах окупаційного режиму буржуазної Польщі, про антинародну суть українського буржуазного націоналізму — він завжди виступав пристрасним борцем за возз'єднання українських земель в єдиній Українській Радянській державі.

Коротким, але змістовним було життя О. Гаврилюка. Він увійшов у західноукраїнську революційну літературу як людина глибокої принциповості, геройської самопосвяти, як відважний комуніст.

Події Великої Жовтневої соціалістичної революції міцно закарбувалися в пам'яті О. Гаврилюка. Повернувшись на західноукраїнські землі, письменник включається у боротьбу трудящих мас проти окупаційного режиму. За приналежність до КПЗУ та революційну діяльність О. Гаврилюк кілька разів був заарештований. У 1937 р. він перебував у Березі Картузькій.

У травні 1936 р. О. Гаврилюк разом з Степаном Тудором, Я. Галаном, іншими прогресивними діячами Західної України брав активну участь в Антифашистському конгресі у Львові. Тут він виступив з полум'яною промовою, закликаючи боротися проти фашизму, стати на захист демократії та завоювань Великого Жовтня.

Беручи активну участь у визвольній боротьбі трудящих за возз'єднання, поет підкреслював, що боротьба соціально та національно поневоленого західноукраїнського пролетаріату і трудового селянства за возз'єднання є закономірною.

Влітку 1939 р. О. Гаврилюк закінчив поему «Львів», в якій кульмінаційним моментом є похорон безробітного В. Козака. Поет наголошував, що все передове, прогресивне на західноукраїнських землях було «зачароване» на Радянський Союз:

На Схід дивились наші лиця,
Зі Сходу струї наших сил,
Там нашої снаги столиця...
...на сході
росла країна наших мрій,
крізь сик гадюк, крізь перешкоди
упертий шлях значила свій [3, с. 49—50].

Визвольний похід Червоної Армії в 1939 р. був для поета завершальним етапом багатовікової боротьби українського народу за возз'єднання:

Це гнила розпалася держава,
Мов би снівся неймовірний сон,
А зі Сходу, вся у сяйві слави,
Армія змела лихий кордон [3, с. 56].

Після одноголосного рішення Народних зборів Західної України про встановлення на західноукраїнських землях Радянської влади і включення її до складу УРСР О. Гаврилюк пише

вірш «Жовтень у Львові», в якому цей важливий акт розглядає як історичну закономірність, здійснення мрії трудящих.

Важливу сторінку в історії визвольної боротьби вписав П. Козланюк. У квітні 1925 р. в одній з львівських газет було надруковано фейлетон письменника, а вже через два роки твори його друкуються і на Радянській Україні. В 30-х роках виходить на Радянській Україні книжка П. Козланюка, схвально оцінена критикою.

Уже в перших творах письменник висвітлив нужденне життя трудящих західноукраїнських земель, їх ненависть до гнобителів, надії на возз'єднання з Радянською Україною. В оповіданнях «На рибу», «Пасинки життя» та інших П. Козланюк показав симпатію та любов трудового народу Західної України до соціалістичної Батьківщини.

На початку 1930 р. за завданням ЦК КПЗУ організовано видання спеціальної газети для західноукраїнського селянства. Такою газетою стала «Сила», її редактором був П. Козланюк. У роки страшного наступу польської реакції на революційно-визвольний рух в Західній Україні, на завоювання Великого Жовтня газета «Сила» велику увагу приділяла популяризації першої в світі соціалістичної країни, її великих досягнень у будівництві нового, вільного світу. Правдивим словом про СРСР, Радянську Україну «Сила» давала гідну відповідь західноукраїнській буржуазно-націоналістичній реакції. В цьому велика заслуга П. Козланюка. Ось що писалось в газеті в одному з перших номерів: «Наші читачі повинні собі добре запам'ятати всі ці справи і ставитись до всіх повідомлень буржуазної, а зокрема ундо-петлюрівської преси про Радянську Україну і Радянський Союз з найбільшою обережністю і недовір'ям. Усі повідомлення буржуазної преси про Радянський Союз є переповнені ненавистю до робітничо-селянської влади і тому не мають в собі крихти правди» [4].

Завдячуючи П. Козланюкові, «Сила» повела рішучу і послідовну боротьбу проти українських буржуазних націоналістів, які робили все можливе, щоб не допустити до возз'єднання українських земель.

Багато років працював письменник над романом «Юрко Крук». Саме в цьому творі він з найбільшою повнотою та художньою силою показав вплив ідей марксизму-ленінізму пролетарської ідеології на зростання революційно-визвольної боротьби на західноукраїнських землях. Знаючи добре становище трудового народу окупованих українських земель, письменник в романі переконливо довів, що саме життя, сама дійсність штовхала робітників і селян на боротьбу проти світу експлуатації і гноблення.

Показуючи шлях становлення і змужніння героя роману — Юрка Крука, П. Козланюк підкреслив, що ідеї В. І. Леніна, ідеї Великого Жовтня впливали на формування світогляду молодого юнака, вивели його на шлях революційної боротьби. «Чуєте, пани? Юрко Крук не зганьбив ім'я Леніна», — говорить герой роману. Засуджена панами на смерть Марія, прекрасно

розуміючи, що віддає життя за справу трудящих, за справу революції, кидає ворогам у вічі слова: «Хай живе Ленін!»

Наприкінці 20—початку 30-х років письменник виступав на сторінках прогресивної преси з цілою серією статей і фейлетонів, спрямованих проти українських буржуазних націоналістів і клерикалів — найлютіших ворогів Великого Жовтня та Радянського Союзу. Особливо рішуче виступив письменник проти брехливих тверджень, нібито українська нація є безкласовою, безбуржуазною нацією, а це значить, що шлях соціалістичної революції не може бути її шляхом. Подібну писанину українських буржуазних націоналістів П. Козланюк назвав «протирадянською макулатурою».

В. Бобинський, Степан Тудор, О. Гаврилюк, П. Козланюк — це найкращі представники західноукраїнської революційної літератури. Поряд з ними в 20—30-х роках на окупованих землях Західної України працювала ціла плеяда представників молоді пролетарської літератури — Я. Кондра, М. Сопілка, А. Волощак, А. Іваничук, К. Ткач, В. Мизинець, С. Масляк та ін. Чимало українських прогресивних письменників, уродженців західноукраїнських земель, творили в межах СРСР (Д. Загул, В. Гжицький, Д. Бедзик, М. Ірчан, Л. Дмитерко, А. Шмигельський та ін.). Тема возз'єднання всіх українських земель в єдиній українській Радянській державі була провідною в їх творчості.

1. Бобинський В. Вибране, К., 1960. 2. Гаврилюк О. Вибрані твори. Львів, 1949. 3. Тудор Степан. Твори: У 2 т. К., 1962, Т. 2. 4. Сила. 1930. 20 берез.

Стаття надійшла до редколегії 14. 01. 88

Є. М. АНТОНЮК, доц.,
Вінницький педагогічний інститут

З історії періодичних видань Спілки революційних письменників «Західна Україна»

З 1927 по 1932 рік поруч з багатьма творчими об'єднаннями УРСР працювала Спілка революційних письменників «Західна Україна», до складу якої входили політичні емігранти, біженці — вихідці з-за Збруча, що різними шляхами потрапили до Країни Рад. З перших місяців створення Спілка боролася за видання власного друкованого органу. Попередниками його були два альманахи і чотири зшитки «Західна Україна», які стали помітним явищем тогочасного загальноукраїнського літературного процесу.

Ці видання виходили тритисячним тиражем з 1927 по 1930 рік за редакцією В. Атаманюка, Д. Загула, Н. Заклинського, С. Ткачівського, С. Семка, Д. Рудика. Тут друкувалися художні та публіцистичні твори членів об'єднання — не лише тих, хто про-

живав на території Радянського Союзу і на Західній Україні, а й авторів — емігрантів з США, Канади, Бразилії, Німеччини, Чехословаччини та ін.

У передовій статті першого альманаха зазначалося: «...Це перша, так би мовити, організаційна спроба, що мусить покласти початок об'єднанню всіх революційних письменників Західної України; це не є демонстрація досягнень, а лише початкове виявлення сил з метою притягти й організувати все те, що стало й стає на шлях соціалістичного розвитку» [3, с. 7].

Проте це була не лише вдала «організаційна спроба», а й визначне літературне явище на Радянській Україні. Ф. Якубовський з цього приводу писав: «Ми не чекали, що вони (західно-українські письменники в УРСР.— Є. А.) зможуть закласти такий міцний і великий камінь у підмурівки того великого діла, до боротьби за яке вони стали... альманах «Західна Україна» в історії революційної української культури, безперечно, відіграє роль першорядного революційного чинника» [10, 27 липня].

Альманахи та зшитки публікували цікавий матеріал про життя й боротьбу трудящих Західної України. Видавці прагнули, щоб збірники «стали не тільки книжками для читання західно-українських трудящих мас, але й були самим голосом тих же мас [4, с. 3]. У виданнях йшлося про радянських і зарубіжних письменників, їх твори, друкувались огляди прогресивних українських видань за кордоном, вони висвітлювали питання теорії літератури та суміжних мистецтв (живопису, музики, театру).

Збірники були тепло зустрінуті культурними організаціями Радянської України. Позитивні відгуки вміщені у «Комуністі», «Пролетарській правді», «Червоному шляху», «Зорі», «Житті і революції» та інших радянських журналах і газетах. Паризькі «Українські вісті» радили всім бібліотекам придбати ці видання Спілки «ЗУ». Критика відзначала їх високу ідейність, «здоровий настрій революційної боротьби та бойового наступу» [2, с. 322]. Після кожного випуску редакція одержувала велику кількість листів від читачів, в яких висловлювались подяки й побажання. «Аж душа радується, що за нас не забувають, що ми не покинуті,— писав читач зі Львова,— шкода, що так рідко до нас доходять ці зшитки... вони багато би добра тут зробили» [5, с. 63].

Матеріали видань часто передруковувались радянськими газетами «Комуніст», «Робітнича газета Пролетар», «Харківський Пролетар», журналами «Червоний шлях», «Зоря», а також закордонною робітничою пресою: «Українські вісті» (Париж), «Українські робітничі вісті» (Вінніпег), «Щоденні робітничі вісті» (Нью-Йорк), журналами «Робітниця» і «Світ молоді» (Вінніпег), «Вікна» і «Світ» (Львів) тощо.

Все частіше лунали голоси про те, що Спілці необхідно мати власне періодичне видання: «Хай почують про нас вороги, хай знають, що й ми на сторожі, хай почують і наші галицькі брати, що ми, вільні громадяни вільної Радянської України,— перемінімо, як тільки цього треба буде, свої молоти, серпи та пера на зброю» [5, с. 7].

Перед громадськими організаціями висувалася вимога про видання принаймні тижневої газети «Західна Україна», яка могла б об'єднати не лише всіх галичан, а й революційних західноукраїнських письменників в усіх країнах світу. Така газета могла б стати джерелом широкої інформації про суспільне становище й боротьбу трудящих західноукраїнських земель.

«Журнал, якого треба!» — під таким заголовком була опублікована стаття В. Атаманюка в 4-му зшитку. «Тут би на вільній Радянській Україні мусив бути орган пролетарської думки західноукраїнських мас... Тут би мусіли розвиватись і зростати молоді таланти літератури, наукові, яким нема змоги друкуватись там, під гнітом буржуазії... Питанням Західної України мусить бути присвячено окреме видання, де б, як у фокусі, сконцентровано були усі питання сучасного життя Західної України... Відомості, розпорошені по радянській пресі, не досягнуть ніколи цієї мети, по-перше, що вони неповні і випадкові, по-друге, що ця багатюща і різноманітна преса не потрапить до читачів, яких найбільше цікавила б ця справа» [5, с. 40].

У 1928 р. «Західна Україна» направила Народному Комісаріату освіти УРСР лист з проханням допомогти організувати видання двомісячного журналу. «Потреба ця зростає з кожним днем і тільки через брак коштів Спілка не має можливості її задовільнити» [11, од. зб. 4, с. 64]. Організація вислала Народному Комісаріату освіти кошторис і просила його затвердити, «а тим самим дати Спілці можливість виконувати й надалі завдання, накреслені в Статуті Спілки» [11, с. 64].

Щомісячний літературно-мистецький і громадсько-політичний журнал «Західна Україна» почав виходити у Харкові. З лютого 1930 по серпень 1933 року вийшло 44 номери видання. Журнал на відміну від альманахів був великого формату. Кількість сторінок у ньому зросла від 64 до 150, тираж — з 2000 до 6000 примірників. Відповідальним редактором часопису був затверджений Мирослав Ірчан, відповідальним секретарем — Іван Ткачук. До складу редакції входили В. Гжицький, Д. Загул, Й. Зазуляк.

Перший номер журналу «Західна Україна» вийшов у лютому 1930 р. Передова стаття «Наші гасла та завдання», відзначаючи важливу роль художнього слова у суспільному житті, висувала перед спілчанами конкретні завдання: відтворювати у художніх творах бурхливий процес соціалістичного будівництва, висвітлювати складність класової боротьби у місті й на селі; практичне здійснення ленінської національної політики в Країні Рад; боротися проти занепадницьких впливів у літературі та мистецтві; працювати над створенням нового стилю, який був би співзвучний грандіозній добі соціалістичного будівництва.

Поруч з цими завданнями відзначалися й специфічні, які повинні були здійснюватись саме Спілкою революційних письменників «Західна Україна». Полягали вони в тому, щоб «...передавати у художній формі трудящим масам Західної України і інших капіталістичних країн той велетенський досвід, що його набули трудящі Радянського Союзу у класовій боротьбі і будів-

ництві соціалізму... широко інформувати західноукраїнські маси... про будівництво української пролетарської культури. Висвітлювати всі революційні змагання та класову боротьбу українських трудящих під фашистською Польщею, Чехословаччиною, Румунією, на трудовій еміграції в буржуазній Німеччині, Франції та на землях капіталістичної Америки» [6, с. 4].

Матеріали для друкування у щомісячнику добиралися дуже дбайливо. Адже для значної маси читачів, зокрема зарубіжних, він був єдиним джерелом, з якого вони могли дізнатись про життя на Радянській Україні, про становище трудящих на західноукраїнських землях.

Часопис «Західна Україна» орієнтувався на інші видання, що видавалися тоді на Радянській Україні: «Плуг», «Гарт», «Життя і революція», «Червоний шлях», «Молодняк».

У кожному номері «Західної України» були відділи художній (поезія, проза, зрідка драматургія) і суспільно-політичний. Більшість матеріалів обох відділів присвячувалася Західній Україні. Вони цікаві й різноманітні за змістом. Дослідницьким характером і новизною відзначалися статті суспільно-політичного відділу, опубліковані під рубриками «Голос поневоленої землі», «Листування», «Матеріали і документи до історії революційного руху на Західній Україні». Часопис першим підніс голос протесту проти звірств фашизму, вміщував листи з в'язниць Львова і Луцька. Практикувалися випуски номерів, повністю присвячених емігрантам. Так, у шостому номері журналу за 1930 р. читаємо: «Наступний журнал вийде подвійний і буде присвячений українській трудовій еміграції в Північній та Південній Америці, у Франції, Югославії тощо. В цьому номері окрім статей, заміток, фотографій та листів будуть надруковані поезії та оповідання українських революційних письменників, що живуть і працюють в капіталістичних країнах світу» [6, № 6].

Для дослідників і на сьогоднішній день становлять великий інтерес «Бібліографічні матеріали з політичного та соціально-економічного життя західноукраїнських земель». Вони дають багатий матеріал для аналізу і висвітлення складних суспільно-політичних процесів, що відбувалися на Західній Україні.

На сторінках журналу друкувалася хроніка з діяльності Спілки і літературна критика — рецензії на твори членів організації, на творчість радянських і зарубіжних авторів.

Кожен номер видання присвячувався певній темі. Так, провідна тема другого номера — протест проти поневолення західноукраїнських земель; 3—4-й розповідав про наступ Червоної Армії на Захід у 1920 р., 5-й присвячувався Івану Франкові, головна тема 6-го — життя на Західній Україні, 7—8-го — про українську трудову еміграцію; 9-й містив чимало матеріалів про Галицьку Радянську Соціалістичну Республіку 1920 р., 10—12-й спрямовані проти погромів, вчинених фашистами.

Матеріали кількох видань висвітлювали життя на Буковині. Найактивнішу участь у їх підготовці взяв М. Марфієвич. У листі до Мирослава Ірчана він обіцяв зробити, незважаючи на велику

зайнятість, усе, «щоб тільки буковинський номер був якнайкращим... я зараз відключаю всю роботу й беруся за це велике й почесне завдання, яке ви мені доручили» [11, од. зб. 1, с. 31]. Були номери, присвячені Закарпатській Україні й українській трудовій еміграції. На сторінках «Західної України» широко популяризувались видання Радянського Союзу й зарубіжних країн.

Відзначимо високе ілюстративне оформлення часопису. Цьому сприяла діяльність В. Касіяна, Я. Струхманчука, М. Панасюка, інших художників і скульпторів — членів Спілки. Їхні полотна були окрасою художніх виставок Радянської України, популярністю користувалися ілюстрації, виконані ними до творів радянських письменників, в тому числі членів Спілки.

Щомісячник «Західна Україна» був тепло зустрінутий і на Радянській Україні, і в інших республіках СРСР, і за кордоном. Культурно-освітнє об'єднання українських робітників у Німеччині «Воля» в листі до редакції журналу писало: «Шлемо вам нашу щирю пролетарську дяку за журнал «Західна Україна»...українське робітництво в найменших закутках вітає його як свого вчителя і провідника працюючих мас в щоденній боротьбі проти гніту і утисків капіталістичної системи... просимо і надалі піддержувати нас своєю літературою» [11, од. зб. 1, с. 26]. Редакція щомісячника одержала чимало листів від робітничих організацій Польщі, Чехословаччини, Австрії, Німеччини, Франції, Америки, Канади, Аргентини, Бразилії, в яких вітали працівників з приводу виходу журналу. Читачі пропонували своє співробітництво, висилали замовлення на передплату, вносили пропозиції щодо його видання.

Від імені українських емігрантів Буенос-Айреса В. Марусяк писав: «Скільки ці журнали перечитував, все ще маю що в них читати, і за кожним перечитуванням мені на чужині нагадується моя сторона... Я кожне слово перечитую, я учусь з нього, я учусь дивитись на землю нашу поглядом Вашим, бо раніше я не бачив цього, мені показав це журнал... Ми гордимось тими здобутками, що зараз має наша пролетарська батьківщина» [8, с. 101].

Журнал «Західна Україна» здобув популярність серед трудящих у найвіддаленіших куточках світу. Про його високу ідейність промовляв хоч би той факт, що в багатьох буржуазних країнах (у Польщі, Румунії, Чехословаччині, Югославії, в усіх провінціях Канади) часопис був офіційно заборонений [8, с. 101].

Це є ще один доказ того, наскільки важливу роботу проводила Спілка революційних письменників «Західна Україна» через друкований орган, знайомлячи читачів з політико-економічним і культурно-мистецьким життям на Західній і Радянській Україні. З перших днів існування він був пристрасним пропагандистом кращих здобутків української радянської літератури й мистецтва, трибуною, з якої лунало полум'яне слово таких письменників, як Мирослав Ірчан, Василь Бобинський, Дмитро Загул, Іван Ткачук та ін. Це було видання, у якому велася ділова розмова про розвиток літератури соціалістичного суспільства, про роль книги, про життя всієї радянської культури.

Із зростанням популярності щомісячника збільшувався його тираж і число читачів. Своїх співробітників і передплатників він мав у 22 країнах світу, зокрема в Польщі, Румунії, Чехословаччині, Німеччині, Франції, США, Канаді, Аргентині, Бразилії, Японії тощо. Передплачували журнал і на Західній Україні, хоч тут і передплатник опинявся під підозрою, а часопис нерідко затримувався поліцейськими установами.

Багата географія видання сприяла зміцненню інтернаціональної солідарності, дружби між трудящими різних країн. Це ж якоюсь мірою послужило причиною більшого зацікавлення членів Спілки життям трудящих інших національностей, появи на сторінках щомісячника ряду творів, зміст яких мав інтернаціональний характер.

Зображуючи свавілля окупантів за Збручем, зародження і наростання послідовної революційної боротьби західноукраїнських трудящих за соціальне й національне звільнення і возз'єднання всіх українських земель з Українською Радянською Соціалістичною Республікою в складі СРСР, письменники не забували водночас і про долю трудящих інших національностей: поляків, євреїв, німців. Так, в оповіданні М. Паньківа «Купіть сина» («Західна Україна», № 10) йдеться про гірку долю поляка Яна Рогуцькі. Доведений до відчаю гіркими злиднями, втративши надію знайти хоч якийсь заробіток, він продає багачеві сина. Оповідання має чимало спільного з новелою В. Стефаника «Новина». Одна й та ж причина приводить Яна Рогуцькі і Гриця Летючого до злочину. Чимало спільного й у художньому оформленні творів. Як і В. Стефаник, М. Паньків не дає детального опису героїв і обставин їхнього життя. Тут лише окремі штрихи, що виразно передають нестерпні страждання Рогуцькі. Основою напруженого динамічного сюжету є не сам опис життєвих фактів, а психологічний стан головного героя, наростання бурі в його душі. М. Паньків майстерно зобразив соціальну трагедію польської бідноти, її крайні злидні й відчай.

Своєрідною алегоричністю вражає оповідання В. Гжицького «Вовки» («Західна Україна», альманах I). В центрі уваги автора нужденне життя єврейської родини. У пошуках засобів на прожиття Хаїм іде до міста. Дорогою на нього напала зграя вовків, від яких все-таки вдалося втекти. Але від жандармів та війта Хаїм врятуватися не може. Найстрашнішим лихом для таких злидарів, як він, є соціальний лад, опорою якого виступають війт і жандарм.

Солідарність українського народу з трудящими інших націй у боротьбі за нове життя висвітлюється в новелах Мирослава Ірчана «Батько» і «Протокол», циклах В. Бобинського «Стрільниця» і «Три портрети», оповіданнях І. Ткачука «Незакінчений лист» і «Страйк», прозових творах М. Козоріза, А. Турчинської та ін.

Інтернаціональний характер мають твори спілчан, спрямовані проти імперіалістичної війни. З 5-го по 12-й номер журнал «Західна Україна» за 1932 р. друкував роман І. Ткачука «Міль-

йони йдуть». Тема його — викриття злочинності, антилюдяності світової бойні, зображення тих страждань, які вони приносять людству.

Байдужих, доведених до відчаю жахливими солдатськими буднями солдатів різних національностей женуть кривавими військовими шляхами, «щоб обороняти свого царя, свій народ та Батьківщину від нападу ворога». Тут не вершаться надзвичайні героїчні подвиги — тут лише кров, бруд траншей та короткі неспокійні перепочинки між боями. Події жорстоких буднів примушують героїв твору глибше вникнути в суть подій, що відбуваються. І путилівський робітник Захар Щукін, й український селянин Пилип Сиротюк, німецькі кулеметники Франц і Ганс починають розуміти, в чиїх інтересах ведеться ненависна війна. Вони доходять висновку: «Революції нам треба, а не війни, революції такої, щоб потрощила всіх царів, панів та багачів, тоді тільки настане воля і для України, і для інших народів, що стогнуть у неволі і не мають людських прав» [9, с. 55].

Безглуздя численних вбивств синів народів-братів, зодягнених у солдатські шинелі, грізно засуджує А. Турчинська в поезії «На верхах», М. Кічура в циклі «Відблиски криці», М. Марфієвич у поемі «Іван Розтік». «Хижими круками», що «дзенькають зброєю» на чужих землях, називає паліїв війни М. Гаско. В умовах фашизації на Заході ці твори звучали як прямий заклик до боротьби за гуманізм, за щастя людини, якої б національності вона не була.

Символом у визвольній боротьбі трудящих світу є Країна Рад, до якої спрямовані їхні думки і погляди. Користуючись тим, що видання Спілки мали чимало передплатників поза межами СРСР, письменники організації розповідали зарубіжним читачам про ті зміни, що сталися на вільній Радянській землі, оспівували творчу працю.

Твори, які друкувались у виданнях організації, висловлювали віру в те, що трудящі поневолених країн також підуть шляхом, уторованим народами соціалістичної Батьківщини. У вірші «Перше травня» Л. Дмитерко показує боротьбу трудящих Китаю, Берліну. Солідаризуючись з ними, поет радіє, що революційні події, з якими пов'язані його сподівання на визволення західноукраїнських земель, набувають все ширшого розмаху. Він бачить:

...всі материки у полум'ї червонім,
В червонім полум'ї гуцули і індуси.
Бо іскри кидає велике горно
Із кремлівської кузні... [5, с. 21].

З твором Л. Дмитерка перегукується поезія І. Стефаника «За Дністром і Збручем», М. Паньківа «Нота» та «Ротфронт». Наближення «світового Жовтневого страйку» пророкує герой поезії Я. Зіньківа «У шляхетному серці Європи». «Майбутнього володаря світу», що вийшов волю зустрічати, вітає М. Тарновський у вірші «Наші дні». Про всесвітній виступ пролетарів мріє ліричний герой поезії Мирослави Сопілки «Державо білого

орла». Від імені трудящих Радянської України М. Гаско у вірші «Західній Україні» заявляє:

Ми хочемо знищити визиск і класи,
Звільнити від гноблення нації й раси [5, с. 4].

Такі твори були в дусі епохи, вони користувались успіхом і відігравали значну політичну роль.

У роботі журналу були й певні недоліки. Тут часом друкувалися твори, ідейно-художній зміст яких не відповідав вимогам часу. Шукаючи новий творчий метод, деякі українські письменники потрапляли в полон натуралізму та примітивізму, відмовлялися від психологічного аналізу персонажів, нехтували майстерністю мови. Це була неминуча пора шукань та експериментів, на яких виховувалось і зростало молоде покоління українських радянських письменників.

Не міг задовільнити вимоги організації і відділ літературної критики: мало було критичних матеріалів і рецензій, зокрема на твори спілчан, хоч вона вимагала особливої уваги з боку марксистської критики. За 1930 р. у виданні було вміщено лише 22 рецензії на твори радянських та зарубіжних письменників. Будучи органом Спілки революційних письменників «Західна Україна», щомісячник недостатньо висвітлював її діяльність, на що й вказував Мирослав Ірчан у листі до Спілки [11, од. зб. 1, с. 7]. У 1933 р. на восьмому номері журнал «Західна Україна» самоліквідувався.

Загалом роль видань організації була велика, і не лише в діяльності щомісячника, а й у літературному та громадсько-політичному житті Радянської і Західної України, в тому числі й у популяризації революційної західноукраїнської літератури, що мужніла в жорстокій боротьбі за соціальний шлях розвитку.

Академік О. І. Білецький зазначав, що без вивчення періодики, «цього великого поля національного духовного життя та арені ідейної боротьби, не можуть всебічно і повно висвітлюватися ні історія суспільної думки, ні національний літературний процес у всьому його багатстві, своєрідності й складності» [1, с. 76].

Альманахи, зшитки і журнал «Західна Україна» і на сьогодні є цінним джерелом вивчення української радянської літератури 20—30-х років — періоду її формування і становлення.

1. Основні проблеми розвитку літературознавства в Українській РСР. К., 1958.
2. Життя і революція. 1927. № 9.
3. Західна Україна. Альманах 1-й. К., 1927.
4. Західна Україна. Зшиток 1-й. К., 1927.
5. Західна Україна. Зшиток 4-й. К., 1929.
6. Західна Україна. 1930. № 1.
6. 7. Західна Україна. 1930. № 10.
8. Західна Україна. 1931. № 10.
9. Західна Україна. 1932. № 7—9.
10. Пролетарська правда. 1930.
11. Центральний Державний архів Жовтневої революції і соціалістичного будівництва, ф. 369, оп. 1.

Стаття надійшла до редколегії 15. 11. 81

175 років від дня народження Т. Г. Шевченка

Є. І. СОХАЦЬКА, доц.,
Кам'янець-Подільський педагогічний інститут

Відгомін статті М. Г. Чернишевського «Національна безтактність» у західноукраїнській періодиці 60-х років XIX ст.

Незаперечним свідченням пожвавлення суспільно-політичного і національно-культурного руху в Галичині була поява народовських видань «Вечерниці» (1862—1863), «Мета» (1863—1865), «Нива» (1865), «Русалка» (1866). Народовський рух мав у цілому ліберально-культурницьке спрямування, його суспільно-політична програма характеризувалася національною обмеженістю, австрофільськими симпатіями і схилянням перед уніатською церквою.

Однак у питаннях про шляхи культурно-національного розвитку Галичини ранні народовці, далеко неоднорідні, посідали історично прогресивні позиції. Так, на сторінках своїх органів, що з'явилися як антипод москвофільської журналістики, як трибуна нового політичного напрямку [10, с. 170], вони обстоювали необхідність вільного розвитку національної культури на західноукраїнських землях, закликали до вивчення життя народу, його усної поетичної творчості, до культурно-національного єднання всього українського народу. Особливо гостро ставиться питання про важливість і потребу звернення письменників до живої мови народу. К. Климкович у статті «Гадка ученого о руськой словесности» проголосив: «Жива література... може процвісти лише на народнім живім язиці» [3, № 21, с. 183].

Велика увага приділяється пропаганді української класичної літератури, зокрема творчості Т. Г. Шевченка. Народовські органи перш за все орієнтувалися на мову творів Шевченка, на позитивне змалювання ним образу селянина-трудівника. Маємо промовисте свідчення соратника І. Франка, представника революційно-демократичного напрямку О. Терлецького про сприйняття Шевченка у Галичині в 60-ті роки: «Переворот у поглядах молодіжи зробив аж могутній талант Шевченка. Тепер і гадки «Вечерниць» не показалися нам дивними, і Федьковичеві пісні ми побачили в правдивім світлі. Внутрішній неспокій, інстинктивне невдоволення зникло, як роса перед сонцем. Новий, нечуваний світ створився нам із «Кобзаря»; і молоде, свіже, незіпсоване серце відразу полюбило його. Зовсім інакшим показався нам тепер його мужик. Погорджений і зневажений донедавна, він нараз піднісся на висоту народного ідеалу і став в очах молодіжи ні-

ним, довготерпеливим мучеником, якого всі били, катували, надуживали, а який своєю довговіковою боротьбою за свободу, за віру і правду уратував перед судом історії честь [укр.] імені. Не мужик нам, а ми мужикові повинні були служити, не мужик, а ми заслуговували на погорду і зневагу» [13, с. 101].

Однак, як справедливо зауважив М. Д. Бернштейн, «у тих матеріалах, які з'явилися в Галичині про Шевченка (йдеться про початок 60-х років.— Є. С.), ще немає ясного і чіткого розуміння творчості великого поета, але прагнення поширити його твори, загальне захоплення ними як зразками національної літератури було, без сумніву, прогресивним фактором» [1, с. 108].

Публікації творів Шевченка, як і інших письменників Наддніпрянської України, як правило, супроводжувалися зауваженнями редакції, де висловлювалися прогресивні погляди на перспективи літературного розвитку Галичини. Приміром, у примітці від редакції до оповідання Марка Вовчка «Козачка» «Вечерниці» писали: «Дай боже нам якнайшвидше навчитися української словесності, а тоді наша письменність певніше, ніж коли, розпустається з всякого чужеродного впливу, а станеться така, як повинна бути: народна, самостійна, руська! Єще ж доложім праці, науки, а буде вона і — учена» [3, № 1, с. 29]. За вірним спостереженням М. Л. Гончарука, «нові українські періодичні видання, які в пошуках шляхів розвитку національної культури в Галичині орієнтувалися на здобутки Східної України, бачили в творчості Марка Вовчка визначне явище не тільки літературного, культурного, а й суспільно-політичного значення і прагнули зробити її своєрідним каталізатором літературного процесу» [6, с. 212]. Ще з більшим правом ці слова можна віднести до творчості Тараса Шевченка. Молоде літературне покоління зростало під його впливом.

Прогресивний демократизм народовської періодики початку 60-х років XIX ст. забезпечував їй підтримку демократичних кіл як західноукраїнської, так і східноукраїнської інтелігенції. І. Франко згодом писав про це так: «Первые периодические издания нового направления «Вечерницы», «Нива», «Русалка», «Мета» были встречены молодежью с неописанным восторгом уже потому, что в них перепечатывались лучшие в Галиции, до тех пор неизвестные сочинения украинских писателей. Около этих изданий сосредоточивался интерес украинофильской молодежи...» [14, т. 41, с. 138].

Принципово важливе значення для підтримки і оборони українського художнього слова і культури взагалі мала стаття М. Г. Чернишевського «Національна безтактність», видрукувана вперше в журналі «Современник» (1861, т. 87, № 7). У статті аналізувалися обставини суспільного і національного життя Галичини середини XIX ст. Вона зразу ж стала відомою в Галичині (і за «Современником», і за передруками з нього) і викликала значний резонанс в літературному житті України.

Особливий інтерес становлять відгуки про цю статтю на сторінках народовських видань. Галицька народовська періодика

у своїх культурно-національних домаганнях спиралася значною мірою на положення статті Чернишевського. Їй були близькі слова великого російського критика про національну єдність українського народу, про єдину літературну мову, про орієнтацію на літературу Східної України, зокрема на творчість Шевченка. На жаль, питання про обговорення знаменитої статті Чернишевського на сторінках народовської періодики першої половини 60-х років XIX ст. обійшли мовчанкою дослідники взаємин Чернишевського з українською культурою. Не йдеться про це також у працях, присвячених зв'язкам Шевченка із Західною Україною.**

Які ж основні положення статті М. Г. Чернишевського «Національна безтактність»?

Великий російський критик, роблячи огляд львівської «москвофільської» газети «Слово» (1861, річн. 1, ч. 1 і 2), аргументовано піддає критиці політичний сервілізм, антинародну суть прагнення галицьких «москвофілів» створити свою окрему літературну мову, що було шкідливим для розвитку національної культури. Чернишевський керувався при цьому «найщирішим бажанням добра», «найщирішим співчуттям до галицького народу». Особливо не до вподоби були йому антипольські тенденції «Слова». У цей час він підтримував дружні зв'язки з польськими революційними діячами і від них, напевне, знав про підготовку до нового збройного виступу проти царського самодержавства, який відбувся у 1863 р. Дбаючи про зміцнення всеросійського антисамодержавного табору, Чернишевський критикує політику розпалення національної ворожнечі між галицькими українцями і поляками, яку і називає національною безтактністю. У цьому плані Чернишевський, за вірним спостереженням Г. Ю. Гербильського, виявився гідним продовжувачем О. І. Герцена, який на сторінках «Колокола» у статтях «Росія і Польща» (1859) закликав до українсько-польського єднання в Галичині [5, с. 270]. Він прямо говорить, що це на руку австрійському урядові, якому «вигідно розпалювати в кожній частині Австрійської імперії ворожнечу народностей, щоб тримати кожен народність у покорі силою іншої національності» [15, т. 7, с. 779]. Корінь суперечок, стверджує Чернишевський, в питанні соціальному, а не національному. Він ганьбить «Слово» за підміну соціального питання національним, виступає проти спроб приглушити соціальні суперечності марними ілюзіями про спільність інтересів українського селянина і українського поміщика. Наго-

* Див.: Шаблювский Е. С. Чернышевский и Украина. К., 1978; Волинський П. К. Російські революціонери-демократи 40—60-х рр. XIX ст. і українська література // З творчого доробку. К., 1973; Бернштейн М. Д. Роль журналу «Современник» в боротьбі за реалізм і народність в українській літературі кінця 50—60-х рр. // Російсько-українське літературне єднання. К., 1953; Комиганченко М. П. Українська прогресивна критика в боротьбі за українсько-російське літературне єднання (за матеріалами періодичної преси 50—70-х років XIX ст.). К., 1959.

** Див.: Дубина М. Шевченко і Західна Україна. К., 1969; Дей О. І. Боротьба за Шевченка в Галичині // 36. праць XI наук. Шевченк. конф. К., 1963.

лошуючи на класовому змісті соціального питання, Чернишевський посилається на Шевченка як на великий авторитет у питаннях «побуту малоруського народу»: «Воно (львівське «Слово». — Є. С.) не розуміє, що малоруському селянину не було б ні на волосину легше, якщо б усі пани в Малоросії були малороси, навпроти, було б малоросу важче від цього, як засвідчував нам Шевченко... ніякі голослівні заперечення не похитнуть нашої думки, яка опирається на такий авторитет, як Шевченко» [15, т. 7, с. 792]. Сам Шевченко добре знав життя українського народу, причому не лише на Східній, а й на Західній Україні. Є свідчення В. Білозерського, що вірш «Подражаніє II псалму» поет написав під враженням розмови в колі однодумців про становище Галицької Русі. Тому М. Возняк мав рацію, коли стверджував: «...Шевченко був компетентним інформатором Чернишевського не лише про Наддніпрянщину, але й про Наддністрянщину» [4, с. 188].

Великий російський діяч піддав осуду і мовну практику «Слова», так зване «язичіє». Він називає цю «мову» ламаною, мішаниною «місцевого галицького наріччя з нашим літературним і з церковнослов'янською мовою» [15, т. 7, с. 786]. Українська літературна мова уже створена, і створювати штучні мови, наголошує Чернишевський, — це значить підривати загальнонародну українську мову, яка є важливою ознакою «народності і національності».

Зі статтею Чернишевського перегукувався виступ К. Климовича в журналі «Мета». Тут було вміщено статтю «Письмо до громади» Невідомого з-поміж гурту (псевдонім прогресивного громадського діяча Західної України того часу Данила Танячкевича). В історію культурного життя Галичини Танячкевич увійшов як людина, що була біля початків народовського руху. У статті «Українські народовці і радикали» (1891) І. Франко назвав його «чоловіком не без таланту», відзначав, що він мав великий вплив на українську молодь [14, т. 28, с. 199—200]. Заслугою Танячкевича Франко вважав його вплив на молодого Ю. Федьковича.

Про великі організаторські здібності Д. Танячкевича маємо свідчення О. Терлецького. Він характеризував його як «найліпшого організатора молоді партії». «Як який знаменитий артист із своїм інструментом, — писав О. Терлецький, — так він умів поводитися з молодіжжю» [13, с. 124—125]. Саме завдяки Танячкевичу в Галичині створюються українські громади, пропагуються українські книги, зокрема творчість Шевченка. Відомо, що він був автором листа до української інтелігенції, датованого 1860 роком, у якому боронив права української культури і мови, зневаженої, як і інші слов'янські мови, новою конституцією Австрійської імперії (1860 р.) [12, с. 80—82]. З часом діяльність Танячкевича, як і інших галицьких народовців, набуває обмеженого характеру, вступає в суперечність з революційно-демократичним рухом, що почав розвиватися в Галичині з 70-х років.

«Письмо до громади» — це гостра публіцистична стаття, про-

йнята ідеєю народолюбства, відданості заповітам Шевченка. Автор пристрасно проголошував: «Одна підстава, на котрій опертись можемо, єсть наш люд. Утративши ту підставу, будем, мов баньки милянї, що хвилину літають по повітрі, та отак зникають» [9, 1863, № 3, с. 248].

Критикуючи галицьких «москвофілів», Танячкевич твердив, що єдино вірною запорукою на шляху до народності є використання і наслідування творчого досвіду прогресивних письменників Східної України, зокрема Т. Г. Шевченка. Він посилається при цьому прямо на статтю Чернишевського, погоджується з правильними його закидами на адресу галицьких «москвофілів». Він писав, що «Современник» дорікає нам «...справедливо... що ми одриваємося від спільності з нашими братами на Вкраїні, не обробляємо разом із ними письменне наше слово, що там у тільки чудних письмах виявилось і в устах незвичайних писателів так споважніло, а хочем заводити для себе окремішню літературу, не маючи за собою ані одного поважного голосу» [9, 1863, № 3, с. 251—252]. Лист Д. Танячкевича викликав незадоволення в шовіністичних колах. Про нього як про публікацію, що викривляє національні взаємини у Росії, писав «Вестник» у статті якогось Земляка «Новый взгляд на хохломанию» [2, т. 2, с. 239].

Народовська періодика виступала проти російської шовіністичної преси, яка в часи реакції звинувачувала українську літературу на чолі з Шевченком у сепаратизмі і твердила про її нібито приховану «польську інтригу», таким чином відмовляючи українській літературі у праві на самостійний розвиток.

Відомо, яку запеклу боротьбу вів Чернишевський на сторінках «Современника» проти шовіністичної преси, зокрема видань М. Каткова «Русский вестник» і «Современная летопись», проти реакційних доктрин слов'янофілів.

Після виходу статті М. Чернишевського «Національна безтактність» слов'янофільська газета «День» вмістила реакційні статті В. Ламанського «О малорусской литературе» (1861, № 2) і Г. Соковенка «О степени самостоятельности малорусской литературы» (1862, № 23). Обидві статті були спрямовані проти справедливого твердження Чернишевського про шляхи і перспективи розвитку української літератури, про плідність напряду, утвердженого в творчості Т. Г. Шевченка. Починаючи з нападок на самого Чернишевського, дорікаючи йому за нібито незнання предмета дослідження, автори сходилися в одному: в цинічному глузуванні над українською літературою. «Думка про можливість особливої малоруської літератури видається нам великою нісенітницею»,— твердив В. Ламанський [7, № 2, с. 18]. Реакційна преса висунула для української літератури реакційний лозунг — література «для домашнього вжитку», спрямований на відрив літератури від суспільно важливих проблем. Цього ж дотримувався і «День» І. Аксакова, друкуючи статті Ламанського, Соковенка та ін.

Чернишевський гостро засудив слов'янофілів за їх спроби заперечити існування національних літератур [15, т. 7, с. 842].

На сторінках народовських видань засуджувалися пасквільні вигадки реакційної преси, захищалося ім'я Шевченка. «Мета», наприклад, вмістила допис з Харківщини, в якому гнівно говорилося про «Вестник» К. Говорського, де було вміщено ганебну статтю І. Кулжинського про Шевченка. Осуду піддавалися слова реакціонера Кулжинського на адресу Кобзаря, які тут наводилися: «...треба було сепаратистичним підривачам якого-небудь гесла на вивіску, щоби замаскувати нею справдешню ціль свого порання, так і зробили вони генієм Шевченка...» [9, 1863, № 1, с. 89—90]. Кореспонденцією Українця (М. Драгоманова) «З України» журнал «Мета» теж засуджував шовіністичні глузування з української культури, з імені Шевченка [9, 1863, № 2, с. 148—154]. Ремінісценції зі статей М. Чернишевського, друкованих у «Современнике», згадки про «Современник» — часте явище на сторінках народовської періодики. Ці факти — яскрава сторінка російсько-українських літературних взаємин. Однак, на жаль, і досі вони майже не згадуються, не вводяться в літературний обіг. К. Студинський, маючи на увазі ті часи, правильно зазначив: «Могли ще культурні діячі України боронити свою культуру і право на життя в «Современнику» та інших виданнях молодой Росії, але й тут треба було великої обережності, щоби не наразити їх на переслідування цензури» [8, с. 509].

Полемізували з реакційною пресою «Вечерниці». Тут було вміщено статтю «Як гадає «Основа» про галицьку писемність», що була, по суті, передруком уривку з «Основи» — «Ответ «Современной летописи» («Основа», 1861, № 2). Цей матеріал зацікавив галицьке видання ідеєю відстоювання українського культурно-національного розвитку в дусі Чернишевського. У названій статті «Основа» полемізувала з «Русским вестником», який заявляв, що мова галицьких літераторів ближча до російської літературної мови, ніж те «малоруське наріччя», яким пишуть українські письменники на Східній Україні. «Основа» твердила, що мова Наддніпрянської України ближча і зрозуміліша народові, ніж галицько-руське «язичіє». У примітках від редакції «Вечерниць» йшлося про солідарність із цим твердженням «Основи», зазначалося, що для них є взірцем мова Т. Г. Шевченка і Марка Вовчка, на чому наголошував і Чернишевський [3, № 27, с. 240].

Співзвучність зі статтею М. Чернишевського відчувається в опублікованій на сторінках ранньої «Правди» статті відомого українського письменника О. Стороженка під назвою «Санкт-Петербургские ведомости» о галицькій літературі», в якій він висміює фейлетон названої газети «С галицкой границы» за підписом Волинця. Якийсь анонім шаржував мовне питання в Галичині, ігнорував мову галицьких народоців. Стороженко заявляє, що «українська мова — це мова Шевченка, Квітки, Марка Вовчка». Він доводить, що досвід Шевченка та інших письменників Східної України дав уже плідні наслідки в плані утвердження принципу народності в західноукраїнській демократичній літературі: «Мова Шашкевича, Устияновича, Млаки (С. Вороб-

кевича.— Є. С.), Федьковича — це і є мова руська (тобто українська)» [11, № 26, с. 208].

У дусі Чернишевського народowska преса висміювала «московфілів», ставлячи їх в один ряд з російськими шовіністичними колами щодо пасквільних вигадок про українську літературу, мову і культуру [9, 1865, № 3, с. 24—25; № 7, с. 206; 11, 1867, № 19, с. 151—152; № 21, с. 167—168]. З цього погляду важливою була публікація у «Меті» віршованого фейлетону під назвою «Галицьким московфілам», присланого з Києва, в якому галицьких московфілів зачислили до табору реакціонерів типу Каткова і Аскоченського [9, 1865, № 10, с. 317]. Тут же «Мета», критикуючи російське самодержавство за його деспотизм, застерігала не змішувати його з російським народом і відзначала, що в Росії є чесні люди, «ізвістні більше під іменем Молодої Росії, що видала із-проміж себе Іскандера (Герцена.— Є. С.) і Бакуніна». Отже, з пієтетом говорилося про героїчних представників російського революційного руху.

Таким чином, обговорення статей Чернишевського з питань української культури, оцінок творчості Шевченка на сторінках народowsьких видань є промовистим свідченням російсько-українських літературних взаємин, плідного впливу передової російської культури на становлення й дальший розвиток української літератури на позиціях реалізму і народності.

Наведені конкретні факти, зокрема стаття Д. Танячкевича «Письмо до громади» («Мета», 1863, № 3), розширюватимуть наші уявлення про ці взаємини.

Однак культурно-просвітницькі рамки народowsького руху, відмежування від соціальних устремлінь і революційних прагнень народу заважали глибокому проникненню революційних ідей в Галичину. Лише з виступом революційної молоді — І. Франка, М. Павлика, О. Терлецького — в 70-х роках починається боротьба за втілення в життя революційних ідеалів.

1. Бернштейн М. Д. Літературна критика 40—60-х рр. XIX ст. // Історія української літератури: У 8 т. К., 1968. Т. 3. 2. Вестник Юго-Западной и Западной России. 1864. 3. Вечерниці. 1862. 4. Возняк М. Перше видання Кобзаря // Світова велич Шевченка: У 3 т. К., 1964. Т. 2. 5. Гербильський Г. Ю. Галиція в «Колоколе» А. И. Герцена и Н. П. Огарева // Связи революционеров России и Польши в XIX — начале XX в. М., 1968. 6. Гончарук М. Л. Твори Марка Вовчка в Галичині // Марко Вовчок. Статті і дослідження. К., 1985. 7. День. 1861. 8. Епізоди боротьби за українство в 1863 р. Львів (Б. д.). 9. Мета. 1863, 1865. 10. Нечитайлюк М. Ф. Народowska преса 60-х років // Історія української дожовтневої журналістики: Навч. посібник. Львів, 1983. 11. Правда. 1867. 12. Суспільно-політичний рух на Україні в 1856—62 рр. К., 1963. 13. Терлецький О. Галицько-руське письменство 1848—1865 рр. Львів, 1903. 14. Франко І. Я. Твори: У 50 т. К., 1976—1986. 15. Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений: В 15 т. М., 1950.

Стаття надійшла до редколегії 01.06.88

Проблема прометеїзму у творчості Т. Г. Шевченка

Величаву поему «Кавказ», що є втіленням глибокого гуманізму, революційного демократизму та людинолюбства-інтернаціоналізму, Т. Г. Шевченко починає такими словами:

За горами гори, хмарою повиті,
Засіяні горем, кровію політі.
Споконвіку Прометея
Там орел карає,
Що день божий довбе ребра
Й серце розбиває.
Розбиває, та не вип'є
Живущої крові,—
Воно знову оживає
І сміється знову [2, т. 1, с. 281].

Хто ж то є Прометей? Що то за явище у сфері людського духу?

У старогрецькій міфології Прометей є одним із титанів (гігантів), народжених богинею землі Геєю від краплин крові бога Урана. Володіючи неймовірною силою, титани повстали проти олімпійських богів на чолі з Зевсом, але зазнали поразки і були скинуті у Тартар.

По-іншому склалася доля Прометея. Він допоміг олімпійському вседержителеві перемогти титанів і здобути владу над світом, він же створив із глини першу людину. Непокора Зевсові зумовлювалася не бажанням здобути більшу владу, а прагненням ошчасливити людей, яких Зевс прирік на загибель. Проїнятий цією високоблагородною ідеєю, Прометей здійснює вселюдський гуманістичний акт — він викрадає вогонь, який приховували боги, і передає його людям, за що вкрай розгніваний Зевс велить його жорстоко покарати — прикувати до скелі (власне Кавказьких гір) на вічні муки і страждання (бо кожен день прилітав орел і роздзьобував печінку, яка знову відростала). Муки скінчилися аж тоді, коли Геракл стрілою убив орла і звільнив Прометея.

У цьому міфі закладений глибокий філософський зміст. Насамперед слід врахувати те, що вогонь в античній міфології, філософії подається як життєдайне джерело енергії, тепла, сили у становленні і розвитку світу, суспільства, усього живого. Згадаймо вчення Геракліта, за яким світ, єдиний з усього, не сотворений ніким із богів і ніким з людей, а був, є і буде вічно живим вогнем, що закономірно спалахує і закономірно згасає. І той вогонь, який приховували боги від людей, приречених Зевсом на загибель, Прометей дав людям.

У цьому акті Прометей виявив свою рішучу непокору олімпійському володареві Зевсові, яка розкрилася як бунтарський виступ проти свавілля богів, деспотії і тиранії Зевса в ім'я за-

хисту людей, їх ущасливлення. Ця бунтарська непокора і є втіленням людинолюбства, гуманізму.

Але вселюдський життєтворний подвиг Прометея цим не вичерпується, до мотиву викрадення вогню грецька традиція додала ще інші, не менш важливі елементи, які вже показують Прометея не просто як викрадача готового вогню, але як першовідкривача, навіть творця усіх культурних благ, які лягли в основу людської цивілізації. У своїй трагедії «Прометей прикутий» Есхіл показує, що Прометей навчив людей будувати житло і добувати метал, обробляти землю і робити кораблі, писати, рахувати, спостерігати за зірками і т. д. Кинувши сміливий виклик Зевсові, Прометей Есхіла мужньо переносить покарання за любов до людей, будучи сповненим рішучості незламно відстоювати свою правоту. К. Маркс назвав есхілового Прометея найблагороднішим святим і мучеником у філософському календарі [1, с. 25].

Античний образ Прометея — це образ захисника людства, борника справедливості, бунтаря-мученика. Образ Прометея втілив у собі вселюдський ідеал нескоренності перед злом, несправедливістю, тиранією, ідеал незгасного прагнення утвердити правду, свободу, справедливість, людинолюбство як непохитні підвалини людського життя. Тим-то міфічний образ Прометея, піднявшись до найвищого рівня узагальнення, трансформувався в концепцію прометеїзму, філософська суть якої полягає у непримирності до насильства й всякого зла, у жертвній боротьбі за прогрес в ім'я добра й щастя людей, в утвердженні правди, свободи, справедливості у людському житті, у звеличенні людини та її гідності. Прометеїзм став принципом гуманізму та людинолюбства.

Не випадково образ Прометея як бунтаря-мученика приваблював поетів (Дж. Байрон, П.-Б. Шеллі, М. Т. Огарьов та ін.), композиторів (Ф. Ліст, А. Н. Скрябін та ін.), художників (Тіціан, Ф. Г. Гордєєв та ін.).

Гуманістичний образ бунтаря-мученика Прометея глибоко пронизує і творчість Т. Г. Шевченка. Він не просто приваблює поета зовнішніми проявами яскравої символіки, мужності, поетичності, — своїм змістом він поєднується у його творчості з вогнем революційності, демократизму, гуманізму, людинолюбства. В конкретно-історичних умовах соціального, економічного та національно-духовного розвитку Росії і в цьому комплексі й України зміст образу бунтаря-мученика набуває своєрідного звучання і характеру, породжених епохою, трансформуючись у творчості Шевченка у принцип боротьби проти самодержавства та кріпосництва, експлуатації та гніту, за свободу трудового люду. Як вселюдський ідеал бунтаря-мученика, що не вагався на самопожертву в ім'я добра і щастя для людей, Прометей у творчості Шевченка не втрачає всезагального характеру. Переломлюючись крізь призму національних особливостей і набуваючи своєрідності свого конкретного втілення, збагачуючись свіжими силами, прагненнями, стремліннями, що породжуються новою епохою

визвольних змагань народних мас, боротьбою проти тиранії та свавілля, експлуатації та гніту, цей образ бунтаря-мученика підноситься у творчості Шевченка до вселюдського ідеалу борця проти зла, несправедливості, неправди, де б вони не були, і за утвердження добра, справедливості, свободи всюди, де трудовий люд терпить жорстокий гніт і тиранію.

Якщо Прометей передав людям вогонь, то Шевченко дав людям «Кобзаря», у якому з найбільшою поетичною силою та у найвеличнішій художній красі змальований вселюдський ідеал свободи, рівності та братерства, що розкриває безмежний потенціал революційно-перетворювальної дії, невичерпне джерело життєтворчої сили, вічний вогонь очищення від зла і утвердження правди і добра. Поет ніби інтуїтивно відчуває цю вселюдську історичну місію «Кобзаря», який несе в собі спасенні ідеї для трудового та поневоленого люду, гуманістичний ідеал, вогненну енергію революційно-творчої дії. Тому, перебуваючи на засланні, він стурбовано переживає дальшу долю «Кобзаря» та його вплив на суспільне життя, чекаючи водночас не слави, а доброї і чесної поради від людей для зміцнення свого духа.

Либонь, уже десяте літо,
Як людям дав я «Кобзаря»,
А їм неначе рот зашито,
Ніхто й не гавкне, не лайне,
Неначе й не було мене.

Мені було аж серце мліло,—
Мій боже милий! як хотілось,
Щоб хто-небудь мені сказав
Хоч слово мудре; щоб я знав,
Для кого я пишу? для чого?
За що я Україну люблю?
Чи варт вона огня святого? [2, т. 2, с. 165].

Звичайно, згодом довелося почути різне — і святую правду, і гірку неправду. Але не це основне й головне. Велике духовне багатство «Кобзаря» і зміст реального життя, боротьба народних мас проти неволі, гніту і тиранії, за свою свободу знаходяться у повній відповідності. Це є вирішальне і визначальне для розуміння історичної ролі і суспільного значення «Кобзаря» як безсмертного твору людського духу, що світлом незгасного горіння прояснює шлях до правди, добра, справедливості.

У нову історичну добу Шевченко насамперед дарує трудовому людству вогонь слова — носія невичерпного потенціалу мудрості, знання, моральних цінностей, усього духовного багатства.

Возвеличу
Малих отих рабів німих!
Я на сторожі коло їх
Поставлю слово [2, т. 2, с. 215].

Слово у Шевченка — носій правди й справедливості, символ божественної мудрості, яку не може перемогти жодне зло, жодна темна сила, воно своєю правдою всесильне.

Тойді, як, господи, святая
На землю правда прилетить
Хоч на годиночку спочить,
Незрячі прозрять, а кривії,
Мов сарна з гаю, помайнуть.
Нічим отверзуться уста;
Прорветься слово, як вода [2, т. 2, с. 217].

Велика морально-психологічна сила слова як носія правди: воно в найтяжчу хвилину життя вносить розраду і полегшу, спокій душі і втіху, радість і надію, впевненість і любов, воно надихає на нові дії. Адже в трагічну хвилину розп'яття Ісуса — сина Марії — його учні пережили тяжкий морально-психологічний удар, впавши у розпач. Тільки мудре слово Марії повернуло їм впевненість, силу, віру.

Отож вони якось зійшлись
Вночі круг тебе сумовати.
І ти, великая в женах!
І їх уніиніє, і страх
Розвіяла, мов ту полову,
Своїм святим огнєним словом!
Ти дух святий свій пронесла
В їх душі вбогії! Хвала! [2, т. 2, с. 239].

У найтяжчі хвилини Шевченко йде до народу зі словом-правдою, яку він осягає своїми глибокими роздумами над долею поневоленого люду, над тяжкою долею матері-України і хоче тим запалити народ до боротьби за свободу.

Може, верну знову
Мою правду безталанну,
Моє тихе слово.
Може, викую я з його
До старого плуга
Новий леміш і чересло
І тяжкі упруги... [2, т. 1, с. 195].

Слово вогнем правди та справедливості здатне запалити людську душу на безсмертні подвиги, викресати іскру непокорн та людської гідності, збудити зі сну рабства. Тому поет і надіється своїм словом збудити народ на ратні подвиги, щоб силою меча здобути волю.

Може, зорю переліг той,
А на перелозі...
Я посію мої сльози,
Мої щирі сльози,
Може, зійдуть і виростуть
Ножі обоюдні,

Розпанахають погане
Гниле серце, трудне,
І вицідять сукровиту,
І наллють живої
Козацької тії крові,
Чистої, святої!!! [2, т. 1, с. 195—196].

Поставивши слово на сторожі коло «рабів німих», поет передрікає неминуче знищення неправди і кривди, хули і насильства, панування і гноблення. Поет звертається до насильників і лицемірів

..... І пошче
Неначе стоптана трава,
І думка ваша, і слова [2, т. 2, с. 215].

Але слово правди у творчості Шевченка всією силою спрямоване не просто проти неправди, а не меншою мірою і проти носіїв неправди, несправедливості, проти тих, хто зраджує і гнобить свій народ, свою батьківщину. Поет тяжко переживає сумну долю народу, руйнування України не тільки царизмом, а й «своїми чадами», яка терпить тяжку кару, «гріхи синовії несучи». Звертаючись до скорбної Матері-України, поет благально закликає:

..... скажи,
Прорци своїм лукавим чадам,
Що пропадуть вони, лихі,
Що їх безчестіє, і зрада,
І приводушіє огнем,
Кровавим, пламенним мечем
Нарізані на людських душах,
Що крикне кара невсипуща,
Що не спасе їх добрий цар,
Іх кроткий, п'яний господар... [2, т. 2, с. 242]

Шевченко глибоко переконаний, що правда непереможна, непереможний і той, хто правдою живе. І нехай можновладці і володарі, царі і їх підручні, усі, хто є невільником неправди, знають, що їх чекає повна поразка і загибель, а народ, що терпить гніт і насильство, неволю і руїну, вже через своє становище має незаперечене право на святу правду і боротьбу за неї. А коли цей трудовий народ у всій повноті і силі усвідомить її, його перемога неминуча. І скорбна Мати-Україна провіщає це синам:

Скажи, що правда оживе,
Натхне, накличе, нажене
На ветхое, на древле слово
Розтленное, а слово нове
Меж людьми криком пронесе
І люд окрадений спасе
Од ласки царської [2, т. 2, с. 243].

Шевченко непохитно вірить у справедливий суд і кару над царями, в перемогу правди, адже на стороні правди стоїть все-сильний небесний вогонь в образі сонця.

Чи буде суд! Чи буде кара!
Царям, царятам на землі?
Чи буде правда меж людьми?
Повинно бути, бо сонце стане
І осквернену землю спалить [2, т. 2, с. 261].

Долю України, визволення її з тяжкого ярма Шевченко неодмінно пов'язує з священним вогнем. Поет безмежно любить Україну, тяжко вболіває за її долю, за поневолений і окрадений народ. У пориві тяжких роздумів він запитує: «Чи варт вона огня святого?» — вогню спасеного? А може, вона й заслужила такого покарання через «свої лукаві чада» [2 т. 2, с. 165, 242]. Адже бачили, що розпинають Україну, проте «мовчали та мовчки чухали чуби».

Німії, подлії раби,
Підніжки царській, лакеї
Капрала п'яного! Не вам,
Не вам, в мережаній лівреї
Донощики і фарисеї,
За правду пресвятую статъ
І за свободу. Розпинать,
А не любитъ ви вчились брата!
О роде суєтний, проклятий!
Коли ти видохнеш?.. [2, т. 2, с. 209].

Тільки «люди окрадені» може піднятися на священну боротьбу за правду і свободу, а для цього треба дати йому вогонь прозріння, збудити зі сну рабства. Тим-то, використовуючи біблійну символіку, Шевченко ставить на захист «людей закованих», «убогих, нищих» божеські істини правди, добра і справедливості

Неначе срібло куте, бите
І семикрати перелите
Огнем в горнилі,— словеса
Твої, о господи, такі.
Розкинь же їх, твої святіє,
По всій землі... [2, т. 2, с. 215].

У цьому контексті свобода, правда, справедливість, за Шевченком, не лише мета боротьби, а й рушій безустанного поступу людства, незгасна сила людського змагання, творіння, пошуку і, ставши найвищими цінностями людського буття, вони підносяться до рівня гаранта успіху визвольної боротьби, а хто запалюється їх вогнем, неодмінно переможе.

Борітеся — поборете,
Вам бог помагає!
За вас правда, за вас слава
І воля святая! [2, т. 1, с. 282].

Своєю творчістю, багатством та глибиною ідеї, їх вселюдською значущістю Шевченко, піднявшись до найвищих висот людського духа, подарував народу ідеал свободи, вогонь якого ogrіває пригноблених теплом правди, добра й справедливості, надихає знедолених надією та сподіваннями, запалює нескорених до боротьби. Як вогонь Прометея незгасним горінням живить прогрес людства, так і духовна скарбниця Шевченка є невичерпним джерелом ідей революційного оновлення світу. «Кобзар», що возвiщає велике слово правди, це — вічний вогонь, який посиляє людям незгасні проміння істини і надії, віри в свої сили та справедливість боротьби проти зла. І цього не в силі ніхто ні змінити, ні зупинити, бо не лише Зевс, але усякий цар-деспот перед правдою та справедливістю безсильний.

Не вмирає душа наша,
Не вмирає воля.
І неситий не виоре
На дні моря поле.
Не скує душі живої
І слова живого [2, т. 1, с. 281].

Шевченко — це Прометей нашої доби, слово правди його палає незгасним вогнем у серцях мільйонів трударів світу. Але Шевченко поділив долю Прометея і своїми стражданнями і покаранням, якими його наділили земні «боги» за той же вогонь «правди святої», за непокору та бунтарство. Все життя поета насичене і перенасичене стражданнями, тяжкою долею. «Не зробив я, і не думав я... кому-небудь лихого, а терплю горе, і бог знає за що. Така, мабуть, уже усім кобзарям погана доля, як і мені, недотепнику, випала» [2, т. 5, с. 275].

Особливо тяжке горе випало на долю поета, коли «царское веление» заслало його в солдати без права писати і малювати. А що означала ця кара для Шевченка? «Мне запрещено писать стихи, я знаю за что и переношу наказание безропотно, но за что мне запрещено рисовать? Свидетельствуюсь сердцеведцем богом — не знаю. Да и судьи мои столько же знают, а наказание страшное! Вся жизнь была посвящена божественному искусству. И что же? Не говорю уже о материальной пытке, о нужде, охлаждающей сердце. Но какова пытка нравственная? О, не приведи господи никому на свете испытывать ее, хотя с великим трудом я, однако ж, отказал себе в самом необходимом. Но как отказаться от мысли, чувства, от этой неугасимой любви к прекрасному искусству. О, спасите меня, или еще один год — и я погиб. Какое мое будущее?» [2, т. 5, с. 304-305].

Поет глибоко осмислював свою самотність, покинутість, приреченість на духовне омертвіння, які були для нього найжорстокішими торттурами. «Как грустно я стою между людьми! Ничтожны материальные нужды в сравнении с нуждами души — и я теперь брошен в жертву той и другой!.. руки и голова закованы! Едва ли кто-нибудь терпел подобное горе!» [2, т. 5, с. 248].

Як і Прометей, великий поет мужньо переносив муки і страждання, страшенне горе в ім'я торжества «правди святої» та волі «отих рабів німих».

О думи мої! о славо злая!
За тебе марно я в чужому краю
Караюсь, мучуся ...але не каюсь!.. [2, т. 2, с. 40].

Проте між долею Прометея і долею Шевченка є різниця. Міфічного титана від мук звільнив Геракл. Шевченка також звільнили завдяки зусиллям добрих і чесних людей від долі кріпака і долі солдата-каторжника, але у всіх випадках його страждання не закінчилися, лише смерть їх забрала.

Шевченко-солдат, маючи на увазі свободу після викупу його з кріпацтва, писав: «Хоть тоже, правду сказать, в моей прошлой жизни немного было радостей, по крайней мере, все-таки было что-то похоже немного на свободу, а одна тень свободы человека возвышает. Прежде, бывало, хоть посмотришь на радости людей, а теперь и чужого счастья не видишь. Кругом горе...» [2, т. 5, с. 264].

Не зменшилися його страждання й після звільнення з заслання. Хоч йому й засвітила зірка животворним вогнем, проте ще

з більш контрастною силою і вразливим боєм вдарило й ранило його серце гниле багно «фельфебеля-царя», в яке повернувся поет.

О зоре ясная моя!
Ведеш мене з тюрми, з неволі
Якраз на смітничок Миколи,
І світиш, і гориш над ним
Огнем невидимим, святим,
Животворящим, а із гною
Встають стовпом передо мною
Його безбожнії діла... [2, т. 2, с. 210].

Прометей здійснив великий подвиг не лише тим, що передав людям вогонь, а й тим, що виявив непокору верховному володареві Олімпу. Непокора Шевченка земним «богам» — не тільки виклик «сильним світу цього», це вияв динамізму внутрішнього життя суспільства. Шевченко дав своєму уярмленому народові, як і всьому людству, оцей «огонь невидимий, святий, животворящий» свого великого слова правди, свободи та справедливості, вогонь революційного оновлення людського життя, що є суттю його філософського осмислення буття. Звідси — заклик революціонера:

Поховайте та вставайте,
Кайдани порвіте
І вражою злою кров'ю
Волю окропіте [2, т. 1, с. 306].

Водночас доцільною стає пересторога від ілюзії про доброго царя, який нібито дасть волю. Волі ніхто не дарує, її здобувають.

Мабуть, ти ждеш? Добра не жди,
Не жди сподіваної волі —
Вона заснула: цар Микола
Її приспав. А щоб збудить
Хиренну волю, треба миром,
Громадою обух сталить;
Та добре вигострить сокиру —
Та й заходиться вже будить [2, т. 2, с. 214].

Отже, прометеїзм у творчості Шевченка не є чимось випадковим і частковим, він з нею органічно зв'язаний і їй сутнісно іманентний, є суттю філософського осмислення суспільного буття людини і людства загалом, що виявляється у революційному демократизмі, гуманізмі, патріотизмі, інтернаціоналізмі, людинолюбстві мислителя. Прометеїзм є змістом пророчого слова та дружнього послання поета усьому людству, яке промінням вічного вогню свободи, правди запалює поневолених, покривджених, знедолених на подвиги, на боротьбу за своє визволення, за свою кращу долю.

1. Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956. 2. Шевченко Тарас. Твори: В 5 т. К., 1984—1985.

Стаття надійшла до редколегії 03.06.88

Б. І. МЕЛЬНИЧУК, доц.,
Чернівецький університет

Ще раз про художній вимисел і художній домисел

Процес трансформації історичної (ширше — життєвої) правди в правду художню невіддільний від таких понять, як художній вимисел і художній домисел. У тлумаченні цих понять, у практичному користуванні ними спостерігається великий різнобій, на що звернув увагу майже два десятиліття тому Анатолій Погрібний: «...мовимо про роль домислу, а розуміємо це поняття, як кому заманеться. Тут не місце переповідати зміст численних і трохи вже набридлих дискусій з цього приводу, а проте «камінець» на адресу теоретиків літератури кинути все ж варто: час уже навести лад у трактуванні понять «домисел» і «вимисел», дати відповіді істинні визначення і в підручниках з теорії літератури, і в «Словнику літературознавчих термінів»...» [12].

Якщо бути справедливим, то спроби навести такий лад здійснювалися задовго до цієї поради.

Чи не першу з них в українському літературознавстві було зроблено саме авторами «Короткого словника літературознавчих термінів» В. М. Лесним та О. С. Пулинцем. «Вимисел у художній літературі, — читаємо тут, — це те, що створене творчою уявою, фантазією письменника. Вимисел — один із засобів створення художніх образів і картин на матеріалі, здобутому митцем при вивченні життя. Без нього неможлива справжня література» [6, с. 49]. Друге поняття тлумачилося в такий спосіб: «Домисел — це такий здогад чи припущення, для якого немає достатніх підстав і яке не підтверджують життєві факти; надумані й непереконливі картини та образи твору. Цим відрізняється домисел від художнього вимислу, заснованого на глибокому знанні життя й широко використовуваного письменниками у творчій роботі» [6, с. 83-84].

Наведене визначення домислу повторене без жодних змін у двох наступних виданнях «Словника літературознавчих термінів» (1965 і 1971 р.). Що ж до художнього вимислу, то його тлумачення в них трохи відрізняється від поданого в першому виданні: «Вимисел художній — мистецька творчість як процес і наслідок творчої діяльності уяви художника» [7, с. 59]. А в третьому виданні «Словника», крім того, зроблено ще й зауваження: «Бажано розрізняти поняття художній вимисел і домисел» [9, с. 66].

Запропонована авторами «Словника» диференціація понять «художній вимисел» і «домисел» не знайшла підтримки в посібнику О. М. Бандури «Теорія літератури». Тут, зокрема, читаємо: «У «Словнику літературознавчих термінів» В. М. Лесина та О. С. Пулинця термін «домисел» тлумачиться як вигадка, довільне вимислювання. У живому слововживанні «домисел» означає «здогад», а «вимисел» — «вигадка», що й зафіксовано в українських словниках (див. словники під редакцією Б. Д. Грінченка, І. М. Кириченка, М. Я. Калиновича). У практиці школи та наукових закладів давно усталилось вживання терміна «домисел» в позитивному значенні (художній домисел), а «вимисел» — в негативному (довільне вигадкування). У своїй роботі ми будемо дотримуватися цього визначення» [1, с. 8].

Як і слід було сподіватися, ця версія Бандури не залишилася без відповіді. Дав її один із авторів «Словника» В. М. Лесин у матеріалі «Вимисел чи домисел?» [8]. Звертаючись до відповідних статей тих же словників, на які покликалася й О. М. Бандура, а ще більшою мірою — інших, російськомовних, — В. Даля, С. Ожегова, Д. Ушакова та академічного «Словаря современного русского языка», він стверджував: «Таким чином, словники дають більше підстав для того, щоб саме в позитивному значенні вживати термін «художній вимисел», а не «домисел». Що ж до посилання О. Бандури на практику школи та наукових закладів, то воно видається непереконливим. Адже вчителі спираються на відповідну літературу, передусім на підручники. Не вигадують же вони своєї термінології» [8]. Загальний висновок В. М. Лесина був такий: «Думається, термін «художній вимисел» потрібно узаконити. А словом «домисел» варто позначати те, що в російських словниках Д. Ушакова та С. Ожегова характеризується, як необгрунтоване та безпідставне припущення, здогад, який не підтверджується життям (неперевірені, пусті домисли)» [8]. Отже, позиція відомого дослідника у газетному матеріалі була така ж, як і в «Словнику літературознавчих термінів».

Ставлення до цієї позиції в різних літературознавців неоднакове. Скажімо, вже згадуваний А. Погрібний вважає, що в «Словнику» В. М. Лесина та О. С. Пулинця «термін «домисел» з незрозумілою категоричністю заперчується взагалі» [12]. А В. Полтавчук, який присвятив з'ясуванню дискусійного питання цілий розділ («Безмежність і межі вимислу») кандидатського дослідження, навпаки, бере на озброєння дане в «Словнику» тлумачення: «Далі автор дисертаційної праці чітко (яка впевненість у непогрішності зробленого! — Б. М.) розмежовує функції вимислу і домислу. Що стосується «домислу», то тут, на думку дисертанта, мають цілковиту рацію ті дослідники, які тлумачать цей термін, ґрунтуючись на глибинному аналізі специфіки творчої праці письменника, як «припущення, для якого немає достатніх підстав і яке не підтверджують життєві факти» (йде посилання на третє видання «Словника...» — Б. М.), і саме в цьому значенні вживають його в судженнях про біографічну прозу. Поділяючи думку критиків, які не залишають за домислом права на місце

в біографічному творі, дисертант головну увагу зосереджує на дослідженні функції вимислу в процесі створення характеру» [13, с. 10].

Отже, запропоноване в «Словнику літературознавчих термінів» і відстоюване в матеріалі В. М. Лесина на шпальтах «Літературної України» розрізнення понять «художній вимисел» і «домисел» має своїх прихильників і служить відправним пунктом навіть для розгорнутих досліджень. Та, незважаючи на це, воно не видається прийнятним. Як, зрештою, і спрямована проти нього диференціація, дана О. М. Бандурою. Чому?

Основні аргументи, до яких вдаються при відстоюванні своїх позицій і О. М. Бандура, і В. М. Лесин,— це відповідні статті лінгвістичних словників. Та коли приглянемося пильніше до цих статей, то побачимо, що вони фактично не дають підстав для узагальнюючих висновків про «позитивність» чи «негативність» термінів «художній вимисел» і «художній домисел».

У більшості згаданих сперечальниками словників українських авторів (двох із трьох) відповідні лексеми при тлумаченні зберігають нейтральне звучання. У Б. Д. Грінченка «домисел» перекладається як «догадка, предположение». Слово «вимисел» тут відсутнє, зате є «вимишляти», що передається по-російськи: «вымыслять, выдумывать, выдумать» і наводиться в українському контексті з Марка Вовчка: «Я тобі таку кару вимислю, що ти й не бачила, й не чула». Подібна «нейтральність» спостерігається і в «Російсько-українському словнику» (головний редактор М. Я. Калинович): «вымысел — вигадка, вигад, вимисел», «домысел, домysl — домисел, здогад». В «Українсько-російському словнику» (головний редактор І. М. Кириченко) лексема «домисел» так само тлумачиться безоціночно: «домысел, догадка, предположение» і супроводжується перекладним прикладом з О. Пушкіна: «Всі говорили про неї з різними догадками й домислами». І тільки одне із значень слова «вимисел», подане тут, притому не основне, має відтінок «негативності».

А що засвідчують російські тлумачні словники, на які покликається В. М. Лесин у статті «Вимисел чи домисел?»? Зауважуючи, що в «Толковом словаре живого великорусского языка» В. Даля лексема «вымыслять» пояснювалася прикладом: «Не складна (красна) сказка письмом, складна вымыслом», літературознавець підкреслював: «У слово «вымысел» не вкладалося ніякого негативного значення» [8]. Це справді так. Але ж так само нічого негативного не вкладав В. Даль і в тлумачення іншої дискусійної нині лексеми: «Домысел — догадка, разумное заключение», тлумачення, що його обминув В. М. Лесин!

Що ж до російських тлумачних словників радянської доби, то подані в них пояснення вимислу та домислу, як правило, позбавлені оціночної однозначності.

Так, в академічному «Словаре современного русского литературного языка» вимисел — це, по-перше,— «создание воображения, творческой фантазии», а по-друге,— «ложное ошибочное представление; не соответствующая действительности выдумка;

неправда». А ще: «создавание, выдумывание чего-либо (преимущественно о процессе художественного творчества)», «измышление». Домисел же тлумачиться тут як «догадка, достигнутая путем размышления; предположение», а також: «предположение, гипотеза» — тобто без жодного натяку на «негативність». І лиш стосовно гіпотези в галузі наукових досліджень, зауважено: «употребляется преимущественно с оттенком иронии».

Двояко розшифровується лексема «вымысел» у «Словаре русского языка» С. І. Ожегова. Перше її значення — «То, что создано воображением, фантазией» — підкріплено прикладом: «Поэтический вымысел», друге — «Выдумка, не соответствующая действительности, ложь» — фразою: «Не верить вымыслам». Домисел кваліфікується як «догадка, основанная на каких-н(ибудь) предположениях» — тобто, як і в тому ж академічному словнику, нейтрально з оціночного погляду. Щоправда, в поданому тут прикладі: «Пустые домыслы» це слово має негативний відтінок. Та, очевидно, можливі й «непусті домисли», якщо вони засновані на припущеннях, здогадках відповідного характеру?..

І, нарешті, в «Толковом словаре русского языка» за редакцією Д. М. Ушакова лексема «вымысел» пояснюється, з одного боку, визначенням: «Фантазия, что-н(ибудь) созданное воображением (книжн. поэт.)» і прикладом з О. Пушкіна: «Порой опять гармонией упьюсь, над вымыслом слезами обольюсь». З другого боку, тут же знаходимо пояснення: «Выдумка, что-н(ибудь) несуществующее в действительности» та ілюстрацію: «Как вы можете верить этим вымыслам?» Що ж стосується слова «домысел», то Д. М. Ушаков тлумачить його так: «Неосновательное предположение, догадка» і наводить приклад: «В этих рассуждениях много непроверенных домыслов». Якщо перша половина цього пояснення («неосновательное предположение»), підкріплена відповідним прикладом (хоч, очевидно, не виключений інший, протилежний, варіант — «перевірені домисли»), має виразне негативне забарвлення, то цього не скажеш про другу («догадка») — нейтральну за значенням. Отже, й у даному випадку слово тлумачиться неоднозначно.

Подібну картину спостерігаємо в ряді тих лексиконів, до яких не вдавався В. М. Лесин. Тритомний «Русско-украинский словарь» (1968) перекладає «вымысел» як «вигадка, вигад» і як «вимисел», а «домысел» у його інтерпретації — це «домисел» і «здогад». В однотомнику «Українсько-російський словник» (відповідальні редактори Л. С. Паламарчук і Л. Г. Скрипник), де лексема «вимисел» відсутня, «домисел» перекладено так: «домысел, домысл (уст.), догадка».

Набагато докладніше тлумачаться обидва слова в одинадцятитомнику «Словнику української мови». «Вимисел» подається тут з двома значеннями. «Перше: «Те, що вигадане, чого немає в дійсності» (за ілюстрацію править фраза з «Фауста» Гете в українському перекладі М. Лукаша: «Облиш химерні вигадки та вимисли»). Друге (з позначкою: літ.): «Те, що створене уявою, фантазією письменника, один із засобів творення худож-

ніх образів і картин життя» (приклад — із журналу «Мистецтво»: «Художній вимисел — це не вигадкування того, чого нема в житті, а зображення реального в його можливому розвитку»). Що ж стосується «домислу», то він спершу пояснюється однозначно (і цілком позитивно): «Здогад, заснований на припущеннях, розмірковуваннях». І лиш подальші приклади диференціюють у ньому два різних відтінки в значенні. Один, узятий з повісті Івана Франка «Лель і Полель», — відтінок негативності: «Може, це лише домисли, позбавлені фактичної основи?» Другий — позитивності, принаймні нейтральності: «У біографічних творах про письменників закономірний і художній домисел і деяке зміщення історичних фактів» (з журналу «Вітчизна», 1961, № 3, с. 140).

Отже, як і три згаданих тут останніми, так і ті словники, що на них посилались і В. М. Лесин, і О. М. Бандура, не дають переконливого матеріалу для того, щоби вживати лексему «вимисел» лише в позитивному значенні, а «домисел» — у негативному чи навпаки. Та навіть і в тому разі, коли вони й давали такий матеріал, то не зайвим було б враховувати, що це словники лінгвістичні, а не літературознавчі, що в них багатюща літературна практика відбивається лише частково.

Якщо ж звернутися до літературознавчих довідників чи відповідних праць іншого характеру, то, як правило, художній вимисел і домисел не наділяються в них чи то позитивним, чи то негативним значенням. Зокрема це стосується вміщеної в «Краткой литературной энциклопедии» статті «Вымысел художественный» і згадуваного в цьому ж виданні поняття «домысливание реальности» («домысел» тут не фігурує), відповідної статті («Вымысел художественный») в «Словаре литературоведческих терминов» Л. І. Тимофєєва та С. В. Тураєва. Про «искусство домывла (и вымысла)» пише І. П. Мотяшов у спеціальному дослідженні «Жизненная правда и художественный вымысел» [10, с. 64]. Л. І. Климович, автор праці «Правда, домывел, вымысел» зазначає: «...У художньому творі вимисел, як і догадка, домисел, — мистецтво і засіб творчої праці письменника» [4, с. 60].

Окремо треба сказати про «вимисли» і «домисли», тобто про вживання дискусійних понять у формі множини. Тут так само спостерігається різнобій.

Коли один із учасників дискусії з питань історико-біографічної літератури в Ленінграді говорив, що «...домисли в біографічних книгах не тільки допустимі, але й бажані...» [2, с. 13], то він, зрозуміло, не вкладав негативного значення у виділене слово. Не робив цього і рецензент книжки Любові Забашти «Київська гора», коли писав: «Спираючись на окремі фольклорно-історичні джерела, авторка дає простір поетичній фантазії, досягаючи художньої переконливості *домислів*» [11], (курсив наш. — Б. М.).

Та, як засвідчують спостереження, «вимислам» і «домислам» надають здебільшого негативного забарвлення. Так, гострокритичну статтю, в якій ішлося про серйозні відступи від історичної

правди в біографічних повістях серії «Життя славетних», С. Шаховський назвав «Факти і домисли» [15]. Про такі ж прорахунки однієї з книжок цієї серії «Іван Манжура» В. Заремби пишуть літературознавці В. Бородин та М. Яценко в праці «Історична правда й антиісторичні домисли» [3] (курсив наш.— Б. М.). Додамо сюди й приклади з лінгвістичних словників типу «пустые домыслы», «непроверенные домыслы», «химерні вигадки та вимисли», які вже наводилися.

Отже, «вимисли», а надто ж — «домисли» вживаються переважно з відтінком негативності. Але, як правило, не самі, а в неодмінному поєднанні з відповідним означенням «антиісторичні», «пусті», «неперевірені», «химерні» і т. д., що й надає їм цього відтінку. А без означення зберігають нейтральний зміст, що, зрештою, відбувається з цими поняттями і тоді, коли їх вживають в однині.

Напрошується висновок, що немає рації різко протиставляти «вимисел» і «домисел», а тим більше «художній вимисел» і «художній домисел», як, звичайно, й ототожнювати їх. Доречнішим, думається, буде інший підхід, що його підказують як декотрі з прикладів, що вже наводилися, так і ті, до яких доведеться звернутися далі.

А полягає цей підхід у тому, щоби, як то робилося в уже згадуваних словниках Д. М. Ушакова та С. І. Ожегова, в академічних «Словаре современного русского литературного языка» та «Словнику української мови», стосовно лексем «вимисел» і «домисел» диференціювати два протилежних значення і в поняттях «художній вимисел» і «художній домисел». Одне — з відтінком позитивним, друге — негативним.

Спробу такої диференціації, хоч і принагідну та не доведену до кінця, вже робив І. П. Мотяшов. В одному місці згадуваної книжки він писав про «досужий вымысел», про «пустое, не имеющее никакого отношения к правде жизни фантазирование», що не мають відношення до справжнього мистецтва. Тут же дослідник зауважував: «Та є інший вимисел — вимисел, який допомагає проникнути в сутність дійсності, в потаємну глибину людських характерів, який допомагає відтворити побачений і осягнутий художником світ так, щоби читач, глядач, слухач беззастережно повірив у нього, побачив у ньому «найточніший опис події, яка сталася в дійсному світі» (слова В. Г. Белінського.— Б. М.), хоча б ця подія і була відома одному лише авторові, тобто, простіше кажучи, була б ним вимислена» [10, с. 7—8]. В іншому місці праці І. П. Мотяшов підкреслював: «...Є вимисел і вимисел. Є вимисел, який відводить від дійсності, силкується підмінити правду «красивенькою» брехнею. І є вимисел, який допомагає сказати правду про життя яскравіше, сильніше, художньо переконливіше. Вимисел першого роду завжди прагнуло взяти на своє озброєння реакційне, занепадницьке мистецтво класів, які сходили з суспільної арени. Вимисел другого роду завжди служив передовому, життєво правдивому мистецтву» [10, с. 75].

Отже, за І. П. Мотяшовим, є два діаметрально протилежних художніх вимисли — один, що сприяє глибшому пізнанню і яскравішому відтворенню життєвої правди, і другий, що не тільки не допомагає досягненню цієї правди, а й спотворює її, робить своїм антиподом. Дослідник ніде не говорить про такого ж характеру художні домисли, але діалектичний підхід до мистецьких понять підказує правомірність розрізнення домислу, спрямованого на досягнення художньої істини, і такого, що не відповідає цій меті.

Та перш ніж сказати про це докладніше, з'ясуємо, що стоїть за поняттями «художній вимисел» і «художній домисел», не супроводжуваними, так би мовити, епітатами «позитивності» чи «негативності».

У відповідних довідкових виданнях та в літературно-критичних працях тлумачиться здебільшого лише перше поняття.

«Краткая литературная энциклопедия» розглядає художній вимисел як «один з осн. моментів літ.-худож. творчості, який полягає в тому, що письменник, виходячи з реальної дійсності, створює нові, худож. факти», як один «із способів худож. відтворення і осмислення життя» [5, с. 1069].

У «Словаре литературоведческих терминов» художній вимисел кваліфікується як «акт художнього мислення; все те, що створюється уявою письменника, його фантазією», як «засіб створення художніх образів» та підкреслюється: «Вимисел, творча фантазія художника не протистоїть дійсності, а є особливою, притаманною лише мистецтву формою відображення життя, його пізнання і узагальнення» [14, с. 55—56].

Відповідаючи на поставлене в заголовку одного з розділів згадуваної книжки питання «Що таке вимисел?», І. П. Мотяшов писав, зокрема, що «...в найширшому і найзагальнішому розумінні слова — це те, що міститься в творі мистецтва від творця, від художника, це те, що художник додає до безпосередньо даного життям матеріалу від себе» [10, с. 14] (курсив автора.— Б. М.). А в іншому розділі — «Мистецтво домислу» — це поняття конкретизовано в такий спосіб: «Звичайно словом «вимисел» ми називаємо в художньому творі те, чого насправді, можливо, і не було, але що неодмінно повинно було бути, не могло не бути за даних, зображених автором обставин». І тут же дається тлумачення другого розглядуваного нами поняття: «Однак часто трапляється, що автор зображує те, що справді існувало: реальну особу, історичний факт і т. п. Проникаючи в їх сутність, пізнаючи їх, автор також вдається до вимислу, який в таких випадках прийнято називати *домислом* (курсив автора.— Б. М.). Особливо велика роль домислу в творах історичного жанру, де автор користується фактами історії, які дійшли до нас без багатьох характерних і таких, що потребують відновлення, подробиць» [10, с. 53].

Отже, художній вимисел — це приналежність творів, де змальовуються обставини і люди, яких насправді не було, а художній домисел має місце там, де інтерпретуються реальні особи та достеменні історичні факти. Це з одного боку. З другого вихо-

дить, що за допомогою вимислу проникають у суть інтерпретованого, а домисел дає змогу воскресити характерні історичні деталі.

За ілюстрацію до цих теоретичних міркувань править, зокрема, зроблений І. П. Мотяшовим аналіз двох картин на одну тему, пов'язану з переслідуванням боярині Морозової слугами царя Олексія Михайловича за її відданість ідеям старообрядництва. В першій, що належить пензлю В. Сурикова, геніально передано правду про розкол, яка полягала в тому, що він був чисто церковним, релігійним рухом лише за формою, що ж до змісту, то в ньому поряд з релігійними мотивами був протест народних мас проти гніту, несправедливості й насильства з боку правлячої верхівки. Друга «Бояриня Морозова», написана А. Литовченком у дусі офіційної версії, що бачила в розколі виключно релігійний рух,— то посередня ілюстрація до однієї із сторінок вітчизняної історії. «Художник,— резюмує у зв'язку з цим І. П. Мотяшов,— побоявся широко подивитися на події, домислив масу деталей... але не проник з допомогою вимислу в *сутність* (курсив автора.— Б. М.) зображеної ним події і характерів і в результаті не зміг виразити всієї правди життя» [10, с. 55].

Наведений приклад і висновок з нього перебувають у цілковитій згоді з тим тлумаченням художнього вимислу й домислу, яке дав дослідник попереду. Але далі, коли він веде мову про знамениту картину І. Рєпіна «Іван Грозний і його син Іван» у зіставленні з маловідомим неглибоким полотном В. Шварца на аналогічну тему («Іван Грозний біля тіла вбитого ним сина»), то забуває про зроблену раніше диференціацію, називаючи одне і те ж то домислом («Завдяки сміливому переосмисленню, домислу, пов'язаному з глибоким розумінням життя, історичний сюжет виріс у грізне звинувачення сучасного художникові кривавого режиму») [10, с. 58], то вимислом («Як бачимо, вимисел, дивлячись на те, з якою метою і яким чином застосовується він художником, може або сприяти вираженню життєвої правди, або, навпаки, послаблювати її») [10, с. 58—59]. Забуває І. П. Мотяшов про свої визначення художнього вимислу та домислу й тоді, коли коментує таке зізнання Олександра Фадєєва: «Я старався не пропустити жодної з видатних справ «Молодої гвардії»: страту зрадника, розгін худоби, яку німці переганяли в Німеччину, звільнення військовополонених. Але деталі того, як це відбувалося насправді, в більшості випадків не збереглися, і мені доводилося вдаватися до вимислу». Згідно з диференціацією дослідника згадану роботу О. Фадєєва, пов'язану з відновленням втрачених деталей, слід було б назвати домислом. Але він іменує її так само, як і автор «Молодої гвардії»: «Письменник хотів сказати правду, всю правду, і це змусило його не раз вдаватися до вимислу» [10, с. 77].

Запримічена непослідовність І. П. Мотяшова спричинена, думається, не стільки неухважністю дослідника, скільки нечіткістю зробленої ним диференціації художнього вимислу й домислу.

Очевидно, варто дещо інакше, ніж це робить дослідник, підходити до розрізнення обидвох понять.

Розцінюючи художній вимисел як спосіб проникнення в сутність дійсності і як продукт цього проникнення, не слід, думається, робити його прерогативою лише тих творів, де моделюються обставини й люди, яких насправді не було в житті. Хоч і не такою мірою, як у подібних речах, але художній вимисел притаманний і творам, заснованим на інтерпретації справжніх історичних подій та реально існуючих осіб. В обох випадках він стосується досить важливих моментів і здатний істотно вплинути на художню трансформацію життєвої чи історичної правди.

До сфери вимислу, за І. П. Мотяшовим, належить передусім відбір матеріалу, представленого письменникові самою дійсністю, його поєднання, компонування, авторське ставлення до нього. На останньому дослідник наголошує спеціально: «Суб'єктивність авторського сприйняття дійсності — це також свого роду *вимисел* (курсив автора.— Б. М.). З огляду на різну глибину розуміння дійсності, різне ставлення до неї автор мимоволі «змінює» дійсність, дає їй своє «тлумачення». Подібна суб'єктивність — невід'ємна властивість мистецтва. Вона знижує життєву правдивість твору, якщо художник чужий своєму народові, далекий від розуміння об'єктивних законів суспільного розвитку і, навпаки, посилює її, якщо особистість художника, його погляди, його світогляд невідривні від світогляду, від характеру народу, якщо художник партійний у своєму ставленні до дійсності і в погляді на неї перебуває на рівні сучасної йому передової науки» [10, с. 15].

Крім того, до сфери вимислу І. П. Мотяшов зараховує «...додумування, уявлення таких картин життя, таких слів і вчинків героя, яких художник не спостерігав і не чув, але які логічно впливають з характеру героя, з пізнаної художником суті дійсності...» [10, с. 14].

Щодо цього моменту, то за дослідником, думається, можна визнати хіба що часткову рацію. Адже якщо є сенс вважати художнім вимислом таку, скажімо, картину, як змальовану Павлом Тичиною зустріч двох видатних письменників XVIII ст. — грузинського й українського («Давид Гурамішвілі читає Григорію Сковороді «Витязя в тигровій шкурі»), зустріч, не підтверджену жодним документом, то цього не скажеш про зустріч того ж Сковороди з монахами Києво-Печерської лаври, які обіцяли зробити його «стовпом церкви і окрасою обителі», зустріч, змальовану в низці прозових творів на підставі розповіді, запозиченої з відомого біографічного твору Михайла Ковалинського. Тут доречніше говорити про художній домисел, а не про вимисел, як і тоді, коли йдеться про «додумування, уявлення» «слів і вчинків героя», тобто про подробиці, деталі.

У цьому зв'язку не зайвим буде приглянутися до семантики слів, якими характеризуються відповідні процеси.

За одинадцятитомним «Словником української мови», «домислювати», «домислити», — то насамперед — «придумувати що-

небудь додатково до того, що вже є» (друге значення — «обдумувати до кінця»). Ілюстраціями служать тут два приклади: з Амвросія Бучми — «Актору часто доводиться багато домислювати самому, договорювати за драматурга те, що не привернуло його уваги» та з Дмитра Бедзика — «Він школяр, його виховала комсомолка Пасій, і те, що не побачить око, домислить хлоп'яча фантазія».

Що ж до дієслів «вимишляти», «вимислювати», «вимислити», то одне з першопланових тлумачень, поданих у тому ж словнику, — «придумувати, створювати» — підкріплюється прикладами з першого тому «Історії української літератури» (1954): «Прокопович вважав, що поезія повинна наслідувати або вимислювати людські дії» та з Михайла Коцюбинського: «Довго, дуже ще довго треба було працювати, щоб вимислити годинник, вигідніший та дешевший».

Отже, обидва поняття — художній вимисел і художній домисел — невіддільні від придумування, уявлювання, фантазування. Але міра цього в кожному з двох випадків неоднакова. В першому маємо справу з фактично повним, мало не, так би мовити, стопроцентним придумуванням, до того ж таким, що стосується, як правило, істотного, визначального в творі.

Письменник вимислює тоді, коли з найрізноманітнішого матеріалу, спостереженого в житті чи виявленого в архівах, вибирає найважливіше, здатне допомогти передати певні життєві й історичні закономірності, коли в світлі свого розуміння цих закономірностей організовує його в художню композицію, коли моделює образи-персонажі в творі на неісторичну тему чи в історичному полотні оточує загальновідому особу людьми, які ніколи не існували, коли подає важливі для характеристики образів-персонажів картини, сцени, епізоди, яким немає жодних документальних підтверджень.

Що ж до художнього домислу, то він являє собою дофантазування, допридумування, інакше кажучи, додавання до того, що справді існувало чи існує, чому можна знайти документальне чи якесь інше підтвердження, і полягає в тому, що письменник художньо розробляє задокументований чи просто відомий факт, розгортаючи його в картинку, діалог, пейзаж, портретну характеристику та інший, сказати б, локального значення образ. При зведенні споруди, якою є той чи інший твір, домисел у порівнянні з вимислом, що має, так би мовити, стратегічне значення, виступає в ролі допоміжного інструмента, стосується деталей, штрихів — тобто менш істотного, хоч і не малозначного, як і все в достеменному художньому творі.

Залежно від того, як художній вимисел і художній домисел узгоджуються з історичною, ширше — життєвою правдою, можна говорити про різні, протилежні за характером види цих понять. Якщо створене письменницькою уявою не суперечить дійсності, якщо, познайомившись із ним, ми погоджуємося, що так справді було, а коли, можливо, й не було, але цілком могло бути за даних змальованих у творі обставин, згідно з логікою поведінки

зображених у ньому персонажів, то такий вимисел кваліфікуємо як виправданий, вірогідний, правдивий. Що ж до вимислу, який розходиться з життєвою чи історичною реальністю, то його називаємо необґрунтованим, безпідставним, неправдивим. У такий же спосіб диференціюємо і художній домисел.

Зрозуміло, що неправдивий художній вимисел і домисел не можуть сприяти досягненню життєвої та історичної істини, трансформації її в істину художню. Навпаки, вони неодмінно призводять до викривленого, спотвореного відображення реальної дійсності. Інша річ — вимисел та домисел обґрунтований, правдивий. Вони спроможні надати творові тієї справжності, якою наділене саме життя.

1. Бандура О. М. Теорія літератури: Посібник для вчителів. К., 1969.
2. Биографическая книга: проблемы и трудности жанра // Дет. лит. 1977. № 5.
3. Бородін В., Яценко М. Історична правда й антиісторичні домисли // Рад. літературознавство. 1973. № 4.
4. Климович Л. Историзм, идейность, мастерство: Исследования. Этюды. М., 1985.
5. Краткая литературная энциклопедия. М., 1962. Т. 1.
6. Лесин В. М., Пулинець О. С. Короткий словник літературознавчих термінів. К., 1961.
7. Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів: Вид. 2-ге, перероб. і доп. К., 1965.
8. Лесин В. Вимисел чи домисел? // Літ. Україна. 1969. 18 лип.
9. Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів: Вид. 3-тє, перероб. і доп. К., 1971.
10. Мотышов И. Жизненная правда и художественный вымысел. М., 1960.
11. Пільгук І. Слава народу дзвенить над віками // Молодь України. 1984. 5 лют.
12. Погрібний А. Орієнтири, суперечки, вимоги: Продовжуємо розмову про історико-біографічний жанр // Літ. Україна. 1972. 30 трав.
13. Полтавчук В. Г. Проблема характера в украинском советском историко-биографическом романе 60-70-х гг.: Автореф. дис. канд. филол. наук. Одесса, 1985.
14. Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.
15. Шаховський С. Факти і домисли // Літ. Україна. 1973. 5 трав.

Стаття надійшла до редколегії 01. 06. 88

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

Своєрідність композиційних прийомів у ранній прозі Ю. Яновського

Важливим структурним компонентом прозового твору є мотив. Перебуваючи на суміжжі стилістики й літературознавства, мотив належить до кола таких проблем поетики, як сюжет і стиль, форми оповіді, оповідач, система мовних призм тощо. Ґрунтовні дослідження з названих та інших проблем належать В. В. Виноградову, О. М. Соколову, М. М. Бахтіну, М. Б. Храпченку, О. І. Білецькому та ін. Українське літературознавство займається питаннями поетики, як правило, принагідно; до не вивчених спеціально належить і поняття «мотив».

Полісемія цього слова передбачає нетермінологічне (мотиви поведінки, тобто причини певних дій, вчинків тощо) і термінологічне значення. Нормативним став термін «мотив» у фольклористиці чи коли йдеться про поетичні твори. «Мотивом» означа-

ють нерідко другорядні теми у драматургії та епосі. О. М. Веселовський, чиї дослідження не втратили і сьогодні ваги, визначав мотив як найпростішу одночленну розповідну одиницю, «комбінація яких становить собою сюжет твору» [1, с. 11]. Різноманітні інтерпретації терміна дає зарубіжне літературознавство: мотив як поняття генетичне (те, що породило творчу уяву письменника); як поняття рецептивне (те, що будить уяву читача); як поняття літературно-історичне (те, що є не в одному творі); як поняття морфологічне (те, що можна виявити в одному творі шляхом аналізу його структури). Вивчаються зв'язки мотиву і сюжету, мотиву і ситуації; при цьому мотиви поділяють на групи, залежно від функціональної ролі ситуації у творі — чи вона є ядром зв'язку всієї художньої структури, чи виступає як динамічне явище [докладніше про це див.: 5, с. 189—191].

В усіх численних трактуваннях поняття «мотив» — і вітчизняних, і зарубіжних — домінує виразне тяжіння до сфери змістовної, «мотив» визначається переважно як «стійкий змістовний елемент літературного тексту» [2, с. 290]. Щоправда, у пізніших енциклопедичних виданнях при констатації того, що сучасне розуміння «мотиву» не має чіткої теоретичної визначеності, це поняття подається вже як «стійкий формально-змістовний компонент літературного тексту» [3, с. 230].

На нашу думку, мотив є однією з ланок зв'язку сфер, тільки на перший погляд нерозривних, — формальної і змістовної. Так, у їхній єдності — запорука гармонії твору, але на чому вона тримається, ця гармонія? Як підступитися до її секретів? Слів, як відомо, у кожній мові відносно небагато, а варіантів їх сполучень — безліч. І саме тут, можливо, — секрети і краси, і гармонії, й емоційно-естетичного впливу на читача. Мотив, гадаємо, — десь на отих неловимих стиках, він зринає й ховається, він, як ідея, «матеріалізується» десь очевидніше, а десь невидимо, він створює пульсацію твору. У ньому — «рух». Та й у первісній семантиці закладено саме це (лат. *moveo* — *рухаю*; італ. *motivo*, франц. *motif* буквально: *спонукання, привід*).

Полісемія слова завжди на перешкоді у термінологічному його вживанні, тому виділимо з усіх можливих розуміння мотиву як імпульсу, поштовху до розгортання образу-ідеї і спробуємо розглянути цей процес на конкретному матеріалі. Об'єктом аналізу беремо один із ранніх творів Ю. Яновського — тонкого стиліста, художника з дуже точним чуттям слова і чуттям міри. Твір цей — «Байгород» (першодрук — ВАПЛІТЕ, 1927, № 3), не раз вульгарно критикований у 30-ті та пізніші роки тими, хто не утруднював себе уважним прочитанням поезики, хто з плеча навішував кривдні ярлики: «ідеалізація махнівщини», «абстрактний романтизм», «однаковою мірою романтизує і позитивне й негативне» і т. п. (І. Ткаченко, Ф. Якубовський, Я. Хоменко, С. Шупак, О. Килимник, А. Тростянецький, М. Наєнко та ін.). Осягнути глибинну сутність і справжню вартість раннього — 20-х років — Яновського, коли вироблявся його творчий почерк, можна, гадаємо, лише через поезику.

Повість «Байгород» змальовує один із епізодів громадянської війни на півдні України, точніше — у Єлисаветграді (нині Кіровоград). Ситуація характерна для того періоду: зміна влад, кривава боротьба. Місто захопила анархістка-отаманша Маруся Нікіфорова, місто не скорилося, повстало. Час дії — три дні. Підготовка повстання, реалізація задуманого, коротка любовна лінія головного героя та його загибель — ось фабульний каркас. Але як зроблено цю незвичну для сприймання, оригінальну повість? Яка її загальна тональність, які інтонації домінують, яка, зрештою, роль у її структурі належить мотиву?

Ю. Яновський, загальноновизнано, романтик за світовідчуванням, «суб'єктивіст» за зовнішніми виявами — з відкритими симпатіями та антипатіями, вибухом емоцій, патетикою. Він і починає й закінчує «Байгород» звертанням до «молодості буйної», численними окличними реченнями, образами «оазів», що «вирастають у пустелях розуму», «чистих і прозорих» струменів думок [6, с. 65]. Ті струмені думок «поють верблюдів і лицарів». «Лицарів» — зрозуміло, але «верблюдів» — тут, у романтично-патетичному зачині? Далі йде перелік загадкових речей — прийом від романтиків: «фотографічна картка дівчини», «гравюра «Дон-Кіхота Ламанчського», «недогарок воскової свічі», «шматок шовкового чорного прапора», «старомодна жіноча рукавичка з невеличкої руки», «пом'ята бинда з іржавими плямами». Все це «обв'язала ниткою тремтяча рука» [6, с. 65—66] — отже, речі комусь про щось нагадують, когось хвилюють. Одразу скажемо: перелік не випадковий, бо це — ті «рушниці»-деталі, що всі «вистрілять» по ходу дії. Але ось що цікаво — у лірико-патетичний ніби виклад раз у раз вклинюються «дрібнички», які контрастують з високими словами. Це згадані вже «верблюди», це «сідла й осячі шлеї», що їх стереже Дон-Кіхот перед посвятою в лицарі, а свічку «надгризли трохи миші». З оцих контрастуючих штрихів виникає іронія. І вона буде супроводжувати весь подальший виклад оповідача, який називає себе «ми, байгородці».

Інтригуючо-експозиційний розділ (а всіх 25) містить і ключові слова, що служать імпульсом, поштовхом. Саме від них буде розгорнуто потім центральний, на нашу думку, мотив. Ці слова — «лицарі» та «гравюра» з «Дон-Кіхота Ламанчського». Експозиційними, крім першого, ще можна вважати, гадаємо, і три наступних розділи, оскільки вони (тобто чотири перших) передують безпосередньому розгортанню фабули. У них оповідь організовується двома шляхами: нагромадженням інформації («зараз Маруся стоїть з ешеломом у Байгороді» [6, с. 68]; «Щодня вона посилає одного чи другого свого помічника у місто по контрибуцію» [6, с. 69] і т. ін.) та медитативно-ліричними викладками про рідне місто, його історію, про місто і село, труд і любов. Все пересипане запитаннями типу: «Тобі дивно, читачу? Ти морщиш чоло?» [6, с. 74], звертаннями до дерев («Розпустіть скоріше свої бруньки» [6, с. 71]), до інших сил природи («Ударте в литаври, гуси, перелітаючи над Байгородом. Ну, допоможіть же їй завітати — весні» [6, с. 71]). Чи випадково? Ні. Це розширює інтона-

ційну сферу, ліризує оповідь — все передуює любовній лінії, короткій, як спалах.

Автор-оповідач, закінчуючи четвертий розділ, «визнає», що це була «передмова»: «Коли десь далі треба буде згадати пахи і безконечні степи Байгорода, нічні симфонії та сюїти, жаб'ячі скрипки та гобої, любов байгородських істориків до свого міста — звертайтеся до перших цих розділів. Ми викидаємо прапор Ламанчі» [6, с. 74]. Уривок показовий для мовлення Яновського: патетика врівноважується лагідно-сумовитою іронічністю. Ще двічі зринало ключове слово — у motto (епіграфі) із Сервантеса до третього розділу та в кінці четвертого. Мотив, отже, все більше «матеріалізується».

Чи тільки «передмовними» були перші розділи? Є у них і малюнок дії, але свідомо ламаний — із забіганнями наперед та поверненнями назад, з дієсловами в майбутньому часі: «Після-завтра все почнеться з сонцем і розгорнеться в героїчну картину», «Байгород піде на ворога. Він немилосердно поливатиме свої затишні вулиці, падаючи від ран» [6, с. 68]; «Марусин ешелон прокинеться рано і вмнеться лапою як поганий кіт» [6, с. 69] тощо. У тому малюнку «спрацює» одна з речових деталей на початку — «рукавичку» загубить Маруся, коли куля влучить її під час об'їзду міста на стріляючому панцирнику. Оповідач «знає» все наперед, тому й «дозволяє собі» оті зигзаги в малюнку дії, тому так широко, розлого метафоризує («Гніт повстання тліє й шипить» [6, с. 90] та ін.). Автор, безумовно, трохи кокетує з читачем такою формою оповіді, такими синтаксичними, а особливо інтонаційними перепадами. Але не можна не віддати йому належного — все це зроблено свіжо, нестандартно.

Події в «Байгороді» розгортаються так, а ситуації обираються такі, що на перший план виходить мотив лицарства, безкорисливості, синівської прив'язаності до рідних «каменів дитинства» [6, с. 68, 104] («камені» — дотичне до ключових слів, підсилює їх). Герой, наречений автором Кіханою (небіж «славного ламанця») [6, с. 74], не зносить самої думки про рабську покірливість і приниження (у даному випадку з боку банди анархістів), активно піднімає на повстання мешканців міста, а в прикінцевій сцені гине. Гине на злеті двох яскравих почуттів — до жінки і до рідної землі. Яновський дає свою, цілком оригінальну, модифікацію однієї з «вічних» тем — дон-кіхотства у найближчому розумінні.

На перший погляд, прийом початку розгортання мотиву цілком «оголений» — є прямі «заяви» автора: «...викидаємо прапор Ламанчі» [6, с. 74]. Разом з тим тут усе складно монтується асоціативним шляхом, мотив реалізується багатопланово, його епіцентр «готується» не лише ключовими словами, але й підтекстом. І прямі авторські декларації якраз посиляють сигнали у глибину образно-підсвідомого: «верблюди» і «лицарі» у першому ж абзаці — ось імпульс, ось пружина, яка, «вистреливши», рухає сюжет і «озивається» у різних точках тексту. Верблюди живуть у пустелях, а лицарі опиняються нерідко у «пустелях»

і серед людей, особливо серед таких, що «обросли шерстю і щетиною» [6, с. 106]. Так несподіванка на початку твору у двадцятому розділі «вистрелила», діючи перед тим то зримо, то незримо. Кіхана пішов «вербувати резерви» для повстання у критичний момент: «Він прийняв людську отару за лицарство і поліз промовляти до їхнього серця! А вони ж обросли шерстю і щетиною» [6, с. 106]. І пізніше, коли святкуватимуть перемогу, визволення міста, виявиться, що дехто урвав і собі незаслуженої слави: «Якісь розхристані юнаки, викачавшись в багні, ходять гордо по вулицях, вислуховуючи компліменти. Їхні ноги сміють ступати на ті місця, де лежали, попрощавшись з життям лицарі!» [6, с. 105]. Ю. Яновський протиставив обивателя й громадянина. Так гостро зіткнув, як пізніше те зробив Гр. Тютюнник в «Облозі», в багатьох оповіданнях.

У повісті «Байгород» той мотив прозвучав як натягнена струна у прикінцевих розділах. І цей майже афоризм про оброслих «шерстю і щетиною» стрімко наближає до епіцентру мотиву — у сцені загибелі Кіхани. Там знову з'являться «спис» і «лати», що, «дзвонячи, полетіли на камінну підлогу» [6, с. 112]. Розділ виписано віртуозно. Не багато знайдемо в літературі рівних йому художніх малюнків психічного стану людини на грані життя й смерті. Вся ситуація тут умовна, як і передсмертне видіння героя (це і ретардаційний прийом композиції). Насправді тіло Кіхани було прошите кулями, і смерть настала відразу. Але — поранений Кіхана немовби повзе полем. Стало холодно, «шаруділо сонце, заходячи за гору. Воно було зовсім червоне. Дивний вечір настав. Закриваючи і відкриваючи очі, він не бачив нічого. Зусилля волі допомогло перебороти цю неприємність. Він примусив себе бачити дорогу. *Хитаючися, йшов, як корабель на хвилях. Чудно й швидко росла трава по боках! Чорні стеблини здіймалися вище й вище. Від великого почуття наче груди вщерть виповнилися теплим зерном. Щедро він брав його руками і розкидав по обидва боки*» (курсив наш.— І. П.) [7, с. 97]*.

Цей психологічний малюнок, зітканий із тропів, що передають найтонші нюанси людської психіки, багато в чому показовий, концентрує в собі особливості письма Яновського. Тут — і романтично-експресивне порівняння («йшов, як корабель на хвилях»), і умисний добір кольорів (зовсім «червоне» сонце і «чорні» стеблини). Червоно-чорна гама асоціюється із жалобою, наближенням невідворотного. Стеблини «чорні», бо ось воно — небуття, а трава «швидко» росте, бо минають останні секунди життя, швидко збігають у те небуття. Вражає і алегорія — «...груди вщерть виповнилися теплим зерном. Щедро він брав його руками

* У виданні творів Ю. Яновського [6, с. 112] пропущено частину тексту: «Щедро він брав його руками і розкидав по обидва боки. З кожною жменею всі звуки зокола глухли й зменшувалися до бджолиного гудіння. Серце подовгу зупинялося, набираючи сили». У текстах інших творів цього видання також є суттєві пропуски без застережень.

Процитований уривок нам доводилось уже аналізувати в статті «Незвичайність, як самоцвітний камінь...» (Прапор, 1972, № 8).

і розкидав по обидва боки». «Щедро» розкидав — від широти душі, серця. А рух той — від сівача. У цій тонкій метафорі — ще одна точка матеріалізації мотиву лицарської прив'язаності до рідної землі. Прадіди Кіхани — українці, сівачі, трудівники землі. І в ньому, інтелігенті, озвалося в останню мить життя це прадідівське, одвічне, злите з землею. Глибокий підтекст в епітеті «тепле» зерно: суть живого, символ земного, тепло людських рук. «Тепле» зерно тут — антитеза «чорним» стеблинам.

В аналізованому уривку впадає в очі незвичне поєднання драматичних і ледь іронічних нот: експресивно-романтичні, урочисті тропи і раптом — «шаруділо сонце, заходячи за гору». Проте ще психологічно виправданий штрих — Кіхана-бо, осліплий, немов «чує» сонце. Тут включається ніби хід думок самого Кіхани. Автор використовує терпкувату іронію, що уживається з патетикою. Те саме й далі: «Серце трохи постукало й стало знову. Все почало терпнути, руки й ноги перестали існувати. Наче увесь ізробився з повітря. Лати, дзвонячи, полетіли на камінну підлогу» [6, с. 112]. Знов у буденне вривається скорботний, немов прощальний дзвін уявних лат, що падають на камінь. Тут — епіцентр мотиву лицарства, а, виходячи з усього сказаного, — лейтмотиву, що організовує композицію повісті.

Допоміжно-рецептивним мотивом (що будить уяву читача) у цій повісті ми виділили 6 мотив тривоги. Він дістає декілька трансформацій і має функцію підтримувати домінуючий тон, власне, є основою того тону. Ось для передачі гостроти реакції Кіхани на руїну, що несе громадянська війна, письменник, переплітаючи авторську мову й мову персонажа, вдається до ритмізації. Знову звук «дзвону» — як сигнал тривоги: «Поля стоять без колосу, трави плачуть без голосу, обрії потопають у вишневих загравах, дзвін страшний і мовчазний б'є» [6, с. 81]. Образ несподіваний, побудований на смисловому парадоксі-метафорі: безголосий плач трав і «мовчазний» дзвін, на сполох — у скронях, у серці? Цей останній троп нагнітає тривогу, словесно матеріалізує суть мотиву і дає поштовх до динамічнішого, ніж на початку повісті, розгортання драматичних подій: підготовка повстання, бій, загибель Кіхани.

Наведений щойно уривок із «плачем» трав, «дзвоном» разом із наступними реалістичними штрихами руїни («заводи зупинили свою кров, викинули людей на вулицю, на дороги, і течуть люди у всі кінці, як потоп») завершується авторською, дуже суголосною з Довженковою, настановою на монументальність: «А серце знає, що це мине, труд знову відродить лице землі, і наші нащадки, перелистуючи жовті, струхнявілі сторінки історії, скажуть тільки: «Вони були велетні!» [6, с. 81].

Мотив тривоги присутній в усіх авторських характеристиках. Представляючи читачеві героїню повісті Лізу, Яновський дає їй «музичний супровід»: «Кілька нот, мотивів, що весь час настирливо звучать в її життєвій арії. Її мотив тривожний. Бренить, бrenить. Стріла з дзаангом шелестом простує в тіло. Вихор зривається на верхах дерев, шурр — засвистить усе листя. Отара

десь далеко тікає з гір у долину. Здалеку, здалеку. Мовчки мчить сонце у хмарах, і дивно, що від нього немає звуку. Гобой заведе зворушливий речитатив. Флейта простягне тонке павутиння. Баритонova труба проглаголе бучний гімн. Тривога!» [6, с. 77]. Цей уривок концентрує, гадаємо, вміння того магічного сусідства слів, що створює психологічні ряди і має таємницю асоціативного впливу на емоційно-розумові центри сприймання, має здатність давати відчуття гармонії. У наведеному уривку є образні «несподіванки»: спершу, здавалося б, констатація відносно «нот» у «життєвій арії». Але ось стрімко вриваються звукові й зорові образи — «стріла», «вихор» у верхівках дерев і особливо несподіваний — отой далекий біг отари з гір у долину. Викликає неясну тривогу, а ще більше вражає те «мовчки мчить сонце у хмарах», і ми починаємо й справді «дивуватися» (підсвідомо!), чому «від нього немає звуку». Чому? Чим хвилюють усі оці сполучення? Нема сенсу домагатися доконечного препарування тонких асоціативних зчеплень, але справа тут саме в них і в них — загадка таланту в слові, загадка пластичного симбіозу словесної музики й словесного живопису.

І «сонце», що «мовчки мчить у хмарах», і те, що Кіхана бачиться Лізі «ніби в тумані, крізь ліс, коли сіє теплий дощ і блищить кожна крапля на сонці», передає не просто вкрай схвилюваний її стан, але й сліпучу яскравість почуття, подарованого їй долею, почуття щасливого й трагічного. У відтворенні того почуття теж є свої точки словесної матеріалізації мотиву тривоги, як про це щойно йшлося. І в портретній замальовці патетика урівноважується легеньким усміхом. Ось як ретельно й оригінально виписує Яновський портрет Лізи: «Її обличчя, сухорляве й матове, прикрашували чудного кольору очі та такі величезні вії, що здавалося, ніби й не вії то, а віти якогось соснового дерева. Очі були чудні. Удень їхній колір зеленавий і наближався до відтінків неглибокої морської води. Надвечір колір переходив до блакитного, як південне повітря, воно наче висить блакитним молоком над мовчазними горами. Вночі, при світлі, очі ставали сірими й прозорими, і завше глибоко на їхньому дні лежало по краплі янтарного меду» [6, с. 82]. Від традиції тут — виписування деталей, спосіб досягнути виразності завдяки широкому вживанню експресивних епітетів, порівнянь, розгорнутих метафор. Водночас тут маємо не традиційний опис, а композицію деталей, асоціативний монтаж, ремінісценції народної символіки («молоко», «мед» — здоров'я). У композиції розлито тепло, лагідність (морська вода «неглибока», повітря «південне»), урочистість («мовчазні» гори), а разом — ледь уловима тривога.

Мотив тривоги набуває в композиції повісті безлічі відтінків: тривога-передчуття, тривога-біль, тривога-відчай, тривога-радість і т. д. Для передачі того всього широко, розкуто застосовуються, як уже говорилося, образи із суміжних мистецтв. Промовистий приклад — ремінісценція з дуже земного Ван-Дейка допомагає передати і весняну тривогу, і зримо відчутну предметність та об'ємність інтер'єру, але заради нього самого — це суттєва схо-

динка у тому, що прийнято іменувати психологізмом. «До кімнати заглянуло сонце, що було сховалося за хмару. Як на картині веселого, бородатого Ван-Дейка, засвітилася вся кімната. Речі стали міцними, і кожна з речей упевнено займала місце — дво-мірність зникла, і третій вимір заніс сюди сонячний промінь. Стояло і ліжко, стіл перед ним і м'яка канапа, скриня дерев'яна і рядно на ній. Весняна тривога почувалася і в кімнаті — наче хтось вийшов із неї швидко, позрушував із місць стільці й меблю, поспішав, бо надворі — весна, і зараз повернеться назад, з повітрям у легенях і з веселою піснею на устах» [6, с. 79]. У цій кімнаті — закохані, Ліза й Кіхана, і це його очима «побачена» кімната, це його відчуття передано через умовно-авторський опис із виразним прозиранням мотиву радісно-весняної тривоги.

На тривожній ноті виписано й авторський відступ «У нас мало в кого є радість зустрічі» (розділ десятий). Це своєрідний ескіз на мистецько-філософські теми («дія» у ньому немовби у Берліні, і гарний невідомий віддалено нагадує Довженка), ескіз, що виливається у сон Кіхани. Але далі — від 11-го до 19-го розділу включно мотив тривоги ховається вглиб, і на перший план виступає гумор. Ці розділи — про хід повстання проти анархістів на вулицях Байгорода. Ним керували далекі від військових професій звичайні громадяни міста, без досвіду в такій справі, фактично і без зброї, розраховуючи на захоплену в анархістів. Чи правомірно було малювати все оце із значною долею гумору? Критики дошкуляли Яновському за те. А ще гірше — не розібравшись, вбачали тут «ідеалізацію» стихійності чи навіть і махнівщини. Особливо насторожували їх фігури «полковників», і те, що навіть дяк із півчою капелою приєднався до повсталих. Що «ідеалізації» тут нема, — це неважко побачити в тексті повісті. «Цвітом Байгороду» називає письменник робітників заводу, а Марусин ешелон — «вмився лапою, як поганий кіт», сама вона, отаманша, «опецькувата», «взірець похитливої жінки» тощо. І «червоний прапор» десь за сотню кілометрів б'ється із «золотим погоном». Що ж до гумористичного відтінку у змалюванні учасників повстання (Г. Майфет кваліфікував це як прийом «учуднення») [4, с. 185], то за тим, на нашу думку, криється лиш співчуття і прагнення підкреслити, як по-різному виявлялася громадянська сутність і які різні людські індивіди розкриваються у такі критичні й трагічні моменти, як пробуджувалося в людях високе, лицарське.

Може, одна лише патетика була б і недоречною, зате крізь легкий гумор виразніше просвічує те світле, безкорисливе, що не спиняло людей і перед такою ціною, як життя. Адже повстали, повторюємо, звичайні мешканці Байгорода, не навчені військовій справі. «Одного з полковників ми знаємо — того, що почав повстання, — пише Яновський. — Настрочивши армію Кіхани на геройські вчинки, він перекинув свої бойові корпуси праворуч, трохи потіснивши іншого полковника, що з ним він має тепер бесіду. Третій полковник прислав сказати, що йому набрид-

ло сидіти без ворога і він вирушає на поміч центральній колоні. Він передавав посланцеві, що з ним іде ціла тисяча війська, а потім, подумавши, додав іще одну. Два полковники сиділи на автомобілі, звисивши ноги. Цей грузовик був трофеєм першого, коли він ще був звичайним громадянином...» [6, с. 97]. Звісно ж, ніякої «армії», ніяких «корпусів», «тисяч» і «полковників» — були групи озброєних громадян, що мали на меті звільнити від анархістів місто, в якому вже встановлювало свій порядок народовладдя, яке вже націоналізувало завод, фабрику, банки і записало те у фонд республіки. Уважне прочитання тексту дає змогу бачити, що саме через гумористичні штрихи постають реалії часу — і картини безвладдя в місті, і грабунки магазинів з мануфактурою, і дорожнеча («Хазяйка, закутана хусткою, ніби в неї зуби вічно болять, відшукує свою ціну десь на небі в астрономічній плутанині») [6, с. 78] і т. д., тобто постає конкретна обставина.

Мудрою іронічністю, добрим співчутливим поглядом на «дітей, що вчилися ходити», проливали кров за революцію, за людську гідність, манера оповіді Яновського близька і до віддалених у часі класичних зразків, близька до того ж Сервантеса — саме інтонаційно, саме доброю іронічністю.

Від 20-го розділу і до кінця повісті іронія відступає і все виразніше знову «озивається» мотив лицарства. Місце дії — окопи перед Байгородом, час — ніч і ранок перед вирішальною атакою. Повсталих мало. «Відчувати себе без підтримки, розчаруватися в людях, за яких приніс сюди голову, важко й боляче. Чим могла кінчитися баталія? Ранком люди побачать, що їх мало, жменя, з міста зміна не підходить, і розійдуться вони по домівках, невідомо для чого проливши кров. Знову Маруся повернеться в місто і плодитиме й виховуватиме бандитів, грабуватиме склепи, доки десь за сто верстов од міста битимуться зайшлий ворон та червоний прапор. Місто без влади — кожному ласий шматок, і хіба Байгород знову мусить ним зробитися?» [6, с. 110]. Долю повстання вирішив вчинок Кіхани: раптово він підняв свою траншею в атаку, побіг першим. Цим врятував ще й чоловіка, котрий прибився вночі, повертаючись здалека. З нічної розмови Кіхана знав, що то чоловік його коханої — Лізи. І хоч юнак «п'ять хвилин тому не пошкодував би гранати» для того чоловіка, тепер він благородно рятує його. Знов — лицарство!

Два останніх, зовсім коротких розділи являють собою своєрідну післямову-реквієм: коли загиблому Кіхані відсалютували на сході сонця дві відбиті в анархістів гармати, в природі було тихо й лагідно. «Молодість летить наша, перед нею лежать обрії, а позаду рідний Байгород висушує кров дітей, що вчилися ходити» [6, с. 113]. Коротким спалахом зблиснуло у прикінцевих рядках лейтмотивне — «Привітно махають руками вітряки» [6, с. 113]. «Вітряки» тут, безумовно, не просто деталь степового колориту, вони асоціативно вивершують лейтмотив, є кінцевою точкою ряду «лицарі», «спис», «лати», «вітряки».

Мотив, таким чином, об'єднав матеріал, зцементував компо-

зицію, він постійно рухав дію з аритмічним малюнком. Мотив «проступав» у багатоманітних інтонаціях, знайшов словесну матеріалізацію через асоціативні деталі — стики формально-змістовних сфер. У прозі раннього Яновського спостерігається виразне прагнення вирватися з традиційної оповіді, шукання розкритості аж до навмисного оголювання фабульного каркасу, аж до застосування своєрідних ремарок до авторської лабораторії. Манерою спілкуватися з читачем, грайливо-іронічним освітленням усіх «кадрів» він протиставляє себе — навіть і викликом — і натуралістичності (про це Яновський писав у статті «Я Вас тримаю за гудзика»), і надмірній патетичності, при цьому не втрачаючи реалістичної основи.

У «виявах» мотиву, цього композиційного фактора, відчутно таку яскраву рису індивідуального стилю Яновського, як «романтична іронія» (це точне словосполучення застосовували до манери Яновського критики 20-х років). У тих «виявах» особливо очевидно, як іронія врівноважує патетичні ноти і глибинний ліризм. Письменника ніколи не зраджувало почуття міри, ніде не порушено в нього тієї мудрої пропорції, яку так тонко відчуває народ, коли звеличує у фольклорі своїх героїв. Підносячи їх, гіперболізуючи, українська народна творчість завжди вміла вчасно зупинитися на грані патетики, щоби це не стало неприродним, знала межі і знала, коли докинути до патетики жарину недошкульного, доброго усміху. Народнопоетичні традиції живили творчість великих митців. Засвоєння їх давало явища глибоко оригінальні, свідченням чому є творчість Ю. Яновського.

1. Веселовский А. Н. Собрание сочинений. СПб, 1913. Т. 2. Вып. 1. 2. Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. 3. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. 4. Майфет Г. Природа новелі. Х., 1929. 36. 2. 5. Русская литература XIX в. Вопросы сюжета и композиции; II межвуз. сб. Горький, 1975. 6. Яновський Ю. Твори: В 5 т. К., 1982-1983. 7. Яновський Ю. Байгород // ВАПЛІТЕ. 1927. № 3.

Стаття надійшла до редколегії 22. 01. 88

К. С. ДУБ, доц.,
Дніпропетровський університет

Про поетику роману Ю. Яновського «Чотири шаблі»

Нелегко зараз віднайти в новелах, п'єсах, романах Ю. Яновського рядки, яких би не торкалося прискіпливе око вченого, критика, літературознавця. Романтично озорене, ритмами революції озвучене, безсмертне слово майстра суворого і ніжного, — його французькі літератори називали Гомером двадцятого століття, письменником першого плану в сім'ї європейських літератур, — знайшло багатогранне дослідження в монографіях, дисертаціях, книгах і статтях О. Бабишкіна, М. Бажана, Я. Бе-

резницького, Л. Бондаренко, О. Гончара, В. Дроб'язка, П. Кононенка, О. Килимника, С. Плачинди, А. Тростянецького та багатьох ін.

Бурхливий час вносить нові корективи, чіткіше розставляє акценти, велить з нових ідейно-естетичних позицій розглянути ті аспекти творчості Ю. Яновського, що стосуються джерел і витоків новаторських, концептуально важливих експериментів, які привели до «Вершників».

Такими етапними новелістичними романами в творчій біографії Ю. Яновського стали «Майстер корабля» і «Чотири шаблі». Без копіткої підготовчої роботи, затраченої на них, не було б і «Вершників». Часом критика вдається до аналізу вершинного явища, відмежовує цей твір від попередніх романів, не висвітлює творчого зростання Ю. Яновського, що засвідчувало процес росту багатонаціональної радянської літератури. І як тут ще раз не згадати думку М. Горького про роман «Чотири шаблі». У листі до Л. Леонова великий письменник подав схвальне слово про роман Ю. Яновського: «В першій книзі «Кр[асной] нови» мені сподобались «4 шаблі»; якщо вони написані молодою людиною, то з неї, вочевидь, буде толк» [2, с. 209].

Інерцію упередженого ставлення до «Чотирьох шабел» відкинули М. Пархоменко та К. Волинський. Вони аргументовано зняли безпідставні звинувачення, висунуті проти Ю. Яновського, щодо ідеалізації партизанського анархізму, виступили проти того, щоб з художніх недоліків робити політичні висновки.

На думку М. Пархоменка, в романі нема навмисних перекручень, а лише є недоліки в художньому розв'язанні теми, «вибраної молодим письменником, безмежно відданим справі революції, який щиро і глибоко вірив у перемагаючу і перетворюючу силу пролетаріату і його ідеології — комунізму» [4, с. 316].

І ось через 53 роки після першого видання у п'ятитомнику Юрія Яновського знову побачив світ роман «Чотири шаблі», свого часу досить суворо розкритикований. Залучаючи досвід М. Пархоменка, К. Волинського, в своїй інтерпретації художньої своєрідності роману ми будемо виходити з такої тези С. Крижанівського: «Об'єктивна, принципова оцінка «Чотирьох шабел» лежить у площині не безоглядної реабілітації хиб і зривів роману, а тверезого аналізу його достоїнств та вад» [3, с. 48].

Простежимо закономірні, повчальні ідейно-творчі пошуки письменника в царині романістики, що відбивають якоюсь мірою процес становлення радянського багатонаціонального роману.

Як письменник Ю. Яновський зростав стрімко і впевнено. Майстерність його вдосконалювалась одночасно з глибинним усвідомленням класових сил революції. Осмислюючи ще не підняті пласти оновленого революцією життя, автор прагнув піднятися на героїку громадянської війни «з високої поетичної конструкції», під новим політичним кутом зору. Це нове світобачення і світосприйняття своєрідно відграничується в його поезії, постає в німбі незвичайної краси. Радянська країна асоціюється з тією красою, про яку мріяли віками трудящі. Ленінська ідея

революції як творчої сили була втілена пізніше в образі залізної троянди. Романтика книги віршів «Прекрасна УТ» заземлюється, вщерть наповнюється соціальним змістом вплетених у текст роману революційних пісень:

Нація не вернеться
назад!
Десять літ у землю заросли.
Ради, як могутній
водоспад,
гетьманські клейноди занесли.
Бачу неоспівані
моря.
Бачу кораблі у далині.
Димарями,
щоглами
уряд
наближаються крізь сонця німб [7, с. 12].

Про своє прагнення дати синтез життя в сконденсованій формі пісні і новели, яке було реалізоване у романі «Чотири шаблі», розповів Ю. Яновський у «Коментарях до книжок «Прекрасна УТ», «Кров землі», «Майстер корабля» та «Чотири шаблі».

«Наш автор розділи роману називає піснями. Цим він дає зрозуміти побудову книги. І ми, видавець, прегарно добрали були мотиви вміщення отих семи початків віршованих. Ми бачили провалля часу поміж пісень книги, ми фіксували доста думок і немало непоказаних подій, і кожен вірш на початку нової пісні допомагав нам перемкнути думку на розповідь дальшу.

Розділи звуться в книзі піснями. Кожну пісню побудовано як окромишню річ. Пісні-хроніка найвищих пунктів задуму, хроніка героїзму виконання» [7, с. 228].

Пісенне обрамлення сюжету «Чотирьох шабел» має на меті налаштувати читача на сприйняття героїчно-романтичного пафосу книги. У самій пісні в символічних образах виражена основна ідея, яка й реалізується в новелі. Водночас перша пісня є прологом (заспівом), остання — епілогом (уславленням). Таке обрамлення, за задумом автора, повинно було передати ще й процес становлення героїчного характеру у його діалектичній динаміці.

«Кожна з семи пісень, — пише К. П. Фролова, — має однакову композицію. Це невеличкі драми, де діє герой і хор, а разом всі сім пісень становлять один сюжет — історію змужніння і перемоги борців» [5, с. 108].

«Перша пісня» визначає характер дії, накреслює перспективу розвитку, ніби визначаючи часові й просторові рамки художнього твору, його ритм. За допомогою форми недоконаного часу письменник показує довготривалість процесу гартування революційної хоробрості:

Ми стаємо плечима до плечей.
І світ відчинено, як двері! [6, с. 164].

Герої ніби входять у прекрасний світ боротьби за перемогу революції, відчиняючи браму, де «сине море майорить музично»,

«на вітрі рухаються руки рей». «На обрії — омана заозерій...», «чудесні дива ходять по морях, і манять нас і закликають ніжно» [6, с. 164).

Похід змальовується в дусі історичних пісень і народних дум, всі пісні мають речитативний характер, їх структура продовжує традиції народних дум.

Сюжетні лінії семи пісень, їхню образну структуру, символіку, романтичну образність, зміст кожної з них не можна зрозуміти без новел. Ідея пісні найповніше втілюється в новелі. Сам зачин (пісня), її тональність створює ритм новели, розвиток і характер дії: ліричний, драматичний чи трагічний. Тому не можна відривати пісні від новел. Кожна з пісень є, отже, не лише своєрідним обрамленням, а й сконденсованим виразом основного змісту.

Своєрідну функцію у пісенних обрамленнях виконує Голос та Хор. Голос ніби висуває завдання, накреслює план, подає перспективу боротьби, її напруженість і трудність. Хор — стверджує, висловлює спроможність, рішучість, готовність перетворити висловлене в дійсність. Маємо: тезу — ствердження — виконання. Слова Хору — це ніби рефрен, у ньому зливається голос ліричного «я» з голосом мільйонних «ми». Пісні, які перегукуються, виконують функцію психологічного нагнітання, розкривають психологічний стан героїв від початку формування бійця і до найвищого духовного змужніння. Цей процес зрушення людської свідомості, злиття «я» з «ми» викликаний соціальним переродженням людини. Такий шлях від анархічних дій до самоусвідомлення революційної дисципліни проходять всі герої «Чотирьох шабель». Але глибині виразу цього задуму завадила, на жаль, гонитва за романтичними ситуаціями.

Створюючи нові романні форми, захоплюючись новаторськими прийомами сюжетобудування, письменник на сторінках роману намагався створити героїчні характери людей — творців революції, показати складність боротьби, драматизм і трагізм нової епохи. Сюжетні колізії в «Чотирьох шаблях» підпорядковані цьому задуму — передати соціальні, психологічні зміни в характерах під впливом революційної дійсності, у зв'язку з революційними подіями і конфліктами. Втілюючи цей задум суто романтичними засобами, Ю. Яновський прагне утвердити героїку і романтику революції, створити новий тип роману. Центральне місце в ньому належить героям громадянської війни. Галат, Остюк, Марченко, Шахай діють у винятково складних, драматичних ситуаціях, спрямовуючи анархічні сили в русло залізної революційної дисципліни. Але в них самих чимало анархічних рис, і письменникові не вдалося повністю втілити задум.

Події в романі зображені не в логічній послідовності, а в їх розвированому вигляді. Це породило новелістичну мозаїчність структури твору. В кожній з новел досліджується характер людини у різноманітних зв'язках з конкретно-історичними процесами. Принципи розкриття героїчних характерів зумовлювали і сюжетні колізії, які допомагали з окремих картин «розвированого

цілого» створити широкоформатне епічне полотно революційної дійсності. Визрівання революційних сил в селянських масах, пробудження їх свідомості в горнилі громадянської війни визначили пафос твору, його емоціонально-патетичний тон, характер художніх пошуків, в результаті яких з'явилася своєрідна форма роману в новелах і піснях.

Ідейно-творчі пошуки Ю. Яновського в жанрі роману (враховуючи, що це був період становлення), формування радянської літератури були новаторськими. Радянський роман з'явився як форма відображення революційних процесів Жовтня. В ньому центральне місце належить зображенню формування нового характеру в умовах революційних перетворень. Звідси й прагнення багатьох романістів знайти містку форму для змалювання глибинних соціальних процесів. У Яновського — це форма новелістичного роману, де важливу функцію у розкритті психології героїв відіграє пісня і новела. У новелі конкретизується те, що виражено в пісні. Новела у «Чотирьох шаблях» ніби розділена введеними в неї позасюжетними елементами, які зв'язують її з іншими, побудованими за таким же принципом.

Правомірно говорити, що в цьому специфічному жанрі маємо взаємодію новели, роману і створення якісно відмінної романної структури. Позасюжетні компоненти в такій тканині (сон, марення, наплив, спогад, монолог, відступ тощо) виконують конструктивну роль, зв'язуючи новели; вони самі є ніби новелами у новелі.

У підсюжеті відбувається паралельне розкриття сил, які стають причиною розвитку дії та змін у внутрішнім світі героя. Деякі новелістичні мотиви мають самостійне значення і продовжують окрему пригодницьку лінію. Подібна манера розповіді започаткована в «Майстрі корабля». Пригодницькі сюжети заінтриговували читача. Введення в систему оповіді позасюжетних елементів розсуває рамки новели, створює можливість для стикування з іншими частинами новели. Різні типи новел у «Чотирьох шаблях» сполучені між собою і створюють цілісне епічне полотно. Варіанти новел допомагали Ю. Яновському вибрати тип новели, який би найповніше розкрив тему. Наприклад, у «Майстрі корабля» є новели з суцільною дією або такі, канва котрих переривається вставними напливами. У «Чотирьох шаблях» напливи, спогади виконують теж з'єднувальну функцію. Зв'язки між цими зведеними частинами різноманітні. Справу введення в дію або виключення певних частин у «Майстрі корабля» бере на себе автор. Приблизно такий же принцип використано і в «Чотирьох шаблях». Але напливи, марення, сні тощо вводяться автором вже не так прямолінійно. Розкриваючи внутрішній світ, психологію героїв, вони створюють підсюжет, є ланкою у фабульному ланцюзі і не порушують логічного характеру дії. Розкриваючи внутрішній світ героїв, автор використовує прийом перемикування планів. Це здійснюється за допомогою фраз: «Остюкові здалося», «Сниться чудний сон маршалові» тощо. Такого типу речення — своєрідні містки-зачини до напливів, марень, спогадів, ви-

дінь тощо. Між ними, як між мотивами пісень і новелами, виникають складні асоціативні зчеплення.

Як рефрен звучать в новелах слова:

Червоного прапора красна зоря
Обійде із нами далекі моря!

Ці повторення створюють єдиний асоціативний ряд. Образ зорі в романі набирає символічного змісту, увиразнює ідею, є засобом романтизації: «Зоря замигтить несподівано, тоненьке, ледве помітне проміння звисне від неї вниз і як павутиння, нестиметься на землю...» [6, с. 251]. У «Вершниках» зоря — Альдебаран і світло зорі наберуть ще чіткішого ідейного звучання, стануть символами безсмертя героїв революції.

У «Чотирьох шаблях» зустрічаємо чимало образів, картин, які потім у «Вершниках» наповняться новим змістом. Сама структура роману, ритм, принцип стилістичного оформлення, зображення батальних сцен, пейзажів дають підстави провести аналогії з «Вершниками» і побачити зростання художньої майстерності письменника: «Степ наче позеленішав за ніч. Не по днях, а по годинах росла трава. Можна було взяти травинку в руку й почути, як в'ється вона й росте. До самого обрію лежав шлях, вибитий підковами. Коні мчали.

Раптом брязкіт шабель, льот шапок і кінське іржання сповістили Шахаєву перемогу. Вихором вилетів на шпиль могили вершник і став там, як пам'ятник. Простягнута рука застигла, показуючи вперед, ніби бронза раптом потекла в її жилах» [6, с. 249].

Ю. Яновський застосовує також світлоэффект, прийом освітлення як засіб героїзації: «Сонце вдарило його з полудневого неба стрілами, наче зупиняючи. І він зупинився» [6, с. 229], «Сонце просвічувало крізь цей пил, і здавалося, що стоїть Остюк за чудесним кущем, що куш узявся весняними бруньками й пухом і через те прозорий» [6, с. 230]. Герої «Вершників» теж діють у німбі сонця, воно освітлює їх шлях у трагічні моменти боротьби з ворогом.

В художній тканині «Чотирьох шабель» своєрідну зображувальну роль виконує система тропів. Використовуючи зображувальні можливості тропів, Ю. Яновський проникає в психологію героїв, передає почуття і думки дійових осіб. «Кволі серцем і нервами метушилися по теплушках, як птахи. Коли б їхню передсмертну енергію можна було перетворити на крила, то, певно, все небо закрит би розпачливий шелест людських крил» [6, с. 257]. «Все робилося в такій страшній і нервовій тиші, що всім здавалося — нічого на землі немає: ні міст, ні сіл, ні людських звичаїв, тільки вони самі зійшлися тут на герць, самі на весь світ — вони та їхній ворог...» [6, с. 233].

Увесь роман складається з багатьох словесних рядів монологічного типу, які допомагають рухові сюжету, надають зображаному епічній широті, схвильованості, драматичної напруженості, сповнені пафосу. Таку ж функцію виконують у новелах

обрамлення після кожного вставного епізоду. Часто одне обрамлення-наплив закінчується і починається нове. З їх допомогою автор фіксує процес психологічного переродження під впливом революційної дійсності. Такі мікроновели входять у художню тканину як складові елементи.

Дещо умовно можна говорити про концентричну будову «Чотирьох шабель». Якщо увесь твір прийняти за велике коло, то в ньому маємо безліч малих кіл. Наприклад, пісня (як своєрідний зачин) становить мале коло. Вона ж входить у більше коло — новелу і розпочинає його. Сім пісень вінчають сім розділів. Сім малих кіл, зливаючись зі стількома більшими, створюють єдине велике коло — твір. Це складна замкнута новелістична структура. Така композиція роману і своєрідне використання в ньому новели і мікроновели його складової частини дає право визначити жанр «Чотирьох шабель» як новелістичний роман із специфічними жанровими особливостями.

У новелістичній формі роману найяскравіше проявилась художня манера Ю. Яновського, своєрідність бачення і відтворення світу. Пошуки структури роману як активної форми щодо змісту були плідними, вони збагатили митця необхідним досвідом. У процесі невпинних пошуків визрівали класові і соціальні критерії художнього осмислення явищ життя; письменник виробляв свій стиль, поетику, принципи зображення. Все це з неповторною поетичною силою знайшло вираження у «Вершниках». «...Кожен, хто хоче з'ясувати для себе таємницю появи і переможної ходи «Вершників», — писав О. Гончар, — мусить знати їхню творчу передісторію, щоб побачити, з якими труднощами чесний художник крізь тумани блукань пробирався до істинного бачення найскладніших явищ життя» [1, с. 123-124].

Безумовно, без «Чотирьох шабель» не було б і «Вершників». Їх ідейно єднає тема революції. Самі принципи романтичного піднесення героїчного характеру втілюються у «Вершниках» ще з більшою силою, набираючи глибокого соціального і філософського звучання, епічної широти охоплення життєвих пластів у сконденсованих новелістичних формах. Без врахування ідейно-творчих пошуків Ю. Яновського у попередніх романах не можна зрозуміти таланту письменника, що розкрився у «Вершниках», які стали неповторним явищем у багатонаціональній радянській літературі, збагатили українську художню прозу новаторським поетичним арсеналом.

1. Гончар О. Майстер суворий і піжний // Письменницькі роздуми. К., 1980. 2. Горький А. М. Сочинения: В 30 т. М., 1955. Т. 30. 3. Крижанівський С. Про висвітлення літературного процесу 20-30-х років // Рад. літературознавство. 1974. № 1. 4. Пархоменко М. Еще о романтизме Юрия Яновского // Обновление традиций. М., 1970. 5. Фролова К. Развитие образной сознательности в украинской советской лирике. Днепропетровск, 1970. 6. Яновський Ю. Твори: У 5 т. К., 1983. Т. 2. 7. Яновський Ю. Твори: У 5 т. К., 1983. Т. 5.

Стаття надійшла до редколегії 01. 02. 88

Ремінісценції фольклорних жанрів у новелах В. Стефаника

Проблеми «література і фольклор», «письменник і народнопоетичне джерело» належать до центральних питань історико-літературного процесу.

Вивчення даної проблеми має велике значення для розуміння особливостей розвитку літературного процесу як дожовтневого, так і радянського періодів, для розкриття ідейно-естетичних концепцій народності, ідейності, самобутності культури, традицій і новаторства в художній творчості, художніх методів у літературі, способів акумуляції народнопоетичних жанрів і образів.

«У своєму зверненні до фольклору,— твердить П. С. Виходцев,— література цілком закономірно зупинилась на таких крупних, капітальних категоріях, як, наприклад, національний характер сприйняття, категорії, які, виражаючи корінні особливості національного художнього мислення, передбачають широкі сфери застосування і, головне, дозволяють знайти найбільш природну і тому найбільш повну форму вираження» [2, с. 191].

В українській літературі фольклор відіграв виняткову роль і в розумінні становлення її, і в розвитку естетичної думки, у поетизації художнього образу та філософського осмислення життя. Народна творчість — «це народна історія, жива, яскрава, сповнена барв, істини, що розкриває все життя народу... В цьому плані пісня для Малоросії все: і поезія, й історія, і батьківська могила. Хто не вник у них глибоко, той нічого не дізнається про минулий побут цієї квітучої частини Росії» [3, с. 70].

У першій половині ХІХ ст. почалося активне спілкування літератури з фольклором. Збирання, систематизація і видання народних перлин пов'язано з такими іменами фольклористів і літераторів, як І. Срезневський, Л. Боровиковський, М. Костомаров, А. Метлинський, М. Максимович, О. Афанасьєв-Чужбинський, О. Маркович, В. Білозерський та ін. Зауважимо, що майже в усіх названих популяризаторів народної творчості захоплення фольклором переросло у вищу форму літературної діяльності — олітературення фольклорних жанрів. Це явище значною мірою пов'язане з романтизмом, який «формувався у фарватері літературних пошуків доби, в умовах боротьби за соціальне визволення і національне самовизначення народу. Зберігаючи спільні, типологічні ознаки з романтизмом взагалі, він виражав тенденції соціального прогресу і національного відродження, змагання за розвиток літературної мови і культури інших народів, зокрема слов'янських. Детермінований закономірностями розвитку національної самосвідомості, він заклав основи самобутньої літератури, розчистив дорогу народному письменству, вивів його на широкі простори світового мистецтва. Вершиною українського романтизму стала творчість Т. Шевченка» [6, с. 13].

У прозі літературознавці визначають декілька етапів творчого засвоєння народної творчості. «Перша стадія,— пише І. О. Денисюк,— почалася творчістю Квітки-Основ'яненка і завершилась творчістю Ю. Федьковича. Це була стадія фольклорної стилізації прози. Спочатку фольклор не лише орнаментував стиль, а й був джерелом сюжетів. Марко Вовчок та її наступники черпають сюжети не з народної творчості, а з живого народного життя. Однак у способах творення характерів, психологічного аналізу, у мовному оформленні твору ще відчувається фольклорна, часто народнопісенна стилізація, ідеалізація позитивного героя, позбавленого, як правило, людських недоліків» [4, с. 35].

Вже у творах Івана Франка нема спеціальних вкраплень етнографізму, чітко окреслених фольклорних згущень. Народно-поетичну творчість він використовує на вищих, ніж раніше, реєстрах. Відбувається перерозподіл не лише типу, а й мовно-стилістичних прийомів. Продовжується процес перетворення народної поетики в поліфункціональні асоціативно-умовні образи в структурі твору. Цей рух знайшов свою найвищу концентрацію (рух від етнографізму до переплавлення його в художньому творі) у новелах В. Стефаника, унікальному явищі української дожовтневої літератури.

У «покутського Бетховена» животворний дух народної пісні пронизує кожен його твір. Проте прямої фольклорної інкрустації, як, скажімо, у Марка Черемшини, майже нема. Натомість натрапляємо на народнопоетичні фрагменти, осколки, вкраплення і поетичні паралелізми й кліше, утворені на основі покутського діалекту. Це, зокрема, і знаки-натяки на фольклор, що виконують роль перемикача свідомості читача на хвилях народнопоетичної образності. Мова йде і про так звану настроєву функцію фольклору. Так, у новелі «Камінний хрест» поряд з цілим рядом художніх прийомів-жестів, виступає, наприклад, образ старої скрипки: саме цей інструмент ототожнює Іван Дідух із трагічним станом своєї жінки.

«А дивіть-ко си,— каже Дідух,— на ту стару скрипку, та пускати її на гиндель?! Таже то дуплава верба, кини пальцем, та й седе! Та гадаєте, що вона зайде на місце? От, перевернеси десь у окіп та й пси розтьигнут, а нас поженуть далі і подивитися не дадуть!» [7, с. 67].

Чим керувався герой при виборі такого метафоричного паралелізму? Очевидно, далека мелодія пісні про той інструмент, що «плаче, сліз не має», виринає у відособленій свідомості Дідуха не випадково: нелегка доля дружини, повна невсипущої турботи про прийдешнє, так висушила цю селянку, що вона, ридаючи, справді подібна до старої скрипки.

Новаторською у новелах В. Стефаника є й така знахідка, як символічна проекція фольклорного образу, що виражається у контексті фольклорним кліше, настроєвою нотою. Як правило, такий прийом залучає читача до якогось народнопоетичного акту. Так, мелодія пісні про молоді літа пронизує тугою не тільки сцену прощання з односельчанами, але й є епіграфом до всієї

новели: «Іван та Михайло так співали за молоді літа, що їх на кедровому мості здогониш, а вони вже не хотіли назад вернутися до них, навіть у гості» [7, с. 70].

Треба зауважити, що тональність фольклорного образу у В. Стефаніка плюральна. Новеліст майстерно вплітає у тканину твору різноманітні фольклорні знаки: народнопоетичні образи, символіку кольору, звуку музики і рельєфність рухових моментів, які О. Л. Гаєвська називає фольклорними жестами*.

У першій частині «Кленових листків» радісний акт народження у сім'ї дитини затьмарений народнопоетичним образом опущених крил — символом горя, фатальної невідворотності. Адже у багатодітній сім'ї ще одна дитина — біда: «Вони (діти.— С. М.) поспускали рукави, як стадо перепелиць, що спочивають, але все готові летіти» [7, с. 137]. «Іван встав від стола, спинився посеред хати, спустив рукави так, як діти на печі, і почав до них балакати» [7, с. 137]. Крім того, трагізм ситуації підсилюється скульптурною застиглістю кумів: «Куми зате сиділи як вкопані, лише руками досягали хліб або порцію горілки, але й руки найрадше не рухались би, лише спочивали би зігнені в кулак на колінах. Нерадо вони брали хліб і порцію. Каганець блимав на припічку і потворив з кумів великі, чорняві тіні й кинув їх на стелю. Там вони поламалися на сволоках і також не рухались» [7, с. 137].

У третій і четвертій частинах, де мова йде про дітей, письменник вводить білий колір — символ невинності, чистоти і ніжності: «Дріботів ногами по грубій верстві порошу і лишав за собою маленькі сліди, як білі квіти» [7, с. 142].

А вся новела обрамлена піснею про кленові листки — симфонією тривоги матері за долю дітей. Так новеліст знаходить «свою велику мову», підносячи буденний факт до вселюдської проблеми «сина і матері». Це добре підмітив болгарський письменник і критик Петко Тодоров: «Без будь-якої навмисності,— пише критик,— без усіляких розумувань Стефанік уловлює і розкриває в найпримітивнішому, простому середовищі почуття і переживання свого європейського сучасника: не раз в його творах відкриваються у поетичному ясновидінні духовні проблеми нашого часу. І хоча ці твори пройняті національним духом, їхня художня форма і вміння автора піднести найпростіші мотиви до загальнолюдської ваги й об'єктивності великою мірою надають їм загальнолюдського значення, чого не змогли досягти не тільки російські народники,— вони розміняли своє поетичне натхнення на етнографічні дослідження і суперечки навколо політичної економії,— але й інші геніальні російські письменники, що впливали на Стефаніка і яких ріднить з ним м'яке й співчутливе ставлення до будь-якої істоти, що має образ і подобу людську» [1, с. 158].

* Див.: Гаєвська О. Л. Василь Стефанік. Поетика стилю // Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ — початку ХХ ст. К., 1987, с. 284.

Василь Стефаник — майстер кольору. Справді, вже у перших новелах Стефаник вдається до послуг пензля: «Синя книжечка», «дзелений мох на хаті» у першій новелі, «червона хмара», «Від заходу било на них світло, як від червоного каменя», «Здавалося їм, що та голова, що тепер буяла у червонім світлі, то має впасти з пліч...» у новелі «Виводили з села». Причому, вже тут новеліст не просто фіксує кольори, залучає до максимально експресивного зображення, а подає їх у дусі народнопоетичної естетики, вводить читача у певну тональність.

А, скажімо, у новелі «Кленові листки» В. Стефаник проводить вже спектральний аналіз одного кольору — білого. «Постіль застелена полотном». Не потрібно нагадувати «білим полотном» — воно завжди біле. Натяк на білий колір мигнув, як у кадрі, без претензій. Що хоче підкреслити новеліст? Чи не стверджує він торжество природи — народилася дитина. Урочистий колір полотна несе на собі і знак бід, асоціюється з передчуттям трагічного, яке раптово переходить у білий колір радості і ніжності: «лишав за собою маленькі сліди, як білі квіти», коли мова йде про Семенка.

Белегранність письменника в опрацюванні мікроструктури фольклорного образу вражаюча. У цій же новелі білий колір стає кольором приреченості: чоловік породіллі вже не вірить у її видужання. Ні часу, ні грошей, щоб завезти до лікаря жінку, нема. Все покладено на ласку божу. За звичаєм, умираючому потрібно вкласти в руки свічку: тато каже це зробити шестирічному хлопчикові: «Дедя зсукали ще свічку та й казали, що якби-сте умирали, аби вам дати в руки і засвітити. Коли я не знаю коли давати?...» [7, с. 143].

Дитяча безпосередність приголомшує маму. Вона «подивилася великими, блискучими очима на сина. Безодня смутку, увесь жаль і безсильний страх зійшлися разом в очах і разом сплели дві білі сльози. Вони викотилися на повіки і замерзли» [7, с. 144].

Одним з улюблених мистецьких прийомів Стефаника є введення фольклорного кліше у контекст і обробка його скульптурним долотом до такого стану, що виникає підвищена умовність сприйняття конкретно-почуттєвих ознак фольклорних зразків пісні, голосінь, колядок, щедрівок, веснянок, обрядових пісень та ін.

У «Камінному хресті» психологічна ситуація відчаю нагнітається до такого ступеня, що «якби горе людське загату розірвало — такий був плач» [7, с. 68]. У народних піснях символ Дунаю завжди є вісником якоїсь прикрої фатальності, тяжкого горя, бід: у Дунаї топить дівчина нешлюбну дитину, молода дружина посилає за Дунай на вірну смерть нелюбного чоловіка. «Далась мене, моя мати, за Дунай, за Дунай, тепер, моя мати, подумай, подумай», — співається в коломийці. У «Камінному хресті» плач є своєрідним катарсисом: гіркий плач прориває дунайську загату сумного розставання з рідною землею.

У Стефаника ми знайдемо такий справді новаторський прийом,

як контамінація українських народних дум, стилізованих спеціальним підбором слів (часто діалектних) під речитатив:

«— Семенку, аби-с не дав Катрусю і Марійку, і Василька бити мачусі. Чуєш? Бо мачуха буде вас бити, від їди відганяти і білих сорочок не давати» («Кленові листки»). Або:

«Чуєш, Маріє, та й ти, Васильку, та й ти, Юрчику, тепер дедя ме у рахунтових сорочках ходити та жидам води доносіювати...» («Синя книжечка»).

Таке інтенсивне вживання інфінітивів характерне для дум. Ось, наприклад, уривок із думи «Бідна вдова і три сини»:

Як стали сини жити-проживати,
Стали в себе різні монети мати,
Стали молодих княгинь до себе заручати,
Стали бідну вдову з свого подвір'я зсилати:
«Ой та же йди ти,
Вдова старая,
Куди-небудь проживати,
Бо будуть до нас гості-панове заїжджати,
Будуть п'ять-гуляти».

Поіменна назва теж запозичена з фольклору. Оце перелічування звертань у Стефаника, як і у фольклорі, примушує читача акцентувати увагу на певних предметах. Наведений уривок із «Синьої книжечки» нагадує, приміром, думу «Хмельницький та Барабаш»:

Тоді ж то король Радислав листи читає,
Назад одсилає,
У городі Черкаським Барабаша гетьманом настановляє:
«Будь ти, Барабаш, у городі Черкаським гетьманом,
А ти, Книше, у городі Білій Церкві полковничим.
А ти, Хмельницький, у городі Чигирині хоть писарем військовим».

В. Стефаник влітає в тканину новели і такий вид народної творчості, як голосіння:

«В хаті на лаві лежала його Катерина — велика і груба, аж страшно. Федір тримав коло себе двоє дівчат: одинацятилітню Настю і восьмилітню Марійку і все їх питався:

— Що мемо, доньки, без мами діяти? Котра з вас дедеві обід зварить?

А як жінку ложили в труну, то він зарідав:

— Беріть її полегоньки, бо в ній тіло дуже зболене. Ой Катеринко, я ще не встиг добре з тобов наговоритися, а ти огнівалася та й пішла собі від мене.

Він припав до небіжки і цілував її в лице.

— Люди, люди, я до неї ніколи слова не заговорив, я за роботов за нею забув та й за бесіду. Прости мені, Катерино, приятелю мій добрий!» («Палій»).

У новелі «Виводили з села» батько рекрута не витримує напруження і голосить:

«— Синку,— питався тато,— а мені хто, небоже, кукурудзки вісапає?

Хлопи заревіли. Тато впав головою на віз і трясся, як лист.

— Гай, ходім.

Мама не пускала.

— Михайлику, та не йди-бо! Та заки ти обернешся, то порог в хаті поскривлюються, то вугли погниють. Мене не застанеш уже, і, відай, сам не прийдеш!» [7, с. 16].

«Винятковість самої форми мовної діяльності героїв,— пише М. П. Кодак,— зумовлюється винятковістю обставин, у яких вона відбувається. Маємо на увазі відсутність прямого співрозмовника, а часто — навіть слухача, який був би зайнятий спеціально сприйманням слова героя. У «Синій книжечці» Антін не звертається до когось конкретно, а «рахає, аби село чуло, кому продав поле, кому город, кому хату». Батько, син якого, не витримавши цісарської муштри, повісився, плакав у вагоні і — «аби його ніхто не бачив, що плаче, то ховав голову у писану «Тайстру» («Стратився»), відповідаючи своє горе в нестримному монолозі» [5, с. 34]. Цілком слушні слова. Тільки не можемо погодитися з автором у тому, що «так у Стефаника всюди». Адже знову таки, не можна не помітити у названих новелах сліду голосінь. Адже не до людей звертаються прибиті горем персонажі, а самі до себе:

«Тато припав на коліна у ногах Михайла та молився. Цілував ноги в сина, бив головою у плиту.

— Ой дитинко, ми тобі з мамов весілле лагодили та музики наймали, а ти собі геть від нас пішов.

Потім підніс трупа, обійняв за шию та й питався, як коли би радився:

— Скажи ж мені, кілька служб найняти, кілька на бідні роздати, аби тобі бог гріха не писав?...» («Стратився»).

Майстерно оперуючи фольклором, Стефаник створює у читача відповідний настрій. Образ каменя, наприклад, у народній поезії — це символ твердості, непіддатливості, відсутності життя. Коли мова заходить про твердість або черствість характеру, порівнюють з каменем.

Коли треба підкреслити пропащу, безнадійну ситуацію, то кажуть, що скоріше камінь би заговорив, ніж це станеться. У новелі «Синя книжечка» хата для Антона — це жива істота, яка мала душу, характер, а також свій конкретний вияв у просторі. У ній народжувались діти, вона голубила, пригортала Антона. Все це було до того, поки не «пішло все коміть головою». І Антін продав хату. Тепер вона для нього не жива, а камінна, хоч йому конче потрібно уявити, ніби вона ще за ним плаче — була ж бо рідна: «Віхожу я надвір та й ні, таки обмарило. Дзелений мох на хаті, треба би її пошивати. Камінь,— аби камінь, та й розпук би си із жьблю!... Заплакала за мнов хата. Як дитина за мамов — так заплакала. Обтер-ем полов вікна, аби за мнов не плакали, бо дурно, тай відступив-ем цалком» [7, с. 14].

Персоніфікація живої і неживої природи — улюблений стилістичний прийом В. Стефаника, який так поширений у народній творчості. У «Синій книжечці» хата плаче, шепчуть стерні (новела «Марія»), віконце лле кров на хату («Злодій»).

Рух природи у часі і просторі передається новелістом у конкретних предметних реаліях селянського побуту. Земля — як корито, в котрім весна її розчинила («Сини»). Хто розлучається із рідною стороною, тому здається, що земля плаче, як за орачем («Виводили з села»). Подібних прикладів можна наводити чимало. Але це вже матеріал для окремих досліджень.

Закінчуючи, відзначимо, що у художній світ В. Стефаника органічно вплелися ремінісценції загальнолюдської і народної культури, з частин якої письменник творив «органну музику» болю і жалю за нестерпне становище галицького селянина.

1. Василь Стефаник у критиці та спогадах. К., 1970. 2. Виходцев П. С. Русская советская поэзия и народное творчество. М., Л., 1963. 3. Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1959. Т. 6. 4. Денисюк І. О. До проблеми новаторства новелістики Івана Франка // Укр. літературознавство. Вип. 46. С. 35. 5. Кодак М. П. Психологізм і поетика творчості Василя Стефаника // Укр. мова і літ. в шк. 1980. № 9. 6. Комаринець Т. І. Ідейно-естетичні основи українського романтизму. Львів, 1983. 7. Стефаник В. С. Повне зібрання творів: У 3 т. К., 1953. Т. 1.

Стаття надійшла до редколегії 16.01.83

Л. М. КЛІМКОВА, доц.,
Львівський університет

Збірник «Народные песни Галицкой и Угорской Руси» Я. Ф. Головацького і його місце серед зібрань слов'янського фольклору ХІХ ст.

У 1989 р. виповнюється 175 років із дня народження видатного галицького вченого, члена славнозвісного гуртка «Руська трійця» Якова Федоровича Головацького. Він відомий також як талановитий літератор, фольклорист, етнограф, славіст, історик літератури, бібліограф, публіцист. Я. Ф. Головацький зробив вагомий внесок у суспільне і культурне життя Галичини першої половини ХІХ ст. Справою всього життя Головацького став його збірник фольклору «Народные песни Галицкой и Угорской Руси». Але спадщина його як вченого і суспільного діяча з належною повнотою ще не досліджена.

Перші виступи Я. Ф. Головацького припадають на 30—40-і роки ХІХ ст., епоху так званого слов'янського Відродження, коли в слов'янських країнах розпочалася боротьба проти іноземного гноблення і становлення національної самосвідомості і культури.

Головним завданням, до розв'язання якого прагнули передові діячі слов'янського Відродження, було створення монументальних збірок фольклору слов'янських народів, які б засвідчили багатство їх традиційної культури, суспільного життя, право на незалежне існування. Епоха висунула когорту талановитих фольклористів. Це Вук Караджич — видавець чотиритомної праці

«Народні сербські пісні», яка вийшла у світ з 1823 до 1833 рр. (2-ге видання — 1841-1862 рр.), де були опубліковані не лише твори народної поезії, а й теоретичні статті.

Широкий розмах збирацька і видавнича робота набула в Чехії. Одним з перших її натхненників став Йосип Добровський. Його видатні праці «Слов'янин» (1806—1808) і «Слов'янка» (1814—1815) містили відомості з історії, культури, народної поезії слов'ян, в тому числі зразки російського й українського фольклору. Пізніше з'являються збірки чеських та словацьких пісень, видані Шафариком, Колларом, Ганкою, Ербенем та іншими вченими.

В Росії у 1820—1840 рр. розгорнулася збирацька діяльність Петра Васильовича Киреевського. Він видав унікальне за кількістю текстів і різнобічністю жанрів пісень зібрання російського фольклору.

Польські діячі Казимир Бродзинський і Август Бельовський переклали польською мовою зразки слов'янського фольклору і надрукували збірку «Слов'янські народні пісні» у двох томах (1822—1827).

Починає розвиватися збирання українського фольклору: виходить у світ книга Н. А. Цертелева «Опыт збирання малоросійських пісень» (1819), «Малоросійські пісні», видані М. Максимовичем (1827), збірник І. Срезневського «Запорізька старина» (1833—1838) тощо. Під впливом ідей слов'янського Відродження ці процеси розвиваються в Галичині і на Закарпатті, де корінне населення — «русини» (так називали себе у XIX ст. жителі теперішньої Західної України, яка знаходилася тоді в складі Австрійської імперії) також зрозуміли необхідність захисту національних прав. Перші галицькі просвітителі — Маркіян Шашкевич, Яків Головацький, Іван Вагилевич створили гурток передової молоді під назвою «Руська трійця». Серед важливих завдань, які висували члени гуртка, було вивчення народної поезії, видання народних пісень, що допомагало розкрити духовні багатства, творчі можливості пригнобленого народу, його історичне споріднення з єдинокровними братами — росіянами. У втіленні цих завдань у життя провідна роль належить видатному галицькому вченому і просвітителю Я. Ф. Головацькому (1814—1888), який підготував і видав фольклорний збірник «Народные песни Галицкой и Угорской Руси».

Діяльність членів «Руської трійці» привертала увагу багатьох дослідників, зокрема І. Я. Франка [14], М. С. Возняка [2], О. І. Білецького [1], І. І. Пільгука [9], О. Петраша [8], Т. В. Полянної [11], Т. І. Комаринця [5], М. Й. Шалати [15] та ін. У 1987 р. у Києві видана колективна праця «Руська трійця» в історії суспільно-політичного руху і культури України» [13]. Однак праці Я. Ф. Головацького в галузі фольклористики і етнографії з належною глибиною ще не досліджені.

Зараз вже не викликає сумнівів заслуга Головацького у виданні чотиритомного зібрання «Народные песни Галицкой и Угорской Руси», яке зробило надбанням науки безцінні скарби народної поезії. За словами дослідника О. А. Купчинського,

«збірка знайшла широкий резонанс у загальнослов'янській науці. Її прирівнювали до кращих фольклорних зібрань світу» [13, с. 206]. Проте склад збірки, наукове значення зібраного матеріалу, цінність теоретичних поглядів Головацького на фольклор вивчені недостатньо.

Ми намагаємося розкрити роль Головацького у вивченні українського фольклору Прикарпаття і Закарпаття, історію видання збірника «Народные песни Галицкой и Угорской Руси», його місце серед збірок слов'янського фольклору, своєрідність та прогресивність теоретичних поглядів вченого на фольклор. Доля збірки та її видання дуже складна. Хоч це зібрання створювалося переважно у 30—40-х роках ХІХ ст., як і всі видатні збірки народної поезії епохи слов'янського Відродження, проте у зв'язку з численними перешкодами австрійської цензури збірка Я. Ф. Головацького побачила світ лише у 60—70-х роках ХІХ ст. Але і Головацький, і Вагілевич повідомляли про свої пісенні матеріали Шафарика, Гануша, Ербена, Погодіна, Срезневського, що давало можливість познайомити слов'янський світ з народною поезією Галичини.

У виданні збірника Я. Ф. Головацькому допомагали однодумці. Так, відомий російський славіст І. І. Срезневський, який під час перебування у Львові познайомився з вченим, запропонував йому передати збірку пісень для друку професору О. М. Бодянському. Налагодити листування Бодянського з Головацьким допомогли чеські вчені Павел Шафарик і Владислав Зап [16, с. 68]. Це було тим паче важливо, що Головацький знаходився у 40-х роках під наглядом поліції як неблагонадійна особа.

Наприкінці 1845 р. Головацький вислав свою збірку через Прагу Бодянському. Але кінець 40-х років, відзначений революційними подіями у Західній Європі, викликав у Росії посилення реакції, жертвою якої став Бодянський. Тому друкування збірки Головацького професор зміг здійснити лише у 60-ті роки.

Публікація збірника Головацького почалася з третьої книги «Чтений общества истории и древностей Российских» за 1863 р. і продовжувалася до 1877 р. Протягом усіх цих років Головацький прислав для друку нові матеріали. Бодянський незадовго до своєї смерті ще встиг добитися, щоб «Общество истории и древностей Российских» прийняло рішення надрукувати за свій рахунок окреме видання збірника Головацького під назвою «Народные песни Галицкой и Угорской Руси». Воно вийшло у світ 1878 р. у трьох томах (третьої том складається з двох книг) [4].

Так внаслідок дружнього співробітництва слов'янських діячів з'явився, хоч і з деяким запізненням, один з найвидатніших збірників слов'янського фольклору, який включив пісенні багатства західноукраїнських земель.

Збічник «Народные песни Галицкой и Угорской Руси» був справою всього життя Я. Ф. Головацького. Полум'яний патріот і невтомний вчений, він не тільки збирав і видавав рідний фольклор, а й пристрасно пропагував фольклорну роботу серед сучасників, залучав до збирання народної поезії якомога біль-

ше її прихильників. Завдання було розв'язане успішно. Про це свідчить список його кореспондентів, які представили вченому свої фольклорні записи для друкування. Так, у передмові до першого випуску пісень, що з'явився у третій книзі «Чтений общества истории и древностей Российских» за 1863 р., Бодянський повідомляв: опубліковані матеріали включають не тільки записи самого Головацького, а й твори, передані йому його друзями й соратниками.

Серед збирачів пісень передусім названий Маркіян Шашкевич, який записував пісні у Золочівському районі, потім йдуть імена Івана Вагилевича, збирача пісень у Стрийському, Станіславському, Чортківському і Золочівському районах, Івана Білинського (пісні з Бережанського району), Маркела Кульчицького (пісні зі Стрийського району), Івана Гушалевича (пісні бойків зі Стрийського району), Григорія Ількевича (пісні з Коломийського району), Олексія Торонського (пісні лемків з Сяноцького, Ясельського і Сандоцького районів) та ін. Прислали пісні збирачі із Закарпаття, зокрема Олександр Духнович і Олександр Павлович, які знайшли пісні в околицях Пряшова. Проте до того часу, коли було завершено друкування збірника, Головацький дістав нові записи пісень і зумів включити їх у збірку. Тому в останньому томі окремого видання він вмістив «Сведения о собирателях народных песен, не упомянутых в предисловии, но достававших оные во время печатания». Тут названі Фелікс Саламон, Тит Бурачинський, Анатолій Краліцький та інші ентузіасти.

Цей перелік дає можливість уявити, з якою наполегливістю Головацький залучав до роботи щодо збирання фольклору місцеву інтелігенцію. Знаходячись далеко від Батьківщини, вчений продовжував жити її інтересами і служити рідному народові.

Великі труднощі відчував Головацький при розподілі пісень під час їх видання. У перших томах він намагався дотримуватися жанрового принципу, виділивши такі розділи: думи, думки, обрядові пісні, коломийки тощо. Але пізніше, отримуючи нові записи, він починає групувати твори за місцевістю, де були проведені записи. Для полегшення орієнтації читача у надрукованих піснях Головацький в останньому томі помістив додаткові списки — «Систематическое оглавление песен в порядке, в каком следовало им быть» (тобто за жанрами) і «Азбучный (тобто алфавітний.— Л. К.) указатель по началу песен».

Цінну частину окремого видання пісень становить велика вступна стаття Головацького «Карпатская Русь. Географические, статистические и историко-этнографические очерки Галичины, северо-восточной Угрии и Буковины», де викладені теоретичні погляди вченого. Статті характерний гарячий патріотизм, старання відтворити складну історію краю. Автор дав відомості про давнє заселення карпатських земель східнослов'янськими племенами, які, за його переконанням, є корінними жителями Карпат. Це був важливий для того періоду аргумент у боротьбі проти іноземних гнобителів.

Для Головацького було безумовним і те, що народна поезія

зберегла важливі свідчення про минуле народу, який вороги позбавили колишньої величі і свободи.

У трудовому народі Головацький-фольклорист бачив носія і охоронця кращих національних традицій. Справедливо зазначаючи, що вищі класи швидко підпали під вплив чужої культури, автор підкреслював: в умовах іноземного гноблення передусім трудовий народ зберігає справжнє національне обличчя. За його словами, тільки «один сільський народ зберіг свою народність, свою мову і свої давні легенди» [7, т. 1, с. 629].

З глибоким знанням матеріалу, здобутому ще під час численних «ходжень у народ», Головацький змальовує життя, побут, господарство гуцулів, бойків, лемків та інших груп населення. Саме тому, що вчений виходив з власних спостережень, його характеристики виразні і переконливі. Цю рису Я. Ф. Головацького-дослідника підкреслив академік М. С. Возняк: «Кожну мандрівку, кожна нагоду використовував Головацький, щоб побільшити свій збірник пісень. І не є ніякою самохвальбою слова Головацького: я перейшов усю руську Галичину в різних напрямках вздовж і поперек збираючи пісні, приповідки тощо» [2, с. 78].

Дослідник особливу увагу приділяє описам трудової діяльності народу, яка багато в чому визначала побут, світогляд, поезію народу. Так, при характеристиці гуцулів автор зупиняється на зображенні їх укладу життя при весняному та літньому випасі худоби в горах (головним заняттям гуцулів було скотарство), дає зразки того, як поетично це життя оспівується самим народом.

У народній пісні Головацький побачив відображення соціальних протиріч, не пройшовши повз таке складне явище, як поетизація опришків — народних месників. Поява опришків, повага до них трудящого люду свідчили, на думку вченого, про тягу народу до свободи, ненависть до гнобителів: «По тій-то причині в минулі часи вважалось молодецтвом «піти в опришки хоть на три неділі». І до цієї пори гуцули співають пісні про Добошука, Марусяка, Джемеджука та інших славетних опришків, прославляючи їх богатирські подвиги» [7, т. 1, с. 709].

Якщо чимало слов'янських фольклористів вбачали у творах народної поезії передусім пам'ятки далекої давнини, то прогресивність поглядів Головацького на фольклор полягала в тому, що він помічав у народній поезії не лише спогади про минуле, а й живі відгуки на сучасність, вважав фольклор «здатним до розвою» фактором культури. Безпосереднє спілкування з народом дало йому можливість дійти висновку: у піснях народ виражає свої погляди і на сучасні події, створює нові твори, які відповідають новим історичним обставинам.

«Нерідко нові події,— зазначав Головацький,— втілюються в оновлену поетичну форму, залишаючи в основних рисах колорит. За зразками давніх пісень складаються молодим поколінням нові пісні, які вражають нас своєрідністю картин, свіжістю самих природних барв» [7, т. 1, с. 724].

Цікавим моментом у поглядах Головацького-фольклориста

є його увага до ролі обдарованої людини в розвитку народної поезії. Він підкреслював: «У кожному селі є люди обдаровані або поетичним настроєм, або щасливою пам'яттю, є свої співаки і співачки... на все село: вони й зберігають, підтримують і розповсюджують народну пісенність» [7, т. 1, с. 724]. Однак це правильне спостереження не було ще перетворене у визначальний принцип збирацької роботи, тому в збірнику нема вказівок на те, від кого записані пісні, нема також і характеристик виконавців,— це стане обов'язковим у пізніших зібраннях фольклору. Імена виконавців з'являються подекуди лише в останніх частинах видання.

Головацький розумів необхідність чіткої класифікації творів фольклору, пропонуючи, щоб основним принципом розподілу матеріалу було розміщення його за родами та жанрами. Про це він писав у статті «Распределение и оглавление народных песен Галицкой и Угорской Руси», надрукованій в останньому томі [7, т. 3, ч. 2]. Стаття повинна була пояснити деяку хаотичність у розміщенні матеріалу в збірнику. Ту нечіткість автор думав усунути в новому виданні, але здійснити це Головацькому вже не вдалося.

Вивчення пісень, вважав учений, повинно починатися з обрядової поезії, адже вона становить один з найстаровинніших розділів народнопоетичної спадщини. У запланованому новому виданні цьому розділові Головацький думав відвести перше місце. У виданні 1878 р. обрядова поезія займає другий том і другу частину третього тому. Твори, які представлені в розділі обрядової поезії, звернули на себе увагу сучасників Я. Ф. Головацького. Так, А. А. Потебня в рецензії на збірник «Народные песни Галицкой и Угорской Руси» заявив: «все его отделы в настоящее время незаменимы, а отдел колядок и щедривок по количеству поэтических мотивов и красоте образцов значительно превосходит соответствующий отдел сборника г. Чубинского» [12, т. 37, додаток № 4, с. 98].

В обрядовій поезії Головацький вважає за необхідне виділити два великих розділи: обрядові пісні, які виконувались при громадських святах і розвагах, тобто, за сучасною термінологією, «календарну обрядову поезію», і обрядові пісні, які виконувались при сімейних святах і розвагах, тобто «сімейну обрядову поезію». Обрядові пісні, включені у збірник, записані багатьма збирачами в різних районах, що дає можливість судити і про місцеві особливості пісень, їх варіанти. Записи часто супроводжуються описом обрядів, тому представляють інтерес і для фольклориста, і для етнографа.

У збірнику вміщені рідкісні тексти колядок з дуже давніми космогонічними мотивами, наприклад, колядки, в яких збереглося давнє уявлення про виникнення світу. Сучасний дослідник українських колядок О. І. Дей відносить ці колядки до пам'яток глибокої давнини: «В них чітко проглядають сліди язичницької слов'янської космогонії. Символ світового дерева і птахів — творців світу є дуже старовинний» [3, с. 19].

Але найбільше у збірнику колядок-заклинань, в яких міститься побажання господарю і членам його сім'ї повного щастя, удачі в господарстві, щедрого врожаю. У цих текстах особливо відчутний зв'язок пісні з трудовою діяльністю людини, з мрією селянина про щасливе життя.

Багато представлена в збірнику і весільна обрядова поезія. Сюди включені пісні з різних районів Галичини і Закарпаття, в тому числі весільні пісні, зібрані самим Головацьким у Стрийському районі [7, т. 3, ч. 2], з вказівками, до якого етапу обряду належать ці пісні. Особливо детально описаний весільний обряд і супроводжуючі його пісні в списках, представлених Гнатом Галькою — обрядові пісні в околицях Збруча, у селах Дубровцях, Роштовцях і Сороках [7, т. 2], Гнатом Торонським (весільні пісні або ладкання, зібрані у лемків, горян Саноцького району [7, т. 3, ч. 2], Олександром Митраком — весільні пісні із Закарпаття [7, т. 3, ч. 2] та ін.

Чільне місце у збірнику займають пісні, які Головацький назвав думами. Вони виникли на Україні, але внаслідок своєї популярності проникли і в Галичину. Це думи про Байду, Морозенка, Нечая, Хмельницького та інших улюблених у народі героїв. Тексти пісень-дум були важливими й для видавця, адже вони свідчили про безперервний зв'язок між Україною і захопленими чужоземцями східнослов'янськими землями, високу оцінку народом героїчних і свободолюбивих мотивів у піснях.

Серед так званих побутових дум вирізняються пісні, зазначені як гайдамацькі, тобто твори, що прославляють подвиги «опришків», місцевих народних борців з поневолювачами. Так, у збірнику ввійшли варіанти пісень про Довбуша, прославленого народного героя та ін. У цих різновидностях дум знайшла яскраве відображення любов народу до свободи, незламність і мужність за різних обставин. Так, у пісні про Штолюка, записаній у Криворівні, герой на запитання ворогів про його друзів: «Кілько в тебе у Штолюка того товариства?» — з посмішкою і гордістю відповів: «Кілько в лісі у дуборі букового листа...» [7, т. 3, ч. 1, с. 60].

Так зібрання Головацького донесло до сучасного читача чисельні прекрасні зразки протестантського фольклору.

Ті твори, які сам Головацький зазначив як «думи билевие про події звичайних осіб», за сучасною термінологією стоять ближче всього до балад і також відрізняються великою художньою досконалістю. Проблематика балад різноманітна, вона включає і соціальні, і сімейні драми, передає невлаштованість особистого життя людини в класовому суспільстві. Відомий дослідник балад П. В. Лінтур зазначає: «Пісні-балади займають у відомому збірнику Я. Головацького «Народні пісні Галицької і Угорської Русі» домінуюче місце. В першому і третьому томах цього збірнику балади надруковані під назвою «Думи про події звичайних осіб». Але і серед «Дум билевих, військових, рекрутських, господарських нерідко можна знайти баладні сюжети... Глибоким ідейним змістом і високою художньою формою відзна-

чаються зокрема записи Павловича, талановитого поета Пряшівщини, ідеолога закріпаченого селянства» [6, с. 5].

Безумовно, після обрядових пісень баладні пісні займають у збірнику Головацького важливе місце.

Серед дум побутових цікаві пісні, пов'язані з різними видами трудової діяльності: чумацькі, господарські (з побуту землеробів), скотарські (з побуту пастухів). Вони також становлять значну частину опублікованого пісенного репертуару і відображають всебічно народне життя. Серед них зустрічаються пісні з гострою викривальною тенденцією, наприклад, сатирична пісня про «добрих панів», тяжку панщину, про спроби протесту проти гноблення [7, т. 1, с. 20].

До збірнику включено також чимало думок — власне ліричних пісень про кохання, сімейні та побутові події. До них прилягає багатий розділ коломийок, коротеньких танцювальних пісень ліричного характеру. Образно пояснюючи різницю між ліричною піснею і коломийкою, Головацький писав: «Коломийки і думки вельми подібні одно на одне, а по змісту своєму іноді майже одне і те ж. Коломийка — це зерно окремо взяте, одинока польова квітка або розприскане джерело води; думки ж — це з'єднані в ланцюгу ланки, пучок зв'язаних квітів або зібрані краплі джерела» [7, т. 2, розділ 2, додаток, с. 6].

Ліричні пісні — це дзеркало душі народної, за висловом романтиків, яких у багатьох випадках наслідував Головацький. Вони доповнювали загальну уяву про красу народних почуттів, прагнень та ідеалів, про його поетичну обдарованість.

Збічник пісень, підготовлений до друку І. Ф. Головацьким, займає гідне місце серед фундаментальних зібрань слов'янського фольклору, створених під впливом ідей слов'янського Відродження. Збічник — цінний внесок Головацького в українську фольклористику, важливе джерело для вивчення фольклору Галичини, Буковини і Закарпаття. Та багате зібрання пісенної творчості, видане ще в 1878 р., стало бібліографічною рідкістю, мало відоме широкому колу читачів і потребує перевидання з урахуванням сучасних наукових вимог.

1. Білецький О. І. «Русалка Дністровая» // Русалка Дністровая (фотокопія з видання 1837 р.). К., 1972. 2. Возняк М. С. У столітті «Зорі» Маркіяна Шашкевича (1834—1934). Львів, 1935. Ч. 1. 3. Дей О. І. Величальні пісні українського народу // Колядки і щедрівки. Зимові обрядова поезія трудового народу. К., 1965. 4. Клімкова Л. М. Я. Ф. Головацький та О. М. Бодяньський. До історії створення й опублікування збірнику Я. Ф. Головацького «Народные песни Галицкой и Угорской Руси» // Слов'ян. літературознавство і фольклористика. К., 1971. Вип. 7. 5. Комаринець Т. І. Ідейно-естетичні основи українського романтизму. Львів, 1983. 6. Лінтур П. В. Народні пісні-балади Закарпаття // Народні пісні Закарпаття. Львів, 1966. 7. Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким: В 4 т. М., 1978. Т. 1-3. 8. Петраш О. «Руська трійця». Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич, Яків Головацький. К., 1972. 9. Пільгук І. І. Літературне відродження на Західній Україні // Письменники Західної України 30-50 років XIX ст., К., 1965. 10. Полянина Т. В. Я. Ф. Головацький — пропагандист славянської культури // Культура и общество в эпоху становления наций. М., 1979. 11. Полянина Т. В., Климкова Л. Н. Некоторые проблемы славянского единства в трудах галицких просветителей XIX в. // Очерки по истории славянских литературных связей.

Львов, 1978. 12. *Потебня А. А.* Отзыв о сборнике «Народные песни Галицкой и Угорской Руси» // Записки Императорской Академии наук. СПб., 1887. Т. 37 (Прилож. № 4). 13. «Руська трійця» в історії суспільно-політичного руху і культури України. К., 1987. 14. *Франко І. Я.* Вибрані статті про народну творчість. К., 1955. *Шалата М. Я.* Маркіян Шашкевич. Життя, творчість і громадсько-культурна діяльність. К., 1969. 16. *Ярема Я. Я.* Українсько-чехословацькі літературні взаємини і початок літературного відродження галицької України (30—40 року XIX ст.). К., 1965. Вип. 1.

Стаття надійшла до редколегії 16. 01. 88

О. І. ГУБАР, доц.,
Сімферопольський університет

...І ми — як прапор над віками (М. Подвойський і П. Тичина)

Про роль і значення революціонера-ленінця М. І. Подвойського у житті і творчості талановитого співця «краси нового дня» уже сказало своє слово радянське літературознавство. Розробку цього питання започаткував академік АН УРСР Л. Новиченко у монографії «Поезія і революція» (1956, 1979), вперше ввівши до наукового обігу ряд нових важливих фактів біографії поета, зокрема тих, що відносяться до років його навчання у Чернігівській бурсі, коли М. І. Подвойський був його вихователем і репетитором із загальноосвітніх дисциплін. Нові штрихи і доповнення в цьому плані зробив професор С. Шаховський у книзі «Павло Тичина. Життєпис поета і громадянина» (1968).

Використовуючи архівні документи, чимало яких згодом увійшло до книги П. Тичини «Із щоденникових записів» [14], Л. Коваленко підкреслив, що під впливом М. І. Подвойського П. Тичина захоплювався музикою, живописом, літературою, театром — «всім передовим» [9, с. 160]. Про значення М. Подвойського у формуванні світогляду поета знаходимо цінний матеріал у монографії Б. Корсунської [10], у працях О. Губаря [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7]. Ролі М. Подвойського у виробленні музичних інтересів П. Тичини торкається у своєму дослідженні В. Юдіна [18].

Мета нашої статті — показати нові грані у стосунках між Миколою Іллічем Подвойським і Павлом Григоровичем Тичиною на основі нових документів, які відшукано в хаті-музеї П. Тичини в с. Піски, у Київському літературно-меморіальному музеї-квартирі П. Тичини, в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва УРСР, в музеї М. І. Подвойського у його рідному с. Кунашівці, а також в архіві родини Подвойських у Москві. Величезну допомогу надали авторові листи, спогади дочок М. І. Подвойського — Ніни Миколаївни Подвойської-Свердлової та Ольги Миколаївни Подвойської.

Тичинознавці, не маючи в руках документів про роль М. Подвойського в житті П. Тичини, досі змушені були обмежуватись

фактами, які стосуються лиш одного року — 1900—1901, коли Микола Ілліч був репетитором у групі хлопчиків-хористів Троїцького та Єлецького монастирів Чернігова. Тепер же на основі архівних документів стало відомо, що спілкування М. Подвойського і П. Тичини тривало майже півстоліття — з 1900 по 1948 р. — до останнього року життя Миколи Ілліча. Буквально за кілька днів до смерті Микола Ілліч розмовляв по телефону з Павлом Григоровичем. Н. М. Подвойська-Свердлова наголошує, що взаємини між її батьком і П. Тичиною були «сповнені високого духовного смислу». В одному з автобіографічних записів*, що зберігається у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва УРСР (ф. 464, оп. 1), П. Тичина підкреслює, що М. І. Подвойський «в дитинстві моїм найбільший мав на мене вплив..., а також у 20—30-х рр.» У телеграмі до родини Подвойських-Свердлових перед новим 1958 роком він говорить про вплив Миколи Ілліча на його талант, який іще в роки дитинства був у «зародковому стані».

З розповідей Н. Подвойської-Свердлової стало відомо, що П. Тичина як поет був у центрі уваги родини М. Подвойського. Микола Ілліч багато розповідав про свого учня з любов'ю і пошаною. Він високо цінував його талант, любив читати його вірші, стежив за розвитком його творчості. На думку Ніни Миколаївни, точкою відрахунку стосунків поета з їхньою родиною можна вважати 1927 р. Восени цього року Микола Ілліч знаходився на лікуванні у Кисловодську з донькою Лідою. Він часто зустрічався з Павлом Григоровичем. При цих зустрічах завжди була присутня Ліда. Якраз у той час (6 вересня 1927 р.) Микола Ілліч надіслав листа з Кисловодська дружині Ніні Августівні — своїй безстрашній супутниці в революційній роботі, члену ленинської партії з 1902 р., яка була працівником Інституту марксизму-ленінізму при ЦК КПРС з часу його заснування. Він відгукувався про П. Тичину як про «великого українського поета», а також згадував про подаровану йому П. Тичиною книгу. Це була перша книга П. Тичини в перекладі російською мовою — «Избранные стихотворения. Авторизованные переводы с украинского (Под ред. Александра Гатова, Х., 1927. До книги увійшли переклади з трьох збірок поета — «Сонячні кларнети» (1918), «Плуг» (1920), «Вітер з України» (1924). Книга відкривається двома статтями — А. Гатова «Павло Тычина» и А. Белецького «Творчество Павла Тычины». Всього 40 творів склали цю книгу, серед яких ті, які стали класикою радянської поезії, — «На майдані», «Як упав же він з коня», «Листи до поета», «Псалом залізу», «Вітер з України», «Ходить Фауст по Європі», «Перед пам'ятником Пушкіну в Одесі», «Харків», «Плач Ярославни», «Живем комуною», «Фуга» та ін. Вони не могли не схвилювати полум'яного «солдата революції». Людина високої культури, витонченого естетичного смаку, М. Подвойський ще в молодості

* Місце збереження листів, телеграм, книг з автографами подається у тексті нашої статті.

захоплювався музикою, поезією, живописом, театром і зумів дати правильну оцінку П. Тичини як «великого українського поета».

У своїй діяльності М. Подвойський керувався одним важливим принципом — «все повертати на комунізм». Йому якраз у цей час доводилося дуже багато займатися проблемами мистецтва і літератури. Треба гадати, що, зустрівшись з П. Тичиною, він намагався допомогти поетові в подальшій роботі, такій потрібній оновленню життя. Микола Іллєч робить усе для того, щоб зустрічі з П. Тичиною були регулярними. Він сам їде до санаторію, де лікувався поет, пише йому листи. Ось один з них, що зберігається у Київському літературно-меморіальному музеї-квартирі П. Г. Тичини (№ КВ 762 Р-223):

«Милий Павлушо!

Чекаю тебе в ці дні. Зайшов до тебе не дочекавшись. Будемо в ці дні говорити після восьми годин вечора. Буду щодня чекати тебе в санаторію, наверху. М. Подвойський. 3.IX.27. 11 годин 10 хвилин».

З листа М. Подвойського до П. Тичини від 24—26 листопада 1935 р. дізнаємось, про що говорили поет і його вчитель при зустрічах. У першій частині листа читаємо:

«Дорогий Павлушо!

Чекаю, що наші бесіди в Кисловодську під Ребровою балкою про Жовтневе повстання, про Червону гвардію, про Червону Армію, про громадянську війну і про вождя, організатора цієї історії, яка перевернула світ, воскреснуть у твоїх поемах.

Дуже шкодую, що в мої приїзди до Харкова і в твої приїзди до Москви не побачились.

За «Партію веде» кріпко дякую. Твій М. Подвойський.

Які ідеї і мотиви займають зараз твою творчість? М. П.

Москва, 24.XI.35; 12 годин.

Будинок уряду, кв. 280.»

М. Подвойський розпізнав у П. Тичині великий таланти намагався всіма силами сприяти його розвиткові шляхом служіння «загальнопролетарській справі», прагнучи скерувати творче натхнення поета в русло розробки важливої революційної тематики. Енергійні зусилля М. Подвойського дали практичні наслідки. Показово, що в подарованій П. Тичиною збірці «Партія веде» (1934) прозвучали усі ті мотиви, котрих торкався при бесіді М. Подвойський сім літ тому у Кисловодську. Наприклад, тема керівної ролі партії — у віршах «Партія веде», «Пісня про Кірова», тема В. І. Леніна — у вірші «Ленін», тема Великого Жовтня — у вірші «І од царів і од вельмож» (вірш присвячений М. І. Подвойському), тема Червоної Армії — «Пісня Червоної Армії». Все це аж ніяк не можна назвати випадковістю.

Уособленням прекрасного і величного виступає революція у повних захоплення образах:

Ти ділиш світ на два руками:
І ми — як прапор над віками.

Чи не розповідями Миколи Ілліча Подвойського стимульована оця патетика, щире поетичне збудження поета подіями, що потрясли світ? За словами дочок, Микола Ілліч був прекрасним оповідачем, умів полонити співбесідника, був натурою бурхливою, артистичною, діяльною. У нього всі ідеї, задуми негайно перетворювалися в дію. Уособлення вулканічної енергії, «генератор ідей», фантастичних ініціатив — це М. І. Подвойський. На зустрічах з П. Тичиною М. Подвойський виступав у всеозброєнні історичного знання, наснажений враженнями безпосереднього учасника подій. Уже тоді були опубліковані праці М. Подвойського з історії Великої Жовтневої соціалістичної революції — «Комната № 85. Октябрь в Ленинграде», про В. І. Леніна — «Ленин в Военно-революционном штабе (в дни Октября)», про Червону гвардію — «Красная гвардия в Октябрьские дни». У цих працях М. Подвойський виступив як один з перших істориків Жовтня, розкрив видатну роль В. І. Леніна в перемозі Жовтня і в захисті його священних завоювань.

Час зустрічі М. Подвойського з П. Тичиною збігся з підготовкою до десятиріччя Великого Жовтня, у проведенні якого брав найактивнішу участь Микола Ілліч. Донька М. І. Подвойського Ольга Миколаївна Подвойська, член партії більшовиків з 1929 р., кавалер ордена Жовтневої Революції, кандидат технічних наук, яка відповідає за архів батька, згадує, скільки енергії батько віддав створенню в 1927 р. чудової кінокартини «Октябрь», до роботи над якою були залучені сотні більшовиків Ленінграда — учасників штурму Зимового. В момент грізного штурму палацу в картині знято і М. І. Подвойського.

М. Подвойський, який завжди закликав «учитись найтоншому мистецтву оновлювати, розвивати життя», гострим зором підмічав новаторів у мистецтві. Особливо він захоплювався тими людьми, які шукали незвіданих ще шляхів творчості. Саме таку людину він побачив у П. Тичині. «Солдат революції» умів радіти чужому успіхові, підтримувати, надихати творців. У другій частині аналізованого листа від 24—26 листопада 1935 р. (лист зберігається в Київському літературно-меморіальному музеї-квартирі П. Тичини під № КВ 582 Р-71) М. Подвойський, захоплений збіркою «Партія веде», пише поетові: «Ти піднявся на справжню висоту». Так видатний діяч ленінської партії дав принципову оцінку громадсько-політичній і мистецькій зрілості митця. Водночас він заохочує поета до нових творчих звершень, закликає зробити все для того, щоб «усім, хто іще не сягнув висоти», стали зрозумілими прагнення партії: «Піднімати їх ти зараз можеш своїм словом». Завершується лист повідомленням про готовність допомагати поетові «воскрешати історію» — події Великої Жовтневої соціалістичної революції, роль в них партії, Леніна, про які йшлося «на початку листа». Микола Ілліч обіцяє надсилати потрібний для цього матеріал.

Микола Ілліч Подвойський любив безмежною любов'ю Леніна. В серпні 1926 р. у листі до дружини він писав: «Мене ніхто і ніщо не зіб'є, тому що я учень Леніна. Леніна розумію, його

шляхом іду, його методами намагаюся працювати» (з родинного архіву Подвойських).

В особистих розмовах з митцями, у виступах перед діячами мистецтва з розповідями, яким був Ленін і як його треба малювати. Ці розповіді вражали, переконували. Показово, що якраз до нього звертався за порадами видатний художник, у творчості якого провідне місце посіла ленінська тема,— Петро Васильович Васильєв. Під впливом таких бесід П. Васильєв створив портрет — «М. І. Подвойський розповідає про В. І. Леніна. 14.VII.47. Музей Леніна В. І.»

Про Леніна, як свідчать архівні документи, розповідав М. І. Подвойський і П. Г. Тичині. У одному із записів поета читаємо: «Про Леніна мені найбільше розповідав мій ще з дитинства учитель Микола Ілліч Подвойський» (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва УРСР, ф. 464. спр. 3060). Ці розповіді лишили глибокий слід в душі поета. Нагадаємо щоденниковий запис, що відноситься до 1919 р., коли через вісімнадцять літ поет зустрівся з дорогим вчителем: «ПЛУГ». 1919 р. Наркомвоен М. Подвойський. Він про Леніна розказував мені». І далі: «Подвойський у Києві. (Через нього я так «близько-близько» Леніна відчуваю» (підкреслення наше.— О. Г.) [14, с. 339, 376].

У записах П. Г. Тичини не випадково вказується збірка «Плуг» у зв'язку з зустріччю з М. І. Подвойським і його розповідями про В. І. Леніна. Зрозуміло, що збірка «Плуг» писалася ним якраз у цей час і що вона була стимульована міркуваннями про В. І. Леніна, про революцію, висловленими М. І. Подвойським, тим, що М. Подвойський дав поетові відчуття Леніна «близько-близько», послужило сильним поштовхом у розробці ленінської теми. Уже в збірці «Вітер з України» (1924) було вміщено перший вірш П. Тичини про Леніна — «Ненависті моєї сило...», написаний після смерті вождя. З Леніним пов'язує поет і цикл «Живем комуною», також вміщений у збірці «Вітер з України»: «Живем комуною» — там відчувається *все* (курсив П. Г. Тичини.— О. Г.) про Леніна,— тільки не сказано» [14, с. 339].

М. І. Подвойський у своїх працях раз у раз повторяє думку про Леніна як воістину народного вождя. Без сумніву, він її висловлював і в розмовах з П. Г. Тичиною. Ідея народності Леніна пронизала класичний твір П. Тичини «Ленін». Одне ім'я вождя володіє такими потужними силами, які приводять у дію мільйони:

ЛЕНІН!

Одне тільки слово,
а ми вже як буря:

Готово!

Напружим в один бік, направим в другий —
І крешем, і кришимо, і крушимо як стій.

Відразу ж поет акцентував увагу на улюбленому образі В. І. Леніна — образі бурі-революції. Саме в образі бурі Іллічу

одкривалася велична поезія, горда окриленість і віра в могутність революційної сили народу.

М. І. Подвойський був свідком того, як волею самої історії В. І. Ленін став могутнім штурманом бурі, про яку згадував ще О. І. Герцен. М. Подвойський писав: «Над пролетаріатом пронісся «грізний, але живодайний вітер» і пролетаріат, і його партія нарешті підняті революційною бурею на гребінь революції і проносяться по хвилях, хоча й не на цілком іще оснащеному кораблі, але з таким керманичем, який не тільки знає, куди йти, але знає і як дійти до мети швидше і не втрачаючи класової гідності, і що сутичка з буржуазією... недалеко» (родинний архів Подвойських).

В іншому місці М. І. Подвойський знову використовує ті ж образи: «Він (Ленін.— О. Г.) стояв, як керманич корабля під час бурі, стояв спокійний, ясний, простий і величний, тому що знав і бачив, куди вести корабель» (родинний архів Подвойських).

Не один раз в архівних документах згадується про задум П. Тичини написати поему про М. Подвойського. Поет намічав розробити лінію Ленін — революція — Подвойський. Для цього він зібрав силу-силенну матеріалів. Серед них не тільки документи українською, російською мовами, а й французькою, італійською, сербською. В особистому архіві П. Тичини знаходимо спогади М. Подвойського: «Ленін в 1917 р.», «Так було», «Товариш Ніна», копії відкритих телеграм М. І. Подвойського до В. І. Леніна у справі замаху на Леніна. Ніна Миколаївна Подвойська-Свердлова надіслала П. Тичині стенограму виступу М. Подвойського перед скульпторами і художниками про розробку у мистецтві ленінської теми. Про роботу М. Подвойського під безпосереднім керівництвом Леніна є дані в копії реєстраційного бланку члена ВКП(б) М. І. Подвойського для обміну партійних документів (1936 р.).

Поет звернув увагу на розробку теми — В. І. Ленін і М. І. Подвойський у поемі В. Маяковського «Хорошо». У Київському літературно-меморіальному музеї-квартирі П. Г. Тичини зберігається зібрання творів М. Маяковського в шести томах, видане «Молодой гвардией». У четвертому томі видання (1951) на с. 119 відмічені рядки:

А в Смольном,
в думах
о битвах и войске,
Ильич
гримированный
мечет шажки,
да перед картой
Антонов с Подвойским
втыкают
в местах атак
флажки.

А на с. 127 цього ж тому у тексті поеми «Хорошо» читаємо:

До рассвета
осталось
не больше аршина,—

руки лучей
с востока взломлены.
Товарищ Подвойский
сел в машину,
сказал устало:
«Кончено...
В Смольный».

Кому не відомо, про яку історичну мить йдеться у цих віршованих рядках і який зміст закладено у слові «кончено». «Кончено» — це значить, що Тимчасовий уряд повалено, що влада перейшла в руки Рад.

Про важливість для П. Тичини тих місць поеми В. Маяковського, де йдеться про М. Подвойського, свідчать не тільки закладки в книзі російського поета. П. Тичина зробив іще й запис у щоденнику: «Товарищ Подвойский сел в машину, сказал устало: «кончено... В Смольный» і т. д. (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва УРСР, ф. 464, спр. № 3060).

Тема — В. І. Ленін і М. І. Подвойський, якої торкнувся М. Маяковський у поемі «Хорошо», спонукала П. Тичину до вияснення особистих зв'язків, котрі, як він думав, могли скласти-ся між М. Подвойським і В. Маяковським. Він записує для себе: «Чи знав Маяковський М. Ілліча? Або ж навпаки: М(икола) І(лліч) Маяковського. Поглянути в В. Катаняна» (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва УРСР, ф. 464, спр. № 3060).

Скориставшись наміром поета як підказкою, ми шукаємо відповіді у відомій праці В. Катаняна «Маяковский. Литературная хроника» (М., 1961). І знаходимо її. На с. 33 читаємо:

«В Москву в одному вагоні з ним їхав один з учасників штурму Зимового палацу М. І. Подвойський. І Маяковський запросив його в наше купе послухати кілька глав «ХОРОШО!» Подвойському дуже сподобалось. Він зробив тільки кілька зауважень і вніс поправку: голова не Реввійськради, а Реввійськкомітету, що Маяковський і виправив у рукописі. Але в першому виданні він не встиг це виправити, тому що в цей час книжка уже друкувалася.

Факти про зв'язки М. Подвойського з В. І. Леніним привертають увагу П. Тичини і в інших історико-літературних працях, спогадах. Ось книга Джона Ріда «10 дней, которые потрясли мир» (М., 1957), яка зберігається в особистій бібліотеці П. Тичини в Київському літературно-меморіальному музеї-квартирі П. Г. Тичини. Читаючи книгу, поет переносився у самісінький вир подій, у штаб революції — в Смольний. Тут В. І. Ленін — серце революції. П. Тичина не мінає жодного епізоду, де появляється вождь. М. Подвойський у безпосередніх, безперервних зв'язках з Леніним. Він виконує волю партії, її ЦК, діє під керівництвом Ілліча. М. Подвойський — один з найближчих соратників Леніна. Поет робить помітки в книзі, де надруковані перші декрети радянської влади і під якими стоїть прізвище М. І. Под-

військового поряд з прізвиськом В. І. Леніна. На с. 314 вміщено «Декрет об урівненні в правах всіх воєннослужущих», у якому висувалося питання про повну демократизацію армії, про скасування всіх чинів і звань, починаючи з єфрейторського і кінчаючи генеральським. Документ підписали — Голова Ради Народних Комісарів В. Ульянов (Ленін), Народний Комісар військових і морських справах М. Криленко, Народний комісар військових справ М. Подвойський та ін.

Прізвисько М. Подвойського поет підкреслив простим олівцем. На с. 315 вміщено іще один важливий документ про перебудову в армії — «Декрет о выборном начале и об организации власти в армии». Він відтворює наступний крок Радянського уряду по демократизації армії. Армія служить волі трудового народу, підкоряється виразникові цієї волі — Раді Народних Комісарів. Вся повнота влади належить відповідним солдатським комітетам і радам у межах кожної військової частини і їх з'єднань. Цим документом вводилася виборність командного складу і посадових осіб. Декрет підписали ті ж члени уряду.

І тут П. Тичина підкреслив прізвисько М. Подвойського простим олівцем.

Читаючи книгу М. Подвойського «Год 1917» (М., 1958), І. Лейберова «Пламенный солдат революции (Н. Подвойский)» (М., 1962), книгу дружини Я. М. Свердлова К. Свердлової «Яков Михайлович Свердлов» (М., 1957), П. Тичина робить помітки на полях, підкреслення різнокольоровими олівцями тих місць, де йдеться про роботу М. І. Подвойського на відповідальних постах в період підготовки та проведення Жовтневого революційного повстання на чолі з В. І. Леніним.

Цінні й цікаві факти про зв'язок М. Подвойського з В. І. Леніним знайшов П. Тичина у згаданій раніш стенограмі виступу М. Подвойського перед скульпторами і художниками: «Мені з Володимиром Іллічем, починаючи з 3.IV., а по-новому з 16.IV.1917 р., і можливо, майже до дня його смерті доводилося зустрічатись по кілька разів на день, а часто й по кілька разів на добу, — згадує Микола Ілліч. — Якщо взяти жовтневі дні, то ми тоді дійсно вимірювали все добами» (Родинний архів Подвойських).

П. Тичині були органічно близькими думки М. Подвойського про Леніна — народного вождя, про необхідність митців відтворити це в художніх творах. М. Подвойський запитував: «Що в цьому образі, страшенно простому, треба знати художникові? Треба знати, що Володимир Ілліч тоді почував, як ніхто, що в ньому говорить голос народу і в цьому розумінні потрібно зобразити портрет Ілліча, в якому б відображалась народність, яка відчувалася в ньому і яку він виражав такими чіткими і ясними, майже командними словами, з такою внутрішньою переконливістю, що ця переконливість передається як послання. Це треба неодмінно мати на увазі» (Родинний архів Подвойських).

Першою спробою П. Тичини розкрити лінію М. Подвойський — Ленін є вірш «Щоб Україні твердо стать (Київ, 1919 року)», написаний 1957 р. Подвойський прибув від Леніна, «щоб Україні

твердо стаять», щоб її народ дістав змогу «рукою власною творити» нове щасливе життя. Вірш — це ліричний спогад поета про «вчителя з дитинства» Миколу Ілліча, який був йому «рідним батьком».

Певною мірою уточнюють, доповнюють наші уявлення про взаємовідносини М. Подвойського і П. Тичини автографи на книгах. Виявлено кілька автографів П. Тичини на книгах, які він надіслав М. Подвойському та членам його родини. Спільним для них є підкреслення ролі М. Подвойського в його життєвій і мистецько-творчій діяльності як учителя і вихователя. У музеї М. І. Подвойського в його рідному с. Кунашівці зберігаються дві книги П. Тичини з дарчими написами М. Подвойському. Обидві вони надіслані Миколі Іллічу 29 червня 1948 р. Перша — Павло Тичина «Избранное» (М., 1946). Автограф поета російською мовою: «Дорогому Николаю Ильичу Подвойскому от воспитанника его, автора оригиналов этой книги в переводах. 29.VI.48. Киев».

Друга — Павло Тичина «Вибрані твори» (В 3 т. К., 1946. Т. 1) з автографом: «Дорогому Николаю Ильичу Подвойскому — моему учителю, воспитателю. Павло Тычина. 29.VI.48. Киев».

Скларося так, що ці дві книги надіслані були поетом своєму «духовному батькові» рівно за місяць до смерті: 28 липня 1948 р. Миколи Ілліча не стало.

У хаті-музеї П. Г. Тичини у с. Пісках три книги з автографами поета — дітям М. Подвойського. У всіх них звучить зворушливе слово поета про Миколу Ілліча, висловлюються важливі думки, які конкретизують суть впливу Подвойського на підлітка Павлуся Тичину, а також розуміння співцем «нового дня».

Дуже цінну інформацію несе автограф на титульній сторінці книги — Павло Тичина «Вибрані твори» (В 3 т. К., 1957. Т. 1), подарованій доньці Миколи Ілліча Ніні Миколаївні Подвойській-Свердловій: «Шановній і дорогій Ніні Миколаївні Подвойській від автора, який в свої дитячі роки вчився у Миколи Ілліча й правдивості і прямоти, і строгості і доброти, і чистоти душевної і твердості, й людяності. 31.X.57».

Який надійний матеріал, високі моральні цінності віддав Микола Ілліч — педагог, виховатець на закладку духовного фундаменту майбутнього поета: правдивість, прямота, строгість, доброта, чистота душевна, твердість, людяність.

А ось іще одна книга, подарована П. Тичиною Н. М. Подвойській-Свердловій, — Павло Тичина, «Стихотворения» (М., 1957), з автографом: «Дорогой Нине Николаевне на добрую память от ученика Николая Ильича Подвойского — бесценного, замечательного человека и великого революционера. Павло Тычина. 19.XII-57 г.».

Велика любов, захоплення і ліричне тепло випромінює цей напис. Точні, влучні, виважені епітети знайшов П. Тичина — «бесценный, замечательный человек», «великий революционер».

Такою ж задушевністю і щирістю овіяний автограф на книзі — Павло Тичина «Ми свідомість людства» (К., 1957), подаро-

ваній синові М. І. Подвойського Льву Миколайовичу Подвойському: «Прийміть від мене на спомин цю книжку, дорогий Лев Миколайович. У Вашій глибокій творчій натурі я ще раз побачив прекрасні риси високо талановитого Вашого батька, а мого улюбленого вчителя — Миколи Ілліча Подвойського. П. Тичина. 18.V-58».

Іще один промовистий автограф П. Тичини, зроблений ним на першому томі УРЕ: «До бібліотеки колгоспу імені Миколи Ілліча Подвойського дарую 16 томів УРЕ — Української Радянської Енциклопедії в день урочистого святкування 85-річчя від дня народження мого улюбленого вчителя. 16.II.65. Київ. Павло Тичина».

Цей подарунок поета зберігається тепер у школі с. Кунашівки.

Зауважимо, що П. Тичина давав автографи російською і українською мовами. З листів до дітей М. Подвойського, з їхніх спогадів про Тичину дізнаємося про бажання поета допомогти їм оволодіти українською мовою. Згадує Н. М. Подвойська-Свердлова: «П. Тичина почав передплачувати для мене на власні кошти дуже багато української літератури, періодичних видань. Мене це дуже зворушувало. Він буквально засипав нас книжками, журналами. Нам дуже подобалось читати сатирично-гумористичний журнал «Перець». Згодом ми почали надсилати через земляцтво книжки, періодику в українські села, де в них була нагальна потреба» (родинний архів Подвойських).

«Дерзновенне і сміливе новаторство» М. Подвойського-педагога П. Тичина вбачав, як уже відомо, в тому, що він учив своїх учнів «пісень проти царя» [7, с. 20]. Але Микола Ілліч використовував у виховних цілях і народні пісні. Він знав «величезну кількість українських пісень» [8, с. 18], вчив дітей не тільки українських, а й білоруських народних пісень [13, с. 46]. Які народні пісні перейняли діти від Миколи Ілліча? В архіві П. Тичини про це документів не виявлено. Якоюсь мірою допомагають матеріали з родинного архіву Подвойських. Вони одкривають репертуар улюблених пісень М. Подвойського, до якого входили і народні пісні. Сестра Миколи Ілліча Феофанія Іллівна Матусевич-Подвойська у листі до брата Івана писала: «Дома в нас інколи збирались великі молодіжні компанії. Йшли кататись на живописній річці Судості, і звичайно, зі співами. Виконувались такі пісні, як «Вниз по матушке по Волге», «Вечерний звон», «Засвистали козаченьки», «Барвіночку зелененький», «Дубинушка», «Як умру, то поховайте» і багато інших. Або влаштовувались в лісі пікніки, де «кашоваром» часто був Коля. Він на диво смачно вмів готувати її, здобрювати дичиною» (родинний архів Подвойських).

Любов до української пісні передавав М. Подвойський своїм дітям. В одному з листів дочка Ольга Миколаївна Подвойська розповідає: «Батько навчив нас багатьох із своїх улюблених народних пісень, рідних українських — бойових, жартівливих, ліричних: «Закувала та сива зозуля», «Реве та стогне Дніпр

широкий», «Пішла мати на село», «Ой що ж то за шум учинився», «Ой у полі три криниченьки», «Ой у лузі та ще й при березі», «Дивлюсь я на небо», «Стоїть гора високая», «Засвітали козаченьки» і багатьох інших» (родинний архів Подвойських).

Н. М. Подвойська-Свердлова, вказуючи на багатство натури батька, відмічає, що він був «відчайдушним гумористом», дуже любив співати в сім'ї жартівливі пісні «Ой лопнув обруч», «І твій батько, і мій батько були колись козаками» та ін.

Лиш одну улюблену пісню, з тих, що називали дочки М. Подвойського, називає і П. Тичина у щоденникових записах: «Він (М. І. Подвойський.— О. Г.) знав «Закувала та сива зозуля» (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва УРСР, ф. 464).

«Цю класичну річ композитора Ніщинського Микола Ілліч,— згадує Н. М. Подвойська-Свердлова,— надзвичайно любив і часто співав у сімейному колі. Співав натхненно, захоплено. Артистично. Буквально перероджувався на очах. Спочатку він перевтілювався в невольника-страдника. Народним голосінням відлунювали слова про страждання козаків у турецькій неволі. І зовсім іншим поставав перед нами батько, коли відтворював те місце пісні, де йдуть слова — «як зачули тее турецькі султани... Кайдани кували, кували...». Його голос набував суворості, грізної потрясаючої сили. Можна уявити, яке незабутнє враження залишав Микола Ілліч виконанням твору Ніщинського у своїх «духовних дітей», Павлуся Тичини, коли він мав чудовий голос. Ми слухали ж батька, коли його голос уже втратив свої можливості після катувань під час демонстрації у жовтні 1905 року в Ярославлі, де він дістав сімнадцять ран в голову. І навіть за цих умов вражав нас своїм виконанням» (родинний архів Подвойських).

«Ні наше, ні наступні покоління не зможуть розгадати таємницю дару Павла Тичини,— наголошував Д. Павличко.— Цей дар належить до найвищих вимірів людського духу. Монастирський хлопчик, бурсак задзвонив у такі дзвони, що їх нині чує весь світ!». В тому, що голос Павла Тичини набув планетарного звучання, заслуга і лєнінця, лицаря Жовтня Миколи Ілліча Подвойського.

1. Губар О. Павло Тичина. Літературний портрет. К., 1958. 2. Губар О. Павло Тичина. Літературний портрет. К., 1962. 3. Губар О. Павло Тичина. Літературно-критичний нарис. К., 1981. 4. Губар О. Павло Тичина і театр // Укр. літературознавство. 1985. Вип. 45. 5. Губарь А. Крепко благодарю // Университет. жизнь. 1986. 5 марта. 6. Губар О. І ми — як прапор над віками // Крим. правда. 1987. 30 трав., 31 трав. 7. Губар О. «Він рідним батьком був мені...» (М. Подвойський і П. Тичина) // Рад. літературознавство. 1987. № 1. 8. Дрейден С. Солдат революції // Музыкальная жизнь. 1981. № 1. 9. Коваленко Л. З народом, для народу // П. Тичина. Про літературу і мистецтво. К., 1981. 10. Корсунська Б. Філософські мотиви у творчості Павла Тичини. К., 1977. 11. Новиченко Л. Поезія і революція. К., 1979. 12. Тичина П. З минулого — в майбутнє. К., 1973. 13. Тичина П. Читаю, думаю, нотую. К., 1974. 14. Тичина П. Із щоденникових записів. К., 1981. 15. Тичина П. Подорож з капелою К. Г. Стеценка. К., 1982. 16. Тичина П. Зібрання творів: У 12 т. К., 1983-1986. Т. 1, 7. 17. Шаховський С. Павло Тичина. Життєпис поета і громадянина. К., 1968. 18. Юдіна В. Музика в житті Павла Тичини. К., 1976.

Стаття надійшла у редколегію 01.03.88

Людина в історії, історія — в людині (образ Хмельницького в романі П. Загребельного «Я, Богдан»)

Як підкреслювалось на ювілейному пленумі правління Спілки письменників СРСР, зростає вплив радянської літератури і мистецтва на формування особи, ідейно-моральний розвиток підрастаючих поколінь, виховання культури почуттів. Важливим інструментом громадянськості, радянського патріотизму, інтернаціоналізму є виховання історією. У літературі, мистецтві інтенсивне відродження переживає історична тема. Вміння говорити про минуле серйозно, зважено, з позицій марсистсько-ленінського світогляду — ось що приносить, як показує практика, успіх у цій справі. Ні переписувати історію, ні підчищати її не можна» [1, с. 14].

Важливу функцію виховання у читача радянського патріотизму виконує сучасний історичний роман: він помножує життєвий досвід народу, збагачує його історичний розум, допомагає передати нащадкам кращий трудовий, ратний, державний, морально-етичний набуток попередніх поколінь, освітлює наші сучасні дороги, веде у майбутнє. Одним із таких творів є історичний роман П. Загребельного «Я, Богдан» (1983). Про історичну романістику прозаїка сказано уже чимало такими відомими дослідниками, як Л. Новиченко, С. Шаховський, М. Жулинський, В. Фашенко, В. Дончик, М. Ільницький, Л. Федоровська та ін. Не оминуло більшість із них своєю увагою і нового твору романіста, високо його оцінивши.

«Я, Богдан» — то продовження художнього осмислення в українській літературі особистості Хмельницького в історії України, його місця у всесвітній історії, ролі для майбуття і нашої Країни Рад. Зрозуміло, що письменнику довелося уважно ознайомитись із досвідом своїх найближчих попередників — О. Корнійчука, Н. Рибак, П. Панча, Івана Ле. П. Загребельному, як завжди у таких випадках, довелося вивчити, прочитати, переглянути і чимало історичних досліджень, хроніку записів літописців-«самовидців». Роман, як і попередні історичні твори автора, має полемічний характер. Епіграф із Т. Шевченка «...Чия правда, чия кривда і чиї ми діти» є своєрідною ідеєю, а уривок із начерку М. Гоголя про те, як створити драму із української історії, вказує творчий шлях, котрим піде П. Загребельний.

У розмові з болгарським літератором Г. Пенчевим, що відбулась у липні 1982 р., П. Загребельний повідомив, що працює над романом про Богдана Хмельницького. На запитання, чи буде це роман біографічний, історичний, романіст відповів: «Я визначив би його як історико-психологічний. Обрав для нього незвичну форму. Богдан наче живий, він розповідає про те, що було, оцінює людей і події. Він дивиться на все із висоти нашого часу,

навіть прочитав усе написане про нього, бачив і пам'ятники собі. Розповідає, наприклад: моє кохання було отаке, а романісти зображують його інакше. І навіть наводить цитати з тих романів. Такий спосіб писання дуже складний. Треба і мову стилізувати під епоху, і психологію, та й зв'язок з нашим часом не втратити. Адже це головне» [9].

То як упорався з цим завданням письменник?

Він обирає незвичайну, здавалось би, для роману монологічну форму «сповіді» Богдана Хмельницького «у славі». Розпочинається сповідь героя напередодні смерті, коли він у думках оглядає перейдене життєве поле, а далі, що особливо дивно, дає собі оцінки й протягом наступних віків: що про нього скажуть, напишуть, як судитимуть про дійсне й вимислене, який резонанс викличуть у світі його діла і його ім'я в майбутньому. Така незвична композиція твору, його задум — власна оцінка своїх дій.. після смерті, полеміка з недругами — насторожує і дивує: адже тут наявні елементи своєрідної історичної фантастики, тих художніх прийомів, якими, скажімо, майстерно користувався О. Довженко у своїх кіноповістях (котрі, може, закорінені ще в народній демонології). Але хіба письменник не має права на творчий пошук, який обіцяє авторові шлях до мети: показати нерозривний зв'язок часів, пряму залежність сучасного і майбутнього від минушини. До речі, обрана романістом художня форма повіствування нікого із критиків, що писали про твір, не шокувала, а навпаки, знаходила підтримку, повне розуміння і навіть певні аналогії. Так, в одному з розділів книги В. Дончика про П. Загребельного «Істина — особистість», побудованому у вигляді діалога автора із критиком М. Слабошпицьким, останній, говорячи про дві концепції історичного роману болгарського дослідника Бояна Нічева, підкреслює: «Для другого підходу характерне вільніше поводження з матеріалом, подеколи навіть гіпотетична його інтерпретація, відхід од канонів «класичного» історичного роману навіть у сюжетних прийомах. Скажімо, в романі чеських письменників Йозефа Томана і Мирослави Томанової «Сократ» історичний герой приходить до автора в кімнату, читає і коментує те, що він про нього пише. Як тут не згадати Богдана Хмельницького П. Загребельного, який прочитав усі твори, йому присвячені, бачив навіть пам'ятники собі, полемізує з оцінками істориків його діяльності! В оповіданні німецької письменниці Анни Зегерс «Зустріч у дорозі», вийшовши зі своїх часів і соціальних середовищ, в одному пражському кафе зустрілись Гоголь і Кафка [2, с. 167]. Далі подаються приклади такого ж «вільного поводження» з персонажами у романі Л. Мештерзахі «Загадка Прометея», Ф. Фюмана у повісті «Прометей. Битва титанів», у романах Ч. Аміреджібі, О. Чіладзе та ін. П. Загребельний іде в руслі нових художніх пошуків для глибшого втілення творчого задуму, як це він робив і в попередніх своїх романах — «Диво», «Первоміст», «Левине серце» та ін.

Монологічна форма «сповіді» допомогла прозаїку глибше розкрити психологічну і філософську сутність образу Хмельниць-

кого, «пропустити» історію народу крізь особистість героя, по-новому висвітлити діалектичні зв'язки історія — видатний її діяч. У попередніх історичних романах українських радянських письменників у реалістично-об'єктивізованій манері оповіді про діяльність Хмельницького йшла мова про певний відрізок часу (під час козацько-селянських визвольних війн — у О. Корнійчука і П. Панча; напередодні і під час возз'єднання України з Росією і в останні роки гетьманування Богдана — у Н. Рибачака; фрагментарно — від малих літ до керівництва молодого державою — в Івана Ле).

Якщо попередники П. Загребельного здебільшого змальовували Хмельницького в діях, у «ділі», то автор нового роману показує гетьмана найчастіше у підготовці до цих дій або після їх звершення — у розмовах, планах, перспективі. Хмельницький П. Загребельного передусім людина гострого, глибокого розуму. Розум — домінанта образу героя. У Богдана глибоко розвинуте також почуття справедливості, людяності, гідності — спочатку власної, а потім — і всього народу.

Зрозуміло, що складно протягом цілого роману відтворити постать гетьмана тільки з допомогою внутрішнього монолога чи, як відзначили критики, шляхом «потoku свідомості» [11, с. 188]. Одночасно наділяючи свого героя знанням того, що відбулося уже після смерті Богдана Хмельницького, того, що може автор знати, але не міг знати герой, як пише М. Ільницький, передаючи авторські функції гетьману, вкладаючи в його уста власні думки, романіст руйнує демаркаційну лінію між історією і сучасністю, малює минуле наче зсередини, оголює приховані пружини подій і фактів, посилює людський фактор історії, прагне націлити читача на сприйняття подій минулого із висоти сучасного розуміння історії, передає Богданові власні знання, наче розчиняється в героєві. «Художній принцип, покладений автором в основу твору, — продовжує М. Ільницький, — впливає з вищої мети автора: показати свого героя як втілення сутності народу з початком його самоусвідомлення. В серці Богдана «вмістилася вся Україна». В ньому вмістилася також вся її історія як до, так і після Богдана Хмельницького, і від імені цієї історії ведеться мова в романі «Я, Богдан» [7, с. 114].

До речі, прагнення тісно пов'язати минуле в нерозривний ланцюг із сучасністю і майбутнім помітно уже в першому історичному романі прозаїка — «Диво». Здійснено це з допомогою трьох часових площин у композиції твору. У романі «Я, Богдан» — шляхом злиття авторського «я» з особою гетьмана, наданням йому права судити людину й історію, світ, пропущені крізь неї «з погляду вічності», незгасної пам'яті, що завжди живе з людством, концентруючись, синтезуючись. Так постає ще одна риса характеру героя — вічної пам'яті історії, її повчального досвіду й уроку прийдешнім поколінням. «Людина без пам'яті, — наголошував П. Загребельний, — перекотиполе на бурхливих вітрах часу, ледь помітна пір'їнка на протягах історії. Що глибша людина, то глибша її пам'ять» [4, с. 11]. Тут, у романі «Я, Богдан»,

звучить та ж тенденція, що й, скажімо, у «Циклоні» О. Гончара, де кінорежисер Богдан Колосовський, роздумуючи про морально-духовні цінності сучасника, прагне засобами кіно показати йому правдиву картину Вітчизняної війни, повернути молоді сувору, величну і трагічну пам'ять тієї епохи як урок для сьогодення і досвід — для майбутнього.

Кожен із митців слова, що пише про визвольну війну Хмельницького, не може обійти питання про мотиви виступу Богдана проти польської шляхти. Письменники й історики дожовтневого періоду (М. Старицький, Г. Хоткевич, А. Чайковський, М. Костомаров) подавали справу так, ніби гетьман вступив у боротьбу за свої особисті образи. Та вже П. Панч у романі «Гомоніла Україна» відмовився від цієї антиісторичної тези. Чи ж міг народ виступити на захист ображеного шляхтою Богдана, піднятися на визвольну боротьбу за його особисті кривди? Зрозуміло, що причини тут були глибші, класові: гніт трудящих України польською шляхтою дійшов до апогею. Потрібна була лише іскра, щоб спалахнуло всенародне повстання. Ось чому П. Панч так мало приділяє уваги особистим конфліктам Хмельницького із шляхтичем Чаплинським, переносячи їх у класову, стратегічну площину [10, с. 243—244].

Дещо по-іншому розв'язує цю проблему про злочини шляхти, ставлення Чаплинського до Богдана П. Загребельний: вороги переслідують Хмеля за його сміливі плани. Розповідаючи про поїздку Богдана зі скаргою до короля, прозаїк підкреслює: у Варшаву пробився не просто козак, «а чоловік, за яким стояв народ цілий, і привіз той чоловік не лише образу свою власну, а обурення свого народу» [5, с. 13].

Усі відносини козаків, Хмельницького з польською шляхтою, королем, їх образи інтерпретуються в дусі сучасних наукових досліджень, зокрема праці В. О. Голобуцького «Запорожское казачество» (1957). Форма «сповіді» Богдана дає змогу письменникові передати роздуми гетьмана про попередні взаємини України з Литвою, Польщею, виступи селян і козаків проти панів, згадати образливу книгу Г. Сенкевича «Огнем і мечем», де в кривому дзеркалі показано визвольну війну українського народу, заглибитись у далекі віки Київської Русі. Такий широкий погляд на історію доступний, можна зробити висновок, тільки людині вченій, ерудованій, людині-патріоту, політику, філософу: «Віки цілі минали, а народіві моему відмовляли в праві на розум і мудрість, бо мав годувати світ не розумом, а хлібом. Кого лиш не годував народ мій? І греків, і персів, і римлян, і орду, і литовських панів, і шляхту ненажерливу. Цілі цивілізації вигодувані хлібом з наших степів, а нам тиццали під ніс святе письмо...» [5, с. 35]. У цих роздумах Богдана про долю рідного краю і народу почуття гідності й образи за вітчизну, глибоке розуміння ролі і місця України у світі.

П. Загребельний ще не раз скаже про вченість гетьмана, його високу культуру: знає сім іноземних мов, часто цитує напам'ять українських письменників-полемістів, постійно має при собі кни-

гу Платона «Республіка», твори Арістотеля, власноручно пише універсали до народу, веде змістовні розмови на найрізноманітніші теми зі своїм духовним двійником генеральним писарем Самійлом, по-своєму високо оцінює і розуміє роль в українській культурі київського митрополита Могили та ін. Цим образ гетьмана також вигідно виокремлюється з-поміж створених попередниками П. Загребельного, котрі більше уваги приділяли воєнній, дипломатичній, політичній діяльності Хмельницького. Не полишаючи і цих питань, прозаїк їх розв'язує по-своєму. У романі значно менше, ніж в інших творах на цю тему, описів битв, зате частіше йдеться у роздумах гетьмана про значення цих перемог, мовиться про той резонанс, який вони викликають серед народу, у світі — Московії, Польщі, в Криму, Туреччині, навіть у Франції.

Новаторськи малюється тема дружби народів через постать Хмельницького. Якщо Н. Рибак, П. Панч, Іван Ле відтворювали її шляхом зображення окремих представників трудящих різних націй, то Загребельний прагне, скажімо, показати співчутливе ставлення гетьмана до простих польських воїнів за їх хоробрість і мужність (бої під Жовтими Водами). Ніби відповідаючи тим буржуазним історикам і політикам, які звинувачували Хмеля у повільності, нерішучості в боротьбі зі шляхтою, «жалості» до короля, Богдан у суперечці з полковником Чарнотою каже: «В своїй малості замахуєшся на те, що існує віки цілі без тебе й так само існуватиме ще тисячі літ. Польща не може загинути... Поляки — великий, мужній і мудрий народ. Для поляків іноді щось можна зробити, з поляками ж — ніколи» [5, с. 328—329].

Багато уваги приділяє гетьман взаєминам із Росією. Головне завдання, що ставить перед собою Богдан — через дружбу з росіянами забезпечити майбутнє і свого народу. На єднання з Росією спрямована вся політична, дипломатична, державна енергія Хмельницького. Одночасно автор показує і реальні складності у цій дружбі: російські бояри стримують царя, боячись постало-го народу, загострень у відносинах із Польщею, Швецією.

По-новому осмислено П. Загребельним проблему видатний державний діяч — народ. Часто у попередніх історичних романах малювалися «представники» народних мас і їх взаємини з вождями. У Загребельного Богдан сам обдумує свої зв'язки з народом. І з кожною новою перемогою над ворогом Хмельницький усе чіткіше починає розуміти силу трудящих — від обрання гетьманом на Січі до першої перемоги під Жовтими Водами: «Повстати можуть змовники, розпочати визвольну війну здатен тільки народ... Народ створюється іноді й за одну ніч, в одній битві, а просторікують потім про нього цілі віки!» [5, с. 185]. Головне завдання, що ставить перед собою гетьман, — забезпечити народу майбутнє, вихід на світову арену, бо він достойний цього — мужній, винахідливий, молодий.

Після перших перемог Хмельницький ніби заново народжується, не перестає вчитись у народу розуміти його турботи і тривоги, сподівання і надії, а для цього постійно радиться, адже це найкращий засіб до дії. Зріднює Хмеля з народом не лише спільна

доля й мета, а й любов до сердечної народної пісні (він їх і сам складає, грає на бандурі), повчальної думи, гучного бенкету, щирої бесіди з простими людьми. Із кожним днем турбот у гетьмана додається — твердиться ж бо молода держава: як нею керувати? Твориться і нова олігархія: на зміну шляхетській приходить козацька, яка у визиску часто не поступається першій. Починає зростати невдоволення народу. А треба керувати — збирати податки, судити, милувати. Деякі переможці стають гультьями. Як зупинити стихію? Татари забирають ясир на Україні, а він не в силі оборонити рідний край, люд; ллється ріками кров — не сіяно, не збирано, голод: по селах залишилися самі вдови та дітси-сироти. У Києві гетьмана називають спасителем, а він бачить, скільки горя довкола, з якого може врятувати тільки віра і надія на цей народ. Ось чому образ Богдана в романі, як справедливо відзначили М. Жулинський і В. Фащенко, — трагічна постать [3, с. 9]. Це особливо помітно в картинах інтимних взаємин гетьмана, яким приділено чи не найбільше уваги у порівнянні зі всіма попередниками прозаїка. Центральне місце посідає кохання Богдана і Мотронки — чисте, пристрасне до самозабуття. Відкинувши попередні версії романістів про підступну шпигунку-шляхтянку, П. Загребельний змальовує палку, беззавітну любов гетьмана зі всіма її нерозгаданими таємницями, іноді, правда, занадто гіперболізованими, які суперечать характеру Богдана (кидає військо після перемоги під Жовтими Водами і мчить до коханої, або однією з причин поразки під Берестечком є ніби підступна зрада і загибель Мотронки). Але ж хіба автор не має права на свою версію, якщо вона вибудована логічно і психологічно переконливо? Романіст робить спробу показати гетьмана не у вигляді бронзової статуї, а як просту людину зі всіма її радощами і стражданнями.

Полемізуючи з «Книгою пам'ятною» Михаловського, де йдеться про бенкети гетьмана, останній згадує, що він був одночасно і простим смертним, а в побуті траплялось усяке. Дорогий Богдан читачеві не тільки своїми перемогами, але й сумнівами, поразками, розчаруваннями і помилками, які властиві людині. Автор позбавляє Хмельницького іконописного полиску. У своїй «сповіді» гетьман нещадний до себе, але справедливий: «Ті, що хвалять, хочуть звести мене до свого рівня. Нікчемні люди хотіли, щоб я теж став нікчемним. Одномірні істоти хотіли звести мене до одномірності. Не знаючи ні страху, ні ризику, ні жаху, ні захвату самі, хотіли, щоб я був теж з ними. Тільки стояти і махати булавою?» [5, с. 496].

Уже один такий монолог «сповіді» свідчить про натуру палку, неупокорену і в своїй величі, і в своїх вадах. Вибрана письменником монологічна форма оповіді дала необмежені можливості показати гетьмана у багатовимірності — мудреця, полководця, політика, дипломата, державного діяча молодій державі. Головна заслуга П. Загребельного полягає в тому, що здійснено художнє дослідження особистості історичного діяча через філософські, психологічні, морально-етичні оцінки самого героя. Історія

пропущена крізь його серце. Як відзначав М. Жулинський, коли в романах Ю. Смолича «Реве та стогне Дніпро широкий», Н. Рибачака «Переяславська Рада», Івана Ле «Хмельницький» досліджувалась не стільки особистість, скільки ціла суспільна категорія, увага концентрувалась на кардинальних для історії подіях, то тут головна увага романіста перенесена з класу, епохи, важливої історичної події на особистість, на індивідуальну психологію [3]. Додамо лише, що в творі не ігноруються і важливі для історичного роману проблеми — соціальні, класові відносини й події, але вони часто передані засобами самоаналізу головного героя.

У попередніх історичних романах П. Загребельного в реалістично-об'єктивізованій манері письма змальовано сильні, вольові, цілісні особистості, які не ламаються під ударами долі, уміють вийти із складних обставин переможцями, досягти задуманої мети. Такими стали Сивоок, Євпраксія, Роксолана. Таким є і Богдан Хмельницький. Тільки він ще глибше, тривкіше вписаний, закорінений в епоху. Його погляди й судження про світ допомагають філософськи підійти до оцінки історії, минувшини, віднайти у ній коріння, на яких зростає сучасність, майбутнє. На арену української літератури виходить новий Богдан Хмельницький із його правдивою і щирою сповіддю.

Новий роман П. Загребельного — твір полемічний, політичний, філософський і — експериментальний. Головний його герой — філософ, а потім уже — полководець. Одночасно це людина з народу, якій дорогі усі його радощі й болі.

У згадуваній уже бесіді з болгарським літератором Г. Пенчевим П. Загребельний підкреслив, що наш погляд спрямований у майбутнє: якою буде людина? А для цього і звертаємось до історії — історії людства, країни, міста. В кожній своїй книзі, сказав прозаїк, він наполегливо й свідомо шукає оцього повернення до минулого, щоб показати багатство людини. Вона багата, бо живе на цій землі не один день і має історичну пам'ять. Цей задум і здійснений автором у романі «Я, Богдан» [9].

З'явилися останнім часом у періодиці і різко критичні оцінки твору. Так, у Б. Олійника викликав сумнів як авторський спосіб оповіді — монолог умираючого гетьмана з ретроспекціями в минуле та «пророкування на майбутнє», — так і інтерпретація особи Хмельницького, зокрема в сценах, пов'язаних з його розгульним життям, наївне пояснення берестечкової трагедії (про це вже йшлося у критиці), викривлене зображення народного побуту, моралі. Хмельницький, на думку Б. Олійника, в романі супермен, який страждає комплексом богообранства, «психологією надлюдини», а тому не відповідає історично реальному Богданові. Письменника, мовляв, цікавить не стільки визвольна війна, скільки боротьба за владу [8]. На наш погляд, Б. Олійник в оцінці роману «Я, Богдан» занадто суб'єктивний, особливо у тих місцях своїх «Заміток», де звинувачує П. Загребельного в антипатріотизмі і навіть політичних прорахунках, відмовляючи автору у виборі форми оповіді, права на домисел і вимисел, власну концепцію образу гетьмана.

Інша річ, що деколи П. Загребельний у прихованій полеміці зі своїми попередниками, які писали про Хмельницького, прагнуть зняти з нього ореол «забронзовілості», малює гетьмана людяним, земним, зі всіма властивими простій людині недоліками. І місцями Богдан П. Загребельного (тут можна погодитись з Б. Олійником) переходить певну грань у вчинках, поведінці, гріховних утіхах, що не відповідає історичному характерові героя. На жаль, захопившись епатажем, автор інколи справді забуває, що Хмельницький — народний вождь, святе ім'я нашої історії.

І все-таки, якщо говорити в цілому про створений П. Загребельним історичний образ Хмельницького, то, незважаючи на деякі доказові, справедливі аргументи Б. Олійника, ближчий до істини, як нам видається, відомий український прозаїк Р. Іваничук: «Нічого не приховує автор, виписуючи психологічний образ Хмельницького: ні слави, ні хули, ні звитяг, ані програшів — твір П. Загребельного оптимістичний, проте наскрізь пройнятий пекучим болем за кожну краплю крові, пролитої народом за волю. І в цій правдивій оголеності історичних фактів новизна твору» [6, с. 116].

1. Под знаменем партийности и народности: Материалы юбилейного пленума правления Союза писателей СССР, посвященного пятидесятилетию создания Союза. М., 1984. 2. Дончик В. Істина — особистість: Проза Павла Загребельного. К., 1984. 3. Жулинський М. Сповідь у безсмерті // Літ. Україна. 1983. 7 лип. 4. Загребельний П. Під сонцем дружби і братерства // Рад. літературознавство. 1979. № 7. 5. Загребельний П. Я, Богдан. К., 1983. 6. Іваничук Р. Минувшину згадують, дбаючи про майбутнє: Роздуми над романом Павла Загребельного «Я, Богдан» // Жовтень. 1984. № 1. 7. Ільницький М. Голос героя — голос автора // Жовтень. 1985. № 4. 8. Олейник Б. Історія не любить суєслов'я... Заметки о странностях художественного вымысла // Сов. культура. 1986. 21 жовт. 9. Письменицька справа і людська доля // Літ. Україна. 1982. 29 лип. 10. Сиротюк М. І. Український радянський історичний роман. К., 1962. 11. Фащенко В. В. Павло Загребельний. Нарис творчості. К., 1984.

Стаття надійшла до редколегії 03. 08. 88

Н. С. ПОЛЯРУШ, асп.,
Київський педагогічний інститут

І. Нечуй-Левицький та А. Кримський

Творчі змагання Агатангела Кримського — явище своєрідне і помітне, а внесок в українську літературу, оригінальну й перекладну, — незаперечний. А. Кримський не мав такого титанічного багатогранного таланту, як І. Франко, не мав геніального поетичного хисту Лесі Українки. Але він з ними не тільки дружив і не лише у них учився: поет-академік нагадує своїх друзів-учителів тим, що багато зробив для розширення рамок української літератури, для здобуття їй почесного місця в сім'ї літератур народів світу [10, с. 4].

Художня творчість А. Кримського, що припадає на кінець

XIX — початок XX ст., не була обділена увагою і в дожовтневий період. У щорічному огляді «Наше літературне життя в 1892 році. Листи до редактора «Зорі» (1893) І. Франко, «завжди спраглий нового», виділяючи групу молодих письменників (Б. Грінченка, М. Коцюбинського, П. Грабовського, Лесю Українку, В. Самійленка) і серед них називає А. Кримського. Саме на ці творчі сили великий критик покладає свої надії в майбутньому, пов'язуючи головні досягнення української літератури з новими іменами. Пізнавальними і відправними є для нас і сьогодні при вивченні творчої індивідуальності Кримського аналітично-узагальнюючі праці І. Франка «З останніх десятиліть XIX в.» (1901), «Южнорусская литература» (1904), «Наша поезія в 1901 р.» (1902). І. Франко, який стояв на чолі поезії «нової енергійної дикції», називає Кримського «високооригінальною появою в літературі». «Чи пише він чисто філологічні статті, чи літературно-критичні, чи прозові оповідання, чи поезії, всюди він вносить своє власне я в такий мірі, як мало котрий наш письменник» [8, с. 188]. Про Кримського-письменника напише Б. Грінченко, детальний аналіз дістане його роман «Андрій Лаговський» у листах авторки «Досвітніх огнів» і «Давньої казки».

І. Нечуй-Левицький — демократ і послідовний борець за реалізм і народність літератури, людина високоосвічена, яка добре знала і любила світову літературу і мистецтво, вміла правильно оцінити окремі художні факти, розібратися в літературних напрямках свого часу і завжди обстоювала літературу високої ідейності, глибокого демократизму і реалізму, високо цінував А. Кримського як видатного українського філолога і поета. Автора «Пальмового гілля» І. Нечуй-Левицький виділяє у своїй рецензії на антологічні збірники «Досвітні вогні» та «Розвага» як «одного з найбільш талановитих із пишучих на Україні» [5, т. 10, с. 172]. Критик не боїться назвати майстра близькосхідних пейзажів «справдешнім поетом», творчість якого заслуговує детальної розмови, бо «усе, що він видав в своєму «Пальмовому гіллі», промкнуто подихом чистої поезії, почуванням краси в природі, краси людського духу» [5, т. 10, с. 172]. У віршах цієї збірки дивує майстерно об'єднане і втілене в гармонійній художній формі близькосхідне і своє, рідне, українське. Поетові, який щиро любив природу, однаково є милими і ліванські кедрі, і задумливі українські верби та тополі. А. Кримський, перебуваючи у науковому відрядженні в Сирії та Лівані, не просто полюбив екзотичну природу їх гір та долин. Він пройнявся нею, зрісся настільки, що любов ця є невіддільною від любові до рідної Звенигородки. Ця особливість лірики поета дала змогу Нечую-Левицькому провести паралель між автором «Пальмового гілля» і Гі де Мопассаном, який так любив природу, гори, ліси на горах, «неначе їв ті ліси», почував їх «в себе всередині». Почуття ліричного героя Кримського він порівнює із почуттям любові до природи у великого Байрона, «що ночей не спав в Альпах, коли в горах гуркотів грім, коли верхи Альп та Юри розпочинали між собою розмову» [5, т. 10, с. 172].

Зображення неповторної природи Малої Азії, своєрідно переданої крізь призму спостережень українського поета, посідає значне місце у «Пальмовому гіллі». «Зачарованим світом» називає А. Кримський незнаний досі край: «Ліван! Щасливий, любий звук! Священнее ім'я!» [4, т. 1, с. 45]. Поет тонко і глибоко відчуває східні пейзажі, малюючи їх українським словом. Колоритного відтворення пейзажу митець досягає не лише панорамністю у зображенні незвичних краєвидів й художньою точністю в передачі деталей, відтіненні кольорів і барв, а й щедрим, раніше не відомим в українській поезії відтворенням пахощів Сходу. Вірші А. Кримського, на що звертає увагу І. Нечуй-Левицький, завдяки цілому арсеналу вдалих порівнянь, не є абстрактними, раціоналістичними роздумами. Як відзначає рецензент, природа у майстра пейзажу завжди співзвучна настроям і почуттям героя: «Чи він співає про любов, про зраду, чи він виявляє смуток,—скрізь в його віршах береться гарненька картинка з природи або якесь порівняння, підхоже до психічної направи людини, і через те в усіх його віршах чуєш подих дійсної поезії і природи й людського духа» [5, т. 10, с. 172]. Нечуй-Левицький акцентує також увагу на суб'єктивності поета, в чому вбачає його спорідненість із Гейне. Саме завдяки цій суб'єктивності деякі вірші Кримського позначені тією ж схвильованістю, що й поезія Гейне. Автор передає свої власні почуття й переживання, радощі й любов, смуток і болі, що надає його творам щирості й задушевності, посилює їх емоційну наснаженість; одвертість поезій Кримського хвилює «серця й фантазію усякими картинками і викликають в душі багато усяких почувань» [5, т. 10, с. 172].

Збірка «Пальмове гілля», зокрема її цикл «Самотою на чужині» з'явилася тоді, коли Схід пробуджувався, а в царській Росії назрівали революційні бурі. А тому деякі вірші сприймалися читачами як осуд порядку, що суперечить людській природі. Нечуй-Левицький підкреслює соціальну спрямованість лірики Кримського: «...Поезія, почування вилились не в теоретичних думках та гадках, що нагадують прозаїчні статті соціал-демократичного змісту, а в картинках або в фантазії, ніби спів» [5, т. 10, с. 177]. Водночас рецензент відзначає, що у збірці трапляються вірші, до кінця не відшліфовані в художньому плані, і радить авторові ще раз звернутися до своїх творів, поліпшити їх стиль.

Роздуми І. Нечуя-Левицького про мову художніх творів взагалі є показовими у плані боротьби за реалізм і народність літератури. Видатний письменник обурювався тим, що дехто з українських поетів нехтував живим народним мовленням, засмічуючи твори віджилими чи канцелярськими лексемами. Він засуджував недбайливе ставлення письменників до мови, завжди стояв на сторожі живого слова. Серед тих, хто йшов магістральним шляхом демократичного письменства, він називає й А. Кримського. Письменник-реаліст високо оцінює наукову статтю Кримського «Деякі непевні критерії для діалектологічної класифікації староруських критеріїв» (1906). На його думку, стаття написана «вищою, академічною українською мовою, вартою університетської

кафедри» [6, с. 224]. Такою ж народною живою мовою написано, на думку І. Нечуя-Левицького, й роман А. Кримського «Андрій Лаговський». Він схвалює високу мовну культуру творів Кримського, відзначає, що молодий літератор, як і Б. Грінченко та М. Коцюбинський, не перевантажував свою мову незрозумілими словами. Безперечно, І. Нечуй-Левицький високо і справедливо оцінював А. Кримського — поета і філолога. Він поділяв погляди передових діячів української культури, був солідарний з ними в цілому ряді питань.

У нашому розпорядженні немає відомостей про те, як реагував А. Кримський на критичні статті І. Нечуя-Левицького. Але ознайомлення з листуванням видатного вченого-сходознавця, спогадами про нього [21] дає змогу виразніше уявити творче обличчя А. Кримського, визначити його місце в літературному житті кінця ХІХ — початку ХХ ст. Ще з молодих літ майбутній письменник цікавився творчістю Нечуя-Левицького. Герой оповідання Кримського «В народ!» у своїй діяльності орієнтується на поведінку інтелігента-культурника Павла Радюка, введеного в романі Нечуя-Левицького «Хмари». Цей твір є першою спробою в українській літературі відійти від селянської тематики до зображення життя інтелігенції. До цієї теми письменник звертався неодноразово: «Над Чорним морем» (1890), «Неоднаковими стежками» (1902), «Навіжена» (1891). «Але роман «Хмари» і за часом своєї появи, і за тим інтересом, який він викликав у читачів, залишається документом, цікавим для історика суспільного руху і для історії української художньої прози» [1, с. 327]. Син дрібного чиновника, студент Павло Радюк в романі письменника-реаліста постає носієм ідей передової молоді. Програма його дій, проголошена в розмовах з батьком у вітальні професора Дашковича, перед начальницею інституту благородних дівиць, архімандритами, протоієреями, в бесідах з коханою дівчиною, починається з необхідності одягтися в український народний костюм. Саме цей одяг, на думку Радюка, скаже про ідеї, «коли нам рот затулений, коли нам зв'язали руки й ноги» [5, т. 2, с. 136]. Цим герой Нечуя-Левицького нагадує поміщика Любозвонова, введеного І. Тургенєвим в «Записках мисливця». Батько Радюка скептично дивиться на цей «маскарад» сина. А далі Павло Радюк мітингує: «Наша земля на Україні, як золото, а народ наш часто голодує. В нас нема промислівства, а про народ ніхто не дбає... не наводить на розум...» [5, т. 2, с. 137]. «Для початку 60-х років програма Радюка, при всій своїй абстрактності,— як відзначає О. І. Білецький,— прогресивна» [1, с. 327]. Ставлення І. Нечуя-Левицького до свого героя, як людини «нової», є суперечливим. Він то співчуває йому, то насміхається з нього. «Нові» люди І. Нечуя-Левицького, безперечно, є виразниками ідей самого автора. Стриманий від природи, письменник-реаліст не міг просто висловити прямо і всебічно свої погляди. Але чи не ці твори письменника підготували появу у нашій літературі натур сильніших, відкритих, цілеспрямованих.

Уже після І. Нечуя-Левицького звертає увагу на участь української інтелігенції в народницькому русі О. Кониський, свідченням чого є його повість-хроніка «Семен Жук і його родичі» (1875). Герої І. Нечуя-Левицького його не зовсім задовольняють. Своїх героїв він бачить тихенькими, які працюють, «вважаючи не на чин і хрести, не на гроші, не на егоїзм, але на громадську національно-народну користь» [3, с. 813]. Ідейний задум письменника знаходить реалізацію в зображенні діяльності Семена Жука, який на практиці втілює теорію «малих діл». Як аргументовано твердить П. Хропко, «світоглядна обмеженість Кониського виявилася передусім у тому, що його герой, відмежовуючись від революційних шляхів оновлення суспільства, вірив, що можна навчити народ не «гострими словами і теоріями, а самим ділом, приміром власного життя і праці» [9, с. 57].

Не йдуть далі читання книжок і деякої культурницької діяльності герої повістей Б. Грінченка «Соняшний промінь», «На розпутті», вбачаючи «спасення в дрібних ділах» [7].

В оповіданнях «Перші дебюти одного радикала», «З літопису преславних діянь панків Присташів» А. Кримський викриває діячів української «радикальствующої» інтелігенції. Велику роль у формуванні такої позиції А. Кримського відіграла і передова російська література: «Спершу Писарев, далі другі писателі того часу мали на мене великий вплив» [4, т. 5, с. 63]. Молодий Присташ з оповідання А. Кримського «В народ!» вирішує йти шляхом Радюка. Але діє він уже не в 60-х, а в 90-х роках ХІХ ст. А. Кримський, на відміну від І. Нечуя-Левицького, намагається розкрити психологію свого героя. У нього «націоналізм прибирає психопатичні риси» [7]. Присташ, вдаючи із себе гірко ображеного за український «бідний» народ, сам визнає, що народу він не знає. Народ, як він заявляє, це лише ті, хто живе на селі. Саме там «блищить народний розум». Удаючи з себе демократа, народолобця, він іде в село. Комічні ситуації, в які потрапляє герой на селі, підводять до висновку, що таке «народолобство» є ворожим, а його виразники — чужими. Письменник показує справжнє обличчя української буржуазної інтелігенції, яка любить Україну без мужиків, без українського народу. Кримський, відповідно розгортаючи сюжет твору, дає соціальну мотивацію поведінці свого героя.

Яскраво малює А. Кримський буржуазного інтелігента і в романі «Андрій Лаговський». У «бездіяльній» діяльності свого героя він показав крах ідей народництва, що переростає у націонал-лібералізм.

А. Кримський вважав І. Нечуя-Левицького чи не найкращим побутописцем, який досконало знав життя, побут, звичаї різних класів і станів тогочасного українського суспільства, зокрема й міщанства, духовенства. Кримському завжди імпонували мальовничі пейзажі в прозі Нечуя-Левицького, він «шанував його за чисту, яскраву, барвисту мову, цікаві сюжети, пластично виписані персонажі» [2, с. 77].

У родині Кримських часто зимовими вечорами читалися вголос повісті «Микола Джеря», «Кайдашева сім'я», роман «Хмари» та інші твори видатного реаліста. Як згадує І. О. Григорович, окремі епізоди повісті «Старосвітські батюшки й матушки» А. Кримський порівнював з «чеховськими та мопассанівськими оповіданнями, які можна перечитувати вдруге, втретє, бо щоразу знаходиш у них нову й нову привабу, вони веселі, життєві й не позбавлені здорового гумору та жарту». Особливо йому імпонували твори І. Нечуя-Левицького на антирелігійну тематику, вони, безперечно, вплинули на формування світогляду майбутнього письменника. Релігійне шахрайство, поширене на Близькому Сході, Кримському не раз доводилося спостерігати. Про це він писав у листах, вводив ці факти при коментуванні прочитаних творів. Антирелігійні мотиви зазвучать і в творах А. Кримського — поетичних, прозових. Львівські ретрогради з «Богословського вестника» знімуть галас з приводу атеїзму письменника, який «переводить з арабського язика такі вірші, після яких виходить, що Христос разом поставлений з Мусієм (Мойсеєм) і Могаметом та приніс лиш п'ятому межі людей».

У родині Косачів, з якою А. Кримський підтримував товариські стосунки, часто говорили про І. Нечуя-Левицького: Ольга Петрівна близько знала Івана Семеновича.

Наведені вище конкретні біографічні факти, а також лист до автора шеститомної «Історії літератури руської» О. Огоновського від 29 грудня 1890 р. свідчать, що вже в юності А. Кримський підтримував концепцію І. Франка і М. Драгоманова в питаннях шляхів розвитку української літератури. Для нього це були шляхи реалізму й народності, прокладені Т. Шевченком і далі розвинуті й збагачені творчою діяльністю письменників післяшевченківської доби, зокрема й І. Нечуя-Левицького. З цього погляду є показовим, що в бібліотеці академіка Кримського були зібрані всі дореволюційні видання творів автора «Кайдашевої сім'ї», деякі з них мають дарчі написи. А. Кримського, як згадує І. О. Григорович, пізніше зацікавили екранізації творів І. Нечуя-Левицького. Через хворобу очей він не міг дивитись сам ці кінофільми, а тому із захопленням слухав розповіді про враження від них.

Творчі зв'язки двох великих письменників не були односторонніми. На реалістичних творах І. Нечуя-Левицького формувалась письменницька свідомість А. Кримського, його творча індивідуальність. Увага автора «Миколи Джері» до молодого поета, захоплення і висока оцінка його поетичних творів, визначення його як майстра пейзажу, вченого-філолога, що йде новим шляхом, — все це надавало сили й снаги у творчих пошуках. Безперечно, І. Нечую-Левицькому, на той час вже уславленому письменникові, знайомство з творчістю поета-новатора, що відкривав українському народові Близький Схід, розширював обрії літератури української, було корисним і цікавим. Кожен з них, залишаючись яскравою, неповторною індивідуальністю, виражав глибокі суспільні процеси.

1. Білецький О. Іван Семенович Левицький (Нечуй) // Матеріали до вивчення історії української літератури: В 5 т. К., 1960. Т. 3. 2. Григорович І. А. Ю. Кримський та І. С. Нечуй-Левицький // Рад. літературознавство. 1980. № 2. С. 77-81. 3. Кошовий О. Коли ж виясниться? За проводом повісті Левицького «Хмари» // Правда. 1875. 4. Кримський А. Твори: В 5 т. К., 1972. Т. 1, 5. 5. Нечуй-Левицький І. Зібрання творів: У 10 т. К., 1968. Т. 2, 10. 6. Нечуй-Левицький І. Сьогочасна часописна мова на Україні // Україна. 1907. Т. 1. № 1. С. 183-237. 7. Третя лекція д. Стешенка // Рада. 1907. 1 січ. 8. Франко І. Наша поезія у 1901 році // Зібрання творів: У 50 т. К., 1981. Т. 33. 9. Хропко П. О. Кониський і його спадщина // Рад. літературознавство. 1986. № 8. С. 51-58. 10. Шаховський С. Поезія — супутниця науки // Кримський А. Вибрані твори. К., 1965.

Стаття надійшла до редколегії 03. 03. 88

О. О. РИСАК, доц.,
Луцький педагогічний інститут

Леся Українка в болгарських перекладах і критиці (до проблеми українсько-болгарських літературних взаємин)

Зв'язки Лесі Українки з Болгарією можна прослідкувати у цілому ряді творчих виявів і контактів: а) посиленому зацікавленні болгарською мовою та літературою під час проживання в родині дядька М. П. Драгоманова («практичні лекції болгарської мови посуваються добре» [2, т. 10, с. 258]); б) зближенні з рядом письменників та діячів культури Болгарії (Алеко Константинов, Мара Белчева, Борис Шац та ін.), болгарськими соціалістами; в) проникненні творів Лесі Українки в Болгарію; г) перекладах Лесиних творів болгарською мовою; д) оцінці творчості письменниці болгарською критикою; е) контактах письменниці зі світом болгарської природи, з народно-поетичною творчістю («владайське життя іде мені на користь» [2, т. 10, с. 245]; «Владая, купання і виноград вернули мені силу, витрачену за сей рік» [2, т. 10, с. 265]). Таким чином, роль творчості Лесі Українки у розвитку і зміцненні українсько-болгарських літературних взаємин незаперечна.

Інтерес до творчості Лесі Українки болгарська критика виявила ще за життя письменниці. У журналі «Книгописец» (1904, № 2—3) була опублікована невеличка стаття, яка, очевидно, належить перу Петко Тодорова. Маємо тут повідомлення про роботу письменниці над драмою «Кассандра», а також цікаву інформацію про наявність у Болгарії поеми Лесі Українки «Роберт Брюс, король шотландський» [9, с. 36]. Ця поема з присвятою дядькові Михайлові Драгоманову була видана М. Павликом у Коломиї 1894 р., видавець відразу надіслав її Лесі в Болгарію. Певна річ, з дядькової бібліотеки книга потрапила в університетську.

Серед перших перекладів Лесі болгарською мовою варто назвати Росина Бонева (вірш «Вишеньки» [8]), а також Людмила

Стоянова («Часто кажуть: «Ясні зорі...» в антології «Словянски поети» [10, с. 241]).

Як справедливо наголошують болгарські дослідники, велике зацікавлення демократичною українською літературою в Болгарії спостерігається після урочистого відзначення 300-річчя возз'єднання України з Росією (переклади в «Отечествен глас», «Славяни», «Литературен фронт», «Септември», «Народна култура», «Родна реч» та ін.).

Вже у 1956 р. до Лесі Українки прийшов такий цікавий перекладач та популяризатор її творів, як Стоян Бакарджієв, опублікувавши в журналі «Отечествен глас» п'ять перекладів віршів поетеси: «Нічка тиха і темна була», «Стояла я і слухала весну», «Перемога», «У чорну хмару зібралася туга моя», «Україно! Плачу слізьми над тобою». Перше зацікавлення переросло у всякчасну життєву потребу, стало могутнім джерелом творчого натхнення на всю подальшу творчість, великою мірою визначає і нині творчі інтереси перекладача.

Особливо широким стало зацікавлення постаттю Лесі у зв'язку з її 100-літнім ювілеєм: статті Петко Атанасова («БТА-паралели» — 1971; «Литературен фронт» — 1971); Ліляни Минкової («Септември» — 1971), Олени Фурнаджієвої («Пламяк» — 1971), Велко Велчева («Литературен фронт» — 1971) та ін.

І якщо раніше дослідники більше уваги приділяли уточненню місць перебування Лесі в їхній країні, вказували на твори, написані в Болгарії, то тепер погляд на творчість письменниці став значно ширшим і проникливішим. Автори наголошують на методологічній озброєності поетеси (вивчала і перекладала марксистську літературу, співробітничала у прогресивних виданнях), її самовідданій боротьбі, оптимізму, безмежній любові до життя і вірі в людину-творця.

Досить показово, що болгарські дослідники виділяють як одну з найактуальніших тем у творчості Лесі Українки роздуми про місце художника в суспільній боротьбі, про роль і значення поетичного слова, наголошують на атеїстичній спрямованості її творів.

В окремих дослідженнях маємо спробу зіставити публіцистику Лесі з поетичними творами. Олена Фурнаджієва, приміром, наголошує, що ідея статті «Лист до товаришів» (гарячий заклик до української молоді активніше включатись у революційну боротьбу) має велику спорідненість з віршем «До товаришів», виділяє рядки, які безпосередньо стосуються Болгарії [5, с. 86]:

О, не забуду я тих днів на чужині,
Чужої й рідної для мене хати,
Де часто так приходилось мені
Пекучу, гірку правду вислухати [2, т. 1, с. 126].

«Спостережлива, розумна, з почуттям гумору, надзвичайно допитлива, наділена загостреною увагою до соціальних проблем,— стверджує Ліліяна Минкова,— Леся давала в листах цікаві оцінки подій і явищ, громадського життя в країні» [7, с. 241].

Листи Лесі Українки, адресовані з Софії і Владаї матері, батькові, братам і сестрам, М. І. Павликові, М. П. та Л. М. Драгомановим (у Париж.— О. Р.), А. С. Макаровій, І. Я. Франкові, В. М. Крохмалеві (14 червня 1894 — поч. серпня 1895 р.), яскраво ілюструють її гостру спостережливість, аналітичне мислення, самоіронію, вміння виділити із суми фактів головне, зробити правомірні висновки. Вражає, зокрема, широта інтересів української письменниці: 1) соціальні інституції Болгарії, їх зміст і функціональна діяльність (була я тут і в їхньому парламенті (народно собрание)), сподівалась щось дуже цікавого побачити чи почути. Ну, спершу воно й цікаво... та.... більш там воду товкли, ніж діло робили» * [2, т. 10, с. 273]); 2) становище жінки в суспільстві («бути в Болгарії жінкою — се не дуже-то цікава доля» [2, т. 10, с. 255]; 3) гостре зацікавлення процесами, які відбуваються в ріднім краї (див., наприклад, листи до М. І. Павлика); 4) природа, її краса, прикметні особливості («кругом гори Родопські та Балканські, надзвичайно гарні. І от чудно, річка в Філіппополі, Мариця, так похожа на Псьол...» [2, т. 10, с. 273]; «моя лісова душа заспокоїлась, дерева єсть, чагарі єсть — чого ж іще!.. Владая похожа на Парнас з різними гіпокренами і кастальськими потоками. Поток тут дуже славний, він шумить у мене під вікном день і ніч, наче велика ріка» [2, т. 10, с. 243]; «Я все броджу і роздивляюсь на околиці» [2, т. 10, с. 244]); 5) архітектура болгарських міст (Філіппополь ** — «дуже гарний город, в турецькому стилі побудований, з мечетями та мінаретами, і люди там такі восточні — болгары, турки, греки, цигани. Таке все чудне, вулички тісні, турецькі доми без вікон на вулицю, через що всі вулиці здаються сліпими...» [2, т. 10, с. 273]); 6) нестримний потяг до вивчення іноземних мов, фольклору («Рада научила мене швейцарських пісень, і я вас научу, як приїду» [2, т. 10, с. 247]; «зараз у мене англійська лекція» [2, т. 10, с. 286]; «по-англійськи я вже бреду, навіть писала до Шури листи по англ. [ійськи]! Учю тепер граматику (зложену для англічан) і пишу compositions переклади (не з учебників, а так з якої книжки) і листи до фіктивних і справжніх friends» [2, т. 10, с. 300]; «Я вже звикла говорити на чотирьох мовах, і, чого доброго, Рада мене вивчить говорити добре по-французьки» [2, т. 10, с. 258]; 7) жадоба спілкування зі світом книг, з прекрасним, прагнення до естетизації побуту («в Софії... буду собі писати і гребтись в дядьковій бібліотеці» [2, т. 10, с. 254]; «тут у мене багато є роботи, надто з читанням таких речей, які в Росії трудно здобути або й зовсім неможливо» [2, т. 10, с. 287]; «в театрі болгарському була, то все розібрала» [2, т. 10, с. 273]; «я тепер навчилась, як можна убрати гарно навіть зовсім негар-

* Приїзд Лесі до Болгарії збігся, як відомо, з бурхливими подіями політичного життя країни, коли на зміну одній буржуазній диктатурі прийшла інша. А це спричинило розгнuzданий терор, політичні вбивства, насильство тощо.

** Тепер Пловдив.

ну хату. Привезу вам кілька таких речей, що напевне вам сподобаються, бо воно і цікаво і гарно» [2, т. 10, с. 262]); 8) інонаціональний побут, звичаї та обряди («був тут собор, багато людей, танцювали хоро на страшній сцені на горі, грали, співали...» [2, т. 10, с. 251]. І водночас творча праця письменниці в найрізноманітніших жанрах: поетичні і прозові твори («Мати-невільниця», «До товаришів», «Ворогам», «Північні думи», «І все-таки до тебе думка лине...»; «На пам'ять 31 іюля 1895 року», нарис «Школа» із задуманої серії «Волинські образки»), публіцистичні статті (памфлет «Лист до товаришів», незавершена стаття «Джон Мільтон»), переклади з англійської («пишу compositions переклади...» [2, т. 10, с. 300]), французької (посилаю Вам далі Біблію...» [2, т. 10, с. 247]; «буду перекладати для Вас L'évangile того ж Верна...» * [2, т. 10, с. 259]), болгарської («Изучила българския език, Леся Украинка е правила опити да превежда и от български на украински» [9, с. 35]), епістолярна спадщина.

Етапним в освоєнні творчості Лесі Українки болгарською мовою стало видання її творів (разом з творами М. Коцюбинського) у серії бібліотеки «Світова класика» [4, с. 269—492].

Леся Українка найповніше представлена лірикою. Маємо тут ранні вірші поетеси («Надія», «Конвалія», «До мого фортепіано», «Contra spem spero!» та ін.), цикли «Сльози-перли», «Зоряне небо», «Ритми», ряд поезій з інших циклів, поезії «Досвітні вогні», «Ave Regina!», «Порвалася нескінчена розмова», «Забута тінь», «Напис в руїні», «Казка про Оха-чудотвора», легенди циклу «Єгипетські фантазії» та ін. З поем до книги перекладів увійшла «Давня казка». Драматургія письменниці представлена «Лісовою піснею».

У змістовнім переднім слові Любомира Павлова загалом досить повно розкрито життя і творчість Лесі Українки.

Оскільки ж передмова адресована перш за все болгарському читачеві, то, зрозуміло, її автор детальніше характеризує ті сторінки біографії поетеси, які пов'язані з Болгарією (проживання у свого дядька М. Драгоманова, зближення з рядом видатних культурних діячів та письменників, з молодими болгарськими соціалістами, де Леся Українка написала ряд найреволюційніших своїх творів: «Мати-невільниця», «До товаришів», «Ворогам», «Північні думи» та ін.).

Цілком слушним є висновок Л. Павлова про те, що зближення поетеси з С. Мержинським (а також особисте знайомство з багатьма іншими революційними соціал-демократами, членами іскрівських гуртків, співробітництво у прогресивному петербурзькому журналі «Жизнь». — О. Р.) великою мірою позначилось на розширенні її політичного світогляду. Вона не тільки активно вивчає соціалістичну літературу, — наголошується у статті, — але й докладає максимум зусиль до опублікування її. Ряд соціа-

* Французький публіцист і богослов Моріс Луї Верн.

лістичних брошур, виданих українською мовою у Львові або в Женеві, були підготовлені до видання безпосередньо поетесою: організувала їх переклад, особисто перекладала, писала до них передмови, допомагала організаційно і матеріально друкуванню, переправляла нелегально за кордон рукописи для опублікування. Леся Українка є першою серед письменників Західної України, яка поставила своїм завданням поширювати марксистську літературу українською мовою в популярних масових нелегальних виданнях» [4, с. 16].

Автор вступної статті цілком справедливо підкреслює, що найвищим досягненням Лесі Українки, однією з вершин її творчості залишається «Лісова пісня» — справжня лебедина пісня, в якій зосереджена вся непогасна віра поетеси в перемогу доброго і світлого, краси над потворністю і буденністю. Доречною є заувага щодо соціальної насиченості поеми: 1911 рік, коли вона була написана, є одним з найчорніших років реакції. І протиставлення казкового світу Мавки світові власницької жадоби Кишини є явним символом соціальних труднощів і мук [4, с. 17].

Зі сторінок передмови Лесі Українка постає як людина — борець, чие серце билось в унісон з ритмами революційного руху.

За винятком циклу «Хвилини» та вірша «Коли я погляд свій на небо звожу...», які переклав Іван Давидков, всі інші переклади Лесі Українки належать перу Стояна Бакарджієва.

Треба відразу наголосити, що рівень відтворення поезії Лесі Українки болгарською мовою досить високий. Перекладачам удалось зберегти основні компоненти поетики оригіналу, виходячи з його ідейного змісту, а також можливостей і традицій своєї літератури. Ось, приміром, вірш «Досвітні огні». Маємо доволі високу співвідносність перекладу оригіналові на лексичному рівні, непогано збережено ритміко-інтонаційну структуру, синтаксис першоджерела.

Стани, щом си жив, щом пламти мисълта ти!
Очаква те работа свята.
В предутринни, ранни мъгли
предутринен огън пали,
преди да се пукне зората! [4, с. 306].

У дослівному перекладі це звучить так:

Вставай, якщо живий, якщо думка палає!
Очікує тебе свята робота.
В досвітній, ранній імлі
досвітній вогонь запали,
перш ніж займеться зоря!

В оригіналі:

Вставай, хто живий, в кого думка повстала!
Година для праці настала!
Не бійся досвітньої мли,—
Досвітній огонь запали,
Коли ще зоря не заграла [2, т. 1, с. 69].

Як бачимо, в перекладі досить точно передано ідейний зміст, збережено систему образів, характер римування (*aavva*), причому в більшості випадків знайдено багаті і точні рими (тьмнокрила-скрила-сила, терзаха-уплаха-горяха, победни-последни-бедни і т. п.), майже повністю збігається з оригіналом ритміка перекладу.

Добротно, з великою повагою до першооснови, тонким відчуттям його найменших нюансів перекладено ряд інших творів Лесі Українки, зокрема «Забута тінь», «Слово, чому ти не твердая криця...», «Завітання», «Дим», «*Contra spem spero!*», «*Ave Regipa!*» та ін.

Зрозуміло, що перекладу без втрат не буває. То ж завжди доцільно визначити, чим жертвує перекладач, які компенсації натомість пропонує.

С. Бакараджієв та І. Давидков, як правило, жертвують другорядним з метою передати думку, поетичний образ першотвору, прагнуть викликати у читача такі ж асоціації, як і в читача оригіналу. Перекладачі «відшкодовують збитки» цілим рядом прийомів, серед яких: а) заміна загальноновживаної лексики поетичною (скажімо, «морська хвиля», «дев'ятий вал» мають у болгарській мові такі відповідники, як «морська вълна», «девета вълна», однак С. Бакарджієв передає «грізні, люті вали білогриві» (вірш «Негода») як «белогриви талази морето» («талази» — поетична назва слова «хвилі»); б) заміна римованих пар, виражених однією частиною мови (хатині—пташині, морі—горі, кілками—кістками), парами рим, утворених з різних частин мови (колиба—шиба, сърдити—вълнити, мълчалива—зарива), тобто іменник з дієсловом, прикметник з іменником на місці чисто «іменникових» чи «прикметникових» рим; в) заміна назви певної дії чи предмета їх найхарактернішими ознаками (так, у перекладі вірша «Негода» відсутнє слово «буря», це поняття розкривається опосередковано — «бушують хвилі сердиті», що, на думку перекладача, повинно нагадувати читачеві розгнівану морську стихію, викликати в його уяві відповідні асоціації). Але така заміна допустима лише в разі крайньої необхідності, захоплюватися нею не варто, бо це веде до збіднення (чи й «збагачення!») оригіналу, не даючи змоги сповна передати його специфіку, особливості, всю гаму відтінків. Хоча, наприклад, «крик пташок» загалом і вміщає в себе «гомін, стогін, квиління пташині», але, ясна річ, не дає читачеві відчутти акцентні особливості оригіналу.

У цитованому вже вірші «Негода» («Лошо време»), який поетеса написала в Євпаторії, йдеться про бурю на Чорному морі. У перекладі ж Чорне море навіть не згадується, мова ведеться про якусь безіменну акваторію. По суті, у перекладі втрачено конкретні вказівки поетеси на «се поле», «сю країну», «сей край богоданний». Трапляються інші похибки і неточності, але не вони характеризують обличчя рецензованої книги, загальний рівень якої позначений глибиною літературознавчого аналізу, тонким відчуттям оригіналу, майстерним його відтворенням болгарською мовою. Це «великої ідейної ваги справа» (М. Рильський), ще

одна важлива сторінка дедалі зростаючого взаємообміну духовними цінностями, дальшого зміцнення українсько-болгарських інтернаціональних зв'язків.

Перебування Лесі Українки в Болгарії залишало помітний слід в житті поетеси, позитивно позначилось на її творчості. Тут вона уважно спостерігає умови життя і побуту слов'янського народу, спілкується з прогресивно настроєною інтелігенцією, штудіює заборонену марксистську літературу, розширює і зміцнює свої естетичні погляди та світоглядні позиції, пише революційні твори.

«У всякім разі я завжди буду уважати за дуже щасливий час мою подорож сюди,— зізнавалася Леся,— я знаю, що вона не минула для мене безслідно» [2, т. 10, с. 248]. А в листі до М. П. Драгоманова від 3 вересня 1894 р. наголошувала: «Мені здається, що я мушу вернутись в Росію ліпшою, ніж виїхала з неї» [2, т. 10, с. 257].

З великою любов'ю і гордістю пишуть болгарські дослідники про українську поетесу, про її контакти з Болгарією.

«Ми, болгари, можемо гордитися тим, що така талановита поетеса жила в Болгарії, що з любов'ю вивчала нашу мову і що саме тут, на болгарській землі,— писав Петко Атanasов — зробила свій скромний внесок у революційну боротьбу, що велася у той час проти царського самодержавства» [9, с. 34].

1. БТА—паралели. 1971. № 10. 2. *Леся Українка*. Зібрання творів: У 12 т. К., 1975—1979. 3. Літературен фронт. 1971. № 9. 4. *Михайлов Коцюбински. Леся Українка*. Избрани творби. София, 1978. 5. Пламък. 1971. № 5. 6. Работническо дело. 1971. № 54. 7. Септември. 1971. № 2. 8. Септемврийче. 1945. № 38. 9. Славяни. 1957. № 4. 10. Славянски поети: Стихотворен сборник. София, 1946.

Стаття надійшла до редколегії 01. 06. 88

ЛЕСЯ УКРАЇНКА

(Винниченко)*

Украинской литературе в последние годы посчастливилось на юбилей; кроме 100-летнего юбилея самой литературы, отпраздновано было еще несколько юбилеев ее заслуженных работников. Празднества были все удачные; достаточно торжественные, дружные, без резких диссонансов, они даже возвышали дух. Но недаром говорится, что в юбилеях всегда есть что-то печальное; тревожная нотка звучит в стереотипной формуле юбилейных пожеланий «еще» долго поработать,— как будто намек на то, что деятель «уже» поработал до усталости много... грустью отзываются и обычные выражения благодарности со стороны юбиляра за те почести, которые «на склоне лет вознаграждают» за труды, лишения и горечь его жизни, и чем больше, чем действительнее были эти невзгоды, тем большей иронией звучит такая благодарность, особенно если она искренняя. Часто такое «чествование» походит на отпевание, и чуткая рука дрожит, подписывая адрес «маститому» юбиляру, как будто отдавая «последний долг».

Но если печальный оттенок присущ юбилярам вообще, то особенно чувствуется он на юбилеях украинских, может быть

* Пропонована стаття вперше надрукована у 30-ті роки (Лєся Українка. Твори. Книгоспівка. Т. 12. С. 233—263) під заголовком «Винниченко». У рукопису заголовка немає. Чорновий автограф — 80 сторінок (17×20), писані олівцем, з багатьма правками (окремі місця читаються дуже важко) — зберігається у рукописному відділі Інституту літератури АН УРСР (Ф. 2/860).

У примітці до публікації зазначалося: «Стаття друкується вперше. Її написано російською мовою, а що Лєся Українка друкувала всі свої російські статті в журналі «Жизнь», можна припустити, що стаття готувалася для цього журналу».

З таким припущенням погодитись не можна, бо журнал «Жизнь» припинив своє існування в червні 1901 р., а стаття Лєсі Українки писалася не раніше кінця 1905 р. Проте відомо, що і після ліквідації «Жизни» поетеса шукала можливостей співпраці у російській пресі — «поки ще за мене не до решти забули в рос(ійській) журналістиці. Маю три українські теми для статей, то дещо можу написати» (див. лист до О. П. Косач від 24 вересня 1901 р.). Стаття про Винниченка могла бути однією з таких тем. Але те, що вона обривається на півслові, свідчить, що авторка не підготувала її остаточно до друку. Присвячена творчості В. Винниченка, праця Лєсі Українки містить водночас цінні міркування про розвиток нового творчого методу, який вона іменує новоромантизмом. Подаємо за першодруком.— Прим. редколегії.

именно потому, что украинцы особенно умеют сообщать задушевный, неофициальный тон таким праздникам. Даже «забутливі друзі» обыкновенно вдруг вспоминают все, что было так основательно забываемо ими в продолжении десятилетий и осыпают смущенного юбиляра «щирими привітаннями», но в приветствиях этих юбиляр часто может прочесть между строк: «Это не от нас, а от тех молодых, восторженных друзей, какими были мы когда-то и не тебе, а тому молодому и свежему, который когда-то зажигал наши сердца... только тогда рано было высказывать свои чувства, так вот хоть теперь, в память юности...»

А между тем, жаль, что эти чувства являются большей частью так поздно и «в память прошлого». Часто украинский писатель за всю свою деятельность не слышит не только дружеского, ободряющего голоса, но даже прямо беспристрастного, хотя бы и не особенно одобрительного отзыва, — «ніхто й не гавкне й не лайне, так наче й не було мене», — жаловался Шевченко несколько лет спустя после издания «Кобзаря», — и сколько украинских писателей до и после него могли бы применить к себе эти горькие слова. А если после этого вспомнить потрясающие похороны Шевченка и много некрологов и... юбилеев многих украинских литературных деятелей, то невольно думается, не лучше ли было бы со стороны публики и критики отдавать почаще первый, а не последний долг своим писателям, не боясь несвоевременности.

Поэтому мы с тяжелым чувством читаем увеличительную и уничижительную критику и радуемся искренно появлению талантов, которые не укладываются в ее прокрустово ложе (и вероятно потому бывают, обыкновенно, обойдены ею совсем). Радость наша бывает при этом так велика, что иногда лишает нас терпения и мы, не ожидая никаких серебряных и золотых свадеб, громко приветствуем союз писателя с его музой, хотя бы этот союз был заключен совсем недавно и совсем свободно, без особых гарантий прочности.

Такую непосредственную, искреннюю радость вызвало в нас появление «Голоти», рассказа г. Винниченко. Хотя уже первые шаги этого писателя завоевали нашу симпатию к нему, но «Голота» усилила ее и вызвала именно ту радость, которая ищет себе исхода и даже требует себе коррективов, чтобы не превратиться в тот бесполезный и комический восторг, определяемый несколько нелестным эпитетом. Хотя мы не принадлежим к присяжным критикам, но привыкли давать себе отчет в литературных впечатлениях и думаем, что г-ну Винниченко (а может и его читателям) представит некоторый интерес искреннее и сознательное выражение мнения о нем со стороны его старшего товарища по литературе, могущего, конечно, ошибаться больше, чем это свойственно заправским критикам, но зато неразрывно связавшего судьбу своей души с судьбой той категории литературы, к которой он принадлежит вместе с разбираемым автором и к которой, поэтому, он присматривается особенно пристально, особенно тревожно. Каждый новый талант «спасителен» для него, каждая

волна макулатуры грозит гибелью,— бесплодно и стыдно взывать о помощи из таких волн, но естественно радоваться, когда можешь забыть о них!..

Когда в 1902 году впервые появилось в литературе имя г. Винниченко, то оно было встречено несколько недоверчиво. Г-н Личко в «Літературно-Науковому Віснику» (февральская книга 1903 года, статья «Талант чи випадковість») спрашивал по поводу «Сили і краси» г-на Винниченко: не случайность ли это, что молодой, никому неизвестный автор проявил в своем первом произведении что-то привлекающее внимание? начинающий ли это, или уже на первом шагу кончающий талант, а может быть и вовсе не талант? Такая недоверчивость по отношению к бесспорно талантливому рассказу наверное покажется преувеличенной для всякого, кто читал этот рассказ, первый по времени напечатания, но второй по времени написания. Г. Винниченко хорошо сделал, что пустил для начала в печать этот рассказ, а не тот, который действительно был написан первым, но напечатан в 1903 году под заглавием «Народний діяч». За неумелостью письма в этом первенце г. Винниченко читатель мог бы и вовсе проглядеть признаки таланта, и г. Винниченко пришлось бы дважды «начинать». Рассказ «Народний діяч», пожалуй, лучше было бы и вовсе не печатать, а приберечь его в портфеле, чтобы использовать как материал при будущей работе, тем более, что, как мы дальше увидим, многое намеченное кое-как в «Народнім діячі» было потом развито с большей вдумчивостью и техникой в последующих рассказах. Рассказ «Народний діяч» испорчен, прежде всего, центральной фигурой, именно «народного діяча». Деятель этот, 22-летний студент, совершенно случайно попал в число исключенных за «беспорядки», но все-таки возомнил себя после этого не на шутку народным деятелем, а так как к тому времени он (тоже случайно) познакомился с хорошенькой барышней, украинской патриоткой, то и решил, что он деятель именно украинского народа. Первые строки его характеристики довольно удачны и не лишены юмора, но дальше юмор переходит в шарж, так как деятель изображен решительно слишком наивным не только для 22-летнего студента, но даже для подростка-гимназиста. «Деятельность» его заключается в бестолковой игре в хозяйство у себя в имении, в ношении «козацького жупана», который крестьяне называют «черкесом», в сованьи кому попало и как попало случайных украинских книжек да еще, пожалуй, в ухаживании за крестьянкой Галей; от хозяйства его скоро отваживает управляющий, любовник его матери, беззастенчивой *belle femme*; в раздаваньи книжек герой сам разочаровывается, узнав, что «читатели» употребляют их на «цигарки», от ухаживанья его освобождает сама Галя после того, как он от проповеди платонической любви простирает свое благородство до формального сватовства,— «паничу» остается вместе с приехавшими за ним товарищами вернуться в город в ряды кутящей «золотой молодежи», что он и делает к удовольствию своей свободной от предрассудков мамыши; Галя тоже

со временем отправляется в город, где и попадает в кафешантан-ные «этуалы». Эта финальная сцена удачна. Фигура этой Гали обрисована в рассказе лучше всех других, ее психология интересна и правдоподобна, но только если забыть, что поводом к этой психологии послужила каррикатурная личность «діяча», над которым решительно все смеются по заслугам, кроме почему-то Гали, которая вовсе не глупая девушка и могла бы, кажется, видеть, насколько смешон этот «діяч». Но он, по воле автора, Гале не смешон, напротив, нравится настолько, что она готова увлечься им беззаветно. Она не сомневается насчет своей будущности. Она сознает, что она паничу «нерівня», и не только не ожидает, но даже не желает брака с ним; ей кажется немыслимым жить со свекровью-барынею и быть едва терпимым членом чуждого ей общества. Ей сначала просто обидно, а потом смешно слышать его «предложение»: но еще большее было ей раньше, когда он проповедовал ей платоническую любовь. Она просто и естественно любит своего «нерівню» и чувствует, что она уже бесповоротно «зведена з ума», так как нравственно навсегда выбита из колен. «Парубка я не полюбила б», — говорит она, — «не змогла б. Вони такі брудні, лаються... Ні... А ви такі гарні, чистенькі... потім, ви якісь чудні собі»... Панич научил ее знать цену красоте, она уже знает, что красота — сила и ей жаль истратить эту силу «даром» среди людей, которым она не нужна и во всяком случае не так важна, а между тем Галя может только «продать» эту силу или «змарнувати»; другого выхода нет.

Г. Винниченко сумел подойти к избитой теме романа «панича з дівчиною» с новой, глубокой и оригинальной точки зрения. Девушка страдает и нравственно гибнет не оттого, что покинута, что «віночка втратила», что «покриткою стала», матерью никем не признанного ребенка, нет, ничего этого с ней не случилось, даже «люди не сміються і батько не лає», общественное мнение довольно снисходительно к их «жениханию», панич предлагает венчаться (хотя в душе и рад, что «жертва» не принята Галей), а батько, человек с своеобразной философией какого-то высшего индиферентизма и к тому же до бесхарактерности добродушный, совершенно не вмешивается в дела своих детей и даже готов покрывать их. Галя глубоко страдает оттого, что не видит «чесного», т. е. нормального выхода из своего положения. Нормальный выход настолько трудно найти, что если бы даже вместо смехотворной фигуры «діяча», был не просто «чудний», а в самом деле оригинальный, недюжинный человек (каким, по-видимому, считала его Галя), то драма получилась бы более глубокая, более захватывающая, но все-таки могла бы окончиться тем же финалом. Эпизод с Галей заставляет читателя жалеть, что это только эпизод и что он вставлен в такую неподходящую для него рамку. В рамке этой есть несколько живых блесков, но все же они не выкупают общего бесцветного и безвкусного тона рассказа, в котором чувствуется какая-то «тенденция», но никак нельзя уловить, в чем она заключается.

После этого первого рассказа, второй рассказ Винниченко

«Сила і краса» представляет большой шаг вперед, как с внешней, так и с внутренней стороны. Автор уже лучше владеет диалогом, характеры определеннее, наблюдения тоньше и глубже, хотя фабула и психологические перипетии все-таки оставляют много желать. Опять таки приходится забывать главную причину психологии главной фигуры для того, чтобы оценить самое изображение этой психологии. Дело в том, что трагическая дилемма выбора между красотой и силой, стоящая перед героиней, далеко неясно выражена конкретными воплощениями ее. Представитель силы — безобразный Андрий, ловкий вор, умеющий подчинить своему влиянию товарищей, но избегающий «работать» при помощи физической силы, которую он применяют только для укрощения своей любовницы Мотри, героини рассказа; представитель красоты — красавец Илько, скорее грабитель, чем вор, наоборот, предпочитает драться, поджигать и даже убивать, чем «приставаться», но нравственно пасует перед своим ловким товарищем Андрием и пассивно присутствует при том, как Андрий нещадно колотит Мотрю за него же, Илька. А Мотря, дочь опять таки вора, колеблется выбором между сильным волей Андрием и красавцем Ильком. От Андрия у нее уже есть ребенок, Андрий более склонен повенчаться с ней, но безусловно требует, чтобы она после венца уже не смела «бегать» к Ильку, но именно этого последнего условия она не может исполнить. Она, как и Галя в «Народнім діячі», не потому живет «вне колеи», чтобы ей это было приятно или безразлично, нет, она тоже тоскует по нормальной жизни, но не находит в себе самой силы устроить эту жизнь. Ей «робиться весело» при виде красивого Илька и влечет к нему непосредственно, но как подумает бросить Андрия, «то якось і жити не хочеться». Положение замужней, венчанной очень привлекает ее и ради себя самой и ради ребенка, которому «треба батька», она даже формалистка в этом вопросе: пока она не венчана, она считает себя в праве бравировать отца своего дитяти и открыто бегать к другим (иногда просто «для пробы», защитит ли ее Илько от побоев Андрия), но после венца, которому должны предшествовать и «рушники» и «старости», она уже не видит нравственной возможности быть неверной женой, все равно, будет ли ее муж Андрий или Илько. Впрочем, Андрий просто грозит убить за неверность в браке, а на защиту такого мужа, как Илько, Мотря не надеется, хотя Илько и говорит, что жену выступил бы защищать даже от Андрия, если бы тот вздумал заявлять претензию, но Илько относится крайне вяло к возможности жениться на Мотре, хотя ему и тяжелая мысль отказаться от нее совсем. С Андрием у него отношения прекрасные, так как тот всю свою ревнивую злобу срыгает исключительно на Мотре и только от нее требует решения запутанного положения.

Представляется совершенно непонятным, почему «сильный» Андрий не пробует употребить в этом столь важном для него деле своего влияния также и на товарища, который до непостижимой степени «пасует» перед ним; странно также, почему он

не решается пригрозить убийством любовницы, как собирается грозить жене, и после замужества Мотри не видит возможности устроиться «втроем». Такое уважение к формальному браку у всех троих как-то мало обосновано. Очевидно Андрию ничего не стоило бы отделаться, при желании, от Илька, и не венчаясь с Мотрей. Автор хочет показать, что Илько необходим Андрию, как товарищ-вор, но, собственно, по темпераменту своему Илько довольно плохой партнер для Андрия — у них совершенно разные «методы» «работы» и странно, зачем умный Андрий настойчиво навязывает Ильку роли, на которые тот вовсе не способен. Ведь Андрий видит Илька насквозь и мог бы лучше им распорядиться. С другой стороны, не совсем ясно, почему Илько пасует перед Андрием, так как тот же Илько держится очень независимо в своей семье, вовсе не признает нравственного авторитета отца, а с товарищами еще на школьной скамье всегда первый лез в драку и вообще никогда никого не боялся, кроме того случая, когда товарищеское чувство заставляет его согласиться на неприятную ему роль в затее. Вне отношений с Мотрей Илько представляется и сильнее и решительнее Андрия, а колебания в вопросе, как поступить с Мотрей — легко объяснить не столько отсутствием силы воли, сколько недостатком любви к Мотре и желанием сохранить свою холостую свободу. С другой стороны, и нерешительность Мотри объясняется не одним колебанием между силой и красотой; тут играет роль и забота о судьбе ребенка, который Ильку чужой, и забота о собственном благосостоянии, так как Андрий бережлив, а Илько расточителен, потому что «добріший» Андрия. Возможно, что эти два соображения решили бы дело в пользу Андрия даже и в том случае, если бы он вовсе никакой «силой» не обладал. Ведь и так Мотря окончательно отдает предпочтение Андрию именно в ту минуту, когда Илько проявляет силу и бросается на Андрия с намерением убить, правда, не за Мотрю, а за голубя, которого Андрий тиранит на зло Ильку. Илько, выносивший спокойно страдания любимой женщины, не может вынести вида замученной птички и вдруг перестает пасовать перед сильным Андрием. Мотря же должно быть обиженная таким вниманием к птице, какое в свое время не было оказано ей, кусает Илька в руку и тем помогает Андрию победить Илька. Затем Мотря выходит замуж за Андрия и отправляется с ним в ссылку. Этот конец, как и вообще все указанные лишние элементы, сильно затемняют основную тему и оставляют в читателе, несмотря на замечательно верные и тонкие психологические штрихи в обрисовке внутренней драмы Мотри, чувство неудовлетворения.

При всех недочетах и промахах «Сили й краси» нам кажется странным, как мог первый критик г. Винниченко сомневаться в таланте молодого автора, прочтя этот рассказ. Талантливый человек может случайно наделать промахов в своем сочинении, но бесталанный не может проявить то, чего у него нет. Только талант мог создать эти живые фигуры, эти естественные диалоги и, в особенности, эту широкую, яркую картину ярмарки, на фоне

которой разыгрываются воровские похождения героев. Эта картина выкупает случайность помещения самой драмы в воровскую среду (ведь борьба между нравственной силой и красотой вовсе не присуща именно этой среде, скорее наоборот), также как и живое изображение тюремных сцен заставляет простить неожиданный оборот, в силу которого пойманный в преступлении Илько оставлен был автором на свободе, а ловко извернувшийся Андрий как-то очутился в тюрьме. Эти бытовые картины хороши сами по себе, как и всегда у г. Винниченко. Неприятно поражает также попытка автора в «идейном» разговоре между двумя героями обосновать их «деятельность» более глубокими мотивами социального свойства. Конечно, среди воров и разбойников встречаются люди с чисто реформаторскими наклонностями, о чем свидетельствует вместе с историей и мировая литература и народная поэзия, но герои г. Винниченко ничем не напоминают этого типа, они слишком мелкотравчаты и в чувствах и в поступках, поэтому фраза Илько о том, будто они «з бідних не беруть», а только «з багачів», отзывается лицемерием или авторской «выдумкой», так как эти «идеи» вовсе не мешают приятелям фактически «драть» главным образом с крестьян, вовсе не принадлежащих к «багачам», а скорее равных по положению самим героям. Впрочем, г. Винниченко в этом неверном штрихе повторил ошибку, которая проходит красной нитью через сочинения более опытных писателей, например, через роман Мирного и Билого «Лихі люди», и через роман Горького «Трое».

Следующий за «Силою і красою» рассказ Винниченка «Біля машини» представляет сплошь бытовую картину, в которой на фоне тяжелого труда в экономии выступают фигуры эконома Гудзика, пронырливого и ожесточившегося от деморализующего положения «погонщика людей», Химы, развращенной «панскими» соблазнами работницы, порочного панича Янка, выбирающего себе «біля машини» (молотилки) девушек, как коров на ярмарке, и, наконец, двух «коноводов» Карпа и Андрона, направляющих глухое недовольство товарищей непосредственно на личность эконома и вынуждающих у него полную расплату побоями и угрозой стачки. Побитый эконом расплатился, приостановленная было машина снова пошла в ход, но — «скінчивши виплату, Гудзик, модиска (его невеста), її батько і синенький ляшок (их гость) почали радитись»... На этом обрывается рассказ, как бы обещая, что автор еще вернется к этой теме — и, действительно, он к ней скоро вернулся, попробовав раньше свои силы в ином направлении в двух рассказах уже не из народной жизни — «Заручини» и «Антрепренер Гаркун-Задунайський». Хотя их нельзя назвать плохими, но все же в них нет той яркости и свежести красок, какими отличаются «Сила і краса» и «Біля машини». При этом в этих рассказах почему-то больше выступают недостатки стиля или скорее языка г. Винниченко. Его фраза вообще имеет тенденцию складываться по законам скорее русского, чем украинского синтаксиса, но в то время, как в диалогах персонажей из народа этот недостаток почти исчезает,

· в описаниях и в рассуждениях от автора он выступает наружу тем сильнее, чем сложнее самые описания и рассуждения. Даже лексические ошибки, очень редкие в рассказах из народной жизни, попадают чаще там, где речь идет о другой среде. Ими особенно пестрит рассказ «Заручини», где ломаная украинская речь студентов, которую автор видимо старался изобразить «фонографически» верно, в сущности, мало отличается от речи самого автора, что едва ли входило в намерения г. Винниченко. Злоупотребление словом «якийсь» назойливо бросается в глаза, сообщая стилю расплывчатость и неопределенность. Там попадают даже такие ошибки, как употребление слова «особистий» (личный) вместо «особливий» (особенный), «чинно» (что значит по-украински «дейтельно») вместо «статечно, призвоіто». В разговорах главного действующего лица, студента Мыколы Семенюка, все это звучит естественно и даже уместно. Этот интеллигент видимо выучился украинскому языку по книжкам да от товарищей, также плохо владеющих родным языком, а расплывчатая, неопределенная фраза вполне подходит к этому юноше «з добримися надіями, хорошими мріями і... малими силами». Но самому автору лучше было бы этого избегать, отделявая более тщательно свой стиль. Впрочем, не один стиль портит, по нашему мнению, рассказ «Заручини», а прежде всего водевильный элемент, введенный без всякой необходимости в заурядную, но все-таки скорее грустную, чем смешную историю профанации чистой и наивной первой любви молодого студента и крушения его мечты о безобидном, хотя и несколько мещанском личном счастье. Что любимая им и глубоко влюбленная в него девушка обманывает его, решая выйти замуж за богатого купчика, а его, Семенюка, готовит в «друзья дома», в этом, конечно, ничего невероятного нет, но что ее «заручини» проходят в чужом доме, в отсутствии родных, живущих в том же городе, на балу по поводу другой помолвки, неожиданно для всех, настолько неожиданно, что Семенюк до последней минуты принимает объявление помолвки на свой счет, сидя рядом с женихом и невестой,— это представляется нам возможным только в водевиле. Конечно, у талантливого автора и водевиль может на время казаться правдоподобным, но едва опустится занавес, это впечатление правдоподобности исчезает; тоже происходит и по прочтении «Заручини», едва закрывается книга над последней страницей этого рассказа. Кроме этой неправдоподобности фабулы есть и некоторая неправдоподобность психологии героя. Как бы ни был увлечен хорошенькой барышней «идейный» мечтательный и сентиментальный молодой человек, невероятно, чтобы именно такой человек продолжал считать ее «чистою, святою», искренней, кроткой и нежно заботящейся о нем после того, как она проявила грубую чувственность во время первого объяснения в любви (даже у к у с и л а Мыколу в щеку) и крайнюю вульгарность в «ласкательных» словах («Проклятый, глупый... плевать, пусть входят... загрызу, всего загрызу!», резко оборвала его попытки продолжать и после объяснения в любви учить ее украинскому

языку, заявила, что хочет поработить его с его «чистотой, невинностью, идеями», и наконец, чисто самодурским приемом заставила его в первый раз в жизни пить водку («Я хочу, щоб ви зробили гидко... Я хочу, щоб ты для меня на все пошел, слышишь?»). Но Мыкола настолько водевильно слеп, что отправляется послушно пить водку против желания, еще умиляется, замечая, что барышня о чем то перешептывается с купчиком: «Мабуть просить, щоб ее давав мені жити багато... голубонько моя мила!» После этого, пожалуй, было бы неудивительно, если бы даже неожиданный «пассаж» с обручением все-таки не отрезвил «голубоньки милої». Но автор пощадил бедного Мыколу и, ценою страшного отчаяния вследствие разочарования в барышне, спас его несколько во мнении читателя, который, пожалуй, мог бы заподозрить этого идеалиста в близком умственном сродстве с детски наивным «діячем» и спросить автора: какое, собственно, нам с вами дело до этих ... дураков. Впрочем, интерес этого рассказа заключается не столько в фабуле и фигуре главного героя, сколько в бытовой картине, изображающей пирующую мелкую буржуазию из купцов, чиновников и студентов в живом изображении второстепенных лиц (Ганенка, товарища Мыколы, купчика, Фомушки, развратного студента Ламазоди и прочих) и в верном наблюдении проявлений психологии героев, если опять таки забыть причины, вызвавшие такую психологию.

Тема «Заручин», собственно, чеховская: рассказ о том, как ломаются в безвыходной пошлости житейской и без того «небольшие силы» среднего человека. Но Чехов умел глубже заглянуть в душу среднего человека и поэтому драма пошлости принимала размеры истинной трагедии, безвыходность которой, по крайней мере, при всех существующих данных, была для всякого ясна. Юмор в его сочинениях второго периода был подобен юмору шута в трагедиях, повторяющего смехом то же самое, что другие уже сказали слезами. Нам кажется, что в таланте г. Винниченко мало черт, родственных Чехову, пожалуй, есть только одна — умение изобразить «настроение» обстановки и власть ее над человеком. Но с другой стороны, именно власти человека над обстановкой, т. е. его внутреннего «микрокосмоса», окрашивающего все внешнее в свой цвет (у Чехова большей частью серый), г. Винниченко не умеет изображать, от этого и юмор его не глубокий, чисто внешний, не «окрашивающий» и потому часто кажущийся лишним или преувеличенным. Лишним он кажется нам в «Заручинах», преувеличенным в «Антрепренері Гаркун-Задунайському» и в «Мнімом господіне», о которых вообще много говорить не приходится, так как, по-видимому, и сам автор не особенно серьезно отнесся к этим своим произведениям. Это шутки, которым только некоторая растянутость мешает быть только забавными, без примеси грусти и скуки. В «Антрепренері Гаркун-Задунайському» жизнь мелкого захолустного актера взята исключительно с космической точки зрения, и если у читателя все-таки являются грустные мысли по прочтении этого рассказа, то это уже не вина автора. Впрочем, таких рассказов много

во всякой литературе, а в украинской они не кажутся особенно банальными только потому, что вообще не все еще банальные темы использованы украинскими писателями, о чем, пожалуй, читателям едва ли стоит жалеть, а талантливым писателям уже и вовсе не стоит стараться пополнять такие проблемы в родной литературе. Есть, впрочем, и в «Антрепренері Гаркун-Задунайському» интересные черточки, присущие только украинскому театру и его деятелям, например, остроумное изложение «типичной» украинской драмы.

Рассказ «Мнімий господін» несколько оригинальнее, но не по теме, а по обстановке, в которую она помещена. Тема-то очень заезженная юмористами: как человек, не злой по натуре, становится «извергом и тираном» для всех окружающих, изводя их рассказами о своих болезнях, настоящих и особенно мнимых. Но рассказу придает интерес и оригинальность обстановки, в которую он помещен и которая изображена г. Винниченко, как всегда, мастерски. Дело происходит в солдатской казарме. «Мнімий (мнительный) господін» — дежурный унтер — не дает спать усталым солдатам рассказами о своей мнимой болезни и чтением вслух «історії» этой болезни, записанной со слов «Мнімого господіна» поневоле послушным грамотным солдатом: «Мнімий господін», как «начальство», не зол, не взыскателен, но солдаты его от всей души ненавидят именно за его рассказы, отказаться слушать которые солдатам, людям подневольным, невозможно. Рассказы эти изображены очень наблюдательно в смысле языка и стиля, но, пожалуй, слишком реально, так как и читателю по временам сообщается та скука, которую испытывают невольные слушатели мнімого господина. Юморист по натуре всегда сумеет избежать скуки, рассказывая даже о самых скучных вещах, поэтому нам кажется, что юмор не особенно свойствен натуре г. Винниченко, хотя талант помогает ему справиться и с чуждыми его натуре приемами творчества.

Мы несколько нарушили порядок изложения, упомянув здесь о рассказе «Мнімий господін», который является последним из напечатанных сочинений г. Винниченко, но мы хотели кончить речь о его юмористических произведениях и обратиться к произведениям серьезным по тону и по замыслам, которые кажутся нам более типичными для г. Винниченко. Да, по-видимому, не нам одним серьезные, главным образом, общественные темы кажутся более родственными таланту г. Винниченко, вероятно этим соображением объясняется помещение издателями Львовской «Видавничої Спілки» в одной книжке вместе с рассказами г. Винниченко двух рассказов мало известного автора В. Деде под заглавием «Боротьба» и «Суд», которые хотя значительно уступают произведениям самого «Винниченко», но все же носят следы или влияния или случайного духовного родства с ними. Земский начальник, творящий «суд» и рукопашную расправу над крестьянами, обрисован грубыми и трафаретными штрихами, каких мы не видим у г. Винниченко, но вырисовка деталей наружности действующих в рассказе лиц и изображение настроения

массы напоминает приемы г. Винниченко, хотя и в несовершенном виде. То же можно сказать о рассказе «Боротьба», но уже по сравнению не с худшими, а с лучшими вещами г. Винниченко. В «Боротьбі» г. Деде мы находим черту, которой нигде не встречаем у г. Винниченко и об отсутствии которой жалеть не приходится, а именно постоянные комментарии от лица автора поступков и характеров действующих лиц. Отчасти это объясняется избранной автором «Боротьби» формой рассказа от первого лица, которая редко выходит удачной, отчасти, может быть, самой темой, при разработке которой автору трудно было сохранить объективный тон. Среда суровой мертвящей дисциплины, в которой задыхается и отчаянно бьется мысль и чувство скольконибудь выдающихся людей, изображена такими мрачными красками, что рассказывать о ней «от первого лица» спокойно, пожалуй, и нельзя, но тогда жаль, что автор не избрал другой формы, так как личность рассказчика, менее интересно обрисованная, чем те, о которых он рассказывает, иногда совсем некстати выступает и врезывается своими рассуждениями в самую живую, захватывающую или напряженную сцену. Без этого рассказ много выиграл бы, его сильное, энергичное письмо еще сконцентрировалось бы и тогда эта вещь не уступала бы лучшим произведениям г. Винниченко, какими, по нашему мнению, являются рассказы «Контрасты» и «Голота», особенно вторая.

Если бы рассказ «Контрасты» был напечатан в одной книге с рассказами «Біля машини» и «Голотой», то получилось бы нечто вроде трилогии. Они взаимно дополняют друг друга.

Если помнит читатель, «Біля машини» кончается советом временно побежденного «эконома» со своими товарищами по общественному классу, советом, очевидно, о том, какими мерами сломить вышедшую из повиновения чернь. Чем кончился этот совет, автор в этом рассказе не говорит. Но вот в «Контрастах» мы встречаем «чернь» уже в бродячем состоянии, на положении безработных. Положение это само по себе ужасно, но еще ужаснее представляется в виде контраста едущей с пикника веселой и несколько подвыпившей компании провинциальной интеллигенции, беззаботно повеселившейся на средства миллионерши из простого звания, невесты красавца-скульптора, увлекающегося контрастами в искусстве и в жизни. Скульптор смотрит с чисто артистической точки зрения на контрасты даже своего собственного, в сущности фальшивого и двойственного, положения. Контрасты его не возмущают, он любит их, видит в них высший смысл и наслаждение жизни и искусства, считает их законными, каковы бы они ни были. Но вдруг он встречается такой «контраст», который заставляет его забыть на время свой культ контрастов. На степи вокруг костров собралась толпа каких-то серых, насквозь пропыленных полуголых людей и делает над огнем что-то непонятное. На настойчивые вопросы миллионерши и ее гостей один из серых людей отвечает, что это товарищи «ходить коло себе... чепуряться... нужна в дорозі завелась...» и вот люди истребляют огнем паразитов. Серый человек говорит все

это добродушно, с покорной грустью также рассказывает он о блуждавших своих товарищах, земледельцев без земли, рабочих без работы, в поисках тяжелого, неблагородного труда, о неурожаях, о голоде, о безнадежной безвыходности. Он говорит просто, без аффектации, без желания разжалобить, но жгучая, невыносимая жалость овладевает слушателями, и миллионерша при помощи жениха и служанки принимается кормить толпу безработных остатками пикничного угощения. Толпа сначала подступает сдержанно, но затем при виде хлеба ее сдержанность исчезает. «Робиться щось страшно. Гомін, крики, лайки, прохання, сльози, звіряче ревіння, гарячі, жадні погляди, великі, чорні руки, змучені обличчя, брилі, хустки, картузи... все це мішається межи собою, хвилюється, кипить... І потім цей запах, важкий, кислий, якийсь запах поту...» Скульптор потрясен этим слишком сильным контрастом голодной толпы с сытой пикничной компанией, беспомощно лепечет: «Не можу... не можу дивитись... Я впаду...» Миллионерша подавлена, она видит, что ее помощь... ничтожная капля, исчезающая в море нужды. Весь запас пищи роздан, а голод не утолен, еще хуже растравлен. Она раздает им все свои карманные деньги. Скульптор следует ее примеру. Но и деньги их — капля в море. Раздраженная видом золота толпа становится страшной. Ужасную сцену прерывает гроза. «Пани» уезжает. «Спасителі наші» ...напутствуют на прощанье серые люди панов, но миллионерше слышится в этом «не то докір якийсь, не то образа...» Укрываясь от дождя под повозкой, она вспоминает о безработных, беззащитно мокнувших в степи и ей «стає якимось ніяково й важко, як у чоловіка, котрий десь або набрехав багато, або вкрав щось і щасливо утік звідки». А скульптор, забыв о собственной философии контрастов, как высшего смысла и наслаждения жизни, нападает вдруг на настоящих философов с их отвлеченной моралью. «Філософія життя, філософія моралі, краси... Ні, ти дай таку філософію, щоб я міг навчити цих людей бути щасливими... а їх мільйони». Скульптор при этом случае брюзжит против «категоричних імперативов и абсолютов».

Скульптор забыл, что его собственная «философия», теория «контраста для контраста» гораздо безнравственнее ни в чем неповинных «императивов и абсолютов», да, впрочем, эта теория сама собой разлетелась в прах при первом приближении самого страшного и самого грандиозного контраста — социального. Скульптор упустил из виду, что именно проснувшаяся жалость и смутное чувство «категорического императива» заставили его самого живо проникнуться ужасом положения этих голодных бедняков и что, во всяком случае, не философы виноваты, если этот «категорический императив» ненадолго овладел его артистической душой.

Скульптор и миллионерша увлеклись восторгами любви под аккомпанемент.бури, а потом бешеным галопом умчались, встретив еще раз на пути благодарящих бедняков. Скульптор опять заговорил прежним тоном о менее страшных контрастах. «Кон-

трасты, контрасты, контрасты», кончается рассказ и, действительно, автор собрал в этом небольшом очерке много контрастов в положениях, в характерах, в настроениях людей и природы, изобразил их рельефно, сильно, но все они бледнеют перед тем грозным контрастом, который превратил в ничто поверхностную эстетическую философию скульптора. Как-то чувствуется, что сам автор не остановится подобно своему скульптору на простом созерцании контрастов, не сделает их самодовлеющей целью своего творчества, но и не отмахнется от них, не забудет среди других впечатлений.

«Контрасты» были напечатаны в октябре 1904 г., а в январе 1905 уже появилась «Голота», и в ней мы нашли то, чего ожидали по прочтении «Контрастов». Автор анализировал толпу, разложил ее на личности и, таким образом, углубил и обострил ее психологию. Это уже не безыменная толпа, из которой выделяются несколько личностей, более заметных (Карпо и Андрон в «Біля машини»), а иногда как будто случайно замечены автором (Хима, Федоська там же); сплошная несерая масса, на фоне которой движутся постоянно сливающиеся с ней силуэты, как это мы видели в «Контрастах». Нет, это уже собрание определенных личностей, объединенных общими условиями жизни, но имеющих каждая свою физиономию, резко отличную от других. У каждой личности своя драма, не подчиненная другим, а только связанная с другими, опять таки в силу общих условий. Этим «Голота» напоминает Гауптмана «Ткачей», хотя в ней нет никакого подражания пьесе Гауптмана. И форма (недраматическая), и план, и группировка основных мотивов — все другое, но отношение к «человеку толпы», к его личности то же, что у немецкого драматурга ново-романтика, прошедшего через горнило и романтизма, и натурализма. Для г. Винниченко, как и для Гауптмана, человек толпы уже не бутафорская принадлежность, как это было у старых романтиков, не манекен для примерки костюмов, сшитых из «человеческих документов», как это было у натуралистов, нет, у них «человек толпы» ч е л о в е к в полном смысле слова: но он не выделен из толпы, не поставлен в одиночку или в искусственную группу для художественной студии, как это было у русских реалистов, а, напротив, оставлен в своей среде и вместе с ней выдвинут на первый план так близко, что и среда перестала уже казаться фоном, расчленившись на равноценные, но неравнозначущие фигуры. У Гауптмана все действующие лица, члены толпы его «Ткачей», связаны не только общими условиями жизни, но и общим настроением, проходящим разные фазы и принимающим разные оттенки у разных личностей. У г. Винниченко они связаны еще и фабулой, развитию которой они так или иначе содействуют, но как ни сильно настроение «Ткачей», как ни интересна фабула «Голоти», все-таки не в них одних весь интерес этих произведений. Мы можем представить себе этих лиц при другом настроении, связанных другой фабулой, и все же они не теряют значения и интереса, каждое из них, как это бывает и в действительной жизни, служит еще и само себе целью, и по-

тому у читателя нет того впечатления, которое получается по прочтении любого произведения старых школ, а именно, что умри главный «герой» или исчезни главный тезис произведения, так «второстепенным» лицам уже и делать на свете нечего, хоть сейчас помирать, так как они только и жили для «освещения» или «оттенения», а сами по себе никому не нужны. Такой прием в искусстве соответствует совершенно прежним философским и этическим взглядам на жизнь и людей: «герой и толпа», «личность и среда» «столкновение общественных групп», «борьба массовых инстинктов» — вот главные темы прежних философских трактатов и беллетристических сочинений, и как ни широк был демократизм у многих из авторов, как ни глубок был их анализ, как ни увеличивалось число «героев» за счет «толпы», а все еще оставался осадок не поддававшейся старым приемам анализа людской «массы», которая представлялась страшным, темным чудовищем, как будто уже не человеческой природы; все еще были люди «среды», никакого иного назначения не имевшие, как именно служить кому-то средой, все еще были «орудия сил», помимо этих «сил» никакого интереса и значения не имевшие. Но вот мало-по-малу выработался новый взгляд, восторженно воспринятый ново-романтиками в искусстве, а именно, что ни в природе, ни в жизни нет ничего, что было бы само по себе, так сказать по праву рождения, второстепенным, что каждая личность суверенна, что каждый человек, каков бы он ни был, есть герой для самого себя и часть среды по отношению к другим и что поэтому только в личной лирике является естественным тот литературный прием, который выдвигает на первый план одну личность, как бы изолируя ее от всех остальных, а в остальных родах литературы этот прием фальшив и бесплоден, там все личности должны быть одинаково «суверенны», хотя роли их могут разниться объемом и качеством. Конечно, не все ново-романтики и не во всех произведениях в одинаковой чистоте выдерживают этот новый и практически очень трудный для писателя принцип, но он уже может служить критерием для истинного понимания и оценки произведений писателя и новой формации, которые не всегда называют себя ново-романтиками, иногда даже враждебно относятся к этому названию, но фактически восприняли этот главный принцип, на который мы только что указали, и который впервые был во всей чистоте применен в изящной литературе немецкими ново-романтиками, а из них раньше всех Г. Гауптманом. Мы считали не лишним напомнить этот генезис истинного демократизма в искусстве в виду того, что именно из демократического лагеря чаще всего раздаются нападки на ново-романтиков за их якобы «сверхчеловеческий аристократизм» и презрение к «толпе». Истинный ново-романтик призирает не самую толпу, т. е. не личности, составляющие толпу, а тот рабский дух, который заставляет человека добровольно причислять себя к толпе, как к чему-то стихийному, поглощающему, нивелирующему, стирающему индивидуальность, приносящему ее в жертву инстинкту, стадности. Ново-романтик про-

тивопоставит толпе не героя или избранную личность, а общество сознательных личностей, в котором она, эта толпа, растворялась бы без остатка; общество существует пока только в идеале и всякий способствующий приближению и осуществлению этого идеала есть, по мнению ново-романтика, «сверхчеловек», в противоположность прежнему «человеку толпы», добровольно приносившему себя в жертву бессознательным инстинктом неисследованного собирательного темного чудовища массы. Но невольные жертвы этого чудовища никогда не вызывали презрения такого ново-романтика, об этом достаточно свидетельствуют произведения лучших представителей этого литературного направления, к которому часто «примазывались» разные «сверхчеловечки» из чуждых ему по духу литературных групп и под его флагом выставляли чуждые ему принципы и чувства. Напротив, им уделялось полное внимание, их погибшая личность спасалась от забвения, иногда даже окружалась ореолом мученичества (например, Ганнеле). Но такова участь всех сильных литературных течений, что они невольно увлекают за собой и выносят на поверхность разные щепки и мусор, мутящий по временам их чистую струю. Вдумчивый читатель и критик должны уметь отличить наносные элементы от основных.

В «Голоті» г. Винниченко главный принцип ново-романтической школы применен в полном объеме. Г. Винниченко взял объектом наблюдения небольшую толпу людей, 12 человек рабочих в экономии, но зато всю ее изучил и расчленил и выяснил личность каждого члена в ее сущности и в ее отношении к окружающим. От этого не уничтожился коллективный характер жизни и деятельности этих людей, но представился в новом свете, и даже бессознательные поступки так освещенной толпы получили определенное значение и вызывают сознательное отношение к ним читателя. И ни одну из этих личностей нельзя назвать «второстепенной» в техническом смысле этого слова. Самые зависимые, подчиненные в общественном смысле личности занимают в повести самостоятельное место, имеют независимое «суверенное» значение. Такова, например, судьба умирающего бездомного старика Панаса, лица почти «без речей», трагична сама по себе, независимо от того, какое значение она имеет для поступков остальных его товарищей. Старик этот изжил свои силы «на чужій роботі», а теперь ему не находится места где умереть, из экономии гонят, потому, «економія — не больниця», в настоящей больнице едва ли есть место для хроников, а в родной деревне у Панаса никого и ничего нет. Из-за него идет спор везти его или нет, по приказанию приказчика, «в волость», не умрет ли он по дороге, не будет ли это «душегубством»; этот вопрос служит пробным камнем солидарности «голоты» между собой, но сам Панас к этому безучастен, он уже не от мира сего, «хай везуть... все одно... чи тут чи там...» Люди вокруг него спорят о счастье, о социальном благополучии, о правде, о боге, Панас же только раз вступает в разговор: «Коли має чоловік здоров'я, то й щастя має, а згубив здоров'я...» и то кашель не дает

ему окончить его единственной реплики. Этот человек заеден жестокой средой, но и сам он часть среды для окружающих товарищей, он своим жалким положением ухудшает их обстановку, вносит лишний тяжелый вопрос в их и без того тяжелую жизнь; он призрак их собственной будущности; по временам этот «обесцененный» умирающий становится центром внимания всех остальных и тогда они нравственно зависимы от него, его два слова «хай везуть» звучат как будто «прощаю и разрешаю» и так, по-видимому, понимают их все, так как даже решительный и мрачный работник Трохим, угрожавший «побить морду» всякому, кто повезет больного, не решается открыто запротестовать против своего соперника временного батрака «хозяйського сина» Андрия, вызвавшего везти Панаса, а тайно мстит ему, подбросив в его вещи украденный у барского гостя, учителя, орден, «миндаль». «Миндаль» же эта играет видную роль в драме другого загнанного существа, девочки — «попихача» Марынки, личности, которая по старой литературной традиции никак не должна бы иметь самостоятельных драм. Девочка эта, запуганная до потери чувства действительности, кажется всем «засмоктаною», «щеням», «кошеням», каким-то ничтожеством, так сказать «бесконечно малой» величиной, а между тем она одним своим неожиданным поступком взбудораживает всех окружающих и заставляет самых сознательных из них считаться с собой. Но самый поступок — именно кража «миндали» — не был по существу неожиданным. Этот бездомный, сиротливый, беспомощный ребенок глубоко чувствует непосильное тяжелое положение, он еще не успел «обтерпеться» за свой короткий век, он инстинктивно ищет выхода из-под гнета и нет никого, кто бы помог найти этот выход. Но из разговоров старших товарищей по положению Марынка учится верить, что человек должен сам себе искать дорогу, потому что никто ему дороги не укажет, никто не поможет прожить без борьбы, каждый должен прежде всего о себе думать и этим только путем он может и другим помочь. Марынка слышит, что мораль обязательна только по отношению к людям своего класса, т. е. в данном случае по отношению к «голодранцам», а в отношениях с классом враждебным и чуждым, с «панам», эта мораль лишняя, даже глупо и вредно ее соблюдать; и это говорит самый старый и самый умный человек из всей «голоты» дид Юхим. Затем, когда все другие так просто говорят, что не худо бы украсть «миндаль», за которую, «казав буфетчик, можна трактир з катеринкою одкрити», не естественно ли, что Марынка ухватывается за эту мысль. Ведь это, по-видимому, единственный путь к спасению из панской неволи, ведь если можно открыть трактир, то можно и хату построить, уйти от панов и завести свое хозяйство, т. е. достигнуть того идеала земного благополучия, о котором постоянно мечтает вслух большинство окружающих девочку «голодранців». Кухарка Калына, например, надеется даже скорее достигнуть своего благополучия путем выхода замуж за «хазяйського сина» Андрия, временно служащего в батраках, другие безнадежно вздыхают по «своій

хаті» — иные в злобном отчаянии стараются заглушить в себе это стремление. Один только молодой батрак Кондрат находит, что своя хата и хозяйство только лишняя обуза: «Знаю, що як своє хозяйство, то мороки багато, робиш не менше, як і по економіях, а клопоту... аж по вуха... а нема нічого, то й клопоту нема... Аби харч добрий та роботи менше та платили добре... то й жити якось можна...» Однако, и Киндрат заключает свою тираду грустным: «А що ж робитимеш». Видно, что и он еще не вполне сжился с положением «чистого» пролетария, также как и батрачка Софийка, бесприютная, всема безнаказанно оскорбляемая женщина, тщетно старающаяся потопить свою тоску в водке и в «гульне». «Гуляй та й годі... Нащо нам хата... гуляй та й все...», выкрикивает Софийка, но ее задор разрешается отчаянными рыданиями. Даже безработный глуповатый батрак Крыць перестает полуидиотски смеяться при звуках песни о тяжелой жизни наемника и присоединяется к пению осмысленно, грустно и серьезно. Возлюбленная парочка Петрык и Санька говорят о том, как они поженятся и заживут своим домом, хотя никому да и им самим неизвестно, когда и как это может осуществиться: может быть он собирается копить свой грошовый заработок, так как у Саньки есть в натуре суховатая деловитость, смягченная только любовью к Петрыку да некоторыми нравственными устоями, мало пригодными в ее теперешней батрацкой жизни. Марынка не может надеяться ни на свой заработок (что може скопить «девченка на побегушках»), ни на замужество — она еще так мала, даже «гулять» ей еще не по летам, от водки ей делается дурно, — ей единственный выход — украсть вот ту самую дорогую вещь, за которую, говорят, и можна «трактир одкрити», и с храбростью отчаянья она совершает кражу, вызвав этим уважение к себе со стороны философа Юхыма, которому она доверилась, и озлобленного «попеченого» пролетария Трохима, которому дед Юхым выдал ее тайну. Эти люди начинают после считаться с ней. Хотя они не особенно колеблются подкинуть «миндаль» Андрию, как только выясняется, что она вовсе не дорогая и ничего путного за нее купить нельзя, но их смущает одно: как быть с Марынкой. Трохыма ни мало не мучит совесть, что Андрий может по его милости невинно в тюрьму попасть — так ему и надо, «хозяйському сину», чтоб не подымал носа против «голодранців», чтоб не возил умирающих бедняков, куда прикажут, чтоб не мучил красавицы-батрачки Килыны перспективой замужества и не отвлекал бы ее внимание от убогого товарища. Дед Юхым позаботился о том, чтобы все было построено ловко, да и все; чтобы с панов и деньги получить за открытие мнимого вора; ведь с панов, по его классовой морали, даже следует всегда сорвать, что можно — «з паршивої вівці хоч вовни клапоть — дають — хватай, скубуть — тікай» — совесть в этом направлении спокойна, с чужими все дозволено. Но Марынка — она ему теперь так верит, а тогда она будет считать себя обманутой, обманутой своими, «обізлится, зачерствіє дівчина, буде така, як ти», — говорит он Трохыму. И «зачерствілий, по-

печений» Трохым находит в своей душе нежные струны и в голове нежные звуки, уговаривая Марынку и доказывая ей, что «миндаль» совсем негодная и что о ней, мол, жалеть не стоит; он щадит Марынку, он уважает ее горе о разбитых надеждах; только, когда она сознается, что ей жаль Андрия, если тот попадет в тюрьму, хотя бы и в наказание за «дядька Панаса», которого она тоже жалеет, суровый Трохым не выдерживает нежного тона. Он пронизывает над этим «жалем» («мало, видно, ще били тебе, не вибили жалю»), злобно советует всех грызть, кусать, отгрызаться при первой возможности. «А будеш жаліти... чоловіком не будеш», убеждает он девочку, нежность его опять возвращается. Но на безнадежный вопрос Марынки: «значить... ми тут і зостанемся?» он уже не в силах был ответить, кроме жесткого «не знаю», и безутешная Марынка опять осталась в своем ужасном, беспомощном одиночестве среди бессильных ей помочь «своих» и безжалостных, безучастных чужих.

Когда Панаса увезли, Андрия выгнали из экономии за мнимую кражу, а Трохыма за строптивость, Килына уехала в город к офицеру после окончательного краха ее надежд на замужество, Юхым запил очертя голову, положение Марынки осталось неизменным, она не была наказана за кражу, ее никто не выдал, но от этой фигурки забитой девочки, когда она не знает, что сказать на прощанье уходящему Трохыму и дрожащими руками мнет картофельную шелуху, веет чем-то до ужаса безнадежным и невольно напряженно и тревожно задумываешься над дальнейшей жизнью этого ребенка, забывая, что рассказ уже кончен и фабула пришла к разрядке, та фабула, в которой этот ребенок играл как бы случайную эпизодическую, совсем «второстепенную» роль.

Мы нарочно взяли второстепенные фигуры Панаса и Марынки за исходный пункт анализа «Голоти», чтобы показать, как легко перемещается центр тяжести в сочинениях ново-романтического образца с одних личностей на другие. Но в фабуле главное место принадлежит не этим личностям, а другим, которых мы до сих пор рассматривали как часть среды, окружающей Панаса и Марынку. По отношению к этим другим, т. е. к Калыне, ее жениху Андрию и безнадежно влюбленному в нее Трохыму, все остальные являются в свою очередь средой. Калына потому так жаждет выйти замуж за «хазяйського сина», которого она по собственному признанию не любит, что ее пугает перспектива умереть бездомной, как Панас, быть всеми оскорбляемой, как «гулящая» Софийка или вечной невестой, как Санька; она не хочет, чтобы ее дети были безответными «попихачами» как Марынка, а сама презираемой всеми, кто хоть немножко побогаче, «голодранкою». Такая «гульня», какой довольствуется Софийка, Килыну не привлекает, водки она не любит, в простых парнях красоты и привлекательности не находит; ей, подобно Гале в «Народнім діячі», тоже нравятся «гарні, чистенькі» паннчи, хотя она не идеализирует их и в глаза говорит соблазнившему ее офицеру: «Ви мене не любите и я вас не люблю». Но офицер действует

на ее чувственность, а рассказы деда Юхыма о привольной и бурно-красивой жизни содержанок действуют на ее воображение, и Софийкино «гулять — так гулять» она понимает в смысле именно такой карьеры. Подобно той же Гале она знает, что красота — сила и что силу эту можно и, пожалуй, необходимо продать, чтобы вырваться из батрацкой каторги. Но у Килыны есть еще надежда на «честный» выход, т. е. выход замуж за хазяйского сына и ей кажется, что возьми он ее замуж, она будет любить его так как еще никого не любила, так как самым фактом женитьбы на ней, «голодрабке», он докажет, что любит ее не только для себя, а и для нее, Килына только такую любовь считает настоящей, всякую другую презирает и не находит нужным с ней считаться. Килына горда, в ней сильно чувство собственного достоинства, недаром офицер называет ее «королевой неприступной», она искренна и откровенна до жестокости, она не лжет ни жениху, ни офицеру, а резко и прямо объявляет им цену, за которую она может отдать или продать свою красоту или любовь. От офицера она требует денег и роскоши, от Андрия положения независимой хозяйки, живущей «на своїй волі», свободной от гнева свекра и родни. Даже ради этого желанного положения она не может лгать перед женихом: «От тобі й вся правда», — заключает она свои требования и вместе с тем признания: «Хочеш бери — хочеш — ні. Я не обманую тебе». Благодаря этому ее поведение не имеет характера *навязывания* себя в жены Андрию — она не навязывается, а ставит свои условия. И пассивный Андрий уважает ее, по отношению к ней он не позволяет себе того заносчивого тона, которым он обзывает «голодрабцем», например, ненавистного ему Трохыма. Он чувствует себя чуждым в среде «голоты», которая попрекает его, что он, «хазяйський син», отбивает работу у батраков. Голота пьет его водку, не переставая бранить «дуків, багачів, хазяйських синів», насмехаясь над хозяевами, которые отдают своих сыновей в кабалу, и не сдвигаясь на полупьяные излияния Андрия: «я до вас, як до братів». И Андрию хочется уйти из этой среды и увести Килыну (хотя он не прочь бы «поженихатись» и без женитьбы), но суровый отец, семья, наконец, всякие соображения, что лучше подождать жнив и т. п. действуют на него, борются с влиянием Килыны, он оттягивает решение, мямлит (подобно Ильку в «Силі і красі»), пока, наконец, неожиданная катастрофа с «миндаллю» круто решает дело: он с позором уходит домой, потеряв весь заработок. До свадьбы ли после этого. Надежды Килыны рушатся окончательно, она решает последовать первоначальному совету деда Юхыма и отправляется в содержанки к офицеру, хотя дед Юхым убеждал ее потом этого не делать, уязвленный ее упреком «чужим соромом заробити». Хотя, собственно, Килыну подвинул на этот шаг не столько совет деда Юхыма, который он преподал по просьбе офицера, получив вперед деньги за эту «комиссию», сколько его еще прежние разговоры — вполне бескорыстные и собственная неотвязная мысль Килыны о том, что все равно батрачке «чесного» выхода из своего поло-

жения нет. Но гордой Килыне невыносимо тяжело было продаваться, и не случись этой катастрофы с Андрием, может быть она все-таки отстояла бы свое достоинство, хотя, кто знает, легче ли была бы и в нравственном смысле ее жизнь в патриархальной крестьянской семье на положении нежеланной, почти насильно вторгшейся в семью невестки-бесприданницы, безродной батрачки с сомнительной, в глазах «хазяйських дочок» репутацией. Было ли бы такое унижительное положение «чесним» выходом? Выдержала ли бы ее гордая натура ту мысль, что ее, наемницу, из милости приняли в «хазяйську хату»? А вырваться из этой хаты вместе с мужем, как она мечтала, не так было бы легко. Быть может, выносимее та открытая, ничем не прикрашенная сделка купли-продажи, на которую решилась несчастная «королева неприступная»... В нравственном смысле, быть может, выносимее был бы тот выход, на который намекают некоторые сцены Килыны с Трохымом. Всегда резкая с «попечением» строптивым Трохымом, Килына раз была тронута его сурово-застенчивым признанием в том, что и ему нужна ласка, хотя он-то ласки никогда не испытал, и его укор, что мол у Килыны ласка есть только для «хазяйських синів» да для тех, у кого есть деньги. Гордая девушка смягчилась, почувствовала в этом «волке» Трохыме своего брата «голодрабца» и уже готова была приветливо, дружески обойтись с ним, но его внезапный чувственный порыв испугал ее, заставил замкнуться в себе, и товарищ с товаркой разошлись опять врагами. Непосредственно ли оттолкнуло ее появление чувственности в этом человеке или она сама побоялась увлечься, хотя бы у Трохыма были и честные намерения,— пример Саньки и Петрыка ведь казался ей так недавно страшным,— или же опять всплыло в ее душе недоверие к мужчинам вообще, которые, по ее мнению, всегда рады «поживитись на дурничку»,— автор этого не поясняет. Возможно, что все эти мотивы играют роль в ее осторожном поведении с Трохымом. Когда же он, обиженный ее недоверчивой холодностью, ушел, бросив ей злые слова, она как будто раскаялась, но раскаяние это было бесплодно. Все-таки честный выход в смысле соединения...

І. О. ДЕНИСЮК, директор,
Ін-т франкознавства ЛОЛДУ

Гранослов

Мабуть, нема жодної випадковості в тому, що круглі дати в житті Дмитра Павличка збігаються з ювілеями Возз'єднання; як закономірним породженням того ж Возз'єднання є те, що «син простого лісоруба, гуцула із карпатських гір» нині стоїть у самому центрі золотоговерхого храму української радянської поезії. Якось Дмитро Павличко у мемуарній замітці згадав епізод з свого «дорослого» дитинства, коли ще він босий «пастишив... і ходив по ріжки». Було йому всього десять літ, як його рідна Гуцулія зашуміла-загула, стояв овеснянений вересень 1939 р. Хлопець так переповнився піднесенням настроєм земляків, що, довго не думаючи, злетів на дзвіницю й ударив у всі дзвони. То був перший акт причетності майбутнього поета до життя великої громади — села, краю, Вітчизни. А в одному з рубаїв він скаже:

Щасливий був я двічі: як на сні
Мене віз батько в присмерки осінні,
І як відчув, що в мене в серці є
Те, що належить Батьківщині [1, т. 1, с. 390].

Нелегко визначити, хто більший — Павличко-поет чи Павличко-громадянин. Як і його великий учитель — Каменяр, з важким джаганом — легким пером у дужій і талановитій руці, торує він «правді путі», вторгаючись у бистрину життя вже десятиліть чотири й сьогодні стоячи на аванпостах нашої буремної перебудови.

Дмитро Павличко — бриласта, монументальна мистецька постать, духовно багата творча індивідуальність. Це художник особливого, наскрізь поетичного світосприймання, з різцем, здатним карбувати базальт. Водночас цей творець гнівних інвектив проти всілякої «олжі» і зміїної «трутизни» — пісняр, співи якого — «Лелеченьки», «Два кольори» та інші — народ прийняв як власні. Поет, перекладач, сценарист, суспільний діяч, публіцист і критик Дмитро Павличко живе неспокоєм новатора, пристрасного партійного бійця. На початку вересня 1948 р. поривчастий легінь з гуцульського села Стопчатів, з веселим поглядом зелених очей з'явився у студентському гуртожитку Львівського уні-

верситету й поставив під ліжку свою дерев'яну валізку, тяжку від руди віршів. Він писав щиро й просто, вижбухуючи все, що клекотіло в могутніх грудях гуцуляка, котрий допався до вищої науки, як до джерела після довгих пошуків безводними бескетями. Син того краю, що після довгої історичної смуги «моря сліз» був возз'єднаний в УРСР, Павличко виражав настрої тисяч таких, як сам,— радість нового життя. Поет у трудні післявоєнні роки ходив у старенькій військовій шинелі, живився дрібною кількою, був закоханий у життя та в свою Беатріче і посправжньому щасливий. Радість, котра променіла з його віршів, передавалася першим їх слухачам і читачам, і вони не бачили в них ніяких хиб, які з перспективи часової помічають критики (деяка декларативність, прямолінійність тощо), бо ж поезія переломних епох має свої закони і стиль. Так став Павличко рядовим в армії великої літератури.

Але вибір війська і роду зброї не був випадковим. Синові кам'яної землі з-під Чорногори, для якого першим ідеалом був його земляк Олекса Довбуш, імпонувало гостре, як опришківська бартка, слово — удар сталі об кремін, удар, що камінь перетворює на зоряні бризки. Він вписався у той типологічний ряд войовничого реалізму, який започаткував Іван Вишенський, утвердив Тарас Шевченко, продовжили Іван Франко, Леся Українка, Павло Тичина, Ярослав Галан. Восьмирічне навчання (з аспірантурою) у Львівському університеті розширило світогляд Павличка. Тут він здобув філологічну освіту з філософським ухилом — студіював як спеціальність не тільки українську мову та літературу, а й логіку, психологію, тут глибше збагнув велич Франка. В аспірантурі Павличко працював над науковою проблемою «Франко — поет-новатор» під керівництвом основоположника радянського франкознавства — академіка М. С. Возняка. Коли поет схилявся над морською глибиною Каменяревої криниці, в очах незабутнього батька молоді — Михайла Степановича — «алмазом добрим, дорогим» блищала сльоза... Великий Франко живе у Павличкових циклах, віршах і статтях як совість народу та його власне поетичне сумління. В одній із натхненних статей засвідчує він ось яке розуміння історичної вартості Каменяря: «Життям своїм зварив арматуру духовної будівлі нашого народу в одну міцну нерозривну систему, позлучав променем своїм арки мостів нашого братерства з усіма народами світу» [2, с. 5].

Кресалом перших поетичних іскр, що акумулювали в собі любов і ненависть, була смерть рідного брата. Його вбили фашисти наприкінці січня 1944 р. у Коломиї. Ридуючи разом з батьками, Дмитро написав перші справжні вірші, які стали слізьми душі й виявом ненависті до ворога. Жахливе слово «ершоссен» на довгі роки затьмарить перед ним принади німецької поезії і прози — і страждання молодого Вертера, і задуму рейнської русалки Льорелай. Потім, звичайно, Павличко перекладатиме і з німецької мови Гейне та Рільке. Він вивчить іспанську мову «з єї гарячов поезієв», як казав колись буковинець Федькович,

і разом з героїчним диханням Куби увійде у світ романомовної поезії. Його сонетарій — оригінальний і перекладний — доказ високого інтелектуалізму поета. Він перекладає з російської, білоруської, іспанської, французької, англійської (Шекспіра, Китса), болгарської, польської та інших мов, нічого не втрачаючи з палкості оригіналу.

Хотів би я всі мови знати,
Бо в кожному краї маю брата [1, т. 1, с. 24].

Його крилата душа завжди прагне простору, здобуття нових світів, далеких мандрів — пішохідних та повітряних і морських плавб — отого «navigare», жагу якого виразив у назві циклу «Navigare necesse est». З кожної мандрівки привозить поет цінні гостинці — віденські сонети, «Пальмову віть» з Куби й гілку сосни з країни Чурльоніса, запах подільських яблук та орієнтальні мотиви. У того, хто подолав простір, осідлавши його, як буйногривого коня, Москва і Говерла подають собі руки. З цією особливістю непосидючої вдачі жагучого подорожника органічно злита й така принадна риса його творчості, як пленеризм, пластика образу, чарівний реалізм деталей, які, наче молоденькі пструги, скачуть у холодних іскрах водопаду проти течії вгору. Співаючи хвалу і славу «сонцеві і росам, що розсипають по мураві день» сучасся, спускається наш поет у шахту часу крізь напластування епох від наших днів до давнини, аби у старовинних чарівників слова позичити дорогих алмазів. Його захоплює Сковорода, котрий кріпацьким дітям викладав латину і міг «бентежити думками рабську кров», Тарас Шевченко — «пророк великий наш», який знав «таємницю слова-грому» і після смерті котрого, споглядаючи його пам'ятник, «пілати, вбивці, словоблуди» дивляться на нас здалека, «як псища, загнані до буди». Ім'я геніальної Українки «Леся» асоціюється зі словом «леззя», і не менш дорогий Олександра Пушкіна

Веселий норов, мислення зухвале,
Дух волелюбства, геній простоти [1, т. 1, с. 323].

...Учасники експедиції франківськими місцями не забудуть одного дня, майже символічного кадру з життя поета-мандрівника. Дмитро Павличко намовив членів експедиції не їхати автобусом з Верховини до Космача, а піти пішки верхами гір тільки йому знаваними стежками через Білу Кобилу і Грегит. Літо стояло в зеніті. Сонце палахкотіло на високостях несамовито. На його розпеченій сковороді вершки смerek смажились і гостро пахли. Усі були очманілі від спраги, спеки і втоми, зневірені у правильності шляху. Лише Дмитро Павличко запалював усіх своєю незів'ялою енергією, упертістю й невтомністю. Він заманював, кликав, вимагав іти вперед і вперед через ті дикі бескеття. «Ось уже гомін джерела!» (Ніхто, крім нього, звичайно, нічого не чув). — «Це надзвичайна вода — вона лікує зір людський, повертає молодість, додає краси». Ще довго ватага, стікаючи рештка-

ми поту, йшла за своїм повним віри й сили провідником, поки почула шум потічка. І як припали всі до студеного щему цієї цілющої грегитської води! Не міфічне кастальське джерело, а це неприступне, здобуте через подолання стрімких підйомів і колючих скель на «трудогорі», асоціюється з поезією Павличка, сповненою свіжості, здоров'я, ліку на очі... Цікаво, що в таких походах поет здобував художні образи. «Доля народу мучила Стефаника, — писав Павличко, — коли він прозрівав як громадянин і коли сходив у провалля людської нужди, щоб у бескетті страждань знайти цілюще джерело правди самого буття» [2, с. 59]. Це в літературній критиці... А в поезії зустрічається неологізм «трудогора» і знову ж таки образ живодаїного джерела й безджерельного бескеття («Невже це та криниця, що повинна у цім бескетті відродити ліс?». Або: «Криниця — це твоє натхнення, хлопче»). Поет жадає оживити камінь — «у вени скелі впустити свою кров». У Павличка немає надуманих образів — усі реалії своєї поезії здобув він у контактах з землею і людьми. Тож коли порівнює піч, у якій його мама випікала добрий хліб, з тунелем, то це буде не якийсь абстрактний, а «тунель біля Яремча».

При всьому інтелектуалізмі й всесвітній масштабності асоціативу Павличко неначе виконує оту Гребінчину пораду — «домівки не цурайтесь». Своїм образним мисленням поет вп'явся передусім у кам'яні пласти того краю, де жила його мати й де починалася Батьківщина. Гірське гучне, «мов водопаду рев», тверде, як Грегит, слово є конструктивним елементом пластики і «тверді» в поезиці співця.

Курилась ватра, я лежав, як дим.
Твого волосся золота колиба
Ласкаво намагалася мене
Всього, всього вмістити під собою.
Супутник, як допитлива зоря,
Летів поволі, щоб не пропустити
Того, що статись мусило внизу, —
Вже наближалася хвилина дива [1, т. 2, с. 68].

Ватра, колиба, супутник... Якими органічними є тут діалектне слово й лексика технічного прогресу! Діалектизми, гуцулізми стали часткою арматури цілком сучасного стилю. Не штучно-екзотичний «локальний колорит» відображають вони. Це засіб вислову авторської невідокремленості від свого пракорення, від «хлопської ріллі». Максимові Рильському деякі відступи від норми літературної мови здавалися цілком законною прикметою саме цього поета, саме Дмитра Павличка. Але було б помилковим риси індивідуального стилю шукати у простому, механічному вживанні діалектизмів, бо ж це робить і ціла армія «несправжніх опеньків» — графоманів. Справа тут в особливому гострому чутті естетики слова, його, за М. Зеровим, «естетичної вимовності», у його нестертості й співдії з літературною мовою. Виразником ідейного пафосу поета стають усі ресурси словникових глибин української мови у її історичних та регіональних пластах. Цій же меті підпорядкована й інкрустація російського задушев-

ного слова у різьбі в стилі українського орнаменту, коли йдеться про дружбу українця й росіянина у поезії «Віктор». Інкрустоване слово-образ надає враження справжності, життєвої переконливості, автентичності, якої завжди пошукує майстер. Іспанські фрази з голосу революційної Куби доносять палкий подих острова Свободи в збірці «Пальмова віть».

Образи мозолистої праці хлібодарів й самого чорного запашного хліба, образи стерні, колоска, зерна, яке акумулює в собі шифр безсмертя, диво проростання, чар стиглості яблука — усе це використано для возвеличення праці й етики трударя й для філософічних роздумів автора про сутність плідного труда, доцільність людського буття на часово-просторовому полі від колиски до домовини. Андрій Малишко у любовно написаній передмові до Павличкової збірки «Хліб і стяг» започаткував дослідження поетики отаких «хлібодарних» віршів поета, їх «земного тяжіння», виходячи з постулату: світ можна змінити, але забути все, що з ним зв'язане, неможливо, бо в нових крилах залишається та основа, з якою людина прийшла в життя. Та селянсько-гуцульська першооснова Павличкової поетики, його художнього мислення і світосприймання ніяк ще не свідчить про те, що він селянський поет. Це інтелектуаліст, інтелігент з глибоким народним пракоренем, який вимагає суспільного звучання твору й вбачає живлення образу енергією свого співтворця — читача, народу.

Навіть в інтимній ліриці бринять у нього, як і у Франка, громадянські струни, а ліричний герой є носієм конкретно-соціальної психології. Який прекрасний — чесний і хвилюючий — образ болю селянського сина за безтямно потоптані колоски гострими каблуками коханої, котру не вчили народної етики — цілувати, перепрошуючи, скибку хліба, необачно струшену на землю! Памфлетні жанри лірики не завжди давали змогу авторові заглиблюватись у складний світ західноукраїнського селянина, котрий стикається з новим для нього радянським способом життя, але це зроблено у ніжній, співчутливо добрій і хвилюючій поемі «Земля» та в деяких інших поезіях.

Розмові з народом підпорядковані ораторські інтонації поета. Дмитро Павличко має великий дар — магією голосу загіпнотизувати слухачів його публічних виступів. Артистичне виконання своїх віршів перед аудиторією було одним з факторів швидкої популярності поета. Ще в студентські роки під куполами університетських залів «колегіум мінімум» і «колегіум максимум» з максимальним вольтажем пристрасті протрембітало гучномовне його слово і швидко вирвалось на всереспубліканський і всесоюзний простір. Павличко-критик, аналізуючи творчу індивідуальність Андрія Малишка, говорить про відповідність віршів вимогам часу, коли тисячні здвиги людей збираються слухати автора, бо ж поруч з тихим триванням на папері слово поета має гучне трибунне життя. Отож і сам Павличко дбає про ораторійність своїх віршів — про бистронавальну енергію ритмів, «дзвінь» рими, ударну каденцію навіть білих рядків, міцний

силогізм ходу думки, афористичний пуант природної, доступної, але завжди образної оповіді. Коли читаєш Павличкові поезії, то чуєш інтонації його голосу, уявляєш промовця, котрий збуджує серця мас, перед якими він виступає, як Франко в Криворівні зі скелі над Черемошем.

Громадянський пафос як визначальна домінанта стилю зумовлює й специфіку образної свідомості поета й форм її вислову. Два кольори почуттів — любові й ненависті — конкретизуються у двох пластах лексики з емоційним супротивним зарядом. Предметність Павличкового світосприймання виражається в образах підкреслено тактильних — це образ «тверді» й своєрідної «антитверді». Твердь — то міцність духу, «скеля душ», ідеологічна непохитність, тягар громадянського обов'язку, важкий таран для трошення ворожих фортець, нержавіюча сталь зброї, гострота її «леззя». Фактурою «тверді» є метал і камінь, нетверді — гниль, болото, порохно. Проти всього гнійного, слизького, драглистого спрямована вибухівка. Поет динамітом прагне розкидати гній, «слово моє зроблене із толу» — декларує він. Ножі, бритви леза й блискавиці в арсеналі його поезії, вогнем він прагне наповнити кожну риму, — «з ножів складу оці вірші»... Ніщо не сміє бути інертним в його поетичній зброярні, він пише навіть «політичні ямби і трохеї». Ці автохарактеристики справедливі й точні. Справді, динамітно-вибуховою є його поезія — і не тільки політична. «Гранітною» стає і його інтимно-пейзажна поезія у сенсі її наснаги міццю духа:

Повітря, наче прозорий граніт,
Слюда снігова ряхтить, наче манна...
Днина така голуба і рахманна,
Ніби у камені світ... [1, т. 1, с. 476].

Та образ каменю наскрізь поліфонічний. Павличко-критик говорить про «кремінь Франкового духу», який «тим густіше сипав іскрами бунтарства, чим твердішою була криця ножів запродавства» [1, т. 2, с. 119]. Але кремінь — теж символ нетлінності мистецьких цінностей, необхідності будувати для вічності.

Сутність чітких і впертих рис Павличкового стилю, отого «голосу, висіченого в камені», — у спразі знайти синтез конкретного з загальним, злободенного з вічним. Його стріли з кременя, сталі й блискавиць зі снайперівською точністю націлені у кожне «падлюцтво», «багно брехні», «чорну олжу», «безголовий мотлох», гаддя різного поріддя, «лестощів гидку паскудь», у фарисеїв, у «лоби чавунні».

Він славить «ленінської правди святої атом» і з цих позицій таврує брехню. Як безкомпромісному борцеві проти «олжі», доводилося поетові й терпіти. Його збірка «Правда кличе» у роки застою була виключена з літературного процесу за гостру критику сталінізму та його інерції. І в «Притчі про правду» вже пізнішого періоду є натяк на ті часи:

За часів царя Гороха
Не було такого дня,
Щоб за Правду не карали,
Щоб не славилась брехня [3, с. 194].

Дмитро Павличко — послідовний продовжувач традицій Галана у викритті українського буржуазного націоналізму та популяризації атеїстичних ідей і в той же час поет-інтернаціоналіст — не може без обурення говорити про переслідувачів національних почуттів народу та про носіїв національного нігілізму. У вірші з промовистою назвою «1939 рік» говориться про становище української мови за часів панської Польщі:

Тоді хотіли взяти в нас кати
І нашу мову: раб — німа скотина.
А поки мову маєш, — ти людина,
Що може пісню волі завести [1, т. 1, с. 102].

У недавно опублікованих на сторінках «Жовтня» віршах — старих і нових, тобто вже в час перебудови написаних, Павличко вірить, що «правда знов повернеться», освітить «кривди й зла епоху», незважаючи на нігілізм власних дітей, які рідну мову «зневажають і цькують», «не вмере вона ніколи».

У перший, більш ранній період творчості своєї слово розглядав Павличко як негайну вибухівку, а потім (збірка «Гранослов» і наступні) воно вже сповільненої, але універсальної дії, тобто спостерігається нахил поета до притчевості, параболічності, до філософічності ліричних медитацій, до своєрідного дидактизму. Щоправда, немало морально-етичних повчальних ізмарагдів розсипано і в раніших віршах. Але тепер самотійно існують у вигляді окремого циклу чи навіть збірки такі жанри, як притчі й рубаї. Проте скрізь раціоналістичний елемент невіддільний від пристрасно-емоційного. Навіть у класично суворих, підтягнутих уніформах сонетів, рубаїв, притчи дидактично забарвлених пейзажних образках затамовано вогонь. Нехай і не видно, як у домених печах за «залізними сплетами» сонетів палахкотить полум'я, нехай не розривається від високих температур їхня віками кована традиційна форма. Не вірте цьому позірному спокоєві: у їхньому нутрі методично й неухильно відбувається процес боротьби тези й антитези, пульсує холод думки й вогонь почуттів, відділяється шлак, виплавляється метал.

Можна б видати окрему збілочку афоризмів Павличка — вони зайняли б гідне місце поруч з думками людей великих. Деякі з них від багатьох майстрів таких сентенцій відрізняються громадянською тональністю: «Хто дружби спробує розбити граніт, на себе зрушить сам смертельний камінь». «Не гнись в поклонах до Європи, бо ти не єсть жебрак сліпий». Однак у природі самого жанру афоризму є проекція на безконечність, на охоплення загальнолюдських морально-етичних моментів, нюансів людських взаємин.

Пригадай собі голос матері,
Як хочеш почути совість,
Пригадай собі руки милої,
Як хочеш повернути щастя [1, т. 1, с. 397].

Легідною колористикою у пастелевій гамі, згармонізованою з елегійними настроями, підкуплюють читача пейзажні картини

поета. У них осінні форми стиглості, тиша засніжених полів, безмежжя простору. Як під льодом заметеної снігом ріки завжди б'ється живчик течії, так пульсує жива чиста думка у цих пейзажних притчах Павличка:

Сніг іде, іде, як час,
Заміта сліди за нами...
Чи ти пробував хоч раз
В хуртовину йти ланами?
Пройдеш сам — застигне слід
Далиною голубою.
Шлях тоді проляже в світ,
Коли йтимуть за тобою [1, т. 1, с. 102].

У «Сонетах подільської осені» тоненькою павутинкою бабінного літа забриніла тиха струнка зажури за відшумілими веснами. Але «хміль буття», спрага добра, почуття творчої енергії, любов до життя, «де повно сонця й грюку», перемагають.

Я не боюся, що на ринь тверду
Чи на колючі гостряки покосу.
Немов доспіле яблуко, впаду...
Вітаю день осіннього приносу,
Коли оберну в пісню стоголосу
Свою — до краплі — силу молоду [1, т. 2, с. 186].

А скільки сонячно-ніжної доброти й дотепу у дитячих казках — поемах-притчах чи у веселих римах поодиноких віршиків для малечі! Там «ходить бузько по мочарах у червоних чоботях» і Ведмедило спить, «ніби трактор гаркотить», а «пес молотів овес» і багато-багато різних захоплюючих і повчальних див. Усе це таке близьке психологічно дитячому дивосвітові й водночас сповнене «дорослої» іронії, яка прожила багато й знає немало і, між іншим, те, якими ніжними дозами слід давати крихточку гіркоти й дидактики в естетичну поживу наймолодшим.

Нарешті, Дмитро Павличко — творець особливого складу письменницької критики, яку за наснагою образності не розмежуєш від поезії. Це якась патетично-симфонічна натхненна імпровізація, це та велика мова, що не кожному дається, але якою треба прорікати осанну велетням мислі і слова. Вона нагадує веселку, про яку в народі кажуть, що співає воду в ріках та озерах і своєю дугою-коромислом переносить її на другий берег виднокраю. Це той семибарвний міст, який проклав поет-критик між думами і почуттями письменників минулого до сердець сучасних нам їх читачів. Це вже не критика як наука чи публіцистика, а мистецтво з своїм образом автора, що поєднує думку, племін і образ.

Сонцестан своєї душі порівняв Павличко до тієї яблуні в плодах, яка стала над снігом. Порівняння настільки невдале, що йому не хочеться вірити. Нехай буде сніг на скронях, але не в душі.

У зеніті своєї снаги і сили перебуває поет і щедро обдаровує нас усім тим, що має у серці й душі «джерельне і цілюще». Тож

побажаємо йому ще копу літ і весен і копу нових книг — верховинно-озонних явищ нашої літератури!

1. Павличко Д. Вибрані твори: У 2 т. К., 1979. 2. Павличко Д. Магістралями слова. Літературно-критичні статті. К., 1977. 3. Павличко Д. Поеми та притчі. К., 1966.

Стаття надійшла до редколегії 05.04.89

С. М. АНДРУСІВ, викл.,
Львівський сільськогосподарський інститут

**Пізнати свій народ,
а в народі себе
(у світі історичних творів
Романа Іваничука)**

«Я не знаю, чи вдалося моїм творам на історичну тематику відіграти вирішальну роль в переорієнтації нашої історичної прози з ілюстрування історичних подій на осмислення моральних і духовних уроків історії в проекції на сьогоdnішній день, хай про це скажуть інші. Я ж, признаюсь, палко прагнув цього... І мені хочеться не раз закричати: досить переклепувати оклепані теми, та ж погляньте, скільки білих плям в нашій історичній романістиці! І скільки врешті-решт можна сваволити з так званими домислами, які деколи звучать, як відверте глузування над народними святинями?.. Товариші історичні романісти, дайте мислячий роман з власною авторською концепцією, з болем за історію народу, з вірою в його історичне майбутнє, позбудьтеся декларації відомих істин» [1, с. 5]. Ці слова Романа Іваничука промовисто відбивають його громадянську, моральну і мистецьку позицію у ставленні до жанру історичного роману, допомагають визначити його місце і роль у розвитку української історичної прози.

Історична романістика Р. Іваничука належить до авангардних творів української історичної прози поряд із романами на історичну тему П. Загребельного, Вал. Шевчука, Р. Федоріва, Л. Костенко та ін. Це так звана «нова хвиля» українського історичного роману, що переорієнтувала українську історичну прозу з белетризації, ілюстрування історії на її осмислення в проекції на сьогоdnішній день, на вічну загальнолюдську проблематику. В українській, як і в деяких інших національних літературах, саме історичний роман, а не твори про сучасність, часто паралізовані застійним благоденством і офіційно-бюрократичними приписами, найбільше торкався больових точок суспільної свідомості. У темряві режиму національного нігілізму він спрямовував зір читача і на незгасний племін «отчого світильника» — народної пам'яті, і на історію людської душі в контексті національно-історичних і загальнолюдських проблем — таких як добро

і зло, честь і безчестя, милосердя і жорстокість, манкуртство і любов до рідної землі, народу, людства.

Роман Іваничук — один із творців нового типу історичного роману в нашій літературі. «Мальви», «Черлене вино», «Манускрипт з вулиці Руської», «Вода з каменю», «Четвертий вимір», «Шрами на скалі», «Журавлиний крик» — це різні часи, географічні терени, різні жанрові різновиди історичного роману. І водночас це «шерега романів, де кожен наступний зчеплений з попереднім, цілісна історична оповідь про стовпові моменти нашої історії» [1, с. 3]; це розділи однієї великої книги — Історії рідного народу. Двадцять років праці, де втілена «мета цілого творчого життя: розкрити, художньо осмислити основні етапи духовної історії народу в соціальному, національному, моральному й естетичному виявах» [1, с. 3]). І звіт письменника перед своїм народом на вершині людської і творчої зрілості — напередодні 60-літнього ювілею.

До історичного роману — жанру, який найбільше відповідає природі таланту письменника і в якому найповніше розкрилися його творчі можливості, Роман Іваничук прийшов із новели. Уже перший опублікований твір молодого письменника — новела «Скиба землі», надрукована 1954 р. у студентському альманасі, схвалено зустріла критика. Великий успіх випав на долю першої збірки новел Р. Іваничука «Прут несе кригу» (1958). «Розкупили!» — захоплено вигукував один із рецензентів. Книжку молодого автора і справді дуже швидко розкупили читачі, його новели звучали по радіо, на телебаченні, з естради.

Сюжети перших новел письменника не є власне новелістичними у загально прийнятому розумінні цього слова: «Новина» тут пов'язана не з екстраординарними ситуаціями, драматичними моментами у житті героїв, це найчастіше «новина» настрою оповідача. Якщо класичну новелу порівнюють із блискавкою, що раптово розчахує душу героя, то твори молодого Іваничука — скоріше теплий, погідний промінь світла, який несподівано вихоплює із плину буднів якусь подію чи предмет (це може бути лист, квіти, подерта фотокартка тощо), піднімаючи спогади із дна пам'яті оповідача-героя. Майже всі новели Романа Іваничука (і ранні, і пізніші) організовані у двох часових планах: теперішній стан душі героя-оповідача збурюється минулим, а спогад про минуле власне і є новелою. Минуле-спогад в обрамуванні сучасного. Буденне, повсюдне в новелах молодого письменника стає явищем літератури, «охудожнюється», одухотворюється, піднімається над звичайною життєвою історією трепетно-щемливою інтонацією оповіді, довірливістю до читача, щирістю і ліризмом, поетикою сповіді, «золотого спомину душі» (В. Сосюра). Наступні новели письменника від збірки до збірки вдосконалюватимуться за рахунок поглиблення психологізму, філософічності, інтелектуалізації свідомості персонажів, а також посилення епічності, драматизації життєвого матеріалу і кристалізації виражальних засобів. Між, скажімо, новелами «Бузьків вогонь» і «Хліб на двох», «Скиба землі» і «Виняткова

ситуація» не тільки велика часова дистанція, а й тривала невтомна робота письменника над собою, власним стилем письма, муки творчості самовдосконалення.

Дієвість психологічних параметрів письменницького таланту, таких, як працьовитість, самодисципліна, самовимогливість і самокритичність, притаманних Іваничукові, засвідчує його перший роман «Край битого шляху» (1962). Кожна з наступних частин цієї трилогії (опублікована лише у журнальному варіанті повість «Спрага» мала б бути четвертою частиною, а роман — тетралогією) вирізнялася від попередньої стрімким зростанням майстерності, хоч твір загалом не став значним явищем літератури. Сам письменник вважає його «школою письменницької каліграфії — і тільки» [1, с. 3]). Уроки цієї школи не пропали марно: він освоїв новий жанр, техніку роботи над великою прозовою формою. Все ж не роман-трилогія, а новела стала творчим фундаментом історичного роману Іваничука: саме в новелістиці, цьому «експериментальному цеху» майстерності, випробувалися нові художні прийоми, стилі, форми, що потім втілювалися в історичних романах.

Ще виразніші генетичні зв'язки новели з останніми повістями Іваничука — «Місто», «На перевалі», «Сьоме небо», які за побудовою, організацією життєвого матеріалу і розповіді є тими ж новелами (повість «На перевалі» виросла з циклу новел), але збагаченими ширшим — повістевим — охопленням дійсності, численними сюжетними лініями та їхніми розгалуженнями, персонажами, докладнішим дослідженням людських характерів, глибшим, об'ємнішим зображенням людської душі, взаємин людей між собою і світом.

У жанрі історичного роману Роман Іваничук дебютував 1968 р. «Мальвами» і з того часу утвердився у свідомості читача як один із найпопулярніших на Україні авторів історичного жанру. Історичні повісті і романи були найдемократичнішим, найдоступнішим для найширших мас джерелом історичних знань. А спрага історії, знань до свого минулого — то свідомо чи неусвідомлена потреба живлення народної пам'яті, успадкована через батька-матір одвічна жага неперебутності, «інстинкт» національного самозбереження і самовідтворення.

В українській літературі передусім історична проза, зокрема такі твори, як «Я, Богдан» П. Загребельного, «Маруся Чурай» Л. Костенко, «Мальви», «Манускрипт з вулиці Руської», «Вода з каменю», «Шрами на скалі», «Четвертий вимір» Р. Іваничука, «Отчий світильник» Р. Федоріва, «На полі смиренному», «Три листки за вікном», «Мисленне дерево» Вал. Шевчука та інші, живила занедбані застосом почуття людської і національної гідності, підтримувала вічний вогонь народної пам'яті. Хоча б у силу того, що зверталася до історії народу, а отже, до національних питань та інтернаціональних взаємин, тоді як твори неісторичної тематики на ці проблеми прямо вийти не могли з причин «застійного благоденства». «Офіційні» критики спеціалізувалися на виловлюванні невідповідностей між приписами і

концепціями та написаним у творі, на вигадуванні «складу злочину». Так, зусиллями М. Равлюка та В. Оскоцького був вилучений з літературного процесу перший історичний роман Р. Іваничука «Мальви» — навіть у біографіях письменника, ювілейних статтях про його творчість роман не згадували. «Оргвисновки» — мета такої критики — вдарили не тільки по одному твору (треба б дослідити, як згубно впливає на розвиток національної літератури штучне вилучення з неї видатного твору), а й по людській і громадянській гідності автора.

Що ж зумовило таку сувору долю «Мальв»? Крамольним з погляду сусловсько-брежнєвського режиму було вже саме звернення до історії України, до теми любові до рідної землі і народу як міри соціальної і моральної вартості людини, основи і смислу людського існування. Адже саме у ці роки — наприкінці 60-х — повним ходом насаджувався у свідомість громадян багатонаціональної країни горезвісний безадресний патріотизм, словесною формулою якого можна вважати повсюдно співане «мой адрес — не дом и не улица, мой адрес — Советский Союз». Ця хронічна боязнь справжнього патріотизму — любові до землі — коліски твого роду і народу, «білявої» материнської хати, рідного слова, історії — одна із підвалин соціальної апатії та бездуховності, національного нігілізму і безпам'ятства. Твір Р. Іваничука «Мальви» виховував такий конкретний, справжній патріотизм. Він повернувся в українську літературу 1980 р., коли його надрукували в Москві. Нині роман сприймається як відправна точка еволюції жанру, стилю, художнього мислення письменника, а наскрізна тема — збереження пам'яті, вірності народові і рідній землі — по-новому зазвучала у сучасному соціальному і літературному контексті, зокрема в контексті однієї із домінантних у радянській літературі теми неперобутності національних духовних джерел, теми пам'яті, словесним втіленням якої можуть бути слова В. Распутіна: «У кого немає пам'яті, у того немає життя».

Дія роману «Мальви» відбувається у середині XVII ст. — напередодні і під час національно-визвольної війни під проводом Б. Хмельницького. Але не докладний опис цієї знаменитої події, оспіваної у піснях і думах, описаної історичними романістами, є метою твору. Велика історія виступає лише фоном, конкретно-історичним контекстом вигаданих подій, доказом їхньої вірогідності. Це історія життя Марії, полонянки з України, її поневіряння на чужині з дитиною — Соломією, яку вона вже в Криму назвала Мальвою, сподіваючись, що виживе дочка, як квіти з України, чудом уцілілі на неласкавій кримській землі. Українська мати — проти двох держав-загарбниць: Кримського ханства і Османської імперії. Вони позбавили її батьківщини, волі, забрали дітей. Трагічний парадокс: Маріїні вороги-держави воюють проти неї силами її власних дітей. Андрій, узятий в ясир хлопчиком, тепер Алім, воєначальник в яничарському війську; ще немовлям викрадений циганами Семен-Селім — охоронець кримського хана; Соломія-Мальва стає ханською дружиною.

З одруженням Мальви гасне остання надія Марії, єдина мета, що тримала її при житті, вела чужиницькими дорогами — повернутися на Україну, повернути своїй дитині втрачену батьківщину, а дочку — рідній землі. Вбиті чужиною і тугою за материнською землею, гинуть Маріїні діти, невтішно ридає бездітна вдовиця Марія, чий образ сприймається і як образ України, її історичної долі: «...а хіба я не Україна, укроена, ущерблена, як моя земля»? У романі домінує трагічна концепція історії та історичної людини.

Другий роман Р. Іваничука — «Черлене вино» переносить читача у XV ст. Галицькі і волинські землі, які ще пам'ятають княжі часи, під загрозою колонізації. Останнім оплотом волі і незалежності виступає Олеський замок. Хоробро билися олесьчани, але, розчавлені «мором мору», всі полягли. Проте ніщо в світі не минає безслідно: прокладеною ними дорогою піде хтось із найвільнолюбніших нащадків: «Прийде час, і в цьому замку, який нині стане руїною, народиться орел Зіновій, на прозвище Хмель, і назове його народ Богом Даним, і на тому самому шпилі, де стоїть у цю мить Івашко Рогатинський, водрузить він малиновий стяг». Така організація часу у творі, коли сюжетний романний час трактується як перехідна ланка великого часу, естафета з минулого у майбутнє, — одна з особливостей поетики історичної прози Романа Іваничука. Постійні ретроспекції — звертання до минулого, перенесення у майбутнє, закидання історичного зонду розповіді у ґрунти суміжних епох, характерні для манери Іваничука, — плідний прийом узагальнення дійсності: минуле і майбутнє рефлектують на сучасне, надаючи йому додаткових смислів і вимірів.

Циклічність, зчепленість кожного роману з наступним надає їм безперервності вічного часу, куди входять і видатні події, і маловідомі, і видатні люди, і невідомі їхні однопідумці, без кого і великі не стали б великими. Тому письменник намагається «реставрувати» і маловідомі постаті — встановити історичну справедливість, «вирівняти» історію. Тенденція до демократизації історії, властива сучасному радянському історичному романові, пронизує концепцію часу в творах Р. Іваничука. Тому він обирає з потоку історії не логічні передумови. У кожному з романів письменника основним об'єктом дослідження виступає визрівання у людській свідомості соціальної ідеї («мов яблука на гілці часу»), яка потім спонукає записану в анналах видатну історичну подію або утворення своєрідного світлового поля навколо визначних людей минулого, в яких втілено інтелектуальні можливості і духовні прагнення часу.

У романі «Манускрипт з вулиці Руської» автор показав зародження ідеї визвольної війни, майбутньої Хмельниччини у Львові XVI—XVII ст., боротьбу із духовною проказою — езуїтством, «випрямлення хребта», тобто народження людської і національної гідності, духовне сходження кожного з позитивних героїв: «поофіційно визнаної» відьми-пані Абрекової і Лисого Мацька, прекрасної Льонці й Пилипа Дратви.

У «Воді з каменю» йдеться про будителів народної пам'яті — «руську трійцю», людей із пробудженою совістю, яка примусить їх добувати воду навіть з каменю, не залишивши собі ні краплини, для безрідного жебрака Агасфера, за сподіяне зло покараного вічним життям у безпам'ятстві. Віднайшовши ім'я своє і свого народу, він умре щасливим, а з ним згине непам'ять і народиться час пам'яті (смерть Агасфера — це смерть-народження). Добувати воду і для сердобольного Яся Сакрамента, візника похоронних караванів, для злодія з примусу і поета за покликанням Міхала Сухоровського, для велетня-коваля Йосипа з Круп'ярської, який уособлює майбутнє трудової Галичини.

«Четвертий вимір» — це філософське осмислення категорії пам'яті — четвертого виміру дійсності — через долю Шевченкового соратника і друга Миколу Гулака, одного із кирило-мефодіївських братчиків, що після Петропавлівської фортеці був засланий царизмом на «теплий Сибір» — на Кавказ, де знайшов другу батьківщину серед грузин і азербайджанців.

«Шрами на скалі» — епоха Франка, українського Мойсея, що сорок років вів рідний народ у «землю обітовану» і на вершині своєї творчості і життя, як біблійний Мойсей на горі Моав, роздумує про те, чого навчив народ, куди провадив його і ким залишився у його пам'яті.

«Журавлиний крик», написаний двадцять років тому, набраний і розсипаний в одному із республіканських видавництвах, а надрукований щойно 1988 р., відтворює переддень загибелі твердині свободи — Запорізької Січі. За вірнопідданість цариця Катерина нагородила останнього кошового Петра Калнишевського довічними кайданами і Соловками. І тут, проклятий Панасом Триниткою, голосом і совістю народу, Калнишевський, старий, сліпий, закутий, почув-таки перед смертю журавлиний крик — слово нескореного народу: «А чи є хто з України? — Є, діду, — відказав молодий голос. — Адже не помер народ, то й має силу й відвагу постачати тюрмам в'язнів».

Коня, якого бачать перед розлукою Арсен і Оріся («Черлене вино»), осідлає Богдан Хмельницький, а сідло візьме з рук Юрія Рогатинця («Манускрипт з вулиці Руської»); на львівських вулицях, якими ходив Рогатинець, почує благовіст Великого Кирила на дзвінниці збудованої Рогатинцевими братчиками Успенської церкви, молодий Маркіян Шашкевич («Вода з каменю»); до Львова приїде козацький нащадок Павло Любимський і вручить Маркіянові клубок історії власного життя, змотаний із прядива історії народу, щоб доповнював його своїм чином і життям, узяв від попередників силу й віру, а розпач відкинув («Вода з каменю», «Журавлиний крик»).

Усі історичні романи письменника об'єднують в один цикл, в один потік великої історії народу не тільки спільні події й персонажі, наскрізні образи-символи, а й наскрізні ідеї, передусім центральна — любові до рідної землі і народу, а також боргу, обов'язку кожної людини «відробляти» щоденною працею

щастя мати духовний прихисток — народ і землю, джерело його сили.

Як і час, у романах Р. Іваничука символічно переосмислений простір: обмежене мурами місто, майдан, вулиці, передмістя, поріг дому, громадські приміщення (церква, казино, бенкетний зал тощо). Це місця для перелому в долі героїв, смислово-інтенсивні просторові «пункти», через які прокочуються «вали» інтенсивного, кризового часу. Через усі історичні романи письменника проходить образ майдану, площі, символу всенародності, вільного народного слова. Найчастіше це львівська площа Ринок чи Львів-площа (у романах «галицького» циклу), площа у Тбілісі («Четвертий вимір»), запорізький майдан («Журавлиний крик»). Тут герої проголошують свої ідеї, приймають рішення, оновлюються, зростають духовно або, зрадивши ідею, остаточно деградуєть. Крім символічного, усі просторові реалії у романах Р. Іваничука мають цілком зримі, матеріальні та історично достовірні прикмети. Це реальний простір (у кольорах, звуках, русі), густо заселений і предметний.

Просторово-часові категорії в Іваничука — важливий конструктивний елемент створення концепції історичної людини. У романах Іваничука вона духовно зріднена із символічно акцентованими простором і часом. Вона пронизана потоком часу, можна сказати, розіп'ята на його вістрі, і час диктує їй поведінку та ідею. Людина у романах Іваничука переважно зображена у тому самому ракурсі: повернена обличчям до безодні вічного часу, не стільки до сучасників і безпосередніх співбесідників, скільки до нащадків. Не випадково письменник подає своїх героїв найчастіше на велелюдді — на площі, залюдненому громадському місці. Концепція людини у романах Іваничука підкреслено небіографічна: із життєпису героїв письменник обирає епізоди та моменти, важливі для концепції часу, що репрезентується у творі.

Людина в історичних романах Р. Іваничука розкривається найчастіше через випробування її ідеї. Тому твори письменника в певному сенсі є ідеологічними романами випробування, де важливим жанрово-композиційним чинником виступає усвідомлення («зараження»), а також «доростання» до ідеї: на очах читача стають ідеологами Івашко і Арсен («Черлене вино»), Абрекова і Мацько («Манускрипт з вулиці Руської»), Йосип і Міхал («Вода з каменю»), Гулак («Четвертий вимір»), Павло Любимський («Журавлиний крик»).

Кожен з Іваничукових героїв втілює певні риси соціальної і національної психології свого народу і свого часу. Водночас це живі люди з плоті і крові, із власною манерою говорити й думати, висловлюватися й жити. Передусім йдеться про вигадані персонажі: вони у романах Іваничука живіші, індивідуалізованіші, а такі герої як Абрекова чи Льонця, Ясьо і Міхал, пан Курковський ще й завдяки достеменно виписаним галицьким фізіономіям є прекрасними етнопсихологічними типами. У зображенні реальних історичних постатей (Рогатинця, Шашкевича,

Сковороди, Котляревського, Франка, Стефаника, Лесі Українки) концептуальне навантаження дещо переважає над вираженням, ідея над образом. Така поетика образу реальної історичної особи у романістиці Іваничука зумовлена й особливістю моделювання часу й простору в творі, і авторською концепцією історії як національної, людської драми, що розігрується на сцені безконечного простору й часу, постановкою героя у цьому відкритому для протягів вічності світі — судовій залі, судово-риторичною концепцією історичної людини, яка стоїть перед судом нащадків, сповідається перед ними, чекає кари чи виправдання. «Панове глядачі з майбутнього, увага!» («Шрами на скелі»); «Ніхто з нас не винен, винен час, і він колись складе реляцію майбутнім поколінням про правоту і неправоту кожного з нас» («Четвертий вимір»), — у кожному романі кожен герой у зламні моменти бачить себе очима «глядачів із майбутнього», суддів, які здатні винести справедливий вирок їхнім замірам і вчинкам.

Визначальним у цьому плані є й своєрідна композиція образів-персонажів в історичному романі Іваничука. Персонажі творів письменника завжди організовані навколо образу — концептуального центру, поданого на підвищенні, почесному п'єдесталі. Таким концептуальним центром роману найчастіше виступає реальна історична особа — видатний діяч української культури (тому історичні романи письменника за жанром можна назвати і історико-культурними, який не тільки втілює у собі духовні прагнення епохи, а й сам формує їх (Омар у «Мальвах», Осташко Каліграф у «Черленому вині», Юрій Рогатинець у «Манускрипті з вулиці Руської», Шашкевич у «Воді з каменю», Франко у «Шрамах на скелі»). Концептуальні вершини — образи видатних людей, реальних історичних осіб — переважно статичні, але це статика зовні нерухомого астрального тіла, яке силою тяжіння примушує змінюватися, рухатися залежні від нього астероїди. Така композиція образів-персонажів, а також типологічне зіставлення їх, створення пар на зразок: персонаж-антипод, персонаж-продовження, паралельні образи, персонаж-дзеркало тощо — нагадують вертепний принцип організації дійства, поетику вертепних і шкільних драм з їхніми статичними постатями героїв-ідеологів, тяжіння до концентричних форм, поділу на «верх» і «низ».

Основний характерологічний і стилістичний прийом у романах Іваничука — зображення думки, що заповнює не тільки діалоги персонажів, які завжди звернені і до слухачів із майбутнього, немов виголошуються на суді історії, а й невластиве-пряме мовлення героїв, потік свідомості. У концепції людини Іваничук акцентує моральний і соціально-філософський аспект особистості. Герої Іваничука — промовці, ідеологи, звинувачувачі і звинувачені, судді і підсудні на суді історії, персонажі безконечного дійства на сцені народного життя, на міцному помості рідної землі, яка їм «повсякденно дає наснагу, любов і злість».

Ідеї, якими керуються і які виголошують герої, поділяють світ у творах письменника на світ деспотів, який тримається на

страху, ними ж «сіяному всіма способами: клітка, диби, четвертування... мало того: страх посади, страх нагороди, страх медалей і георгіївських стрічок — страх не отримати їх», тримається на слухняності прислужників-маріонеток та підлабузництві, плазуванні блазнів, і світ знедолених, уярмлених, але внутрішньо вільних людей, які шукають і знаходять власне місце у житті та історії народу, бо «всяка деревина міцна на своєму ґрунті». Вицвітом розуму і сили світу знедолених, народу, є його духовні проводирі, зусиллями яких народ залишається народом.

Світ романів Іваничука — це предметний, пізнавальний світ, Львів у Львові: ось тут зустрілися Гізя і Рогатинець; в якійсь брамі, здалося, зблиснуло золотом розкішне волосся прекрасної Льонці; у глибині вулиці наче щойно зникла щупла постать Маркіяна, десь затужила Ясева скрипка, ці камені ще пам'ятають дотик Франкових долонь, відлуння його кроків...

Світ романів Іваничука — це світ великих пристрастей, драматичних доль, народна історія, прекрасна і кривава, вічна дорога у вічному часі, на якій дискретна його одиниця — окреме людське життя. У кожної людини з історії своя дорога, своє «від-до» на безконечному шляху з минулого у майбутнє, власні стежки й перехрестя, пороги й Голгофа, хрест і вершина в кінці життя, з якої видно весь світ і себе в ньому, якщо людина здатна бачити, здатна піднятися на висоту, бо може померти і вниз, в ямі, на смітнику, як ренегат Антох Блазій із роману «Манускрипт з вулиці Руської».

Світ романів Іваничука — це українська доля у символічних образах, наскрізь хронотопних несучих конструкціях творів: це мальви, квіти з України, що зниділи, хоч і прижилися на чужині, черленим вином пролита на рідну землю кров, яка зарясніла кетягами калини, добута з каменю вода, що втолила духовну спрагу народу.

Цей світ спонукає читача вибрати своє місце і роль на сцені народного життя, у духовному просторі вічності, «пізнати свій народ, а в народі себе».

Стаття надійшла до редколегії 23. 02. 89

Зміст

ДО 50-РІЧЧЯ ВОЗЗ'ЄДНАННЯ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЕЛЬ В ЄДИНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ РАДЯНСЬКІЙ ДЕРЖАВІ У СКЛАДІ СРСР

Гром'як Р. Т. Основні тенденції художнього освоєння теми Золотого вересня	3
Олексюк О. Г. Західноукраїнські революційні письменники у боротьбі за возз'єднання	12
Антонюк Є. М. З історії періодичних видань Спілки революційних письменників «Західна Україна»	19

175 РОКІВ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

Сохацька Є. І. Відгомін статті М. Г. Чернишевського «Національна безтактність» у західноукраїнській періодиці 60-х років XIX ст.	27
Пашук А. І. Проблема прометеїзму у творчості Т. Г. Шевченка	34

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Мельничук Б. І. Ще раз про художній вимисел і художній домисел	42
Приходько І. Ф. Своєрідність композиційних прийомів у ранній прозі Ю. Яновського	52
Дуб К. С. Про поетику роману Ю. Яновського «Чотири шаблі»	61
Микуш С. Й. Ремінісценції фольклорних жанрів у новелах В. Стефаніка	68
Клімкова Л. М. Збірник «Народные песни Галицкой и Угорской Руси» Я. Ф. Головацького і його місце серед зібрань слов'янського фольклору XIX ст.	74
Губар О. І. ...І ми — як прапор над віками (М. Подвойський і П. Тичина)	82
Чумак В. Г. Людина в історії, історія — в людині (образ Хмельницького в романі П. Загребельного «Я, Богдан»)	93
Поляруш Н. С. І. Нечуй-Левицький та А. Кримський	100
Рисак О. О. Леся Українка в болгарських перекладах і критиці (до проблеми українсько-болгарських літературних взаємин)	106

ПУБЛІКАЦІЇ

Леся Українка. (Винниченко)	113
---------------------------------------	-----

ДО 60-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ

Денисюк І. О. Гранослов	133
Андрусів С. М. Пізнати свій народ, а в народі себе (у світі історичних творів Романа Іваничука)	141

Содержание

К 50-летию ВОССОЕДИНЕНИЯ ЗАПАДНОУКРАИНСКИХ ЗЕМЕЛЬ В ЕДИНОМ УКРАИНСКОМ СОВЕТСКОМ ГОСУДАРСТВЕ В СОСТАВЕ СССР

Громяк Р. Т. Основные тенденции художественного освоения темы Золотого сентября	3
Олексюк Е. И. Западноукраинские революционные писатели в борьбе за воссоединение	12
Антониук Е. Н. Из истории периодических изданий Союза революционных писателей «Западная Украина»	19

175 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Т. Г. ШЕВЧЕНКО

Сохацкая Е. И. Отзвук статьи Н. Г. Чернышевского «Национальная бестактность» в западноукраинской периодике 60-х годов XIX ст. . .	27
Пашук А. И. Проблема прометеизма в творчестве Т. Г. Шевченко . .	34

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Мельничук Б. И. Еще раз о художественном вымысле и художественном домысле	42
Приходько И. Ф. Своеобразие композиционных приемов в ранней прозе Ю. Яновского	52
Дуб К. С. О поэтике романа Ю. Яновского «Четыре сабли»	61
Микуш С. И. Реминисценции фольклорных жанров в новеллах В. Стефаника	68
Климкова Л. Н. Сборник «Народные песни Галицкой и Угорской Руси» Я. Ф. Головацкого и его место среди собраний славянского фольклора XIX в.	74
Губарь А. И. ...И мы — как знамя над веками (Н. Подвойский и П. Тычина)	82
Чумак В. Г. Человек в истории, история — в человеке (образ Хмельницкого в романе П. Загребельного «Я, Богдан»)	93
Поляруш Н. С. И. Нечуй-Левицкий и А. Крымский	100
Рысак А. А. Леся Украинка в болгарских переводах и критике (к проблеме украинско-болгарских литературных взаимоотношений) . .	106

ПУБЛИКАЦИИ

Леся Украинка. (Винниченко)	113
---------------------------------------	-----

К 60-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Денисюк И. О. Гранослов	133
Андрусив С. М. Узнать свой народ, а в народе себя (в свете исторических произведений Романа Иванчука)	141

Сборник научных трудов

Министерство высшего и среднего
специального образования УССР
Львовский ордена Ленина
государственный университет им. Ивана Франко

УКРАИНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Республиканский межведомственный
научный сборник

Издается с 1966 г.

Выпуск 53

Львов. Издательство при Львовском
государственном университете
Адрес редколлегии: 290000 Львов, ул. Университетская, 1
Университет, кафедра украинской литературы.

Львовская областная книжная типография.
290000 Львов, ул. Стефаника, 11.

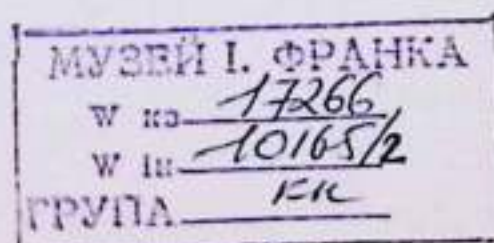
(На украинском языке)

Редактор Л. І. Сідлович
Художній редактор О. М. Козак
Технічний редактор І. Г. Федас
Коректори М. Т. Ломеха,
Р. Р. Гамада, Г. В. Кармінська

ИБ 12627

Здано до набору 19. 08. 89. Підп. до друку 28. 12. 89.
БГ 10502. Формат 60×90^{1/16}. Папір друк. № 2.
Ум. друк. арк. 9,5. Ум. фарб.-відб. 9,87. Обл.-
вид. арк. 11,7. Тираж 600 прим. Вид. № 1888.
Зам. 2019. Ціна 2 крб. 40 к.

Віддруковано з набору, виготовленого на книж-
ковій фабриці «Атлас» у Львівській обласній
книжковій друкарні. 290000 Львів, вул. Стефани-
ка, 11.





2 крб. 40 к.