

020967

Вип. 18

198213

**КРАЇНСЬКЕ
ЛІТЕРАТУРО-
ЗНАВСТВО**

ВИПУСК

18

Львівський національний університет
імені Івана Франка
Наукова бібліотека



* 001 - 0726951 *

РЕСПУБЛІКАН-
СЬКИЙ МІЖ-
ВІДОМЧИЙ
ЗБІРНИК

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

ВИПУСК 18



ЛЬВІВСЬКИЙ
УНІВЕРСИТЕТ

ВИДАВНИЧЕ ОБ'ЄДНАННЯ
«ВИЩА ШКОЛА»
ВИДАВНИЦТВО
ПРИ ЛЬВІВСЬКОМУ
ДЕРЖАВНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ

8У1+8У2
У45

020967
Вип. 18
198213



Збірник містить статті з теорії та історії дожовтневої і радянської української літератури. Кілька праць присвячено питанням художньої майстерності. У трьох статтях розглядається філософська і художня спадщина Г. С. Сковороди.

Збірник розрахований на викладачів вузів, аспірантів, студентів, учителів середніх шкіл, усіх, хто цікавиться українською літературою.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

І. І. Дорошенко (відповідальний редактор), О. Н. Мороз, Ф. М. Неборячок (заступники відповідального редактора), А. М. Халімончук (відповідальний секретар), З. С. Голубева, Г. С. Доминька, Н. Я. Жук, А. О. Ішук, Б. Г. Кубланов, В. В. Лесик, В. М. Лесин, П. М. Лісовий, І. А. Луценко, М. І. Рудницький, В. В. Фашенко, М. І. Федорчук, П. М. Федченко, С. М. Шаховський, Ф. Я. Шолом.

Відповідальний за випуск
А. М. Халімончук



В. М. БОЯНОВИЧ

Поетична Ленініана Павла Тичини

Українська поетична Ленініана створюється багатьма талантами; тим-то й художні шукання відбуваються в різних жанрово-стильових формах. Тут і лірико-публіцистичні вірші таких несхожих між собою поетів, як П. Тичина й М. Рильський, Є. Плужник та М. Бажан, В. Сосюра й В. Мисик, і лірико-філософський цикл «Рядки про Леніна» А. Малишка, й поема «Ленін, том 54» В. Коротича, яка складається з монологів, і драматична поема «Первоцвіт» Л. Дмитерка, і вінок сонетів «Ми клянемося леніноіменно!» В. Бичка, й короткі віршовані оповідання «Ленін у Шушенському» І. Виргана, «Косар» М. Руденка, й поезії з виразними баладними ознаками «Балтійська балада» М. Нагнибіди, «Підкови на щастя» П. Воронька.

Розмаїті стильові шукання пройшли певну ідейно-творчу еволюцію. Показова щодо цього творчість Павла Тичини. Почавши з лірико-викривальних віршів («Ненависті моєї сило»), він інтенсивно збагачує лірико-пісенні й лірико-публіцистичні жанрові різновиди, водночас розгортає свої шукання в жанрах публіцистичної поеми й епіко-драматичного етюда («І дививсь Ілліч на мене», «Ленін іде на Шевченківський вечір»).

Перший вірш Тичини на ленінську тему — «Ненависті моєї сило». Це, передусім, пристрасне викриття буржуазного світу, ворожого, антинародного діяння тих, кого поет називає «піною на поверховостях часу». Тичина засуджує інтелігентиків, які, вагаючися, словоблудячи, сіють підступ і брехню. Він сповнений тривоги і занепокоєння, адже не перевелися ще фарисеї, лицеміри, потенціальні й прямі вороги революції. Високий трагедійний пафос вірша — безпосередній відгук на смерть В. І. Леніна. І це був не поодинокий вияв невимовно болючих переживань. Лариса Рейснер, талановита журналістка, зразу ж після смерті Ілліча виступила зі статтею «Завтра треба жити, сьогодні горе». Тяжким роздумом, а також вірою в безсмертя ленінських ідей позначено і публіцистичні виступи В. Еллана (Блакитного), і поезії В. Сосюри, І. Кулика, В. Поліщука та інших поетів.

Вірш Тичини — це сповідь і трагедійний роздум. Смерть Леніна вразила поета, і тривожний мотив зазвучав на грані відчаю: «Кому свою я чисту душу, до кого душу понесу?». Може, на якусь мить у поета втратилася життєва перспектива? Ні, цього не можна сказати, бо тоді ж він виступив із віршами, сповненими віри в комуністичне майбутнє. Маємо на увазі «Надходить літо», де оспівано революційне оновлення села («Електрику сусідне провело. Пора б і нам»); фрагмент епічного твору «Повстанці»; казку «Дударик», позначену народним гумором і оптимізмом. Мотивів смутку і розгубленості не знайти і в

інших його творах. І все ж у вірші «Ненависті моєї сило» (перша редакція) Тичина згустив тривожні барви. Йому здалося, що «тупість, фарисейство, лихварство, підступ і брехня», міщанські й обивательські сили загрозливо ростуть. «І тільки меншість не загасла, своїх прапорів не міня. І тільки меншість певна цілі, як скрізь, в усі часи, віки».

Має рацію Л. Новиченко, зауважуючи: «Неправильні уявлення про косну «більшість» і героїчну «меншість» потягнули за собою таку ж фальш в осмисленні ролі поета. Тичині здається, що він, поет, — якийсь трагічний одинак, що безуспішно намагається запалити високими поривами інертну масу»¹. У тритомнику вибраних поезій (1957) Тичина вносить до вірша зміни, і цитовані рядки в новій редакції набули зовсім іншого звучання: «Лише незламне не здається, своїх прапорів не міня. Лише незламне — певне цілі, як скрізь, в усі часи, віки». Вірш має дві барви, полярну контрастність образів: душевній красі та пристрасності лєнінського генія протиставлено політичну інертність людей, ворожих поетові. І це визначило ідейний зміст вірша, що в новій редакції здобув позитивну оцінку критиків.

У збірці «Чернігів» (1931) вміщено вірш «Лєнін». Як свідчать дослідники, він був написаний у 1924 році². Це здається ймовірним, коли зважити на твердження: «...За словами самого поета цей вірш з'явився в 1924 році»³. До збірки «Вітер з України» (1924) вірш не ввійшов. Чому? Це питання досі не з'ясоване. Можливо, автор продовжував працювати над текстом вірша, шукав вагоміших словесних барв, образів, ритмів. Уже тоді його, певно, не цілком задовольняв перший вірш — «Ненависті моєї сило». Тим-то він згодом, як відзначалося, опублікував його в новій редакції.

Тичина, звичайно, був обізнаний із статтею В. Еллана (Блакитного), що з'явилася друком 23 січня 1924 року. Про смерть Лєніна в ній писалося: «Для людей праці звістка була ударом. ...Для їх ворогів буде це днем радості»⁴. Ці мотиви звучать і в поезії Павла Тичини «Лєнін», відзначають В. Басюк і С. Шаховський. Але такі політичні антитези й зіставлення мають місце в багатьох статтях того часу. Тому посилення авторів лише на одну, вельми важливу статтю В. Еллана здається нам мало аргументованим.

У своїх художніх узагальненнях Тичина йде від життя, від конкретних героїко-трагедійних подій. Він експресивний і динамічний у художніх зіставленнях образів-антитез, у ритміці, поетиці. Він створює внутрішню динаміку строф і строфічних поєднань, окремих рядків, поділених цезурою на піввірші. Лаконізм публіцистичного вислову, лексичне багатство, стрімкий ритм якнайкраще передають емоційну, ідейно-естетичну і політичну спрямованість лєнінської теми:

Лєнін!
Одно тільки слово,
а ми вже, як буря:
Готово!
Напружим в один бік, направим
в другий —
і крешем, і кришим, і крушим як стій.

Тут все значиме: і ритміка, і рима, і лексико-фразеологічні елементи. Багаті смислові та музикальні асоціації передають рух думки: «Напружим в один бік, направим в другий — і крешем, і кришим, і кру-

¹ Л. Новиченко. Поезія і революція. К., «Радянський письменник», 1956, стор. 182.

² В. Басюк, С. Шаховський. Окрилений революцією. — «Літературна Україна», 1969. 14. I.

³ Там же.

⁴ Василь Еллан (Блакитний). Твори, т. II. К., ДВХЛ, 1958, стор. 291.

шим як стій». Зміна кореневих голосних е-и-у в словах «крешем», «кришим», «крушим» створює смислову і звукову градацію. Все це дає відчуття безкомпромісний характер народної боротьби з ворогами революції.

Вірш звучить на високих регістрах; його ораторсько-публіцистичний пафос відтворює пристрасність, полум'яність думки, вольові інтонації:

Так рвіте ж:
царям не допоможуть ні брехні,
ні жест —
шумуй-вишумовуй, залізний протест!

Цитовані рядки — заклик, у якому і смислові, і звукові повтори увиразнюють публіцистичну патетику, розгорнуту метафоричність думки. Поряд — строфа іншої тональності. Ораторський трагедійний мотив («І от він вмер.») переходить у сатирико-викривальну експресію. Лунають підступні, жалюгідні голоси ворогів, ворогів Леніна, які ще сподіваються, що після його смерті хід історії повернеться назад: «Дихнем хоч раз колишнім дихом, грошнем свободоньку за гріш». Тут автор виявляє тонке чуття поетичної мови: застосовує знижене, іронічно-пестливе слівце «свободоньку», поряд із тавтологією сатиричного забарвлення («грошнем... за гріш»). У сатиричному ключі постають і характеристики «патріотів» і «міщан» — ворогів, що становлять небезпеку, але показані вони не так перебільшено, як у вірші «Ненавісті моєї сило».

У вірші «Ленін» викривальний пафос дійовіший, що видно принаймні з рядків, виділених розрядкою: «Не заспокоїмось ми доти, аж поки з поля весь бур'ян не вирвемо». Це розгорнута метафора викривального звучання, як і рефрен:

Клянемся клятвою залізною,
що ворог жоден не втече.

Так Тичина стверджує дійову силу ленінських ідей.

Мине понад два десятиріччя, насичені художніми шуканнями, перш ніж Тичина знову звернеться до ленінського образу. Щоправда, художнє осмислення ленінського життя, думок Леніна, праць Леніна визначатиме зміст усієї його творчості. В поемі «Шабля Котовського», над якою Тичина працював уже на початку 30-х років, є характерний епізод, у якому Ленін виступає в народному, казково-романтичному освітленні. Таке змалювання Леніна набуває поширення в 30-х роках. Як зауважує С. Крижанівський, це мало місце і в творах для дітей (причому, «Хатинка над озером» Наталі Забіли). «І хоч як протестувала Н. К. Крупська проти казок про Леніна, зрештою, вони з'явилися і в самодіяльній, і в професійній поезії»⁵. В «Шаблі Котовського» голова сілради Кузь розповідає про Леніна:

«Ну та ось так воно було це. Слухайте. Прилізла раз у нашу землю змія та й каже: «Давайте мені, каже, всі землі удобні, всі землі родючі, житні-пшеничні, то, може, ще тоді я вас і не поїм». А Ленін їй на це та й одвічає: «Землі родючії? Так, може, тобі ще й річок забажалось? Гори та моря поодавати? А ти хіба не знаєш, каже, який мій народ сильний? Ось ми тобі зараз покажемо, як до нас чіплятись... А покличте мені Котовського!»

Такі казкові ситуації й малюнки відбивали народні настрої й народну віру у торжество ленінської справи. Але в поемі є й образи соціально-психологічного і романтичного забарвлення, знову-таки пов'язані із світовідчуванням сільського трудівника:

⁵ С. Крижанівський. Образ і час. — У зб.: Поетична Ленініана. К., «Радянський письменник», 1969, стор. 12.

«Несподівано розплющив очі Кузь — і аж затремтів зачудований!

Сонце пробилось! І раптом — веселка стала над лісом! Тихая, ніжна веселка, а в ній всі кольори заграли. Кожен із тих, що були під дубами, дивився на неї, кожен з своїми думками пов'язував явище дивне.

Степан: А от і в мій-таки двір одним кінцем вона дістала. Справді: ну що мені тепер ще треба? Мені, середнякові! Еж по цій веселці я зможу дійти далеко-далеко, аж до самого Леніна!»

Психологічно насичений пейзаж набуває символічного значення: «Ленінським мудрим високим склепінням стояла веселка. В ній же кольори бриніли: червоний з опуклого боку, знизу ж самий фіалковий, що рясно горів-угорявся». Кольори «бринять», відтворюють барви революційного оновлення світу.

Ленінська тема в творчості Тичини набуває дедалі ширшого, розмаїтішого поетичного вияву. Звертається поет і до лірико-патетичних роздумів («Ленін каже: «Мужнім будь»), і до пісенних імпровізацій («Леніна ясна зоря»), і до стислих зарисовок («Ленінський девіз»), і до розгорнутих публіцистичних розповідей («І дививсь Ілліч на мене») та історичних етюдів із широким застосуванням діалогів («Ленін іде на Шевченківський вечір»). Не всі згадані поезії написані на однаковому художньому рівні, деякі вірші позначені дидактичністю. Інколи автор вдається до надто загальних, описових констатацій, які попри свою публіцистичну загостреність не несуть вагомого, конкретно чуттєвого навантаження. Це, так би мовити, полегшений, торований шлях у поезії.

У 30-х роках у творчій еволюції Павла Тичини добре визначилася пісенна стильова тенденція. Вона міцніла, набувала поширення і в час Великої Вітчизняної війни, і в повоєнне десятиріччя, поєднувалася з публіцистичним, лірико-філософським струменем у поезії («Пісня молодості», «Партію славить народ український»). Тичина шукав розмаїтих жанрових форм, і на цьому шляху мав чималі досягнення. Але інколи давалися взнаки прояви риторичності. Мабуть, це відчував Тичина, бо лише самокритичністю можна пояснити вельми характерний факт: деякі поезії («Ленінський девіз», «Високо знялись ми ввись» та ін.) після першої публікації в газетах поет не включив до жодної збірки.

У кращих поетичних творах, у всіх жанрових різновидах — піснях, лірико-публіцистичних віршах — образ Леніна постає, як «світосайна сила»:

Ученням Леніна — не смолоскипом —
просвічуєм туди, де висне тьма.

Ця ж думка є лейтмотивом багатьох його творів про Леніна, написаних у 50—60-х роках. З-поміж них ми виділили б фрагмент з поеми «І дививсь Ілліч на мене» (зб. «Ми свідомість людства», 1957). Він відзначається філософською наснагою, публіцистичністю, що споріднює його з такими творами, як «Профіль віку» білоруського поета Ст. Гаврусюва, «Лонжюмо» А. Вознесенського. Спорідненість творів у самому характері лірико-філософського публіцистичного роздуму. Водночас це твори своєрідні, національно самобутні. У фрагменті з поеми «І дививсь Ілліч на мене» Тичина тяжіє до поліфонічності, образний, ритмічний лад тут раз у раз міняється і в рефренах, вельми динамічних, позначених різними емоційними відтінками, і в сюжетно-оповідних строфах. Рух мотивів і образів відтворює внутрішній світ ліричного героя, його високу патріотичну настроєність. Він, ліричний герой, живе тривогами нашого героїчного часу, думами про Леніна, про дійову силу

ленінізму, що гартує серця в боротьбі з міжнародною реакцією. В цьому ідейний пафос поеми, психологічним поштовхом для написання якої було відвідання мавзолею Леніна. Така конкретність і водночас широчінь філософських узагальнень притаманна і згадуваній поемі А. Вознесенського. Поет застосовує незвичне, але влучне поетичне зіставлення: Ленін — рентген, що просвічує серця людей, — «на все вопросы отвечает Ленин». У Тичини вчення Леніна — височина, з якої відкривається безмежний простір: «...Ленін! Ленін! Як це близько... Леніна побачив я! В кожного душа розкрилась, — засвітилась і моя...»

Фрагмент «І дививсь Ілліч на мене» має стрункий сюжет, пов'язаний із конкретною подією: «Я ішов на Красну площу», «У житті колючок повно, а не тільки цвіт лілей. Знаю, знаю — так він скаже — й тихо входжу в Мавзолей». У цитованих рядках видно поєднаність сюжетної й публіцистичної, лірико-психологічної розповіді, яка стає дедалі напруженішою, бо відбиває життєві глибини, міжнародні конфлікти й події.

Лейтмотивом звучить заклик позбутися заспокоєності, бути активним у щоденній боротьбі. Декларативність і публіцистичність цього заклику набуває далі інтимного забарвлення:

З Іллічем прощаюсь тихо.
Я виходжу. Вгору йду.

І звучать слова у серці:
В боротьбу! На боротьбу!

Поет відтворює складні соціальні конфлікти, життєві бурі, в яких міцніє і стверджується комуністичний ідеал.

Така висока настроєність ліричного переживання передається за допомогою відповідних стильових засобів. Публіцистичністю позначені авторські роздуми, тим-то і лексика, і мовно-стильові засоби мають виразно публіцистичний характер: «Щось держави нам ворожі все верзуть не до ладу», «Та народи, та народи виринаються із пут!»

Пейзажні зарисовки зримо окреслені й динамічні: «В небі холод. Хмари ходять, мов по синьому льоду». Метафоричний образ тут посилює тривожну, трагедійну тональність, яка переходить у мажор. Поетичні зіставлення й асоціації мають полярну контрастність, а деякі строфи двопланову структуру (паралелізм).

А який багатий звукопис, яка виразна музична акустика вірша — в строфі виникає відчуття об'ємності, перспективи дальнього й ближнього планів:

Он де мчить шалений вітер,
нищить люд, руйнує міст...

Хто ж за морем то гукає,
проти нас ножем вихає —
імперіаліст?

Вимальовується картина, вкрай експресивна, різко окреслена.

В окремих рядках виділяються слова, що несуть у собі смислові акценти:

Імперіаліст —

це спрут:

всі б пожер свободи...

Тут, як і в усьому творі, автор широко застосовує алітерації й асонанси. До того ж такі музичні повтори звучать природно й невимушено: «сам себе перевіряю, в серці власнім говорю...» Наскрізно, як провідний мотив, звучить рефрен — розгорнута метафора:

В кожного душа розкрилась, —
засвітилась і моя...

«І дививсь Ілліч на мене» — твір публіцистичного звучання.

Публіцистичністю позначено й етюд «Ленін іде на Шевченківський вечір» (зб. «Комунізму далі видні», 1961). Він вирізняється з-поміж інших творів поета, присвячених Леніну, і жанровою, і композиційною, і

ритміко-стильовою своєрідністю. Це віршована розповідь-діалог, в основі якої дійсний факт, зазначений в епіграфі: «Були на українському вечорі на честь Шевченка» (із листа Н. К. Крупської до М. О. Ульянової).

Перед поетами, що звертаються до конкретних фактів, зафіксованих в епіграфі, виникає загроза впасти в ілюстративність, у фактографічний виклад. Тичина у великій мірі досягає художньої виразності й достовірності у змалюванні історичних подій, обставин і характерів. Жанрові рамки малої форми, звичайно, надто стислі, тому поет застосовує передусім експресивні ритміко-стильові й мовні, переважно діалогічні засоби художньої типізації. Він поєднує епічні описи й діалоги, так звані мовні партії, що індивідуалізують характери. Цей стильовий засіб застосовано і в поемі про Григорія Сковороду, і в недавно опублікованій поемі 20-х років «Розкол поетів».

«Ленін іде на Шевченківський вечір» — це насамперед епічний твір з ознаками публіцистичної епіко-драматичної розповіді. Епічні елементи домінують — вони в змалюванні історичних обставин, політичних роздумів Леніна, пейзажних і побутових подробиць.

Ленін і Крупська поспішають нічною вулицею Кракова. «Ще березень. Вечір морозний. Лиш жевріє зірка вгорі... Старі й молоді пропливають. Ген сяють уряд ліхтарі». Наступні строфи розгортаються у вигляді діалога. Ленін і Крупська ведуть «славу розмову про мову, народ, його путь». Діалог набуває публіцистичного звучання. На жаль, інколи він дещо інформаційний — йому бракує живих психологічних відтінків, які б відтворили інтонаційний лад ленінських реплік, роздумів. Така інтонаційна одноплановість почасти пояснюється загальним публіцистичним спрямуванням твору. Ленін і Крупська коментують події, з гордістю відзначають знаменний факт: братнє єднання польського й українського народів, єднання, яке не зруйнувати ні царським міністрам, ні австрійському цісареві:

І Крупська сміється: — Міністри
всім радять без мови пожити. —
А Ленін: — Звичайно! Міністри
всі бистрі, щоб рідне убити.

Викривальний зміст діалога в цитованій строфі підсилюється своєрідною структурою віршованої фрази. Автор застосовує звукові повтори («міністри—«бистрі»), і це емоційно увиразнює діалог, надає йому іронічно-сатиричного звучання.

Публіцистичний пафос ленінської думки, можливо, набув би більшої виразності, якби психологічна експресія роздумів і політичних суджень розгорталася не лише в діалогах, а й у внутрішніх монологіях, які Тичина вдало застосовує подеколи навіть у ліричних віршах. Перед нами оповідно-діалогічний твір, де монологічні засоби розкриття характеру були б можливими й природними, як і стислі психологічні описи і деталі.

Кожне слово в епіко-драматичному етюді несе велику змістовну й ритміко-інтонаційну, евфонічну насагу. Поетичними повторами Тичина посилює комедійно-сатиричне звучання деяких образів. Таку ж роль виконують і викривальні епітети («Рукою ми схопим *зажерлих, мізерних...*» і т. д.). Кожен елемент поезики активний. Навіть звукові повтори посилюють емоційне змалювання образів Леніна і Крупської. Звернімо увагу на алітерації:

По Кракову кроки лунають,
то Ленін і Крупська ідуть...

Поет економний і точний у відтворенні обставин: міських вулиць, освітлених чи присмеркових міських пейзажів. Як правило, пейзажі посилюють психологічну тональність конкретного епізоду. Так, у роздумі

Леніна про майбутнє Росії, про Шевченка та його польських шанувальників легко й природно влітається пейзажний мотив: «А вечір згасає по-троху, лиш жевріє зірка вгорі». Оця «зірка вгорі», либонь, не алегорія й не символ, а саме пейзажний опис, що відповідає світлим і тривожним роздумам Леніна про соціальні конфлікти в світі, про прийдешню революцію.

«Ленін іде на Шевченківський вечір» — твір сюжетний, з широким застосуванням діалогів. Мабуть, саме це декого з дослідників привело до думки, що перед нами історична поема. Критик В. Борщевський в огляді ленінської теми в сучасній поезії відзначає передусім стислу оповідну форму історичного твору Павла Тичини. Андрій Чернишов вважає цей твір епічним із своєрідними силуетно-монументальними ознаками. «Вогнем великої ленінської правди живе і дише вся поема Павла Тичини — знаменне явище в українській повоєнній поезії»⁶, — пише він. Справді, художня значимість ленінського образу в етюді вельми висока. Це відзначає і Микола Бажан у статті, яка відкриває тритомник української Ленініани «Ленін з нами» (К., 1969). Із незначними змінами стаття надрукована і в журналі «Вітчизна». В ній читаємо: «Ленін — найбільший друг українського народу на всіх етапах його визвольної боротьби ХХ віку — цей аспект ленінської теми відбито і в маленькій, але широкій своїм ідейним розмахом поемі П. Тичини «Ленін іде на Шевченківський вечір»⁷. У цій же статті, надрукованій як передмова до тритомника української Ленініани, твір Тичини має вже інше жанрове визначення — *вірш*. Така теоретична невизначеність жанру пояснюється, мабуть, тим, що естетична закономірність розвитку сучасної поеми, природа жанру поеми лише останнім часом привернула увагу критиків. До того ж є твори, що сполучають ознаки епічного й драматичного, епічного і ліричного способів відображення дійсності. Такі жанрові різновиди чекають на своє ґрунтовне історико-літературне, теоретичне вивчення.

Твір «Ленін іде на Шевченківський вечір» має поемні ознаки. Але правомірніше було б назвати його епіко-драматичним етюдом; цей жанр набув тепер великого поширення. В такому стильовому ключі написано чимало творів Василя Мисика і Любові Забашти, Ігоря Муратова і Григорія Донця та інших українських поетів.

Ленінська тема — невичерпна в ліриці, ліро-епосі, в поетичній драматургії, як і в інших жанрах.

Вклад Павла Тичини в українську поетичну Ленініану важко переоцінити. Його публіцистичні вірші й пісні, присвячені Леніну, його епіко-драматичний етюд «Ленін іде на Шевченківський вечір», як і фрагмент із поеми «І дививсь Ілліч на мене» — це своєрідний вияв народного світовідчуття; народного роздуму про Леніна. Адже в основі їх — всенародна відданість ідеям Леніна, ідеям комунізму («В серці у наших Леніна слово, з ним ми йдемо»).

Жанрове, ритміко-стильове розмаїття творів Тичини відбиває художню еволюцію поета, шукання новаторських принципів типізації. Лірико-публіцистичні й пісенні твори розкривають ленінську тему як світовідчуття, як активне, безпосереднє, емоційне ставлення радянської людини до революційної дійсності.

Закономірності жанру, відома річ, позначаються на характері відображення. Так, публіцистичність роздумів поєднується у Тичини із строгою сюжетністю і драматизмом ситуацій та образів. У багатьох віршах відчутний *поліфонізм* сюжетного розгортання подій і переживань; цьому сприяє і застосування строф-рефренів та звукових повторів.

⁶ Андрій Чернишов. Неамируші. Харків, «Прапор», 1970, стор. 32.

⁷ Див. «Вітчизна», 1969, № 4, стор. 112.

Поетична Ленініана Тичини — це постійний пошук нових жанрово-стильових форм, нових ритмів. Тим-то такі розмаїті і багаті ритміко-інтонаційні структури маємо і в недавно виданій його збірці «Безсмертне Леніна ім'я» (1971), куди увійшли лірико-публіцистичні вірші й ліричні спогади («Сила мислі і труда»), пісні, серед яких чимало покладено на музику, як, приміром, «Прославим слово Леніна» (музика А. Філіпенка), фрагменти творів з рукописної спадщини поета («...А що ж — і крізь заплющені повіки я вже відчув, відчув весну»).

Особливо інтенсивно над ленінською темою Тичина працював у 50—60 роки. У цей час чи не найбільше з'явилося творів про Леніна і в багатонаціональній радянській поезії. Тичина глибоко відчуває процес міжнаціонального літературного єднання і сам сприяє інтенсивному взаємозбагаченню літератур. Він представляє в своїх перекладах багатьох поетів світу. Його переклади відтворюють образи, ритміко-стильову, інтонаційну самобутність оригіналу. Поет виявляє творче співпереживання, заглиблюючись у поетику, в стильовий лад творів, які імпонують його власним художнім шуканням. Ще в середині 20-х років він перекладає поему «Ленін» Єгіше Черенца, майстерно відтворює енергійні, інтонаційно пружні ритми верлібру. Його переклади віршів про Леніна становлять невелику антологію багатонаціональної Ленініани, до якої увійшли поезії Дем'яна Бедного й Олександра Прокоф'єва, Якуба Коласа й Антанаса Венцлови, Йосипа Балцана й Наїрі Заряна. Чи не найбільше він перекладає болгарських поетів: «Перед Леніним» Ніколи Фурнаджієва, «Ленінові» Ніколи Зідарова, «У поїзді» Ангела Тудорова та ін.

Ленінський образ постає у згаданих віршах то в лірико-публіцистичній, то в сюжетно-оповідній, переважно історико-біографічній художній інтерпретації; це споріднює вірші з поезіями Тичини 50—60-х років. Фрагмент поеми «І дививсь Ілліч на мене» має чимало спільного з віршем Ніколи Фурнаджієва «Перед Леніним». Йдеться, звичайно не про зовнішню спорідненість, а про, сказати б, типологічну спорідненість художнього мислення: сам принцип типізації, спосіб вираження думок і переживань має тут вельми примітну спрямованість; ліричний герой звіряє свої думки, свої діла й прагнення перед Леніним. Є у вірші Н. Фурнаджієва й глибокі лірико-філософські узагальнення:

Перед вождем — у тиші, що лунає, —	грімкого віку сяйні блискавки.
тече потік народної ріки.	Те сяйво завжди грітиме людину,
Щораз його обличчя відбиває	бо ж серце він народу відчував.

В українську поетичну Ленініану в талановитій перекладацькій інтерпретації Тичини увійшли твори різномовної братньої сім'ї народів. І водночас художній досвід української поезії, зокрема вірші з поетичної Ленініани Павла Тичини, є набутком багатьох поетів світу, набутком багатонаціональної радянської літератури.

В. Н. БОЯНОВИЧ

ПОЭТИЧЕСКАЯ ЛЕНИНИАНА ПАВЛА ТЫЧИНЫ

Резюме

Автор статьи, исследуя поэтические произведения, раскрывает художественное воплощение образа В. И. Ленина в творчестве Павла Тычины. Анализу подвергаются произведения разных лет (прослеживается эволюция образа) и разных жанров. Большое внимание уделяется художественным приемам раскрытия образа.

Про новелістику Юрія Яновського

В українській радянській новелістиці Юрію Яновському належить найпочесніше місце. Властиві йому напружені творчі пошуки і відкриття в цьому жанрі становлять нашу законну гордість перед світовою літературою: письменник здобув тут свої найбільші перемоги.

Новела набуває все більшого значення в сучасній літературі. Деякі теоретики новели намагаються довести, що у наш атомний вік замість старого багатопланового сюжетного роману, розгалуженого в часі й долях героїв, може бути лише монтаж яскравих за формою і змістом новел-монолітів; замість органічно сплавленої картини-панорами мусить поставати мозаїка з яскравих, чітких, достовірних картин-епізодів, які в своїй сукупності дають відчуття нашої епохи. Саме таке розуміння сучасної художньої прози бачимо в статті Л. Аннінського «Нечто о состязании жанров»¹. Такі теоретичні узагальнення є передчасними.

Оволодіння творчим досвідом Яновського-новеліста, без сумніву, багато допоможе сучасним радянським письменникам, особливо молодим, у їх змаганнях щодо ідейно-естетичного змісту, художньої форми. Виявити художні особливості творів Яновського — складне завдання. Як не кожен із слухачів зуміє з першого разу збагнути і оцінити всю глибину, багатоплановість і стрункість бетховенської симфонії, так напевно не кожен, вперше прочитавши твір Яновського, досягне зразу його поліфонічну об'ємність: у тембр голосу письменника треба вслухатися дуже пильно, бо при кожному повторному читанні натрапляєш на все нові художні відкриття. Це свідчить про глибину художнього письма, без якої немає злиття творчого досвіду письменника з духовним світом читача.

Форма новели найбільш відповідає своєрідності художнього зору Яновського: він малював у романтично-піднесеній манері події, де діють герої, характери яких сформувалися раніше. В напруженому конфлікті, в який потрапляє герой, розкривається його характер і світогляд, але не формується, не розвивається. Про цей свій принцип змалювання подій і характерів Яновський висловився в 1930 р., з'ясовуючи побудову свого роману «Чотири шаблі»: десь у проваллях між піснями-розділами роману відбуваються у країні величезної ваги події, наслідки яких концентруються автором, фіксуючи «пафос виконання, волю до здійснення наказів революції на окремих ділянках»².

Правда, у п'єсі «Дума про Британку» та романі «Мир» спостерігається відхід письменника від цього принципу розкриття художнього образу, але в кращих творах Яновський дотримувався його: своєрідне бачення письменником світу породжувало саме таку форму художнього відображення. Тому романи Яновського не завжди відповідають уста-

¹ «Литературная Россия», 1964, 7. VIII.

² Юрій Яновський. Твори в п'яти томах, т. 5. К., Держлітвидав, 1959, стор. 370.

леним вимогам жанру: замість логічно-послідовного розкриття характерів у їх розвитку маємо низку яскравих картин-епізодів, викінчених новел, як у романі «Вершники». Навіть з роману «Мир», як спостеріг Ян Березницький, легко «вилучаються» новели про Дорку, Мусія, Гандзю. Різниця лише в тому, що у «Вершниках» новели викінчені та розмежовані у вигляді окремих розділів, а в «Мирі» подані у вигляді окремих епізодів по різних розділах³. Новелістичний доробок Яновського повинен привернути увагу літературознавців. Проте зроблено тут ще дуже мало.

Яновський розпочав свою творчість романтичними віршами. Але ніякого розриву між віршами і новелами, які становлять основу його художнього доробку, немає. Поетична романтика (що спочатку перепліталася з іронією, пародійною театралізацією) становить яскраву особливість його новелістики, з якою він увійшов у літературу і пройшов увесь творчий шлях. Романтика надавала новелам письменника чарівну привабливість і пісенність: розповіді його сприймаються, як задушевна пісня про велич душі та серця радянської людини, про самовідданість її подвигів у добу тяжких випробувань. Про людей героїчної радянської епохи новеліст завжди оповідає зі схвильованим захопленням, з великою любов'ю.

Романтичність художнього бачення світу характерна й для інших жанрів творчості письменника: поезії, романістики, драматургії та кінодраматургії. З приводу новел Яновського Максим Рильський говорив, що автор полюбляє натягнені струни душі, напружені ситуації, згущені образи. Володіючи чудовою здібністю завжди відчуті і побачити поетичну сторону явищ нашої дійсності, Яновський підносив реальні події сучасності до високої поезії. Схильність до зображення напружених душевних переживань, доведених до граничної гостроти, не суперечила розвитку методу соціалістичного реалізму у творчості письменника, а лише свідчила про багаті можливості цього методу.

Яновський постійно і напружено шукав нових засобів мовного зображення і досяг значних успіхів. Багата лексична і фразеологічна його палітра є свідченням вдумливої роботи над живою народною мовою, в якій він умів помічати народження нових слів та семантичних зсувів загальноновживаних лексем, творчо осмислював їх і вживав у художній тканині літературного твору. Як відзначалося нашими лінгвістичними, в лексиці новел Яновського відсутня та злива поетичних неологізмів, яка характеризує творчість Павла Тичини; відсутні тут і рясні діалектизми, як у поетичному стилі Мирослава Ірчана. Письменник досягає високої майстерності в побудові художньої фрази, яка завжди містка, насичена яскравими тропами. Фраза Яновського пливе, мов хвиля, постійні сполучники все більше розширюють зображуване, перетворюють фразу в яскраву панораму. З'являється стрімка динамічна дія, яка розвивається в гостро-драматичних суперечностях і конфліктах, об'єднаних тривожно-напруженою темою, взятою з сучасної поетові дійсності. Л. Новиченко мав рацію, обгрунтовуючи думку, що «Вершники» не стільки роман, скільки поема: «Мистецтво Яновського загалом засноване на інших принципах, ніж звичайна проза; створення поетичної атмосфери часу — найперший його закон... Програючи на буденній вірогідності, проза Яновського виграє зате своєю поетичною наснаженістю»⁴.

³ Див.: Матеріали до вивчення історії української літератури, т. V, кн. I. К., «Радянська школа», 1963, стор. 499.

⁴ Л. Новиченко. Проза чверті віку. — «Українська література», 1943, № 1—2, стор. 176.

Тонкий майстер художнього слова Павло Тичина відзначав у новелах Яновського їх глибоку ліричність і схвильованість. І це не була лише вишуканість форми. Новелам Яновського властива інтонація пристрасно-переконуючого оповідача, бо до останніх своїх творів, до останніх днів життя письменник залишався активним борцем-сучасником. Як художник Яновський для кожного твору прагнув знайти відповідну темі нову форму, ніколи не повторюватись. І тому з таким великим, іноді навіть болісним напруженням він писав кожен свій твір. Як свідчить дружина і багаторічний помічник письменника Т. Ю. Яновська, «йому завжди здавалося, що все зроблене ним до цього часу в літературі є лише підготовкою до великого твору, який він ще напише»⁵. Це не лише ознака великої творчої наснаги Ю. Яновського, але й свідчення глибокого усвідомлення величезної відповідальності радянського митця перед народом.



Художня палітра Яновського-новеліста набувала різних відтінків і особливостей у різні етапи розвитку творчого шляху письменника. А тому уважний розгляд кожного його твору набуває особливо важливого значення. Передусім слід говорити про ранню новелістику письменника, в оцінці якої досі немає узгодженості.

Ранні новели Яновського становлять особливо яскраве надбання радянської літератури. Нова соціальна дійсність настійно вимагала нових форм її зображення. Творчі дерзання були тоді, в 20-ті роки, дуже бурхливими і, звичайно, не завжди вдалим. Виникали різні течії, що претендували на створення своєї власної образної системи. А по суті часто образні системи запозичалися з модерністських течій на Заході та наклеювалися на них ярлики «нового пролетарського мистецтва». Звичайно, такі течії наслідувально-епігонського характеру втриматися довго в літературі не могли, бо не мали свого соціального ґрунту: в радянську літературу приходив новий читач зі своїми естетичними смаками і запитам, з відразою до манірності.

У якійсь мірі пошуки художніх форм у модерністських арсеналах зачепили і перші вправи молодого Яновського. Але, на щастя, це не було тривалим і вирішальним: залюбленість письменника в революційну героїку і рідне слово спрямовувала його активні художні пошуки на служіння інтересам свого народу. А тому його твори 20-х років стали яскравим надбанням радянської літератури на її висхідному шляху. Більше того: радянським митцям-сучасникам творчість Яновського допомагала у боротьбі проти натуралістичного стандарту і ремісництва, за високохудожнє зображення революційних пристрасей. На жаль, не всі дослідники це визнають.

Наша критика звертала увагу на зневажливі оцінки новел Яновського 20-х років у книгах А. Тростянецького. Справді, не можна погодитися з думкою дослідника, що ці новели не стоять на висхідному шляху письменника, що навіть учнівські його вправи — «А потім німці тікали», «Отаман Вишиваний» та цикл «Голод», які сам автор ніколи не передруковував, — кращі від його пізніших новел. Дослідник здивовано запитує: «Чому ж від ранніх своїх оповідань — простих, реалістичних, ідейно-наснажених — Ю. Яновський того ж року перейшов до таких творів, як «Історія попільниці» (1924), а далі «Роман Ма» (1925),

⁵ Т. Яновская. К биографии Ю. И. Яновского. — Ю. И. Яновский. Собрание сочинений в трех томах, т. I. М., ГИХЛ, 1960, стор. 43.

«В листопаді» (1926) і «Байгород» (1927), — де відчувався вже поступовий відхід від життя, елементи абстрактної, декоративної романтики, формалістичні захоплення письменника?»⁶ І відповідь на це знаходить у згубних «літературних впливах». Він пише: «Ю. Яновський припустився однієї принципової творчої помилки, що знецінила згадані оповідання. Письменник однаковою мірою романтизує, отже, підносить і позитивне, і негативне, прикрашає ореолом героїзму те, що треба прославити й увічнити, і те, що слід засудити і знищити»⁷. А далі — ще нищівніший вирок критика: «зрадників, шпигунів, анархістських бандитів — не позбавив романтики, а отже, не розвінчав і Ю. Яновський»⁸. Звідки такі вигадки? У творах Яновського цього немає.

О. Килимник у передмові до своєї монографії «Юрій Яновський» (1962), називаючи твори, яким приділено в книзі «головну увагу» і які «увійшли в золотий фонд радянської літератури»⁹, не згадує жодного твору письменника 20-х років, зате називає цикли «Короткі історії» та «Київські оповідання», хоч у них є твори, що їх не варто зараховувати до «золотого фонду». Зневажливо і поверхово говорить автор про новелістику Яновського 20-х років, повторюючи усталені звинувачення письменника в ідейній недозрілості, «помилкових естетичних позиціях»¹⁰.

А ось висловлені зовсім недавно міркування московського дослідника М. Пархоменка про згадані твердження в книгах Тростянецького та Килимника: «Спокійно і тверезо перечитуючи тепер оповідання і повісті молодого Яновського, дивуєшся тій традиційній упередженості, з якою деякі літературознавці ще зовсім недавно повторювали несправедливі обвинувачення... Критика «помилкових ідейних засад та антиреалістичних естетичних принципів письменника» в окремих випадках набувала характеру політичних звинувачень в тому, що він мовби «віддає свої симпатії навіть одчайдушним хвастошам Марусиних нальотчиків»¹¹. Далі на конкретному матеріалі М. Пархоменко спростовує такі вигадки критиків.

Звичайно, ранню новелістику Яновського не слід оцінювати лише позитивно. Ідейні й творчі протиріччя літературного процесу 20-х років, ускладнені міжгруповою боротьбою, активізація в умовах непу буржуазно-націоналістичних настроїв частини письменників, з якими Яновський спілкувався в одній організації, — все це в якійсь мірі не могло не позначитися на його творчих шуканнях, які тоді були особливо активними. Проте слід з усією рішучістю сказати, що провідний напрям цих шукань, овіяних полум'ям радянським патріотизмом, був вірним і плідним як для письменника, так і для процесу розвитку радянської літератури того часу. Саме це і виділяло Яновського у вапльотчанському середовищі. А тимчасом у кожному дослідженні можна натрапити на твердження про «впливи» на письменника. Та й багато ж їх: Стефаник, Коцюбинський, Гоголь, Горький, Ромен Роллан, Чехов, О. Генрі, «Слово о полку Ігоревім», «Серапіонові брати», «Вапліте»... Тут не тільки поверховий розгляд творчості письменника, а дещо загрозливіше: знецінення його творчої індивідуальності, що веде до приниження досягнень радянської літератури.

Уважного розгляду потребує цикл новел Яновського «Короткі історії». Порівняно з новелами 20-х років об'єктом романтичного зобра-

⁶ А. Тростянецький. Крила романтики. К., «Радянський письменник», 1962, стор. 34.

⁷ Там же, стор. 40.

⁸ Там же, стор. 42.

⁹ О. Килимник. Юрій Яновський. М., ГИХЛ, 1962, стор. 7.

¹⁰ Там же, стор. 62—63.

¹¹ М. Пархоменко. Обновление традиций. М., ИХЛ, 1970, стор. 293—294.

ження стала тут наша мирна радянська дійсність, піднесена до високих образів-символів. Зауважимо, що критика, позитивно оцінюючи збірку, вихваляла твори, на яких позначилися негативні явища літературного життя тих часів. В окремих творах автор надто ідилічно зображує тогочасну дійсність. Викликані обставинами 30-х років окремі зриви у творчості Яновського помітні в новелах «Стара», «Кандидат», «Мандрівка», «Василь Палійчук, гуцул». Пізніше автор сам вилучив частину новел з цього циклу і не включав їх до наступних видань, чого він не робив з іншими своїми новелістичними циклами.

Новели збірки «Земля батьків» становлять нове і значне досягнення новелістичної творчості Яновського. Започаткований у «Коротких історіях» (і навіть раніше — у «Вершниках», в розділі-новелі «Адаменко») жанр новели-монологу набув тут нової художньої сили і пристрасі: духовний світ простої радянської людини розкривається в найтяжчі роки війни. Сила художнього зображення виявилася у тому, що про свої подвиги радянські люди розказують просто, як про щось звичайне: інакше, мовляв, не могло бути. Тому читач відчуває тут героїзм не одиниць, а усього народу, з'єднаного єдиною волею перед смертельною небезпекою. Письменник відчув неможливість говорити старими фразами про героїзм народу в дні священної війни. Зовні спокійний тон суворой, з елементами народного гумору, розповіді героя найсильніше виявляв риси непереможного радянського народу-велетня. Тому так вражають лаконічні фрази діда Данила, Карпа Макодзьоби, Коваля, пораненої дівчинки у вінку, старого сталевара.

Особливої уваги дослідників потребує новелістичний цикл Яновського «Київські оповідання». Художньо-стильові особливості цього циклу новел письменника настільки ж різноманітні, наскільки багатий його тематичний діапазон. Тут охоплено події від початку Вітчизняної війни до післявоєнних років мирної праці. Як і в попередніх циклах, з новел Яновського постають образи благородних радянських патріотів. Проте інколи можна спостерігати навмисне підтягування фактів під певні схеми, наслідком чого маємо не художнє зображення, а ілюстративність. У новелах «Весна», «Степова комуна», де зображено післявоєнні дні, людям живеться надто вже легко і весело, труднощі мовби і не труднощі, бо переборюються вони без особливих зусиль.

Однією з причин часткового спаду творчості Яновського післявоєнних років була жорстока і несправедлива критика. В окремих статтях помітна тенденція перекреслити усю творчість письменника. Коли вийшло з друку перше видання збірки «Київські оповідання» (1948), одразу ж з'явилася на неї вбивча рецензія під виразною назвою: «Манірність і фальш»¹². Але збірка на початку 1949 р. була відзначена державною премією. Після цього пішла злива рецензій протилежного напрямку, де огульно вихвалялися не лише п'ять новел збірки, але й інші сім, які письменник згодом долучив до збірки і видав під старою назвою. Об'єктивної оцінки ці дванадцять новел не одержали, критичні статті на них часто дезорієнтували письменника: це негативно позначилося і на ряді новел збірки «Нова книга».

Отже, творчий шлях Ю. Яновського-новеліста був дуже складним і нерівним. Надто суперечливою і строкатою була й критика його творчості. Звичайно, вказуючи на помилки і хиби в оцінці творчої спадщини Ю. Яновського, не слід замовчувати того корисного, що зробили літературознавці в осягненні творчості письменника, особливо після його смерті. В 1958—1959 рр. видано п'ятитомник його творів та тритомник — російською мовою (1959—1960). Окремими виданнями вийшло вже десять монографічних досліджень про його життя і творчість, зокрема

¹² «Літературна газета», 1948, 10. VIII.

праці І. Білодіда, О. Бабишкіна, С. Плачинди, А. Тростянецького, О. Клименка, кожна з яких внесла чимало нового в наше літературознавство. Десятки статей опубліковано в наукових збірниках та періодичних виданнях, автори яких ввели до наукового обігу нові факти з біографії письменника та його творчої спадщини. Проте ще не відчувається в цих працях активного обміну думками, творчих суперечок, особливо щодо заперечення невірних вульгарно-соціологічних оцінок.

Варто нагадати, з якою пристрасстю неодноразово закликав М. Т. Рильський дослідників уважно переглянути всю творчість Яновського, бо у працях про нього «відчуваються сліди вульгарного соціологізму, повторюються звичні, але не завжди влучні, не завжди перевірені формули й оцінки. Отже я закликаю тепер, при ясному денному світлі, уважно переглянути *всю* творчість Яновського, — не для того, щоб її таки всю прийняти і визнати бездоганною, не для того, щоб канонізувати і поставити поза критикою деякі окремі, особливо ранні твори письменника (хоча варто не так ліпити до них усякі «ізми», як пильно придивлятися до сміливих шукань молодого радянської прози, зокрема Яновського, які становлять дуже цікавий факт в історії нашої літератури), — а для того, щоб над іменем нашого видатного майстра і чесного громадянина засіяло в усій красі сонце правди»¹³.

У останні роки можна почути чимало слушних міркувань про творчість Яновського, які заперечують згадані нами твердження. Відрадно, що дослідники передусім спрямовують свою увагу на виявлення яскравого новаторства Яновського в жанрі та стилі новели, на сміливі його творчі пошуки і дерзання, які позитивно позначилися на розвитку тогочасного літературного процесу. Маємо на увазі два дослідження літературознавця В. Фащенка «Новела і новелісти» та «Із студій про новелу», де позитивно і без «критичних інерцій» оцінено новелістичний доробок Яновського¹⁴. Цінні спостереження містить книга С. Плачинди «Майстерність Юрія Яновського»¹⁵. Рішуче відкинуто усталені невірні оцінки ранніх новел і романів Яновського у книзі М. Пархоменка «Обновление традиций»¹⁶. Чітко визначено особливості романтизму Яновського в книзі О. Овчаренка «Соціалістичний реалізм і сучасний літературний процес»¹⁷. У спокійному тоні оцінено в загальних рисах новелістику Яновського в останніх книгах восьмитомного курсу історії української літератури.

Все це лише підтверджує думку, що питання про дослідження новел Яновського залишається актуальним. Новелістика Юрія Яновського, як видатне явище в історії радянської літератури, потребує пильного й уважного дослідження. В січневій (1972) постанові ЦК КПРС «Про літературно-художню критику», де продовжено і розвинено програмні настанови XXIV з'їзду КПРС, говориться саме про необхідність сполучення точності ідейних оцінок з глибиною соціологічного і художнього аналізу, з дбайливим ставленням до творця художніх цінностей.

¹³ Максим Рильський. Вечірні розмови. К., Держлітвидав, 1964, стор. 199—200.

¹⁴ Василь Фащенко. Новела і новелісти. Жанрово-стильові питання (1917—1967 рр.). К., «Радянський письменник», 1968, його ж. Із студій про новелу. К., «Радянський письменник», 1971.

¹⁵ Сергій Плачинда. Майстерність Юрія Яновського. Літературно-критичний нарис. К., «Радянський письменник», 1969.

¹⁶ М. Пархоменко. Обновление традиций (традиции и новаторство социалистического реализма в украинской прозе). М., ИХЛ, 1970.

¹⁷ О. І. Овчаренко. Соціалістичний реалізм і сучасний літературний процес. К., «Дніпро», 1971.

Н. Ф. МАТВЕПЧУК

О НОВЕЛЛИСТИКЕ ЮРИЯ ЯНОВСКОГО

Резюме

В статье освещены спорные вопросы в оценке новеллистики Юрия Яновского, особенно раннего периода. Автор полемизирует с А. Тростянецким, О. Килимником и другими литературоведами, опровергает их негативные оценки ряда новелл писателя, ставит вопрос о необходимости более углубленного и объективного исследования всего новеллистического творчества писателя.

198213



Концепція дійсності і людини в романі М. Стельмаха „Дума про тебе”

Концепція дійсності і людини виступає останнім часом у дослідженнях радянських літературознавців як одна з провідних естетичних категорій¹. Інтерес до неї зумовлений самою гуманістичною основою нашого ладу. Водночас він є віддзеркаленням зрушень у радянській літературі, яка щодалі вдумливіше ставить і розв'язує етичні проблеми. Концепція людини, пише В. Р. Щербина, «становить основу, рушійне начало мистецтва, внутрішню суть художнього образу. Навколо цієї проблеми концентруються всі інші компоненти мистецтва»². Безперечно, концепція дійсності і людини визначає образи твору, композицію, авторський ідеал тощо.

Ми поставили перед собою завдання дослідити концепцію людини і дійсності в романі М. Стельмаха «Дума про тебе», щоб глибше зрозуміти природу творчого методу письменника. Адже масштабність мислення допомогла М. Стельмаху змалювати велич нашої епохи і розробити дуже своєрідну концепцію дійсності і людини, що, до речі, часто засвідчує сам письменник у своїх виступах перед читачами. Це помітно передусім на характері конфліктів, типажі, ситуаціях його творів.

Михайло Стельмах — співець людини. Вже перша збірка оповідань «Березовий сік» (1944) повідала і про сувору правду боротьби з фашизмом, і про гуманістичну активність радянської людини. Тут у художньому світі М. Стельмаха борються одвічні сили правди і кривди. Митець намагається досягнути глибокі внутрішні зміни в характері сучасника, які здаються йому чародійними. Ключ до них знаходить він у впливі соціалістичної дійсності на формування духовного світу радянської людини. Саме ця дійсність формує «велику рідню» (роман «Велика рідня», 1951). У «Правді і кривді» (1961) герой Стельмаха «котівським клином» вирубував вікна нової історії, потім ламав карк фашизму, а зараз щовесни і щоосені засіває землю житом і пшеницею на щастя, на здоров'я і на добрий розум. У романі «Кров людська — не водиця» (1957) письменник стверджує людську особистість, красу її справ, подвигів, «трагічних часто, але всепереможних і безсмертних»³.

Романи М. Стельмаха відтворюють закономірності і в громадському, і в особистому житті людини. В площині суспільного життя це — беззастережна перемога Жовтня: одна влада «оцариться в краї-

¹ Див.: Л. М. Новиченко. Я, человек, я, коммунист. — У зб.: Гуманизм и современная литература. М., Изд-во АН СССР, 1963; И. Анисимов. О закономерностях современного литературного развития. — «Вопросы литературы», 1963, № 7; М. Кузнецов. Да и нет человеку. — У зб.: Современные проблемы реализма и модернизма. М., «Наука», 1965; Т. Мотылева. Главное — отношение художника к действительности. — «Вопросы литературы», 1967, № 10 та ін.

² В. Щербина. Наш современник. М., «Советский писатель», 1964, стор. 3.

³ Див.: IV з'їзд письменників Радянської України (Виступ М. Стельмаха). К., «Радянський письменник», 1960, стор. 320, 322.

ні — наша революційна»⁴, радянська. В площині приватного — доля та інтимне життя людини залежить від загальнонародних подій: ходу громадянської війни корилося і кохання героїв Стельмаха («Любов була, яку послав час...» — 99). Причинові зв'язки подій, вчинків, долі героїв — послідовні і чіткі й у великому, й у дрібному. Художня дійсність Стельмаха зумовлена логікою об'єктивної реальності.

Розв'язуючи проблему, якою є концепція людини в М. Стельмаха, потрібно зважити не лише на соціологічний вимір цієї концепції, а й на властиве видатному письменникові загальнолюдське етичне наповнення поняття «людина» і «людяне». Життя — для М. Стельмаха — є рух, розвиток і активність, це зіткнення і конфлікти. За філософською й етичною інтерпретацією письменника, життя обіймає і працю, і моральні проблеми, і буденні людські турботи. Життю протистоїть смерть, зло, мертвотний застій, насильство, фашизм, війна, «той проклятий хапун» (107). Стельмахові притаманний смак до етичних узагальнень, нерідко він персоніфікує добро, любов, зло тощо. У світі він бачить дві взаємовиключаючі сили — добро і зло, життя і смерть, людяність і нелюдську жорстокість.

Зло у реальному бутті ще остаточно не подолане. Зло — у приватній власності, золоті, насильстві, егоїзмі. Гроші диктують хиткій людині зручну філософію, за якою й інші, а то й усі люди такі ж, як і вона («Хіба людина проживе без гріха?» — 75). Зло — у скнарстві, у «персональній дурості» Хворостенків, у «черстводубстві» інших. Найбільше зло — у нав'язаній нашому народові війні, котра нівечить дитинство, вибирає «зорі з очей матерів». «І хай би все вона забрала, тільки не душу!» (253), — вигукує тітка Марія, висловлюючи тривогу перед розлюдненням, яке втілював і ніс у собі фашизм. А втім, людяний оптимізм веде радянського митця до висновку: яким міцним не є зло сьогодні, воно буде переможене («усе це вернеться: і дзвін косі, і дзвоник у школі, і сонце повернеться наше...» — 295—296).

У яких же умовах, на думку Стельмаха, формується справжня людина? Обумовлюють її характер самі лише соціальні вчинки чи й природне добро, уроджений нахил до творення добра? Вичерпується розв'язання цієї проблеми соціально-аналітичним підходом реаліста чи й тут, як у збірці «Березовий сік», Стельмахові притаманне трактування добра і зла як позачасових, одвічних сутностей?

Доброта Андрія Мельника — трудова, її витoki — в усвідомленні соціального змісту самого поняття «хліб». Для Мельника хліб і зерно — святина з великої літери, втілення людяності і праці. Перед розстрілом, в останню хвилину життя комісар вигукує: «Гей, дурні, засипте кіш, бо пропадуть камені. А людям молоти треба!» (21). Альтруїзм і доброта Шаламая всеосяжні. У хуртечу він грає із синами, щоб рятувати людей від завії, його музика — радість «мужицькій душі» (5). Та це ж цілий канон добра! І правив би своє Шаламай сто і двісті років тому. Така його вдача. Добро виступає не лише породженням соціальних взаємин, а й як етична сутність людини. У Стельмаха немає позасоціального, позаісторичного розуміння людини. Його Туровець і Соколяненко, Хворостенко і Васюти живуть і діють не «поза простором і часом», а в 30—40-ві роки нашого сторіччя, в реальному конкретно-історичному часі. Вони й зумовлені ним. Суспільно детерміноване й їхнє моральне кредо. Наріжним каменем концепції Стельмаха є революційне піднесення людини, обумовлене соціальною перебудовою буття і свідомості. Соціальні сторони добра і зла Стельмах розуміє по-реаліс-

⁴ Михайло Стельмах. Дума про тебе. К., «Дніпро», 1969, стор. 93. Далі при посиланні на це видання в тексті вказується лише сторінка.

тичному, стверджуючи, що людина за своєю суттю людяна, народжена робити добро.

Визнання людського життя верховною, найвищою цінністю буття досить давнє в літературі. Ще Гете протиставляв сумній приреченості *tememento* могі оптимістичне *tememento viveri*. Франківський Мойсей, умираючи, думає про життя як подвиг і дію. Михайло Стельмах дотримується гетевського розуміння життя як діяння: «Первинним було діло». Він славить життєдіяння: Туровець «і до останнього віддиху, до останньої росинки життя буде битися за неї», — за землю, «його любов, його надію, його турботу і думу» (290). Через увесь роман лейтмотивом проходить девіз: «Жити-жити!» (137, 252). Стельмах сприймає життя не тільки в його соціальній повноті, відтворюючи, наприклад, соціальні зміни на селі після 1917 р. («... Вчилися по науках попівські та багачські діти, а тепер і до бідноти дійшло». — 137), а й у філософському аспекті («...Із відра пролилася вода і сказала землі: жити-жити». — 137). Все живе прекрасне і вічне! Життя радує трудівника: «Як не посміхатись, коли день стоїть, наче молода, коли бджола саме виходить із вулика, а свиня із хліва» (117). Стельмах-мислитель співає гімн життю як безупинному відтворенню живої матерії. І критерій істини, і критерій цінності людини та життя він знаходить у народній свідомості.

Письменник має улюблений типаж. Він створює «рухомі типи», по своєму цілісні, але споріднені і водночас напрочуд мінливі. Мірошниченко («Кров людська — не водиця») в кожній людині може знайти і виплекати кращі сторони її вдачі. «... Головне, — новою людиною ставати, солдатом, що революцію обереже. Оце твоя, Дмитре, дорога»⁵, — радить хлопцеві Тимофій Горлицвіт — сіяч людяності. Марко Безсмертний («Правда і кривда») є втіленням глибокого партійного довіря до людини. А для Григорія Нечуйвітра («Кров людська — не водиця») «людська правда — вище своєї любові»⁶. Тимофій, Марко та інші не мислять себе поза народними інтересами: духовне зростання визначається й розвитком самого буття. За Стельмахом, людина — невід'ємна частка життя і суспільства. Життя і суспільство пробуджують у неї людське, тепле, соціальне, активне. В людині — світло. Людина — добра. Але її зичливість — від її соціальності, від того, що вона є соціальною істотою. У соціальності — коріння людської етики і, насамперед, людяності.

Стельмах милується активністю в людській «я» і співчуває гіркоті, що життя таке скороминуче. Проте це почуття виступає не як страх смерті, а як побоювання, що не зробиш усього запланованого і вимріяного. У Стельмаха власне, «стельмахівське» розуміння природи як життєдайної сили, до котрої треба докласти праці та енергії. Людина Стельмаха ставиться до природи як деміург, як будівничий. Природа — співбесідник його героїв, вона одухотворена, трепетно жива, олюднена, як і знаряддя праці. Діброва в сприйнятті Богдана пересварюється з хуртовиною і вітром (3); «ранок ухопився за золоту гичку проміння й витягнув із землі сонце» (138); «журавель насварився на неї (хвіртку. — М. Т.) і ствердно відповів: жити-жити» (137); «крила вітряка... зітхали й плакали на radoшах» (140).

Світлі фактори, природа і труд, пов'язані один з одним. Природна доброта, зичливість і соціальні почуття, викликані працею на благо людей, діють як паралельні сили. І Стельмах пояснює певні сторони людського характеру властивими людині нахилами зичливості, загаль-

⁵ М. Стельмах. Кров людська — не водиця. К., «Дніпро», 1967, стор. 180.

⁶ Там же, стор. 234.

нолюдським прагненням творити добро або, коли людяне, тобто активне, поставлене на службу низьким інстинктам, — тваринним егоїзмом.

Дії і вчинки стельмахівських персонажів підлягають тим законам логіки дійсності і логіки характеру, які завжди виступають аналогом філософських категорій причинності, необхідності, закономірності в мистецькому творі. Артемон Васюта діє за логікою своєї вдачі: «сигнал має повзти тихо, як вуж, а жалити може й з громом» (109), «як скажуть, він і на водохреща організує сівбу» (109). Горда і вільна Ярина, діючи за логікою свого «я», тікає з-під нелюбого їй вінця. А коли Хворостенко у важкий для вітчизни час вирішив просидіти «у затишку», щоб «зберегти кадри» (339), він також чинить згідно із своїм життєвим кредо людини-пристосованця. Соціальна характеристика персонажа у Стельмаха послідовно витримана: Меркурій Юхримович, у мунулому причетний до банд, має й зараз нахил до бридких пліток. Пасикевич, у минулому управитель у багатого попа, в революцію одружився на дворянці та прагнув стати власником тисячі десятин, коли переможуть білі. Він — «мерзозапасник», у роки війни — вірний прислужник фашистів. І в цих негативних образах не порушено етичної єдності особистості.

Нахил Стельмаха до романтичного письма з особливою виразністю виявляє себе у вирішенні інтимного життя персонажів. Замість багатьох можливих мотивацій нерішучості Богдана у його коханні до Ярини письменник звертається до одного мотиву, що більш притаманне саме романтичній стилістиці. Лише відчуття «недосяжної вроди» коханої жене Богдана геть, топить його серце у гіркоті і сумі, розлучає його з нею. Уникнення складних мотивацій любовного почуття зустрічаємо і в образах Омеляна, Артемона, Тетяни та ін. Так, Софія Снігурська, здається, починає осягати сутність нового життя, її вже не лякає, що більшовики «у бога не вірять, а в людину». Ясною стає для неї й облудність деяких націоналістичних «проповідників», на яких ще вчора дивилась, «як на іконостаси». Та зустріч з коханим ламає все вмить — і Софія «напівзабутою старою дорогою пішла на Захід» з чоловіком. Підвладна коханню, вона перекреслює всі світоглядні, ідейні здобутки. Потім вона ще повернеться — самотня, кинута в розпуці — виконати свій обов'язок перед людьми і рідною землею. Складний і недосить умотивований шлях Софії є наслідком спрощення спонуки у вирішальному вчинку героїні.

Уроки життя сприяють усвідомленню й людьми пересічного інтелекту суспільної зумовленості людського характеру і власної долі. «Це життя зробило! Життя! (227), — пояснює Давид Васюта своє безглузде животіння: заради нагромадження він «за паршивий чавунець пропустив крізь пальці своє життя» (361). Радянська дійсність у сотий раз переконує Давида, що щастя — не в багатстві, і зламана, пригнічена свідомість його повільно, протягом десятиріч випростовується. Югин Холоденко, цей український Єгор Буличов, поступово усвідомлює, що ходив не тільки біля ікон святих, а й фальшивих, — отже, сам і обікрав свою долю. Це дійсно горьківський мотив у романі «Дума про тебе».

Письменник надає любим його серцю персонажам завидної цілісності в їх поглядах на життя і виборі свого шляху. Стельмах вірить і примушує повірити й свого читача, що майже немає цілком загублених душ, що іскра людяності живе і в багатьох «пропащих людях». Він допомагає їм зняти суперечність між прагненнями і конкретним їх втіленням. Той же колишній титар — Югин Холоденко, за складом душі, правошукач, що душевну черствість вважає за гріх, а найголовнішим — бажання бути корисним людям. Церква не заступила йому шлях до людей, і він сам уже усвідомлює це. «І прожив я вік титарем, але душа моя поривалася до чогось більшого. Та на більше не спромігся

то через складності, то через таких забісованих, як васюти, а то через різні підозри. І ось старість заглянула в очі, коли частіше думається, що сам обікрав свою долю, не зумів розпорядитися нею. То коли я зможу чимось допомогти тобі, не забудь, де моя хата стоїть, де моя грішна душа за такими людьми, як ти, скучає» (294—295), — каже він Туровцеві.

Югин, певною мірою, — носій дійового втручання в життя. В голодний рік він «взяв золото від богів, щоб не вмирали з голоду люди. Бо мої руки ніколи не ховали золота — спочатку несли його богам, а потім принесли людям» (18). Югин приймає радянський лад, але водночас він не довіряє суспільним умовам, які перевиховують його ж самого: радянський устрій, на його погляд, добрий лише в тому разі, коли його низовий апарат очолюють зичливі, добрі люди. Письменник не порушує правди характеру свого героя, Югин думає, переживає і чинить за законами розвитку свого ества. Концепція дійсності Югина відповідає ступеню його свідомості.

Не личить умовчувати й те, що часом, хоча й рідко, в людині Стельмаха на перший план виступають етичні, мало що не успадковані ознаки. Коли його «оглашенні Шаламаї» одержують у спадок од свого батька фізичні риси — вузькі, «прихоплені із половецьких степів очі», дебелисть, «шерхлогубість», то це успадкування соматичних ознак не викликає здивування: воно закономірне. Але Стельмах іде далі. Його Шаламаєнки успадкували також усі свої етичні і психологічні ознаки: доброту, хист до кпинів, несамопитий шал, відкритість людям, щирі готовність іти їм на допомогу своєю музикою. У деяких епізодах з другорядними персонажами теж з'являється така ж мотивація характеру (син сліпого лірника Данила — Андрій). Це — дещо небезпечний хід, хоч ідеться про зумовлену соціальними факторами зичливість і доброту.

Стельмах користується прийомами домінанти й для укрупнення характерів персонажів. Одній рисі він надає тоді великої інтенсивності, значущості, в той час як інші грані значно згладжуються. Характер Туровця, наприклад, стає менш багатогранний через ретушування двох його рис — зірковості організатора і людяності. У Богдана за рахунок інших сторін характеру домінують почуття патріотизму і власної гідності. У Хворостенка переважає підозра і самовпевненість. Письменник так абсолютизував у нього ці риси, що змушений (устами Богдана) дати застереження: «Це єдиний, унікальний. Колись, як розкажемо про такого, не повірять» (340).

Ще «дід з критикою» Євмен («Правда і кривда») з позицій рядових колгоспників сприймає Марка Безсмертного як справжнього гуманіста, пропонуючи його на голову колгоспу в їхньому зруйнованому війною селі: «Не безіменний, не безрідний, і не чорти-що, а справжній довоєнний, що в голові і в душі має поняття — і до землі, і до людей, і до коней, і до хліба святого, і до риби у воді, і до птиці у небі, і до вдови нещасної, і до сироти безрідної»⁷. У романі «Дума про тебе» Стельмах вірний цій своїй усталеній концепції людини — радянського керівника, носія суворої вимогливості й істинної гуманності. Така сталість образу дозволяє зробити висновок про ідеал радянської людини в творчості Стельмаха.

Детермінованість особи у Стельмаха не лише класова, а й соціально-політична в найширшому розумінні цього поняття. Це рух народу в історії відкрив Богдану шлях у науку, відкинув Снігурського у табір ворогів, дав Туровцю можливість розгорнути свої обдарування як людині державного розуму, проклав Хворостенку стежиночку вгору через

⁷ М. Стельмах. Твори в п'яти томах, т. IV. К., Держлітвидав України, 1962, стор. 42.

слухняне виконання чийхось розпоряджень, привів титаря до ідейного переродження. Отже, доля людини, шляхи її життя, розвиток її здібностей — усе обумовлене у Стельмаха не авторською сваволею, а ходом самого життя і суспільно обумовленим розвитком людського характеру. Під дією соціалістичних перетворень народні маси, змальовані в романах Стельмаха, підносяться до духовної величі, до розуміння свого місця і ролі на землі.

Концепцію людини Стельмаха не можна окреслити до кінця, не зваживши на природу внутрішнього конфлікту його героїв. Дійсно, за зіткненням людської гідності і пожитку в голодний рік (Соломія), совісті й страху перед пам'яттю людською (Пасикевич), обов'язку й уподобань (Хворостенко), благородної чесноти і старих передсудів (Югин-титар) тощо, перед нами різні втілення одного провідного в творчості Стельмаха конфлікту — конфлікту правди і кривди, добра і зла.

Не розлюднена людина Стельмаха, не збіднив її художник, не знеособив, не загубив у масі, його людина — активна й обдарована мислю, вона індивідуалізована і багата на почуття і пошук правди та сенсу існування.

Основним джерелом етичних цінностей у творчості Стельмаха виступає земля, труд (переважно на землі або коло землі), боротьба. Приміром, Хворостенко відчуває огиду до праці, не вірить у людей, не довіряє землі і не любить її. Цього досить, щоб письменник категорично не приймав моральності хворостенків. Пристрасний гуманіст, він засуджує антиленінську бюрократичну практику хворостенків. Найголовніший фактор історичного розвитку Стельмах бачить в одній з двох основних продуктивних сил — у людях праці. Проте, безумовно, розуміння цього фактора дещо звужене у письменника, обмежене показом лише праці коло землі. Творці історії в його романі «сіяли жито, пшеницю, пасічникували, чинбарили» (146). Кредо стельмахівського позитивного героя — любити землю, поважати труд. І в романі «Дума про тебе» земля виступає як символ правди і праці, як мірило добра і добрих суспільних почуттів.

Є в стельмахівській концепції дійсності й інші незаперечні романтичні барви. В романах Стельмаха пісенний світ владно входить у реальний, а реальний проступає крізь пісенний і в пісеннім знаходить собі вияв. Такі чари, щоб когось забути, тільки в пісні є: «Є у мене таке зілля біля перелазу, як дам тобі напиться — забудеш одразу» (164). Романтична типізованість пісенних ситуацій часом так пасує Стельмахові, що його герої відповідають словами пісні: «Ой, підемо до млина, де мелеться новина» (169). Отже, і у карбуванні правди у фольклорних формах проявляється така дорога Стельмахові романтично-узагальнююча інтерпретація життя. М. Стельмах не пропускає нагоди надавати силам природи, біди або добра таких поетичних, а по суті народно-поетичних форм, як добрий вісник, птах, хапун тощо. Це засвідчує деяку пантеїстичність його світосприймання.

Часом читачеві навіть уявляється, що письменник — і не завжди на користь художній тканині твору — не спиняє себе у владному потягу до яскравості і кольористості. Саме тут, здається нам, митцеві загрожує ошатність стилю. Якщо зловживання простотою може набрати форми спрощення, то надмірний потяг до оздоблення мови веде до зменшення впливової сили відкриття письменника.

Ця схильність до мальовничої палітри, до просто вражаючої барвистості засвідчує наявність романтичного струменя у творчій манері митця. Стельмах надає надзвичайної ваги ритмові мови, мальовничості словесного малюнка. Проза здається евфонією, мова — мелодією, письменник мобілізує звукопис, багато деталей вражає поетичністю і незвичним колоритом, ніби головним для митця є вразити читача шале-

ною експресією, інтенсивною образністю. Така барвистість стилю становить романтичну іпостась таланту М. Стельмаха.

Проте символи-образи Стельмаха — реалістичні. В них часто досягається та конденсація сенсу, про котру мріяла Леся Українка. Нерідко в них домінує тенденція надання реальним предметам і явищам певного символічного навантаження (золоті сережки як втілення зла, розсипана сіль як прикмета ворожнечі — 281, 329 тощо).

Наша спроба дослідити концепцію дійсності і людини у романі М. Стельмаха «Дума про тебе» дозволяє обґрунтувати те своєрідне і плідне сплетіння реалістичних і романтичних компонентів, що притаманне творчому методу видатного українського письменника.

М. П. ТКАЧУК

КОНЦЕПЦИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ И ЧЕЛОВЕКА В РОМАНЕ М. СТЕЛЬМАХА «ДУМА О ТЕБЕ»

Резюме

Автор статьи исследует концепцию действительности и человека в романе М. Стельмаха «Дума о тебе», что позволяет ему обосновать то своеобразное и плодотворное сплетение реалистических и романтических компонентов, которое свойственно творческому методу писателя.

До проблеми історичної і художньої правди воєнної прози (1956—1966 рр.)

Проблема історичної і художньої правди привертала увагу митців у всі періоди розвитку нашої літератури. Вона вирішувалась письменниками, залежно від умов, таланту і досвіду, світогляду і майстерності та інших факторів, у всіх жанрах і літературних видах. Найширший простір для всебічного її розкриття дають великі епічні форми, зокрема повість і роман.

Ще в 1891 р. у статті «Влада землі в сучасному романі» І. Франко писав: «Сучасний роман... обіймає все, що називається людським життям. Він не нехтує минулим, але передусім цікавиться сучасністю тому, що її можна досліджувати так, як цього вимагає новий метод. А метод цей вимагає передусім *правди* (підкреслення моє. — П. П.), тобто змалювання дійсності такою, якою вона є, чи краще такою, якою її бачить поет крізь призму своїх здібностей, навичок і темпераменту»¹.

Ці думки Франка не втратили свого значення і в наш час, коли жанр роману зазнає нападок з боку модерністів та інших західноєвропейських «шкіл» і груп.

Цікавий матеріал для спостережень і роздумів над проблемою історичної і художньої правди дає проза 1956—1966 рр., зокрема «воєнний» роман. Пройшовши школу Великої Вітчизняної війни, наша література збагатилась досвідом, змужніла ідейно, загартувалась політично, зміцніла художньо, стала розмаїтішою за кількістю і глибиною піднятих проблем, багатшою за художнім та ідейним розкриттям характеру людини і епохи. В цей час з'явився цілий ряд видатних романів: «Живі і мертві», «Солдатами не народжуються» К. Симонова, «Людина і зброя» О. Гончара, «Вир» Г. Тютюнника, «Дикий мед» Л. Первомайського, «Війна під стріхами», «Сини ідуть в бій» О. Адамовича, «Серце на долоні» І. Шамякіна, «Посланець до живих» В. Міняйла, «Солдати ідуть додому» Г. Леберехта, «Два «я» Енна Кальма» П. Куусберга та багато інших. Якщо до них додати ще кілька десятків повістей, то побачимо, що «воєнна» проза посідає вагоме місце в літературі.

У роки Великої Вітчизняної війни К. Федін, усвідомлюючи великі і почесні завдання, що стояли перед радянською літературою, писав: «Ми повинні осмислювати довгий шлях, який пройшла Вітчизна, повинні давати картини не тільки широкі, але й глибоко продумані, характерні не тільки чітко окреслені, але й складні, багатогранні. Потрібні узагальнення. Потрібні сміливі задуми, повнота почуттів, владність переконань».

Потрібні великі книги, тому що з війною прийшов великий читач, насичений досвідом битв і боротьби»².

¹ І. Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVIII. К., ДВХЛ, 1955, стор. 82.

² «Літературная газета», 1945, 1. I.

Радянська проза останніх років ішла саме таким шляхом. Вона повніше відображає основний конфлікт — зіткнення двох непримиримих сил — фашизму і соціалізму, глибше досліджує основні події і процеси тих років, особливу увагу звертає на розкриття внутрішнього світу людини, показує джерела небаченого героїзму, розкриває «психологію підготовки і звершення подвигу», дає глибше і диференційованіше зображення ворожого табору. Воєнна проза 1956—1966 рр. доповнює і поглиблює історичну й художню правду, про людину на війні, не перекреслюючи всього того кращого, що було сказано про Вітчизняну війну в попередній період.

Цілком слушно вказав на цю особливість воєнної прози критик А. Бочаров: «Говорячи про повноту історичної правди, властиву книгам останніх років, ми відзначаємо насамперед поглиблення нашого знання основних рушійних сил, протиріч і закономірностей минулої війни.

Сказане в першу чергу стосується осягання філософії народної війни; зображення народу, який витримав небачений іспит; осмислення важливості звершеного для долі всього світу, всього людства; уміння розібратися у складності взаємозв'язків між нашою боротьбою за мир, ненавистю до небезпеки нової світової війни і вірним відображенням трагічних, тяжких сторінок війни минулої; усвідомлення Великої Вітчизняної війни як одного з найважливіших етапів розвитку нашого суспільства — всього того, що ми з повним правом можемо назвати *народною правдою війни*»³.

Проблеми історичної і художньої правди, як і багато інших проблем сучасної літератури, широко обговорювались нашими критиками і літературознавцями. Останнім часом у літературі велись суперечки навколо поняття правди. «Правда факту» і «правда віку», «правда війни» і «окопна правда», «правда життя» і «правда образу», «правда мистецтва» і «правда правди» та ряд інших термінів можна було зустріти на газетних шпальтах і в журнальних статтях, у літературно-критичних нарисах і наукових роботах з літературознавства. І це не просто гра термінами, за кожним із них стояли свої концепції, переконання — правильні чи помилкові, пристрасні чи урівноважені, слушні чи малоюмовірні. Вони свідчили про те, що на перший погляд ясна всім проблема потребувала особливої уваги, вдумливого її розв'язання засобами мистецтва.

В одній із полемічних статей критик В. Огнев писав: «Нема різних «правд», нема ступенів правди, як нема «відтінків» у совісті, честі, достоїнства... Дивне багатоголосся визначень! Ніби гра: хто більше підбере доповнень до доброго старого російського слова. І навіщо заплутувати ясне?»

«Наша правда не підлягає судові, не повинна підлягати. Вона вища», — стверджує один із героїв П. Проскуріна в романі «Гіркі трави».

«Правда — все-таки правда, і не варто над нею мудрувати, що не брехня, то правда — так споконвіку вважалось між людьми»⁴, — заявляє І. Золотуський за круглим столом редакції журналу «Вопросы литературы».

«Життєва правда, правда фактів неоднорідна. В самій дійсності (і від цього нікуди не втечеш) є головне і другорядне, важливе і незначне, суспільне і маловідоме і т. ін. Але механічне копіювання фактів навіть відповідно до їх значення — ще не дає правди мистецтва, правди образу»⁵, — пише І. Мотяшов.

³ «Знамя», 1965, № 5, стор. 235.

⁴ «Вопросы литературы», 1966, № 2, стор. 17.

⁵ Там же, стор. 26.

Ця загостреність полеміки спрямована, зокрема, проти тих письменників, які створюють неправдиві, надумані образи героїв з відповідною рівновагою позитивного і негативного, добра і зла, де все ніби правда, і які так далекі від правди життя.

У розумінні правди існує велика строкатість, а іноді цілковита протилежність. І ніяк не можна погодитись із запальним висловленням В. Огнева та не менш полемічним словом І. Золотуського. Не завжди можна беззастережно сприймати і думки деяких героїв, хоч за ними дуже часто відчувається позиція самого автора.

Проблема історичної і художньої правди привертала увагу багатьох письменників у минулому, вона хвилює і наших сучасників. О. М. Горький не раз звертався до неї, підкреслюючи, що слід завжди пам'ятати про «правду дня» і «правду віку». Він писав, що часто людей полонить «тісним полоном правда дня, і не бачать вони великої правди віку, тієї правди, яка кристалізується із крові та мозку живих людей, — і безсмертна!»⁶. А в нарисі «О С. А. Толстой» він знову повертається до цього поняття: «Мене ніколи не приваблювало дослідження цінності тих «правд», які за старовинним російським звичаєм пишуться дьогтем на воротах»⁷. І, нарешті, у післямові до книги «Замітки з щоденника. Спогади» він стверджував: «Сподіваюсь, ця книжка достатньо ясно говорить про те, що я не соромився писати правду, коли хотів цього. Але, на мій погляд, правда не всяка і не так потрібна людям, як про це думають. Коли я почував, що та чи інша правда тільки жорстоко б'є по душі, нічому не навчає, і тільки принижує людину, а не пояснює мені її, я, зрозуміло, вважав за краще не писати про цю правду»⁸.

Чи мають ці висловлювання О. М. Горького відношення до порушеного питання? Так, і безпосереднє. А як же бути з отими протиставленнями різних правд одна одній? Хто ж тут правий? Мабуть, праві ті письменники і критики, які не протиставляли правду факту правді віку, бачили їх складні діалектичні взаємозв'язки і взаємообумовленість, а не лише взаємовиключність.

Факти багато важать для письменника. Це першооснова майбутнього твору. Але їх треба уміти глибоко проаналізувати, уміло відібрати із них потрібне, важливе, провідне, відкинути все зайве, дріб'язкове, неістотне. Факт не рівнозначний правді. «Факт — це не вся правда, він — тільки сировина, з якої треба виплавити, добути справжню правду мистецтва. Не можна смажити курку разом з пір'ям, а схиляння перед фактом веде саме до того, що у нас змішують випадкове і неістотне з корінним і типовим»⁹.

Якщо ж факти зібрані хаотично або випадково, то із них ніколи не вийде художнє відображення дійсності. Отже, факти потребують пильної уваги, дбайливого і розумного поводження з ними. Для нас особливо важливими і цінними є вказівки В. І. Леніна, який вимагав, щоб у науковому пізнанні додержуватись принципу історизму та всебічності розгляду фактів. Він писав: «Факти, коли взяти їх в їх цілому, в їх зв'язку, не тільки «уперта», але й безумовно доказова річ. Фактики, коли вони беруться поза цілим, поза зв'язком, коли вони уривчасті і довільні, є саме тільки іграшкою або чимсь ще гіршим.

...Щоб це був дійсно фундамент, треба брати не окремі факти, а всю сукупність фактів, які стосуються до даного питання, без єдиного винятку, бо інакше неминуче виникне підозріння, і цілком законне підозріння, в тому, що факти вибрано або дібрано довільно, що замість

⁶ М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи. М., 1941, стор. 422.

⁷ М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 14. М., ГИХЛ, 1955, стор. 301.

⁸ Там же, т. 15, стор. 335.

⁹ М. Горький. Твори у шістнадцяти томах, т. 16. К., ДВХЛ, 1955, стор. 375.

об'єктивного зв'язку і взаємозалежності історичних явищ в їх цілому підносяться «суб'єктивна» стряпня для виправдання, може, брудної справи. Адже це буває... частіше, ніж здається»¹⁰.

Для того, щоб відобразити певні події, достовірні картини життя (незалежно від способів і прийомів цього відображення), потрібно не порушити міри історичної правди, не порушити законів мистецтва. Історична ж правда найчастіше розкривається через художньо правдиві образи. Щоб історична правда стала правдою художньою, потрібно відтворити це життя в живих, повнокровних образах. Справжній художній образ — це завжди відкриття, яке збагачує наші знання про життя, людину, навколишній світ. Такий образ одночасно виступає і мірою історичної правди, яка визначає глибину і повноту відображення життя. Невипадково Л. М. Толстой головним героєм своїх творів вважав правду.

Під історичною правдою ми розуміємо відповідність відображеного в художніх творах історичній дійсності, історичним закономірностям¹¹. Історична правда може збігатися із правдою художньою, а може і не збігатися. У великих художників у справжніх мистецьких творах вони зливаються. Але ці поняття не тотожні. Історична правда — поняття наукове, а художня правда — поняття естетичне, це естетично перетворена життєва правда. Вони одне одного живлять, доповнюють, збагачують.

В епілозі роману «Правда і кривда» М. Стельмаха є дуже характерний діалог, у якому дається оцінка письменницької праці. Прочитавши книжку Григорія Задніпровського, Марко Безсмертний на запитання друга «Що ж у ній дійшло до тебе?» відповів: «Насамперед, Григорію, правда! Хай вона часом і гіркою, і нелегкою, і напівголодною була, але це правда».

«Писати тільки правду. Не зраджувати її ні за яких обставин. Пам'ятати про час, про народ, про свої літа. Піднести її високо і нести біля самого серця... Не боятися ніяких пристрастей, ніяких узагальнень. Боятися тільки брехні і утрировки»¹², — закликав О. П. Довженко, чия літературна творчість і громадянська позиція письменника і митця яскраво стверджують, що цих вимог він не порушив, цей заповіт виконував чесно протягом усього свого життя.

У кращих воєнних романах останніх років Вітчизняна війна зображається повніше і глибше. Якщо раніше (1941—1955 рр.) письменники звертались переважно до зображення завершального етапу війни — переможного наступу наших військ і звільнення поневолених країн Західної Європи («Прапорonoсці» О. Гончара, «Весна на Одері» Е. Казакевича та ін.), то тепер не обминають трагічних подій 1941 р. і зв'язаних з ними ситуацій. Появились твори, в яких наше героїчне минуле постає у всіх його протиріччях, у тісній обумовленості і зв'язках з сьогоденням. Показом трагізму і жорстокості війни письменники підкреслюють, якою ціною була здобута перемога. Суворою життєвою правдивістю, високими художніми якостями виділяється серед української воєнної прози роман О. Гончара «Людина і зброя», в якому розкривається героїзм молоді, краса і чистота душ і помислів студбатівців Колосовського, Духновича, Лагутіна, Степури, їх безмежна відданість

¹⁰ В. І. Ленін. Твори, т. 23, стор. 252.

¹¹ «В поняття історичної правди входить, насамперед, відображення провідних закономірностей і тенденцій суспільного розвитку, розкриття вирішальної ролі народних мас в історичному процесі», — пише М. Сиротюк у книзі «Український історичний роман. Проблема історичної та художньої правди». (К., Вид-во АН УРСР, 1962, стор. 45). Він навіть говорить, що в мистецькому творі існує цільний у своїй єдності комплекс — правда історично-художня» (там же, стор. 44).

¹² О. Довженко. Твори в п'яти томах, т. V. К., «Дніпро», 1966, стор. 318.

Вітчизні. Глибокий драматизм, суворі, гірка правда лежить і в основі філософських концепцій Л. Первомайського у романі-баладі «Дикий мед». Тонким проникненням у складний світ героїв довоєнного села, обґрунтуванням їх лінії поведінки у вирі війни всім попереднім життєвим досвідом відзначається роман Г. Тютюнника «Вир».

Радянський воєнний роман не має нічого спільного з літературою паліїв війни і протистоїть буржуазній літературі про війну, яка часто змальовує її як суцільні жахи або поетизує. Внутрішня краса героїв, їх віра в перемогу і світле майбутнє, справжній оптимізм, філософське осмислення проблем життя і безсмертя, війни і миру докорінно відрізняє романи О. Гончара, М. Стельмаха, Л. Первомайського, Г. Тютюнника та інших авторів від книг, присвячених темі війни, навіть прогресивних письменників Заходу — Ремарка, Хемінгуей та інших.

Характерною особливістю воєнної прози, як і кращих творів усієї нашої літератури, є те, що її герой розкривається не лише як активно діюча, але і мисляча особистість, що живе повнокровним життям.

Воєнна проза має і свої «накладні» витрати. Це повість Булата Окуджави «Будь здоров, школяр», де війна зображена як скопище жахів, обмежень, а герой повісті постає мізерним, нікчемним, безпорадним. Порушення міри історичної і художньої правди є і в повісті В. Бикова «Мертвым не больно», де ми зустрічаємо односторонні і неправдиві концепції часу і суспільства, особистості і колективу та їх взаємообумовленість. Проблема героїчного тут подекуди заслоняється розумуванням героїв про абстрактну правду і справедливість взагалі.

У деяких творах про війну спостерігається полегшене, ілюстративно-поверхове зображення труднощів, зокрема початкового періоду війни, а іноді надмірне копирсання у внутрішньому світі дріб'язкової людини на шкоду розкриттю героїчних рис справжньої людини і «психології подвигу». Історична і художня правда для письменника є тим компасом, який вказує вірний шлях і приведе до заслуженого успіху. Історична і художня правда — це повітря для митця. Оберігати його свіжість і чистоту — обов'язок кожного, хто береться за перо і прагне розкрити глибину і закономірність нашого життя, розкрити велику і героїчну душу радянської людини.

П. К. ПАРАСКЕВИЧ

К ПРОБЛЕМЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАВДЫ ВОЕННОЙ ПРОЗЫ (1956—1966 гг.)

Резюме

В статье на материале прозаических произведений о Великой Отечественной войне рассматривается проблема исторической и художественной правды. Автор показывает подход к этой проблеме некоторых литературных критиков, раскрывает свое понимание исторической и художественной правды.

Василь Стефаник у російській дожовтневій критиці

Твори Василя Стефаника, пройняті безмежною любов'ю до трудової людини, з Австро-Угорщини доходили до Петербурга, Москви, викликаючи захоплення та гарячу підтримку передового російського читача. Перші публікації новел В. Стефаника «Новина», «Синяя книжечка», «Одна-одиошенька» (російською мовою під рубрикою «Из крестьянского быта») знаходимо на сторінках січневого номера журналу «Жизнь» за 1900 рік. У дев'ятій книжці цього друкованого органу за той же рік з'явилася стаття Лесі Українки «Малорусские писатели в Буковине», де давалась висока, ґрунтовна оцінка і творчості В. Стефаника, що викликало ще більшу зацікавленість ним з боку російського читача.

Симптоматично, що на початку першої російської революції в Петербурзі П. Стебницький видав українською мовою збірку оповідань В. Стефаника, куди увійшло 36 творів¹. Через рік у восьмому номері брянського журналу «Весы» була надрукована стисла, але дуже вдала рецензія, автор якої (російський критик ліберального напрямку В. Перемиловський) відзначав динамізм сюжету, стислість розповіді та глибокий реалізм Стефаникових мініатюр. «Швидкоплинні, короткі, вони, ніби спалахи магнію, освітлюють моментальним світлом непривабливі і неприглядні потемки українського села. «Боже, боже, як народові тісно стало жити... Та-бо тісно стало... Тісні роки настали... «Тісно — ось центр, довкола якого крутяться всі види народного горя та лиха»².

Доречно нагадати, що майже в тих самих фарбах, приблизно в той самий час російський письменник В. Вересаєв змалював жалюгідне становище російського селянина в новелах «Лизар», «К спеху», «В сухом тумане», «Ванька» та інших, про які схвально відгукнувся В. І. Ленін.

Трагічне становище українського селянина, його муки були джерелом Стефаникових новел. Згаданий критик спеціально підкреслив цю своєрідність творчості Стефаника: «В. Стефаник, — читаємо у рецензії, — поет цих мук. Радісні моменти і мотиви чужі для його творчості, найкраще він знає лише миті, коли життя завмирає, — нестійкої рівноваги, спокою, за яким іде або смерть, або знову «вітовий танець буття»³.

В. Перемиловський вбачає деяку подібність способів художнього мислення В. Стефаника та А. Чехова. «Оповідання В. Стефаника, — пише він, — світяться внутрішнім, тихим світлом чеховської, сказали б

¹ Василь Стефаник. Оповідання. СПб., 1905.

² «Весы», 1906. № 8. стор. 69.

³ Там же, стор. 70.

ми, поезії і журби, він сам — син землі, і тому таке уважне, таке дбайливе його ставлення до її суму і туги»⁴.

У 1907 р. у Петербурзі вийшла нова збірка творів В. Стефаника у перекладі В. Козиненка з передмовою Г. Олексинського. Популярний у Росії журнал «Вестник Европы» в цьому номері за той же рік опублікував «Литературное обозрение», підписане криптонімом М. Г. Весь четвертий розділ цього «Обозрения» присвячено розглядові збірки В. Стефаника. Критик починає із загальної оцінки постаті письменника, а далі переходить до літературознавчого аналізу проблем форми і змісту творів, питань майстерності та стилю, способів типізації тощо.

«Стефаник — без сумніву талановитий письменник. Його коротенькі оповідання дивують чіткістю композиції, суворим реалізмом, індивідуальною визначеністю персонажів. Одна з найхарактерніших і найдорогоцінніших його рис — це його велика зосередженість і стислість. Він майже ніколи не оповідає; найчастіше тема його оповідання — один якийсь момент у житті персонажа, але в цьому моменті він зосереджує і все життя, і всю психологію людини, так що маємо свого роду трагічний портрет»⁵.

Може здатися, що нічого незвичайного тут не сказано. Однак згадаймо, що це писалось у столиці Російської імперії в 1907 р. Тоді творчість Стефаника тільки починала пробивати собі шлях до широкого читача за кордоном. Російська дожовтнева критика однією з перших відчула появу справжнього таланту в українській літературі та всіляко сприяла його успіхові.

Автор «Обозрения» підкреслює своєрідність психологічного аналізу вчинків героїв новел Стефаника, зупиняється на засобах типізації та індивідуалізації героїв: «Психологію персонажів він ніколи не зображає в третій особі, збоку, а завжди — зсередини, в їхніх вчинках або мові, а оскільки він суворо реалістичний, то в такий спосіб досягається надзвичайна зосередженість враження. Сам письменник завжди за лаштунками, а реалізм його власного почуття виявляється тільки у виборі сюжетів та в тоні суворого і простого оповідання. Він і схожий і не схожий на Чехова в «Мужиках»: Чехов володіє собою, Стефаник явно себе стримує; Чехов панує над своїм сюжетом, Стефаник — увесь у його владі»⁶.

Соціальна база творчості В. Стефаника містилась в економічній структурі та соціально-політичному становищі галицького селянства, яке терпіло потрійний гніт. Тому принципово важливим моментом для критики було пізнання соціальної генези творчості В. Стефаника. Добра обізнаність з матеріалом, умовами, загальною атмосферою життя Галичини допомогли авторові «Обозрения» знайти спосіб, щоб розкрити саме з цього боку обдарованість письменника, виявити глибину суті його творів.

«Побут галицького селянина, — говорить в «Обозренні», — це така безодня горя, злиднів, неосвіченості, здичавілості, що навіть російське село, порівняно з нею, здається раєм. Малоземелля, важкий податковий тягар і слабкий розвиток промисловості зумовили в Галичині страшенну заборгованість селянства, яка тримає його в кріпосницькій залежності від поміщика, орендатора або куркуля. Життя надголодь, повне нелюдської праці, неймовірних злиднів, усілякого горя та приниження — такий загальний зміст оповідань Стефаника. Саму працю і самі злидні в їхньому чистому вигляді він показує рідко; zde-

⁴ «Весы», 1906, № 8, стор. 70.

⁵ «Вестник Европы», 1907, т. IV, стор. 370.

⁶ Там же, стор. 370—371.

більшого він змальовує їхнє відображення в різних сферах життя і духу, так би мовити, їхні обертони»⁷.

Таким чином, естетична наповненість творів В. Стефаника розглядається критиком у діалектичній єдності їх змісту та форми.

Твори В. Стефаника, завдяки їх глибокій демократичній основі, досконалії художній формі, експресивності діалога, поетичності мови, були відомі також у російських письменницьких колах. Особливо після появи в 1911 р. його збірки «Капли крови»⁸. Загальновідомо, яку високу оцінку дав творам В. Стефаника великий пролетарський письменник М. Горький.

А. Луначарський у статті «Літературний розпад і концентрація інтелігенції, написаній у 1909 р., ім'я В. Стефаника поставив поруч з іменами видатних митців світу, чия творчість «струмками біжить у широку річку пролетарського розуміння грізної кризи, що настала»⁹.

У 1911 р. російський перекладач В. Матвеев (під псевдонімом С. Гетьман) у газеті «Заря жизни» виступив з об'ємною та змістовною статтею «Василь Стефаник», яка значно ширше знайомила читачів із своєрідністю таланту Стефаника.

В. Матвеев намагався з'ясувати місце Стефаника не тільки в українському літературному процесі, а й у світовій літературі. «І дійсно, — пише він, — якщо придивитися до літературного обличчя Стефаника, то перше, що кидається в око, — це його цілковита своєрідність як щодо художнього задуму, так і щодо способу викладу. Навряд чи ми в нашій російській літературі знайдемо письменника, з яким можна було б порівняти Стефаника»¹⁰.

Гадаємо, тут дещо перебільшується значення творчого доробку Стефаника. Адже і в російській літературі були талановиті оповідачі, які з нещадним реалізмом малювали життя російського села (Бунін, Вольнов, Муйжель, Сергеев-Ценський та інші). Однак загальна оцінка Стефаникового доробку є цілком умотивованою. Особливо вдало у статті підкреслюється лапідарність стилю письменника, з'ясовується новаторський характер його прози, порушуються питання колориту новелістики Стефаника.

«З погляду манери писання він (Стефаник. — *І. В.*) в українській літературі сміливий новатор, цілком оригінальний. До нього панували довгі оповіді з безліччю персонажів, з костюміровкою і декорацією, раз у раз треба було стежити за зав'язкою і розв'язкою. Не те у Стефаника в його малюсінських новелах. Він насамперед лаконічний, — бере один якийсь момент життя і в глибині людської психіки концентрує все життя людини, як в оптичному фокусі. Його оповідання найчастіше займає дві-три сторінки, але з нього перед читачем постає все життя людини на весь її зріст»¹¹, — справедливо твердив В. Матвеев.

Щирість і безпосередність сприйняття світу є найкращою ознакою і прикрасою справжнього митця. Творчість Стефаника вражає щирістю розповіді, глибиною проникнення у внутрішній світ героя. Цю рису творчого хисту Стефаника одразу закріпив критик: «З першого побіжного погляду може здатися, — читаємо у згаданій статті В. Матвеева, — що твори Стефаника недбало написані, не оброблені, але це лише при побіжному знайомстві; придивившись пильніше, читач побачить, що має справу з своєрідним і неабияким майстром слова. Вся ця недбалість тільки уявна, це лише засіб, який допомагає сприймати

⁷ «Вестник Европы», 1907, т. IV, стор. 371.

⁸ В. Стефаник. Капли крови. Миниатюры. СПб., 1911.

⁹ Цит. за кн.: Василь Стефаник у критиці та спогадах. Упорядкування Ф. Погребенника. К., «Дніпро», 1970, стор. 135.

¹⁰ Там же, стор. 136.

¹¹ Там же, стор. 137.

слова його героїв так, ніби вони ллються безпосередньо з їх серця, наче до них не доторкнулась рука письменника. І в цій безпосередності зображення селянської психології, в їхніх власних, багатих на етнографічні блискітки діалогах я поки що не можу вказати рівного Стефаникові»¹².

Після Жовтневої революції В. Матвеев у статті «Поет села, що вмирає», надрукованій у харківському журналі «Красное слово» в 1927 р., фактично розгортає головні тези попередньої своєї публікації і, наголошуючи на самотності та неповторності Стефаникової музи, порівнює його новели з польовими квітами, стверджує загальнолюдське значення творчого доробку письменника.

Навіть з цих небагатьох наведених фактів та суджень очевидно, наскільки доброзичливо зустріла російська дожовтнева критика появу творів Василя Стефаника. Майже всі, хто тоді писав про нього, або згадував у листуванні, відзначали його величезну громадянську мужність, глибокий реалізм та народність його творів, стисло намагались розкрити «секрети» літературної техніки видатного майстра слова. Можемо з приємністю ствердити, що всі оцінки дожовтневої російської критики витримали пробу часу і тепер звучать так, ніби вони були винесені тільки вчора. Очевидно, позначилось не тільки вміння російських критиків прогнозувати та проникати у таємниці обдарування Стефаника, але насамперед об'єктивний емоційно-естетичний сенс художніх мініатюр великого українського письменника, якого сьогодні більш, ніж будь-коли, читають і шанують в усьому світі.

И. П. ВИШНЕВСКИЙ

ВАСИЛЬ СТЕФАНИК В РУССКОЙ ДООКТЯБРЬСКОЙ КРИТИКЕ

Резюме

Статья знакомит читателя с оценкой таланта классика украинской литературы русской критикой. Автор останавливается на рецензиях, статьях и обзорах, которые появились в русской печати до Великой Октябрьской социалистической революции и, выдержав испытание временем, звучат современно и сейчас.

¹² Василь Стефаник у критиці та спогадах, стор. 137.

К. П. КОЗЛОВА

*Зачин у фейлетонах
Петра Козланюка 1925—1935 рр.
і його композиційні функції*

Фейлетони Петра Козланюка періоду 1925—1935 рр. народжувалися як газетні матеріали, і це в якійсь мірі позначилося на їх особливостях, знайшло свій вияв у їх змісті і формі.

У 20—30-ті роки Петро Козланюк виступав як фейлетоніст в основному в газетах «Сель-Роб» (1927—1932 рр.), «Сила» (1930—1932 рр.), «Ілюстрована газета» (1933 р.), «Праця» (1933—1934 рр.), «Наш голос» (1934—1935 рр.), тобто у періодичних виданнях комуністичного спрямування, розрахованих переважно на західноукраїнське селянство і робітництво. Вмішувані в цих газетах матеріали призначалися для широкої аудиторії трудящих, і письменник не міг не враховувати того, що читач, до якого він звертався своїми сатиричними творами, не завжди мав відповідну підготовку і не завжди правильно орієнтувався у складній політичній обстановці того часу. Зробити зміст фейлетонів максимально доступним для масового читача, переконати його, підвести до вірного розуміння суті суспільних явищ, що ставали об'єктом відображення і сатиричного висміювання у фейлетонах, було нелегким завданням. Автор, торкаючись у публіцистичному творі тих чи інших суспільно вагомих проблем, усім змістом своєї сатири заперечуючи існуючий капіталістичний лад, закликаючи західноукраїнських трудящих до революційної боротьби за визволення від соціального і національного гніту, не міг спрощувати складні питання, орієнтуватися на непідготовленого читача, опускатися до його рівня.

Неабиякого значення набирала у зв'язку з цим форма викладу. Цілком очевидно, що фейлетони Петра Козланюка періоду 1925—1935 рр. не випадково мають нескладну композицію, написані за простим планом доступною образною мовою, часто графічно розбиті на невеликі розділи і частини, що, безсумнівно, полегшувало сприймання й осмислення тексту, дозволяло читачеві краще орієнтуватися у викладі матеріалу, в аргументації автора.

Фейлетони Петра Козланюка 1925—1935 років, як правило, однотемні, в основу їх покладений звичайно лише один конкретний факт, явище, подія. Це зумовлювалося не тільки природним нахилом автора до постановки чітко визначених питань і проблем, але й необхідністю розкривати тему у творах порівняно невеликого розміру. Фейлетони письменника з'являлися на сторінках періодичних видань, які мали формат сьогодишніх багатотиражних газет, і вже це одне визначало обсяг сатиричних творів, які повинні були легко вписуватися у верстку газетної сторінки.

Сатиричні твори з асоціативним розвитком теми — а саме такими були здебільшого фейлетони П. Козланюка 1925—1935 рр. — близькі

за композиційним членуванням тексту до статті або коментаря, тобто до публіцистичних жанрів, яким властива вільна безсюжетна побудова. У цих фейлетонах досить легко виділяються три головні структурні компоненти — зачин, основна частина і кінцівка, кожен з яких виконує свої специфічні функції. Ми маємо намір проаналізувати лише зачини фейлетонів Петра Козланюка, зосередивши основну увагу на їх композиційній ролі, тобто значенні зачинів у загальній структурі твору, у розкритті ідеї та змісту фейлетонів.

Добре відомо, наскільки важливим для будь-якого літературного твору є його початок, вступна частина, яку в публіцистиці прийнято називати зачином. У фейлетонах Петра Козланюка значення зачину в композиції усього твору посилювалося тим, що для них надзвичайно важливою ставала одна з функцій, виконуваних зачином у публіцистичному творі, а саме функція зацікавлення, заінтригування читача, подолання його можливої пасивності, пробудження в нього інтересу до порушеної автором теми.

Фейлетони Петра Козланюка будувалися так, що читач уже з самого початку, іноді навіть непомітно для себе, активно залучався до дослідження проблеми, проникався аргументацією автора, що дозволяло йому самому робити під кінець читання твору необхідні висновки.

Якщо розглядати зачини у фейлетонах Петра Козланюка з точки зору виконуваних ними композиційних функцій, то можна перекоонатися, що ці функції більш-менш постійні, хоч за формою зачини досить різноманітні. Найчастіше роль зачинів у побудові всього твору — інформаційно-роз'яснювальна. Для сатиричної публіцистики Петра Козланюка характерні лаконічні зачини, що складаються з кількох лише фраз і відразу ж вводять читача в суть питання, конкретно інформують про ту чи іншу подію, чітко окреслюють творчий намір автора. Це, очевидно, було зумовлене, зокрема, тим, що у газетному фейлетоні, обмеженому певним обсягом, вступна частина не могла бути розгорнутою, оскільки порушувалася б доцільна пропорційність між основними структурними компонентами твору.

Як правило, у зачині Козланюк з перших же слів звертає увагу читача на тему свого сатиричного твору. Мережка — вигаданий оповідач більшості фейлетонів письменника — іноді спеціально попереджає, про що саме він збирається говорити з читачами:

«Пс-ст!

Буду про (відтрутьте-но тепер усіх боязливих!) революцію говорити.

А революція — це такий у нас непоплатний інтерес, що зачепи собі її, небоже!

І прокуратор сердиться, і попи з панами хрестяться, як од дідька, і — будьмо щирі — ви-таки, читачі, подетрохи лупаєте очима з перестрашу» (фейлетон «Так чи ні?») ¹.

Початковою фразою багатьох зачинів, що дають конкретне і точне визначення теми, часто є в Петра Козланюка одне лише слово, яке прямо називає цю тему, в чому легко перекоонатися, переглянувши зачини таких фейлетонів, як «Конституція» (1928 р.), «Мимохідь» (1928 р.), «Грішники» (1930 р.), «Кажу вам правду» (1931 р.), «Великдень» (1931 р.), «1 Травня» (1929 р.), «Е-ех, Волине!...» (1929 р.) та ін.

Коротко, одним словом вказавши на тему, автор далі уточнює і конкретизує її. Беручи до уваги свою аудиторію, переважно сільського галицького читача, Петро Козланюк дає в зачинах попередні уявлення про те чи інше явище, насичує їх пояснювальним матеріалом, особ-

¹ «Сель-Роб», 1929, 29. IX.

ливо коли йдеться про складні поняття, далекі від буденного життя і побуту селянина. Письменник широко використовує зачини, які умовно можна було б назвати зачинами-визначеннями, розшифровує на початку твору вжиті ним терміни і поняття, що не завжди були відомі простому трудівникові.

З ряду речень-визначень складається, наприклад, графічно виділений зачин фейлетона «Кооперація»:

«Кооперація — спільництво.

Кооперація — це значить: свідомо гуртуватися, щоб рівною працею й спільними силами підносити економічний (господарський) добробут кооперативної громади.

Кооперація — це спільною, організованою громадою битися з приватним і організованим визиском, здирством, обманством, шахрайством, крадежем»².

Оскільки вивіскою кооперативних організацій у Галичині прикривалися усякого роду буржуазно-націоналістичні угруповання, які ставили собі за мету власне збагачення за рахунок трудящих — членів кооперації — і які свідомо йшли на спекуляції, крадіжки, Козланюк вводить у зачин ще одне пояснення-застереження:

«І кооперація — це не значить, щоб одні працювали та вкладали до неї, другі тільки командували і брали гроші від неї, треті — шахраювали і по-зłodійськи крали у неї...

Ні, тоді це вже цілком не кооперація... Нехай і вивіски на ній українські, нехай і всі головні «кооператори» у Львові — синьо-жовті патріоти й фашисти»³.

Визначення такого роду для письменника — не самоціль, вони потрібні не просто для того, щоб читач довідався про зміст невідомого йому поняття, мета їх — допомогти читачеві розібратися у складних питаннях, забезпечивши йому тим самим найлегший шлях до усвідомлення суті твору.

Характер самих визначень і роз'яснень, їх форма також обумовлювалися способом мислення аудиторії. Визначення образні, даються через порівняння і зіставлення з конкретними, добре знайомими селянинові явищами. Найвиразнішою їх ознакою у багатьох випадках є їдка іронія, дещо замасковане глузування автора, добре, однак, зрозуміле читачеві:

«Парламент — це найповажніший, кажуть, законодавчий орган у кожній буржуазній республіці. Посли до парламенту беруть посольську пенсію, їздять усюди на збори і схвалюють робітникам і селянам податки» (фейлетон «Про сейм і кілограми») ⁴.

Неважко помітити іронічний характер цього визначення. Вже введенням у перше речення одного вставного слова «кажуть» письменник викликає в читача недовіру до змісту своїх роз'яснень, показує, що насправді буржуазний парламент є не тим органом, за який він себе видає. Чому — про це автор говорить нижче, ілюструючи свої думки фактами і прикладами, відомими селянинові з його власного життєвого досвіду.

Письменникові вдавалося знайти для своїх роз'яснень найрізноманітніші форми, зробити зачини оригінальними, не подібними один до одного, використати прийоми, які забезпечували б максимальне смислове навантаження зачинів при граничному лаконізмі їх.

² Петро Козланюк. Катюзі по заслугі. Гумор і сатира. Львів, Ки.-журн. вид-во, 1962, стор. 96.

³ Там же.

⁴ Там же, стор. 87.

Щоб ознайомити читачів у фейлетоні «Два роки і пів» (1932 р.) з політичним напрямком комуністичної газети «Сила», дати уявлення про ідейний зміст вміщуваних у ній матеріалів, про важкі умови виходу газети, що постійно зазнавала цензурних утисків, конфіскацій, П. Козланюк обирає для зачину фейлетона форму «анкети», подібної до тих, що заводилися у польській державі на «неблагонадійних»:

Ім'я і прізвище: Газета «Сила».

Дата й місце народження: 1 січня 1930, Львів, вул. Бляхарська, № 8.

Стан: Вільний від угоди.

Викшталчене цивільне: Класова, роб-селянське.

Професія: Робітниче-селянська зброя.

Опис особи. Очі: пронизливі. Вуха: чуйні. Уста: голосні.

Спеціальні ознаки: Білі цензорські плями по цілому тілові.

Витяг карний. Чи був караний і скільки: Так, кілька разів за обиду попів, соціалістів-радикалів, куркулів і погондного людку»⁵.

Як бачимо, автор не вдається до розгорнутої характеристики газети, а коротко, у надзвичайно стислій формі розкриває перед читачем її політичне обличчя, показує, що матеріали газети конфіскувалися за їх революційний зміст, що газета послідовно захищає інтереси трудящих. Водночас письменник знаходить вдалу форму для сатиричного висміювання буржуазної конституції, він викриває фальшивість заяв про демократизм буржуазних «свобод», доводить, що свобода слова в умовах панської Польщі — це лише фікція. Короткий вступ набирає під пером письменника нищівної викривальної сили. Це добре відчула і польська цензура, яка конфіскувала значну частину фейлетона — його зачин.

Письменник наполегливо шукав найбільш дійових засобів і водночас найкоротших шляхів підведення читача до розуміння даного суспільного явища. Порівняно часто він вдавався до індуктивної побудови твору, розпочинаючи його з конкретного факту, поступово йдучи від цього поодинокого факту до думки, висловленої у формі узагальнюючого судження, ведучи читача від розгляду окремого випадку до висновку, що стосувався цілого ряду однотипних явищ. При такій композиції у зачині часто дається пряме повідомлення про факт, цитуються газети, офіційні документи, заяви політичних діячів, наводиться цифровий матеріал, на який автор посилається пізніше. Такого роду зачини зосереджують увагу читача на головному факті, що кладеться в основу твору, або факті, від якого відштовхується автор у своїх дальших міркуваннях (фейлетони «Боротьба з безробіттям» — 1931 р., «Протести!» — 1930 р., «Про вихід з кризи» — 1931 р., «Гуманізм» — 1932 р.).

Приклад, на який посилається автор, може бути вигаданим, уявним, але тоді читач спеціально попереджається про це. Відтворюючи певні обставини, письменник на близькому до реального прикладі показує можливий дальший розвиток подій, доводить, підкріплює таким прикладом свої положення і міркування.

Щоб розкрити, наприклад, у формі, доступній для масового читача, причини економічної кризи, що охопила в 1929 р. більшість капіталістичних країн, у тому числі й панську Польщу, П. Козланюк починає свої докази у фейлетоні «Все є, тільки не думай, Іване!» з конкретного одиничного прикладу.

«Уявіть собі, — пише він, — що я — капіталіст.

Маю сотні фабрик, маю сотні різних копалень, маю також цілі мільйони грошей.

⁵ «Сила», 1932, 3. VII.

Але мені, капіталістові, хочеться їх мати ще більше.

Отже, буду я й розвиваю щораз-то нові фабрики й підприємства, продукую раз у раз цілі мільйони тонн товару і з такої от величезної продукції в мене з часом постає загальна надпродукція в підприємствах»⁶.

Поставивши себе на місце уявного капіталіста, письменник починає дивитися на факти і явища ніби з його точки зору, тобто викладає факти від імені особи, що є представником ворожого йому табору і висміюється й засуджується у фейлетоні. Завдяки такому прийому він на «конкретному» прикладі розкриває внутрішні, приховані мотиви діяльності окремих монополістичних хижаків, показуючи їх як типових представників класу.

Іноді зачин, який виконує інформаційно-роз'яснювальну функцію, є свого роду екскурсом у минуле, розповідає про події, які мали місце давно, але необхідні для кращого розуміння сьогочасних суспільних явищ. Своєрідними історичними довідками є зачини фейлетонів Петра Козланюка «Демократія пропадає» (1930 р.), «Чорна кава» (1931 р.), «Надіявся дід на мід...» (1932 р.). В останньому фейлетоні письменник засуджує намагання українських буржуазних націоналістів знайти спільну мову з німецькими фашистами, спровокувати трудящі маси західноукраїнських земель на війну проти Радянського Союзу, показує політичне запроданство жовто-блакитних «патріотів», доводить, що в основі політики буржуазних націоналістів завжди лежали не народні інтереси, як вони намагалися це представити, а вузькі класові устремління.

У зачині фейлетона автор нагадує, що продажність і політична безпринципність українських буржуазних націоналістів, крайня протилежність їхніх інтересів інтересам народу не випадкові. Це підтверджується всією історією виникнення й існування українського буржуазного націоналізму. Письменник наводить факти, які свідчать, що українські буржуазні націоналісти завжди знаходили собі іноземних панів, яким вірно прислужували. У зачині гранично обмежуються будь-які пояснення; своєї мети автор досягає завдяки вдалому використанню при побудові зачину прийому переліку:

«...«боровся» за Україну цісар Франц-Йосиф.

Потім була Центральна Рада, гетьман Скоропадський і кайзер Вільгельм II.

Потім «состязався» за незалежну, синьо-жовту Україну великий «український» патріот — генерал Денікін.

Потім допомагав українській державі генерал Колчак.

Потім виборював «славу і волю» Україні Юзеф Пілсудський з отаманом Петлюрою.

Потім боролися і пили самогонку за УНР та віру православному отамани Махно, Зелений і їм подібна наволоч...

— Ще не вмерла «ідея» національно-буржуазної України!»⁷

Після такого вступу читач уже відповідно підготовлений до критичного аналізу фактів, наведених у центральній частині фейлетона, які стали безпосереднім приводом для друкованого виступу письменника на газетних сторінках, до правильної оцінки справжньої політичної позиції тогочасних буржуазно-націоналістичних партій УНДО, УСРП, УСДП та ін.

У деяких зачинах фейлетонів автор дає й попередню оцінку явища, його коротку характеристику. Кількома епітетами, коротким порівнян-

⁶ «Сила», 1930, 27, VII.

⁷ Петро Козланюк. Катюзі по заслугі, стор. 112.

ням, іронічним вихвалянням факту Козланюк настрояє читача на певне сприймання викладеного:

«Конституція!

Що таке, до лиха, ця конституція?

Люди, бачите, мають про цю штуку різні поняття. Одні кажуть, що конституція — це значить, що все тобі можна, другі, — що деяким можна, а деяким ні, а є навіть і такі — більшовики, що махають на це все рукою.

— Брехня! Жодної конституції немає в буржуазному світі! — говорять на весь рот.

Очевидно, що ця думка помилкова, й вони не знають і не розуміють цієї штуки — конституції.

Бо, по-перше, конституція є як у нас, так і в цілому світі, а по-друге, — треба лиш побачити та зрозуміти її, конституцію. О!

Отже: що таке конституція?» (фейлетон «Конституція») ⁸.

Загальна функція таких зачинів — викривально-оціночна. Зачини цього типу містять політичні оцінки тих чи інших явищ, фактів, подій, дають характеристику ідейних противників автора, прямо викривають об'єкт сатиричного висміювання. Викривальна роль зачинів підкреслюється заголовками, що мають виразно іронічний, негативний характер — «Радикальний «соціалізм», або пансько-попівське етикочення» (1929 р.), «Дещо про побожних радикалів» (1931 р.), «Про ломаку і соціал-демократів» (1933 р.), «Засвістали козаченьки» (1929 р.).

Важливою рисою зачинів, що виконують у фейлетонах Петра Козланюка викривально-оціночну функцію, є їх конкретність, насиченість фактичним матеріалом. Автор називає прізвища політичних діячів, які були добре відомі західноукраїнському читачеві, наводить конкретні цифрові дані, запозичені з газет, у тому числі і з буржуазних, посиляється на програми політичних партій, максимально використовуючи фактичну аргументацію. Оцінка, яку дає автор тому чи іншому явищу, особі, природно впливає з наведених у зачині фактів, підкріплюється ними.

Завдання подібних зачинів — вплинути не лише на свідомість, хід думок читача, але й на його почуття, викликати в нього емоціональне ставлення до описуваного, певну настроєність. Письменник робить це, не приховуючи своєї тенденційності. Ось як розпочинається, наприклад, фейлетон «Хто ще не чує?»:

«Живе собі на наших західноукраїнських землях УНДО — Українське національно-демократичне об'єднання.

Українське воно тому, що заснували його українські буржуї, національне тому, що належать до нього пани і попи української національності, а демократичне тому, що так воно краще людей туманити. Не панське і буржуазне ми, мовляв, об'єднання, тільки демократичне, Іване, один з другим! За соборну, незалежну, самостійну неньку-Україну від Дону аж по Карпати боремося ми, грім би тебе луснув!» ⁹.

Оцінка, яку дає автор у зачині буржуазно-націоналістичній партії, — лише попередня, вона поки що фактично не обґрунтована. Читач мусить прийняти цю оцінку на віру, підтвердження ж правильності авторського ставлення до описуваного читач знайде пізніше, вже у тексті основної частини фейлетона. Однак попередня авторська оцінка відповідно впливала на читача, на сприйняття ним дальшого тексту, орієнтувала його на визначення власного ставлення до теми.

⁸ Петро Козланюк. Катюзі по заслугі, стор. 8.

⁹ Там же, стор. 71.

Можна виділити зачини, в яких негативному явищу або факту, що засуджується у фейлетоні, автор навмисне дає від себе позитивну оцінку. До такого прийому іронічного осміяння П. Козланюк звертається у зачинах фейлетонів «Геніальний «соціалізм» (1928 р.), «Боротьба з алкоголем» (1930 р.), «Свободи демократичні» (1931 р.), «Гуманізм» (1932 р.) та ін. Дальший зміст твору показує, однак, що удаване захоплення автора тим чи іншим явищем не має ніяких підстав, хоч автор сам цього прямо «не визнає». У композиції фейлетонів при цьому виявляється виразне протиставлення зачину центральній частині фейлетона і його кінцівці, висновок якої, як правило, розкриває справжню позицію автора.

Щоб забезпечити собі довір'я і прихильність демократичного читача, зробити його ідейним однодумцем при аналізі фактів і проблем, Петро Козланюк уже в зачинах фейлетонів розкриває свою власну політичну позицію, свої класові симпатії й антипатії. Мережка, від імені якого написана більшість фейлетонів письменника дорадянського періоду, звертаючись до читачів, іноді першою ж фразою інформує їх про свою приналежність до трудящого населення і про свою відданість інтересам народних мас. У ряді зачинів автор закликає читача уявити собі на деякий час Мережку паном, капіталістом, багатієм, при цьому, однак, підкреслюється вигаданість, фантастичність змальованої в зачині ситуації:

«Ех, якби-то я був хоча б і українським паном-буржуякою та аби мав багато грошей!

Думаєте, може, що я б тоді фейлетони писав на оскому прокураторові? Думаєте, що я б тоді заставляв вас боротись за соціалістичний переустрій світу?

А чорта лисого!

Та я тоді був би таким побожним на цаль демократом, ще й народним патріотом, що ви всі з дива не повиходили б, наче політичні в'язні з тюрем!

Та я тоді був би таким завзятим «борцем» за національну справу, що вам усім очі повилазили б!» (фейлетон «Ви лиш їжте ундівські дулі!»)¹⁰.

Подібні уявні сцени введено в зачини фейлетонів «От тому біда» (1930 р.), «Все є, тільки не думай, Іванел!» (1930 р.), «Роззброюються» (1931 р.).

Цій же меті — встановити тісний контакт з читачем, повернути його на свій бік — служать зачини, побудовані як звертання до аудиторії:

«Знаєте що, тов. селяни? — Отже, я вам пораджу:

— Не вибирайте ніколи на з'їзд «Просвіти» своїх селянських делегатів... Обов'язково не вибирайте і не їдьте!

Бо навіщо вам їхати, як замість вас поїде туди піп, паламар, полупанок або який інший лаполиз або ламполиз?

Навіщо?

А вони от — інше діло. Вони й «просвіщати» вас богоугодною Варварою та св. Йосафатом нарадяться, вони й гарнесенько всім панам ноги вицілують, вони навіть і голови вам порозваляють з отої любові просвітянської!» (фейлетон «Скажіть!»)¹¹.

Безпосередні звертання до аудиторії, за допомогою яких посилювався контакт між автором і його уявними співбесідниками, були, крім того, одним із способів заохочення читача до активного аналізу поставленої у фейлетоні проблеми. Козланюк, наприклад, радить читачам

¹⁰ «Сель-Роб», 1928, 28. X.

¹¹ «Сель-Роб», 1929, 7. IV.

зіставити факти, ознайомитися з іншими друкованими матеріалами, що мають відношення до теми, звернути увагу на виступ того чи іншого діяча, проаналізувати статистичні дані, зробити власні підрахунки і т. ін.

У ряді фейлетонів автор формулює в зачині те питання, яке є основним для розуміння змісту твору, причому характерно, що до відшукування відповіді на це питання письменник залучає й читача, який стає співучасником міркувань автора, свідком поступового розгортання усієї його логічної аргументації. Зачин-звертання до читача містить у собі запрошення разом з автором подумати над тією чи іншою проблемою, явищем, розглянути його, оцінити, зробити самостійний висновок. Такий прийом використано, зокрема, у фейлетоні «Грішники»:

«Передновок...

Голод...

Безробіття...

Думаєте, може, що тому голод і безробіття, що хліба у вас немає і роботи немає? — Ні!

Тому, може, що пани в нас мають землю, фабрики, хліб, владу і гроші, а ви оце — голод і безробіття? — Ні!

Тому, може, що капіталізм оце «стабілізується» на вашій шкурі і готовить вам недалекий воєнний «гуляш» з вашого ж м'яса? — Також ні!

А чому ж?»¹²

Центральна частина фейлетона якраз і дає відповідь на питання, яким закінчується зачин. З тексту фейлетона виявляється, що негативні відповіді автора на поставлені в зачині запитання слід розуміти якраз навпаки. Автор висміює радикальних «соціалістів», які намагалися пояснити причини голоду й безробіття на західноукраїнських землях ненауковими, суб'єктивними причинами. Зачин заінтриговує читача, пробуджує його цікавість. Прийомами анафори і градації, безпосереднім зверненням до досвіду аудиторії, рядом негативних відповідей на сформульовані в зачині запитання автор нагнітає інтерес читача до поставленої проблеми, примушує його задуматися над нею. Прочитавши такий вступ, читач не міг уже спокійно відкласти фейлетон убік, залишитися байдужим до порушеного в ньому питання.

Серед фейлетонів Петра Козланюка є й такі, які автор розпочинає ніби цілком загальними міркуваннями, що не мають нічого спільного з темою його твору. Іноді це роздуми про те чи інше абстрактне поняття, той чи інший предмет, часто про природу, пори року («Отак собі!» — 1928 р., «Є чи немає?» — 1930 р., «Про пупок, реформацію й ундівського «легініка» Дмитра Паліїва» — 1930 р., «З весною» — 1925 р., «Вікна» — 1931 р.). Починаючи фейлетон, автор ніби й не думає говорити про щось серйозніше, ніж звичайні буденні справи, а тільки ділиться з читачами власними емоціями, насолоджується можливістю, не задумуючись, порозмовляти з ними. Але ця заспокоєність і навіть деяка байдужість автора — тільки зовнішні. У центральній частині фейлетона виявляється, що основна тема твору — це пекучі проблеми суспільного життя.

У випадках, коли основне завдання зачину — заінтригувати читача, пробудити в нього цікавість до змісту твору, тема фейлетона і кінцева мета автора можуть деякий час лишатися для читачів невідомими, оскільки автор починає фейлетон здалеку:

«Є собі в усесвіті Польща, в Польщі пани й дідичі, в дідичів — земля й гроші, в грошах... Гов, не туди я заїхав.

¹² «Сила», 1930, 6. VII.

Отже, є собі Польща, в Польщі земля, на землі кримінали
й поліція, в криміналах...

Тпру! тпру! Стій!

Знов заїхав, як «до дідька в ягоди».

Ху!

Як кажу, є собі Польща, в Польщі земля, на землі Зах.
Укр... — гов!.. Галичина, в Галичині Львів, а у Львові пани,
порохи, авта, поліцаї і... з'їзди чи то пак — конгреси.

Так. Отже, конгреси!» (фейлетон «Конгреси») ¹³.

І хоч такий зачин ніби тільки нагадує тему заголовка, підводячи читача до основної частини твору, де тема розкривається повністю, він, однак, має водночас і важливе ідейне значення, оскільки автор піддає в ньому сатиричному осміянню польську буржуазну державу, порядки, які в ній існують, буржуазне законодавство, що охороняло і захищало лише інтереси панівних класів, підтримувало — за допомогою тюрем, поліції, армії — визиск трудящих.

Загальна роль таких зачинів — асоціативна. Вони підготовляють тему фейлетона, іноді натякають на привід його написання, вони є тією відправною точкою, від якої бере початок хід авторських думок, що приводить кінець кінцем до необхідності постановки у творі і винесення на розгляд читача важливих суспільно значимих питань.

У побудові самих зачинів можна виявити деякі закономірності, тісно зв'язані з композицією усього твору. Важливою у зачинах є роль першої фрази, якій Козланюк надає особливого значення. Іноді перше речення зачину визначає композицію усього фейлетона, який будується як відповідь на запитання, сформульоване в зачині. П. Козланюк широко застосовує при побудові зачинів принцип протиставлення у розміщенні матеріалу, прийоми переліку, повторення, аналогії. За образно-стилістичним оформленням зачини дуже часто перекликаються з кінцівками, чим обумовлюється кільцева композиція багатьох фейлетонів.

Вище вже зазначалося, що функції зачинів у фейлетонах Петра Козланюка мають досить сталий характер. За формою ж зачини надзвичайно різноманітні, хоч серед фейлетонів 1925—1935 рр. можна відшукати й цілі групи композиційно подібних зачинів, особливо коли письменник звертається до своїх улюблених літературних прийомів. При характеристиці функцій, виконуваних зачином у фейлетонах 1925—1935 рр. (інформаційно-роз'яснювальна, викривально-оціночна, асоціативна, «контактна», функція заінтригування читача) вже наводилися приклади різних форм зачинів: зачини-роз'яснення, зачини-визначення, зачини-приклади, зачини-уявні сцени та ін. Слід підкреслити, що зачини, які виконують одну й ту саму основну функцію, за формою, як правило, не тільки відмінні, але часто й дуже далекі один від одного. Так, зачини пояснювального характеру можуть мати форму визначення поняття, прикладу, що ілюструє висунуту автором тезу, історичної довідки, цитати з будь-якого джерела. У ролі зачинів, метою яких є привернення уваги, зацікавлення читача, можуть бути використані коротенькі казки, уявні сцени, народні анекдоти тощо.

Можна зробити висновок, що Петро Козланюк у своїй сатиричній публіцистиці 1925—1935 рр. при побудові безсюжетного фейлетона найчастіше звертався до індуктивного типу композиції. Очевидно, значною мірою це було пов'язане з характером читацької аудиторії письменника, яку необхідно було поступово підводити до широких узагальнень. У зачині письменник звичайно звертає увагу читачів на одну якусь сторону теми, розглядає часткове питання, зацікавлює якоюсь подробицею, «історією», всіляко посиляючись при цьому на близькі

¹³ «Сель-Роб», 1928, I. VII.

читачеві явища, на його власний життєвий досвід, а пізніше, в основній частині твору і в кінцівці, він, відштовхуючись від зачину, розвиває більш загальні положення, йде до глибоких висновків, що стосуються вже не поодинокого факту, а цілого ряду фактів і подій, дають оцінку важливого суспільного явища.

Хочеться звернути увагу на те, що використовувані Петром Козланюком стилістично-композиційні засоби за своїм характером прості, але далеко не однозначні. Один і той самий вжитий письменником прийом побудови залежно від його функції у кожному конкретному випадку, від контексту, від того завдання, яке ставив перед собою автор, набирав різного звучання, давав різний кінцевий ефект.

Структурні особливості зачинів обумовлювалися цілим рядом моментів, характер їх визначався у значній мірі тими життєвими явищами, які ставали об'єктом дослідження і сатиричного висміювання у фейлетоні, рівнем підготовки тієї аудиторії, на яку розраховувалися сатиричні твори письменника.

Майстерність Петра Козланюка якраз і полягала в тому, що він умів врахувати взаємодію і взаємовплив багатьох різних факторів, відібрати і використати в кожному окремому випадку саме ті літературні засоби, які найбільш повно відповідали його творчому задуму. Завдяки цьому досягалася та ідейна і змістовна навантаженість зачинів, та простота і водночас різноманітність їх структурного й образного оформлення, яку ми спостерігаємо у фейлетонах письменника, зокрема в його публіцистичній творчості періоду 1925—1935 років.

К. П. КОЗЛОВА

ЗАЧИН В ФЕЛЬЕТОНАХ ПЕТРА КОЗЛАНЮКА 1925—1935 гг. И ЕГО КОМПОЗИЦИОННЫЕ ФУНКЦИИ

Резюме

В статье анализируются литературные формы и композиционные функции — информационно-разъяснительная, разоблачительно-оценочная, ассоциативная, контактная, функция заинтригования читателя, создания у него определенной эмоциональной настроенности и др., выполняемые зачином в фельетонах Петра Козланюка периода 1925—1935 гг.

Сатирична основа комедії *В. Минка* *„Не називаючи прізвиськ”*

На одній із письменницьких нарад академік АН УРСР І. Білецький справедливо зауважував: «Уславлений у всьому світі український гумор, скажемо відверто, в українській радянській літературі ще далеко не виявив себе»¹. Поява в 1953 р. комедії В. Минка «Не називаючи прізвиськ» сприймалася як симптом активізації сатиричного сміху. Комедія ставилася багатьма театрами Союзу РСР. Вона позитивно оцінена численними рецензентами на сторінках періодичної преси, а також у працях дослідників А. Караганова, Є. Старинкевич та інших.

Проте у визначенні її ідейно-сатиричної вартості дослідницька думка і по цей час далеко не одностайна. Так, відомий радянський театрознавець М. Абалкін зазначав: у комедії нема великої цілі, широкого охоплення життя, гнівної викривальної напруги, нещадного сатиричного загострення того, що надає творові великого суспільного значення.

Й. Кисельов у передмові до окремого видання комедії (1970 р.) категорично твердить: «А удача автора в тому, що він створив не просто дотепну камерну комедійку (таких у нас пишеться немало, і вони охоче ставляться на сцені), а істинно народну (підкреслення наше. — М. Л.), громадянську комедію, де підносяться важливі суспільні, морально-етичні проблеми, яка утверджує вищі принципи нашого життя, принципи чесної, сумлінної праці, відданості, скромності, демократичності»².

У своїй невеличкій розвідці ми спробуємо визначити ідейно-естетичну вартість передусім сатиричного начала комедії, показати, наскільки правомірним є високий титул «істинно народна комедія» стосовно до п'єси «Не називаючи прізвиськ».

М. Горький і художніми творами вів смертний бій з міщанством, і в теоретичних виступах розкривав його соціально-психологічну суть, ставив перед радянськими письменниками глобальні завдання винищувальної боротьби з ним. «Про міщанство, — вказував великий гуманіст, — ми писали і пишемо багато, але втілення міщанства в одній особі, в одному образі — не дано. А його необхідно змалювати саме в одній особі і так крупно, як зроблені світові типи Фауста, Гамлета й ін.»³. У викритті міщанства радянські драматурги мають значні художні здобутки. Найбільшим з них є образ Присипкіна з комедії В. Маяковського «Клоп». У новітній українській драматургії помітними типами, які втілюють життєві принципи сучасного міщанства, є образи Аги Щуки і Клеопатри («Калиновий гай» і «Чому посміхалися зорі»

¹ «Літературна газета», 1946, 27. VI.

² Василь Минко. Не називаючи прізвиськ. К., «Дніпро», 1970, стор. 13—14.

³ М. Горький. Твори в шістнадцяти томах, т. 16. К., ДВХЛ, 1955, стор. 498.

О. Корнійчука), Дездемони Афанасівни («Любов не просить дозволу» Г. Себка), Косяка («Веселка» М. Зарудного), Діани і Поеми («Не називаючи прізвищ» В. Минка) та інші.

Василь Минко намагається тему міщанства взяти ширше: він розкриває моральну ницість міщанства як такого і показує його, так би мовити, індуктивні властивості по відношенню до навколишнього середовища. Адже сімейно-побутова резиньяція заступника міністра Карпа Карповича значною мірою є результатом тривалого «опромінювання» його з боку шкідливого вогнища міщанства — Діани. А її дочка Поема — краший витвір «по образу і подобию» своєї матері.

Розвінчальний пафос комедії «Не називаючи прізвищ» в основному ґрунтується на внутрішньому протиріччі, на протиріччі між негативним явищем і нашим естетичним ідеалом. Сюжетний конфлікт комедії носить імунологічний характер, тобто позитивне начало п'єси — старий муляр Карпо Сидорович, інженер Максим Кочубей, колгоспник Івга, її дочка студентка Галя, інженер Нетудихата, робітники-будівельники — не стільки активно протистоять злу, скільки пасивно демонструють свою неприйнятність міщанської психології Діани і Поеми. Отже, сюжетний конфлікт в аналізованій п'єсі не став органічною формою виявлення комічного, внутрішнього протиріччя осміюваного явища. Цей конструктивний недолік твору не міг сприяти глибокій художній розробці як позитивних, так і негативних персонажів.

Комедія складається з трьох дій і п'яти картин. Але автор не досяг художньо доцільної концентрації драматичної дії. Так, у другій дії (картина друга, що малює життєвиявлення міщанства на очах трудівників-ентузіастів, які на місці села Захлюпанки споруджують нове місто Ясні Зорі) сюжетний рух чомусь зовсім припинився, відсутні дійові комічно-викривальні мотиви. Картина п'ята третьої дії за своєю художньою функцією є епілогом (Поема працює в загсі реєстратором чужого щастя). Проте автор фінальну сцену чомусь розширив до розмірів цілої картини, зігнорувавши важливий принцип драматичного твору: дія в ньому мусить розгортатися за законами необхідності і можливості. Джерелом сюжетного руху п'єси є міщанський максималізм головних негативних персонажів. Композиція твору відповідає вимогам ширшого показу експансії неспокійних шукачів особистого щастя. Однак, розгортаючи комедійну боротьбу, автор не зумів зав'язати такий вузол, при розплутуванні котрого людина, як говорив Л. Толстой, розкрилася б уся. Це не дало можливості вести розвінчання зла на основі гострої інтриги, притаманної комедіям високого гатунку, і послабило потрібну концентрацію сатиричного комізму п'єси. Такі плюси і мінуси композиції комедії «Не називаючи прізвищ» і пов'язані з цим здобутки та прорахунки в організації її сатиричного начала.

Діана поруч з Поемою є основним об'єктом сатиричного викриття. Дружина заступника міністра тяжко хвора, її недуга — міщанство. Автор, на жаль, не дає анамнеза цієї небезпечної хвороби, проте перебіг її на невеликому відтинку часу окреслено досить виразно. Діана — плотолюбна людина з горопашною душею, нулевим рівнем споживання духовних цінностей та найнижчим рівнем соціального мислення. Характеризуючи особливості міщанського мислення, М. Горький говорив, що воно живиться виключно фактами побуту, позбавлене оздоровляючого впливу трудової діяльності. Будучи тривалий час відірваною від суспільно корисної праці, Діана виробила собі суто побутову мірку людського щастя. В її очах видно не думку, а пожадливість до сухозлотичі добробуту. Драматург не ставить Діану в гранично напружені життєві ситуації, в яких самовиявлення персонажа досягає найвищого ступеня. Він іде іншим шляхом. У нього Діана, як і Поема, моральну неспроможність проявляє передусім через численні комічні деталі

поведінки в буденному потоці безбарвного життя. Ось надмірно чадолюбива Діана-мати починає свою дитину їжею:

Діана. Я тебе прошу, Жанеку! (До Полі). Ти приготувала какао?

Полі. Давно вже.

Жанек. Не хочу какао.

Діана. Тоді сметанки. З тортом.

Жанек. Не хочу. Нічого не хочу.

Діана. На ось гроші, тільки попоїж!

Жанек. Не хочу.

Діана. На карбованця!.. Благаю!

Жанек. Не хочу, не хочу, не хочу! (Тікає в сад).

Діана. Жанеку!.. Полі, лови його, доганяй!⁴

Від шаленого «гастрономічного» натиску спритний Жанек рятується на сусідній березі. А звідти спускається переможцем, бо перелякана мати несамовито топче ногами синові ліки і обіцяє не мучити його сметаною і какао, аби лиш повернувся на землю.

Діана безцеремонно вимагає від учителів школи, щоб вони цінували знання її сина високими балами. Подібні аномалії материнських почуттів вона проявляє і в ставленні до дочки Поеми. Діана жертвує громадянською, людською гідністю, щоб допомогти примхливій доньці реалізувати свої честолюбиві наміри. Паспортними маніпуляціями вона «омолодила» Поему на 3 роки, і тепер двадцять два, а не загрозливих двадцять п'ять років визначають її дівочий статус. Діана інкогніто виїжджає з Києва до Полтави, щоб довідатись, як живе наречений Поеми Нетудихата, скільки заробляє, їздить на «Волзі» чи на звичайній бідарці.

Агроном Нетудихата для Діани не той, хто по праву може претендувати на руку її дочки. Тому вона наказує Поемі сховатися, коли він завітав до них на київську дачу. В дусі порад давньої «Принцесси Грезы» Діана накреслює своїй дочці тактику боротьби за чергового жениха: «Дивись, Емочко!.. Ладиком з ним, ладиком. І про все не говори відразу. Про Київ мовчи, про консерваторію — теж. А коли розпишетесь...» (стор. 64). Цією рисою свого характеру вона нагадує образ старої міщанки Констанції з комедії Л. Леонова «Звичайна людина». Констанція теж маніакально шукає для своєї дочки Кіри жениха з печаттю інтелігентності вищого гатунку.

Діана не припускає, що в когось можуть закрастися сумніви щодо належності її до наймодерніших інтелігентів. Принаймні про це має свідчити промовистий (як вона гадає) факт реалізації своїх претензій на витончену шляхетність почувань. Вона хизується своєю пристрастю до «європеїзації» руських імен: Карпо — Пік, Домаха — Діана, Іван — Жанек тощо. Марокен, теракот, перванш, реглан, труакар — це ті іноземні слова-назви, з якими Діана пов'язує всі мислимі достоїнства жіночого туалету, і тому вона виголошує їх з солодким завмиранням серця. Таке «чужебесне» столична законодавиця останніх мод вважає найвищою ознакою духовних поривань людини. Моральне обличчя Діани розкриває і така риса, як утилітарно-меркантильний підхід до преси. Дружина Карпа Карповича наполягає, щоб він не доповідь для міністерства готував, а статтю до газети писав, бо «газета — це ім'я, популярність, гроші» (стор. 44). А сама поривається до газети лише для того, щоб переконатись у справедливості повідомлення про увільнення її чоловіка з високої посади.

⁴ Василь Мияко. Комедії. К., «Дніпро», 1968, стор. 21. Далі посилання на це видання. В дужках вказується сторінка.

Після нетривалого перебування в селі Захлюпанка Діана розпачливо вигукує: «П'ятнадцять днів, що ми тут, — суцільна кара! Пилюка; мухи... Пекло!» (стор. 68). Це має засвідчити перед лицем Жори Поцілуйко тендітність її натури. Але від тендітності не лишається й сліду, коли вона звертається до чоловіка Карпа Карповича, заступника міністра. Мову, адресовану покірному мужу, має прикрашати, на думку Діани, грубо-імперативний тон.

Свої накази Діана полюбляє демонструвати прилюдно, нехтуючи навіть етичним декорумом. «Не твоє діло», «Який ти пришепелуватий», «Біжи, сказано» і багатьма подібними директивно-оціночними репліками вона постійно частує свого чоловіка. І не тому, що почуття любові й пошани до Карпа Карповича остаточно вивітрились у серці дружини за тривалий період сімейного життя. Ні. Можливість повелівати державним діячем приємно лоскоче марнославну душу Діани. Крім того, матріархальна зверхність, на думку Діани, є модною ознакою хорошого тону в житті рафінованої інтелігентної сім'ї. А нехтувати модою, особливо в сфері сакраментально-матримоніальній, не входить у життєві плани войовничої глави сім'ї.

У класичній комедії викривальний пафос здебільшого ґрунтується на взаємному (негативними персонажами) викритті. До такого прийому вдається і Василь Минко, хоча цей засіб у нього не є єдиним, оскільки носії зла діють у здоровому середовищі. Тому автор функцією викриття наділяє позитивних героїв. Характерною в цьому плані є гостра «пikіровка», що спалахнула між матір'ю і дочкою. Діалог логічно випливає із відповідної ситуації і вмотивований властивостями примхливого характеру обох персонажів.

Діана. За що тебе з консерваторії виключили?

Поема. А для чого її закінчувати? Щоб послали у якусь проскурівську філармонію?

Діана. Для нас, для Жори.

Поема. Для вас і Жори я й без консерваторії талант!

Діана. Бо не хочеш вчитися. Бо ледача!

Поема (сміється). А хто винен? Ти!.. Ти он Жанекові й досі штани одягаєш.

Діана. Поемо!.. Ти не маленька... Тобі вже двадцять п'ять.

Поема. В паспорті — двадцять два! Спасибі мамусі, постаралася!

Діана. Ти жорстока, Еммо! Ти... (плаче).

Поема. Прости, мамочко! (Обнімає її). Ми просто набридли одна одній, нам треба розстатися.

Діана. Ще такого не чула! Еммочко!

Поема. От забере мене Жора — і розстанемося.

Діана. Золота моя, красунечко! (Цілує Поему).

Поема. У тебе вдалася, мамочко! (Відповідає на поцілунок поцілунок) (стор. 90—91).

Оцей раптовий перехід від взаємної неприязні до сентиментальної екзальтації, крім усього іншого, характеризує також своєрідну безпринциповість героїнь. Поведінка дорослих людей тхне тут неприємною ляльковістю, а інфальтивність таких дій набирає компрометуючих функцій.

Постать школяра Жанека, сина Карпа Карповича і Діани, драматург вводить у п'єсу з метою посилення її сатиричного струменя. «Устами дитини говорить істина» — гласить древня мудрість. Чистота дитячого сприйняття хворобливих явищ у житті сім'ї та безпосередньо-наївна їх інтерпретація кладе нові фарби на сатиричні портрети Діани і Поеми, Карпа Карповича, насажує комізмом атмосферу, в якій

вони діють. Ось Поема радіє з приводу наближення жаданих заручин.

Жанек. А-а! (скаче на одній нозі). Заручини, заручини!
Це в який раз? У п'ятий чи десятий?

Поема. Жанеку! Вуха обірву!

Жанек. А що, неправда?.. Папа каже: «Набридло! Ішла б уже хоч за вола, аби дома не була» (стор. 89).

Захоплення Діани іноземними іменами стає слушним приводом для глузування з боку Жанека і його двоюрідного брата Сашка. Син розповідає батькові, як йому вдалося утекти від матері на леваду: «Мама б не пустила. А Сашко напхав сіна в мішок і каже: «Хай Жанек спить, а ми, Ванько, ходімо по кавуни!» (стор. 81). Коли Жанек, закутий у ланцюги численних материних табу, роздратовано кричить: «Ви (мати і сестра. — М. Л.) нам з папою жити не даєте. Ви не пускаєте мене навіть покататися. А я тікатиму!» — то до нашого сміху додається солідна доза гніву, який ми адресуємо невдалим, фальшивим охоронцям дитячого благополуччя. Не лишаються байдужими до носіїв зла і дорослі позитивні герої. Правда, їх реакція носить в основному характер моралізаторсько-сентенційних повчань. Сестра Карпа Карповича Івга, спостерігаючи, як бушує Діана, скромно резюмує: «А то вже й не гарно на чоловіка тупати» (стор. 76). Карпу Карповичу заявляє сміливіше: «А мені, сестрі, прикро: отакий орел був, комісар! І дожився, що на нього славгородська вертихвістка пікає» (стор. 77).

Присуд домробітниці Полі категоричніший. Залишаючи дім своїх хазяїв, вона кидає їм у вічі: «Пропадіть ви пропадом, п'явки в нейлонах!» (стор. 94). Коли Діана вириває з рук Жанека чорний хліб і кидає його на смітник, Карпо Сидорович, старий муляр, зауважує: «Не кидай хліба, кажу! Він — святий! Це праця людська!» (стор. 82). Ці слова звучать гнівним осудом брутальної поведінки зарозумілої паразитки. Як бачимо, постать Діани показана в багатьох характерних проявах, намальована досить колоритно. І все ж у художньому трактуванні цього персонажу помітна певна незавершеність. З приводу образу Большова в комедії Островського «Свої люди поквитаємось» Добролюбов писав, що драматург зумів заглянути «аж у глибини душі людини та помітити не тільки характер її думок і поведінки, але й сам процес її мислення, саме зародження її бажань»⁵. Естетична вартість образу Діани, в якому, за задумом автора, втілюється провідна сатирична ідея, багато втрачає через відсутність глибокого психологічного підґрунтя. Драматург нагромадив чорні плями на портреті людини. Але психологічної динаміки негативних рис у процесі активного життєви-явлення міщанської натури не дано. Це призвело до звуження діапазону викривального комізму, зменшило розвінчальні можливості сатиричної критики Діани, як негативної постаті. Тому-то образ Діани не став масштабним і називним.

Такі недоліки властиві багатьом нашим сатирикам. Не випадково саме на них звертав увагу О. Гончар у доповіді на III пленумі Спілки письменників України: «Не можна недооцінювати психологізм у сатиричному творі. Створюючи яскравий сатиричний образ, художній тип, хай сатирик заглибиться в саму його природу, спробує виявити й показати умови, за яких плодяться різні нахлібники суспільства, дармоїди, пронози, кар'єристи, окозамилувачі»⁶.

Ми вже чимало сказали про лікаря Поему, дочку Карпа Карповича і Діани, образ якої порівняно з Діаною менш позначений негатив-

⁵ Н. А. Добролюбов. Избранные философские произведения, т. II. М., Госполитиздат, 1948, стор. 62.

⁶ «Літературна газета», 1962, 12. I.

ною експресією. Моральною суттю і характером вона повторює Діану, її свіжих фарб на її комічному портреті ми не бачимо, за винятком жібна велелюбності, нахилу до блискавичної зміни об'єктів любовної пожадливості, чого в матері не помічалось. Комічну пуанту з найбільшою силою викриття автор відносить до епілогу, де переконливо показано, як саме життя насміялося над вередливою нареченою. Подібні постаті з егоїстично-утриманською психологією ватагами кочують по сторінках численних комедій, гуморесок і фейлетонів. Поема як образ не є художнім відкриттям письменника.

Цікаво і значущо задуманий образ Карпа Карповича: він причина і жертва міщанської гнилі. Але задум реалізований слабо. Його власна поведінка ніде не виступає джерелом сатиричного сміху, комізм для нього приноситься лиш іззовні і тому не досягає потрібного викривального ефекту. Вимушений самокритичний монолог, виголошений ним після усунення його з високої посади, позбавлений сатиричної експресії. Карпо Карпович як негативний персонаж не відзначається художньою повнокровністю, пластичною виразністю.

О. Ніколаєв, відомий спеціаліст у питаннях сатири, слушно твердить: «Позитивні герої в сатирі потрібні там, тоді і постільки, де, коли і поскільки вони допомагають виявити внутрішню неспроможність негативних»⁷. Дієвість такої допомоги автор послабив тим, що функцію позитивних героїв звів до резонерського виголошення сентенцій і порад. Вони не несуть фабульного навантаження і не впливають на сюжетну долю негативних героїв. Карпо Сидорович, втілення народного начала в п'єсі, задуманий як головна сила, протидіюча носіям зла. О. Довженко зауважив, що у справді народному творі позитивний герой несе в собі частку «великості свого народу». Такого про цей провідний позитивний персонаж комедії не скажеш. Йому бракує відповідних змістовно-художніх параметрів.

Комедія «Не називаючи прізвищ» стала помітним явищем в українській радянській драматургії. Проте і одну з кращих комедій відомого драматурга захвалювати нема підстав. Істинно народна комедія — це твір, де викривальний пафос обумовлюється гранично мистецьким втіленням важливої суспільної проблеми. В. Минко в комедії «Не називаючи прізвищ» не досяг естетично-гармонійного сплаву цих двох визначальних елементів.

М. С. ЛЫСАК

САТИРИЧЕСКАЯ ОСНОВА КОМЕДИИ В. МЫНКО «НЕ НАЗЫВАЯ ФАМИЛИИ»

Резюме

Автор статьи, не во всем соглашаясь с высокой оценкой комедии многими рецензентами, делает попытку определить идейно-эстетическую ценность прежде всего сатирического начала комедии, показать, насколько правомерно высокий титул «истинно народная комедия» по отношению к пьесе «Не называя фамилий».

⁷ А. Николаев. Смех — оружие сатиры. М., «Искусство», 1962, стор. 200.

Оновлення поетичних жанрів

(Із спостережень над лірикою А. Малишка останніх років)

«Потреба дефініцій ліричних жанрів і жанрових різновидів залишається гострою, бо справа ця заплутана», — пише С. А. Крижанівський¹. Існуючі дефініції деяких жанрів та жанрових різновидів не задовольняють ні митців, ні літературознавців. Проте на сучасному етапі розвитку літератури навряд чи можливо запропонувати чіткіші, точніші визначення. І причина не лише в тому, що письменники у творчих пошуках ламають звичні канони, виходять за рамки жанру, змішують жанрові різновиди, пронизують лірикою епос, драматизують ліричний роздум, пейзажний малюнок завершують філософською сентенцією, а й у тому, що ми не маємо синтетичних праць з історії того чи іншого жанру в українській літературі. Нам здається, що для широких теоретичних узагальнень можуть пригодитися спостереження над характером жанрових пошуків поетів, чия творчість репрезентує провідні тенденції літературного процесу. З цього погляду варті уваги творчі пошуки й знахідки А. Малишка, яскраво виявлені в збірках його лірики останнього десятиліття².

Творчі пошуки А. Малишка йдуть поруч із пошуками Олександра Твардовського й Леоніда Мартінова у російській поезії, Едуардаса Межелайтіса у литовській. У творчості цих поетів глибина, філософічність думки вдало поєднуються з широтою бачення світу, висока комуністична ідейність — із щирістю лірика, тривоги за долю людства — з синівською вірністю рідному дому.

У ліриці Андрія Малишка почесне місце займають роздуми (медитації). А що каже з приводу цього жанру наука? Звернемося до літературознавчих словників. Відомий російський словник Л. Тимофеева такого жанру зовсім не згадує. «Словник літературознавчих термінів» за редакцією В. Лесина й О. Пулинця відносить медитацію до жанрів, що використовувались тільки у минулому³. У найбільш повному «Поэтическом словаре» О. Квятковського медитаційна лірика визначається як різновид філософської, що має характер роздумів над проблемами життя, роздумів про дружбу, любов, природу. Серед тих, хто творить її, О. Квятковський згадує кількох радянських поетів.

Медитації А. Малишка (поет частіше називає їх «роздумами») трудно виділити як суто філософську лірику. Неможливо їх укласти і в тематичні рамки, визначені «Словником»: «вірш, у якому поет ви-

¹ С. Крижанівський. Розвиток і оновлення жанрів у сучасній українській поезії. — У зб.: Література і сучасність, вип. III. К., «Радянський письменник», 1970. стор. 157.

² А. Малишко. Дорога під яворами. К., «Радянський письменник», 1964; Рута. К., «Радянський письменник», 1966; Синій літопис. К., «Радянський письменник», 1968; Серпень душі моєї. К., «Радянський письменник», 1970.

³ В. М. Лесин, О. С. Пулинець. Словник літературознавчих термінів. К., «Радянська школа», 1971, стор. 233.

словлює свої роздуми над проблемами життя і смерті, над баченим і пережитим»⁴. Малишкові вірші-роздуми сповнені громадянського пафосу і тому невіддільні від громадянської лірики. Так само нема у нього чисто пейзажної лірики. Пейзаж служить фоном або приводом до важливих суспільних висновків. Відбувається дифузія жанрових різновидів, а в результаті виникають нові якості, нові поетичні форми.

Які ж думи снують над поетовим чолом, які справи тривожать його серце, з якими болями і радощами виходить він на люди? З перших днів Великої Вітчизняної війни А. Малишко став сурмачем великого походу, його літописцем. А на новому етапі вибирає завдання дещо складніші, бере на плечі важчу ношу: «буду те говорити, що у серці записано мною». І ніякий найчутливіший прилад не розшифрує всього, «що на серці лягло». Лише пісня поетова про це розповісти в спроможі.

А в пісні тій і певність нашої духовної сили й зрілості, і віра в світлі людські ідеали добра і правди, ідеали комунізму. А скільки ран закарбувалось у цьому чутливому «локаторі»? Крізь усі останні збірки А. Малишка проходить мотив неусвідомленої вини. Він пише:

Взялись чебрецем могили, де зорі цвітуть загірні.
Лежать комуністи в полі, мої побратими вірні⁵.

Поет почуває себе вічним боржником не тільки у «побратимів вірних», а й у тих, кому бракує «чорного хліба», у вдовиної долі, а загалом кажучи — у всього свого народу. А ще у серці митця кривавляться рани героїчного В'єтнаму і стогне чорне горе Африки, у ньому віддзеркалились пальми далекої Куби і рідні явори з обухівської дороги. Тривожно у поета на серці, бо живемо ми в тривожний, напружений час, живемо у світі, начиненому великими конфліктами і пристрастями страшної вибухової сили. Та тривога переливається в роздум, що вивершується вірою в людську мудрість, у торжество правди, нашої правди — комуністичної.

З цього погляду варті уваги вірші-роздуми про ХХ вік:

Ти ж мені і товариш, і брат, і рідня,
Вік двадцятий, надія, не горем сповита⁶.

Ми кажемо: жорстокий вік, немилосердний вік. Скільки кривавих і голодних років відміряв він нинішньому поколінню? А скільки вдовиних чорних ночей розсіяв, гірких сирітських сліз розхлюпав по планеті? І не тому таким здається нам ХХ вік, що до нас повернувся спиною, а до інших, щасливіших, усміхненим лицем. Малишко розкриває всю правду про наш суперечливий час — вік нечуваних злетів творчої думки і великих людських трагедій, вік Великого Жовтня і спалаху фашистського варварства.

І мало хто знає, що він
входить світанком до океану
і обмиває від поту чоло
і гойдає мільйони колисок,
щоб дітей не збудити⁷.

Стрункий верлібр увібрав у себе вагому філософську думку про сутність нашого віку. Без сумніву, це — медитація. Але як вона далека від давніх роздумів про марність людського життя і смерть, про сумну людську долю. Якщо у середньовічній поезії цих роздумів було до-

⁴ В. Лесни, О. Пулинєць. Словник літературознавчих термінів. К., «Радянська школа», 1971, стор. 233.

⁵ А. Малишко. Далекі орбіти. К., «Радянський письменник», 1962, стор. 316.

⁶ А. Малишко. Зорі світ провіщають. К., «Дніпро», 1969, стор. 173.

⁷ А. Малишко. Синій літопис, стор. 52.

силь для медитації, то зараз, доповнюючи роздуми «баченим і пережитим», ми значно розширюємо рамки жанру, надаємо йому якісно нових ознак. То чи не взяти нам і термін новий на ознаку цього жанру — роздум? І визнати його як різновид філософської лірики? Правда, вводити в науку терміни на основі рідної мови якось незвично. Латинь звучить «науковіше», чи, принаймні, загадковіше, хоч часто зовсім не виражає суті предмета.

Роздум у сучасній радянській поезії охоплює значно ширше коло тем, ніж це властиве медитації, розвивається на стикові філософської і громадянської лірики. Він не позбавлений елегійності, смутку, але цим не обмежується. Візьмімо «Роздум» із збірки «Синій літопис»:

Чи встигну я цей камінь обтесати
У дві руки, із молотком одним? .
Бо поїзд мій вечірній у долині
Не може довго ждати, в нього свій
Маршрут і обрій. Лінія й робота! ⁸.

Тут — роздуми про життя і смерть, та на перший план поставлена робота. І вже цим «Роздум» виламується, виривається із рамок медитації. А якщо візьмемо всі ліричні роздуми Андрія Малишка, то переконаємось, яке багатство тем, яке розмаїття мотивів і образів спалахнуло у серці поета й іскринками гарячого данкового серця розсипалось у його поетичних книгах. Дуже благодатна тема Малишкових роздумів — Батьківщина. Вона постає в образі сумної Ярославни «на трипільському древнім валу» і в образі Леніна «над людською рікою». Образ Батьківщини ми бачимо і в тому рушникові, що мати «на долю, на щастя дала», і в новій партійній програмі. Вона пролягла «дорогою під яворами» і буйноцвіттям медових гречок. Постає Батьківщина і легендарною Звенигорою, що у глибині своїй таїть людські долі, і цілком реальною металургійною домною, що символізує індустріальне могуття нашого краю.

Роздуми про сучасне і минуле рідного краю, про хліборобську долю, літературу і мистецтво, виховання молоді, щедрість і ницість людських душ — про все, чим живе людина, чим живе наш народ, — виповнюють твори Малишка.

Роздум стає в радянській літературі провідним жанровим різновидом філософської і громадянської лірики. Це й визначає її інтелектуальність, філософську глибину. І хоч філософія, що визначає найбільш загальні закони розвитку людського суспільства, проникає в лірику, та не може звести всі людські почуття до своїх категорій. Роздуми не заперечують, не перекреслюють інших різновидів лірики. На нашу думку, роздум — це вірш на важливу суспільну тему, в якому складні життєві явища постають філософськи осмисленими поетом-громадянином. Роздум склався як сплав філософської та громадянської лірики.

У роздуми Малишка органічно входять пейзажні малюнки. Настрої радості й суму поєднані тут з роздумами про чарівність навколишнього світу, про його облагороджуючий вплив на душу людини. С. Крижанівський у згадуваній статті вважає поєднання пейзажних малюнків з роздумами характерною закономірністю всієї радянської поезії. У пейзажах Малишка переважають яскраві імпресіоністичні барви. При любовному виписуванні сільських пейзажів не цурається поет і урбаністичних мотивів, нерідко вдається до антропоморфізації явищ природи.

Іншими жанрами громадянської лірики А. Малишко користується порівняно рідше, але зустрічаємо в нього і елегію, і памфлет, і вірші-послання. Тут хотілось би зупинитись на жанрі вірша-памфлета, який

⁸ А. М а л и ш к о. Зорі світ провіщають, стор. 321.

досі в літературознавчих словниках не здобув прав громадянства. І в новому виданні «Словника» В. Лесина й О. Пулинця стверджується, що памфлет — жанр публіцистики і тільки. Але ж до памфлету вдавався М. Бажан ще в «Англійських враженнях» (1948). У наш час ним послуговується Малишко й інші поети, про нього говорить поточна критика, а тому ігнорування віршованого памфлета нічим не виправдане.

Памфлет як жанровий різновид Малишкової сатири появляється вперше у збірці «Що записано мною» (1956). Поодинокі памфлети зустрічаємо і в наступних збірках. А в збірці «Листи на світанні» (1961) їх ціла добірка: «Свистуни», «Біла ворона», «Балада про анонімника», «Ода кар'єристові», «Майже епілог». У пошуках сенсу життя поет утверджує правду, любов до людини, та не проходить мимо негативних явищ: викриває модернізм, псевдоінтелектуалізм, міщанське смакування недоліків у нашому житті. В голосі поета — іронія і сарказм, гнівні інвективи, вдається він до шаржу і гротеску, а іноді проникають у вірш і грубуваті, лайливі вирази.

Викриваючи наклепників, дармоїдів, кар'єристів, поет не прагне смішити читача. Його мета — викликати обурення, осуд таких людей чи певних антигромадських явищ. Здебільшого у памфлетах Малишко порушує проблеми внутрішнього життя країни, і тільки в двох — міжнародного («Фюрери» й «Уроки фюрера»). Поет з тривогою говорить про відродження фашизму то в одній, то в іншій країні капіталістичного Заходу і застерігає людство від повторення помилок минулого:

Ти, боже хижий, боже злих повторень,
Не повтори цього. Не повтори! ⁹.

В одних памфлетах жанр визначено самим автором, іншим визначення зроблене в іронічному дусі — ода, балада, деякі не мають ніяких авторських поміток («В житті є сонце і мета», «Тінь», «В мене є друзі»), та всі вони несуть ознаки гостровикривального твору на важливу суспільну тему.

«Словник літературознавчих термінів» Лесина й Пулинця зауважує, що «радянські поети рідко виступають з елегіями». Соромливе замовчування елегій у радянській літературі здається рецидивом вульгарно-соціологічної критики 20-х років. Тоді вважали, що страждання і сумніви — пережиток минулого. Для «нашого революційного часу» рекомендувались декларації та бадьорі марші.

У віршах Малишка є характерні для елегій «настрої смутку, журби, задуми», але в них немає розпачу й безнадії. Зразками сучасних елегій можуть бути його «Дорога спогаду», «Сиділа мати», «Син».

«Дорога є, а друзів тих немає», — так починається сумний спогад про померлих друзів. Перелік їх багато що говорить серцю читача: Олекса Десняк, Юрій Мельничук, Остап Вишня, Максим Рильський, Олександр Довженко. Це ж слава й гордість української радянської літератури. Роздуми про життя і смерть, смуток і журбу переходять у мажорні ноти, у світлі сподівання:

Бо смерть важку любов перемагає.
А серце жде. А серце виглядає ¹⁰.

Все далі в історію відходять суворі дні Великої Вітчизняної війни, а біль у серці поета не стихає. І тому поет тривожить наше сумління, пише з сумом, гіркотою. Візьмімо триптих «Спогад». За настроєм — елегія, за змістом — реквієм. Мовиться про тих, що «лежать на твердій

⁹ А. М а л и ш к о. Зорі світ провіщають, стор. 328.

¹⁰ А. М а л и ш к о. Серпень душі моєї, стор. 284.

рала в себе пісня А. Малишка. Та ритмічний малюнок він ускладнює, урізноманітнює, а образи й тропи оновлює. Його пісні відгукуються на сучасні проблеми, звертаються до серця й почуттів нашого сучасника. Саме в майстерному поєднанні традиційного й сучасного, у талановитій інтерпретації вічних мотивів криється незгасна чарівність Малишкової пісні.

Творчість А. С. Малишка в останнє десятиліття сягнула найвищих вершин. Жоден з молодих поетів, жоден із найзавзятіших експериментаторів не зможе обійтись без Малишкових здобутків, якщо він прагне розвивати поезію на шляхах реалізму і комуністичної партійності. Спостереження над лірикою Малишка, її аналіз дають підставу оптимістично сприймати заклик до впорядкування жанрових визначень у нашій поезії. Адже попри всі новації жанр зберігає певні усталені ознаки. Безумовно, що таке впорядкування корисне і потрібне як літературознавцям, так і митцям.

А. С. КУХАРОНЫШКО

ОБНОВЛЕНИЕ ПОЭТИЧЕСКИХ ЖАНРОВ

Резюме

На примере лирики А. Малышко в статье рассматривается проблема развития и обновления поэтических жанров. Рассматривая медитацию (раздумье), памфлет, элегию, автор polemизует с некоторыми устаревшими определениями этих поэтических жанров. Относительно места песни в творчестве А. Малышко автор ограничивается только некоторыми общими замечаниями.

Характер конфлікту та засоби типізації в комедії В. Самійленка

(На матеріалі п'єси-пародії «У Гайхан-бея»)

Доробок В. Самійленка-драматурга порівняно невеликий: він складається з історичної драми «Чураївна», комедій «Драма без горілки», «Дядькова хвороба», «Химерний батько» та комедії-пародії «У Гайхан-бея». Про нахил письменника до драматургічної форми розповіді свідчать уже його ранні поетичні твори «Зимовий діалог» (1885), «Герострат» (1888). В авторіві «Герострата» М. Старицький помітив талант драматурга і радив працювати в цьому ж напрямі: «А знаєте що... ви випробували б ваші сили в драмі»¹. Безперечно, розвиткові у Самійленка здібностей драматурга, виробленню його власного стилю сприяли переклади українською мовою драматичних творів світової літератури, зокрема «Ревізора» М. Гоголя, комедій Ж. Мольєра «Тартюф», «Лікар мимоволі», «Скупий» тощо.

Про творчість В. Самійленка написано чимало статей, але драматургія не стала об'єктом окремого дослідження в літературознавстві². Перші згадки про драматичні твори письменника належать до початку ХХ ст.³

Спробу дослідити й оцінити драматургію В. Самійленка зробив О. Бабишкін у літературно-критичному нарисі «Володимир Самійленко»⁴. Розділ про драматургію в цій праці відзначається аргументованістю висновків і свіжістю спостережень, але розглядові комедій, одному з найдошкульніших викривальних жанрів у літературі, дослідник приділив, на жаль, менше уваги, ніж драмі «Чураївна». Не розглянуто також питання про жанрову своєрідність драматичних творів письменника. Всі вони, крім «Чураївни», без достатніх підстав названі О. Бабишкіним драматичними гуморесками, до того ж автор непослідовно вживає це визначення в процесі аналізу творів: п'єси він називає то жартом («Драма без горілки», «Химерний батько»), то комедією («Дядькова хвороба»), то сатирою-фантазією («У Гайхан-бея»).

Автор цієї статті прагне розкрити характер комізму в п'єсах В. Самійленка, підпорядкованість художніх засобів і принципів типізації ідейним та естетичним завданням, які поставило життя перед митцем.

Володимир Самійленко — художник оригінального комедійного обдарування, який розумів, що утвердження добра неможливе без боротьби проти зла шляхом його висміювання. Тому для досягнення поставленої мети він як драматург найчастіше вдавався до відтворення

¹ Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, відділ рукописів, ф. 15, № 324, стор. 14.

² Про суперечливий характер світогляду письменника див.: Історія української літератури у восьми томах, т. 4, кн. 2, К., «Наукова думка», 1969, стор. 232—245.

³ Див.: Большая энциклопедия, т. 17. СПб, «Просвещение», 1904, стор. 21.

⁴ Олег Бабишкін. Володимир Самійленко. К., ДВХЛ, 1963.

дійсності засобами комічного. Характерно, що навіть у «Чураївні», драмі з часів визвольної війни українського народу 1648—1654 рр., він використовує сюжетні сатирико-гумористичні елементи (в образах Грицька, Бобренчихи, козаків) та позасюжетні (в образі праправнука, зверненні Марусі до бога) тощо.

Суперечності між носіями діаметрально-протилежних поглядів на життя змальовані засобами їдкої іронії та ущипливого гумору, що переходить у гостру сатиру. Так, характер запанілої Бобренчихи розкривається в сутичках з розумними і діяльними представниками народу. Їхніми устами засуджується пиха, деспотизм, грубість цього носія соціального зла й антинародної моралі. За словами козака Кіндрата, Бобренчиха здатна чинити «...гідку... наругу над тим, що є найкращого в душі...»

Бадьорій, веселий гумор завжди і всюди супроводжує козаків. Їхні вислови сповнені жартів. Несподіваний перехід від серйозного до смішного і стає джерелом дотепного сміху: «І де там нас порубати! Від поганих харчів ми так позсихалися, що кожна шабля об нас зломиться»⁵. Таким чином, уже в «Чураївні» відчутний гострий сатирико-гумористичний струмінь, наявні елементи політичної сатири, функція якої підпорядкована ідейному завданню: піднесенню політичної свідомості народу, розкриттю протиріч у класовому суспільстві.

Світогляд письменника, своєрідність його таланту, оцінка ним предмета зображення відбиваються на виборі жанру твору. Часто бачені драматургом у житті прототипи вимагають втілення лише в жанрі комедії, оскільки вони знаходяться в комічному протиріччі з призначенням людини в суспільстві. Саме цим можна пояснити, що більшість драматичних творів В. Самійленко пише в жанрі комедії. В його комедіях 90-х років розв'язуються проблеми, які поставило саме життя. Так, проблема служіння інтелігенції своєму народові є центральною в комедії «Драма без горілки». В ній об'єктом сатиричного осміяння стали драматурги, що спекулювали на популярності українського театру, віршомази та базіки, які видавали себе за геніїв і патріотів. Пустомельство, неробство, відсутність звичайних, простих норм поведінки були характерними їхніми рисами. У комедії «Дядькова хвороба» В. Самійленко звертається до проблеми боротьби з епігонами Т. Шевченка, захисту літератури від усіляких дискредитаторів. Тут піддано осміянню також паразитизм хутірських панків, котрі від неробства кинулися в літературу.

Якщо в п'єсах «Драма без горілки» та «Дядькова хвороба» проводиться ідея, що звичай буржуазного суспільства спотворюють не тільки життя, а й мистецтво, яке створюється наполегливою, чесною працею талановитих людей, то в п'єсі «Химерний батько» сатиричному осміянню піддається духовний світ дивака, життя якого сповнене комічних фактів і служить фоном для розкриття дивацтва як явища, що суперечить передовим ідеям доби. Воно породжене обмеженістю інтересів, відсутністю будь-якої громадської мети представників буржуазного суспільства.

В. Самійленко розвиває різні жанрові форми комедії, в тому числі й пародійно-памфлетну. Найвизначнішим твором драматурга в жанрі сатиричної комедії-пародії є п'єса «У Гайхан-бея». Цей твір написано в 1912 р., що підтверджується листами письменника до Є. Чикаленка (II, 479) та І. Стешенка від 31 грудня 1912 р. (повідомлення в них майже ідентичні). Так, у листі В. Самійленка до І. Стешенка читаємо:

⁵ Володимир Самійленко. Твори в двох томах, т. II. К., ДВХЛ, 1958, стор. 32. Далі при посиланні на це видання в тексті вказується римською цифрою том, арабською — сторінка.

«Я написав недавно комедію на дві дії в стилі пародії, посилаю її в Київ, та не знаю, чи пристрою її де-небудь. Може здатися нецензурною або поганою»⁶. Жанрове визначення автором твору цілком відповідає задумові пародіювати самодержавний лад, заперечити хибні ідейні та творчі принципи відступників від реалізму. Недаремно Селім, позитивний персонаж твору, доведений до відчаю, вигукує: «Чи це життя, чи пародія?» (II, 196).

У ремарці до твору автор зазначає: «Діється в фантастичній країні в Норд-Остії, в домі Гайхан-бея». Але зі змісту твору стає зрозуміло, що дія відбувається на Україні, в Криму, в часи лютої реакції, коли ревні слуги царату справді вдавалися до фантастичних методів, аби не дати нікому «підкопувати державні підвалини». Отже, вигадане місце дії в п'єсі несло в собі не лише умовне географічне визначення, а й було тією їдкою художньою метафорою, що сатирично плямувала самодержавство. Пізніше сам письменник про об'єкт сміху говорив: «Це сатира на російський уряд під виглядом Туреччини» (II, 486). До цього алегоричного засобу сатирик звернувся не випадково. Саме в згаданих країнах урядова влада відзначалася найбільшим деспотизмом і жорстокістю. «Усі інші європейські народи, — як відзначав В. І. Ленін у березні 1903 року, — давно вже завоювали собі політичну свободу. Тільки в Туреччині та в Росії народ лишається в політичному рабстві в уряді султана і в царського самодержавного уряду»⁷.

Суттєвою прикметою Самійленка-сатирика є схильність до пародійної манери, але найбільш ця сторона таланту письменника виявилася в соціально-сатиричній комедії «У Гайхан-бея», яка характеризується актуальністю проблематики та життєвістю і правдивістю зображених у ній подій, простотою композиції. Конфлікт у творі ґрунтується на контрастному зіставленні смішного й серйозного, на боротьбі різних життєвих позицій, поглядів і характерів людей всередині одного соціального середовища. Комічно потворне, головним носієм якого є правитель провінції Гайхан-бей, у ході розвитку конфлікту все більше загрожує доброму, і тому стає однією з передумов трагічного (щодо постатей Селіма, сіцилійця).

На перший погляд може здатися, що сюжет твору неправдоподібний, а вчинки персонажів — часто чудернацькі, парадоксальні, проте комедія має реалістичну основу. Дія в творі відбувається в обставинах домашнього вогнища, але конфлікт між Гайхан-беєм, з одного боку, Селімом та іншими, з другого, виникає не на побутовому, а на соціальному ґрунті. Він символізує собою діалектику суспільного розвитку, коли старе, породжуючи нове, заперечується ним. Джерелом викривального сміху в творі є те, що всі вчинки головного персонажа спрямовані на врятування старого, приреченого, а тому безглузді, смішні.

В центрі комедії змальовано образ тупоголового правителя провінції Гайхан-бея. Особа далеко не розумна, впертий буквоїд, майстер хабарництва і кат, він видає себе за благородного, чесного, гуманного. Логіка цього образу, як і будь-якого іншого комічного, в тому, що він бачить часто небезпеку там, де її немає.

Діаметрально-протилежної думки про правителя провінції дотримуються дружина Гайхан-бея та їхній майбутній зять Селім. Дружина називає його «могутнім Гайхан-беєм», «великою особою», Селім — «проклятушим Гайханом», здатним на найлютіші вчинки. Сам правитель провінції величає себе «високим достойником великої країни», «не тільки мудрим адміністратором, але й видатним вченим». Гайхан-бей радіє, що немає конституції, і робить все, щоб вона і не з'явилася;

⁶ ЦНБ УРСР, Відділ рукописів. ф. № 3, шифр 63859.

⁷ В. І. Ленін. Повне зібрання творів, т. 7, стор. 131.

вживає найенергійніших заходів, щоб було «все чемно і лояльно та щоб жодної інтриги не було...» (II, 198). Навіть у таких танцях, як полька, кадрили, камаринська він вбачає «чужоземну та інородчеську інтригу». Останні ним кваліфікуються найрізноманітніше: соціалістичними або демократичними, польськими або австрійськими тощо. Більше того, він робить припущення, що танці гяурів — «то скрита військова муштра на те, щоб підготувати революцію».

Страх і крайню підозру викликають у цього ревного захисника поліцейської імперії близькі за звучанням до слова «соціаліст» слова «соціолог», «сіцілієць». Подібний збіг слів зумовлює зниження і дискредитацію сатиричного типу, адже неймовірно, щоб така високопоставлена особа, якою вважає себе Гайхан-бей, не знала суті даних понять. Стверджуючи потребу завжди когось вішати, Гайхан-бей говорить: «І кого ж вішати? Одного не вішай, бо він соціолог, а не соціаліст, другий не соціаліст, а сіцілієць... Перекрутять слово та й думають, що викрутяться...» (II, 200).

Правитель провінції твердо переконаний, що «офіційні урядові особи помиляться не можуть», що не можна давати будь-якої свободи для підлеглих, бо вони «далі скажуть, що ми самі злочинці. А там ще загомонять, що нас самих треба вішати. І всі підвалини держави розхитаються, й держава впаде» (II, 202).

Загострення образу сатирик досягає шляхом підкреслення таких рис вдачі Гайхан-бея, як тупа жорстокість, самодурство, деспотизм, нещучість, що зображаються у крайніх виявах. Важливу роль у цьому відіграє і засіб гротеску, що підпорядкований нещадному осміянню носіїв соціального зла в особі правителя провінції та його найближчого оточення. Гротескним є, зокрема, епізод, коли Гайхан-бей, дізнавшись від префекта поліції, ніби в двір купця Рудозуба, гяура за походженням, впала «падуча зірка», наказує відібрати її, додаючи: «А не віддасть або не признаватиметься, що знайшов, — поцінувати весь крам, наложити арешт і продати при поліції. Гроші принести мені» (II, 203).

Свою безграмотність цей держиморда пояснює тим, що «страшенно тяжка мова», і виставляє натомість іншу «позитивну» рису: «Зате ж я вмію чудово лаятись, і се мені часом стає у великій пригоді, коли доводиться пояснити свої думки на словах» (II, 191). Поеднання двох слів різних семантичних рядів — «чудово лаятись» — створює комічний ефект, бо звучить безглуздо, адже перше слово за своїм прямим значенням є повною протилежністю до наступного.

Образи самодурів, що прославилися своїми злочинами, українська драматургія знала і до появи п'єс В. Самійленка (Рябина з однойменної комедії І. Франка, 1893; король із «Чарівного сну» М. Старицького, 1899 та ін.). Деякими рисами Самійленків сатрап Гайхан-бей нагадує Залужного із комедії А. Тесленка «Патріоти» (1906). Обидва вони з крайньою підозрою ставляться до народу, своїх класових противників зневажливо називають інородцями, крамольниками, ратують за їх фізичне винищення (вивішати, порозстрілювати). Їх характеризує тваринний страх за власну шкуру і страх перед майбутнім. У поведінці своїх дітей вони бачать на кожному кроці крамолу. Ставлення до батьківщини в обох украй егоїстичне. Схожість цих образів слід пояснювати не впливами, а подібністю життєвих обставин, спільністю проблематики.

Антинародну сутність царизму висміяно також через вчинки і поведінку підлеглих правителя провінції. Так, система терору здійснюється поліцією та її префектом Морданом. На всі повеління Гайхан-бея в Мордана одна відповідь: «Раді старатись!» З уст цього держиморди звучать слова рапорту, в яких наслідок пояснюється безглуздою причиною: «А місяць не світив по причині того, що в календарі показано новолуніє» (II, 203). У змалюванні тупості, дурості і плазування пре-

фекта перед правителем провінції важливу роль відіграють гротеск, оксиморон як засоби створення сатиричного образу. Безглуздому наказу Гайхан-бея відповідає ще безглуздіша відповідь: «Як, значиться, була постанова вашої вельможності про озброєне око, щоб у нього на небо не дивитись, то ми пішли обходом і зробили трус по всьому місті, при тому затримано 214 зрительних телескопів» (II, 203). Створенню сатиричного ефекту служить також прийом олюднення неживих предметів («затримано 214 зрительних телескопів»).

Щодня карати, душити все живе, виховувати підлеглих у дусі «благонравия и послушания», пильнувати за вивченням «Статуту розуміння Аллахової волі» — такі основні заняття крайового директора шкіл Османа. Він, як і Мордан, надзвичайно запопадливий у виконанні присудів над тими, кого запідозрює в приналежності до революційного руху. Оголення тваринного страху плазування Османа перед Гайхан-беєм змальовується гротескно-сатиричними фарбами. Щоб розкрити реакційність поглядів цього пристосування, сатирик вдається до кольорових визначень, і це дає яскраве уявлення про внутрішній світ персонажа:

Б е й. Сто двадцять мільйонів кілометрів болячки на вашу душу! І се ви звете благополучністю! У вас пишуть по школах революційні написи, а ви потураєте! Ви виховуєте младотурків і октябристів! Ви самі, добродію, червоний!

О с м а н (тремтить). Чорний, ваша вельможність; чорний, як непорочна сажа (II, 205).

У постійному страху живе редактор газети «Тихе слово» іноходець Трубай. Його газета виходить тільки півтора місяця, а побувати під судом він встиг шість разів, бо правитель провінції та інші знають, що з нього можна взяти добрий хабар. Щоб задобрити Гайхан-бея і відвернути нападки на певний час, Трубай купив у нього квітку за 200 франків, за що був названий «симпатичним редактором». На противагу лібералам, що вважали хабарництво породженням злої волі окремих представників адміністративного апарату, В. Самійленко, наслідуючи передових письменників-реалістів, показав його одним з супутників соціально-політичного ладу.

Тупістю, самодурством, тиранством і жорстокістю образи Гайхан-бея, Мордана й Османа близькі до персонажів російської сатиричної комедії, зокрема до постатей самодурів, змальованих у творах О. Сухово-Кобиліна та М. Салтикова-Щедріна. Якщо персонаж комедії Сухово-Кобиліна «Смерть Тарелкіна» квартальний наглядач Расплюев лише мріє «всякого подвергать аресту», проголошує: «Все наше! Всю Россию потребуем»⁸, то персонажі Самійленка з великим задоволенням здійснюють мрії своїх попередників. Подібно до політично і морально низьких поборників реакції з «Сучасної ідилії» Салтикова-Щедріна, вони полюють за «сицилистами». Зауважимо, що на становищі останніх, починаючи з 80-х років, перебував автор комедії «У Гайхан-бея» та його товариші, яких вважали «врагами отечества»: «Кожен двірник, кожен крамар — тільки б гукнули, — кидався ловити, в'язати, тягти, куди треба, цих «сицилистів». А ми йшли повні віри й надії...»⁹ Наведені аналогії свідчать про те, що В. Самійленко вдало використовував для своїх творів матеріал, який давало саме життя, продовжував розвивати кращі традиції української та російської сатири.

Особливістю конфлікту комедії «У Гайхан-бея» є те, що він побудований на боротьбі носіїв добра і зла. Створенням у п'єсі образу комедійного позитивного героя Селіма посилюється політичне звучання

⁸ К. Рудницький, А. В. Сухово-Кобылин. М., «Искусство», 1957, стор. 261.

⁹ Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, відділ рукописів, ф. 15, № 324-стор. 7.

сатири, досягається більш повне виявлення протиріч дійсності. Селім — герой комедії. Його благородні вчинки викликають у нас симпатію. Звертаючись до нього, Галіма, дочка правителя провінції, дає йому таку характеристику: «Ну, ходіть, ходіть, сюди, невтомний слухачу й порадинику мого батенька й працюючий помічнику моєї матінки, секретарю «Товариства примусового збору вільних дарунків!» (II, 188). В цьому іронічному звертанні звучать різні відтінки сміху: добродушного щодо Селіма і приховано-недоброзичливого стосовно батьків. Заради щасливого одруження з Галімою Селім намагається грати роль слухняного і покірного виконавця волі правителя провінції. Про це він відверто говорить Галімі: «Ой, перед твоїм татом я показую такі патріотичні думки, що аж сумно, і такі лояльні, що аж нудить» (II, 189). Селімові притаманне почуття людської гідності, готовність допомогти людині в біді, він задихається серед нелюдів і кровопивців, переживаючи тяжку душевну драму, обурюється злочинами Гайхан-бея. У творі відчувається сумна іронія автора, коли він веде розповідь про можливість одруження Селіма і Галіми, про здатність першого протистояти злу й насильству зусиллями власної волі.

Глумливим і трагікомічним сміхом сповнена картина суду над Селімом. «Доброта» суддів підробна, фальшива. Усвідомивши неминучість своєї смерті, Селім вирішує відомстити душогубам, які виступають у ролі охоронців, закону. Назва книги «Карний статут» зростає до значення символу дикої і свавільної сутності державного апарату царської Росії. Сатирик майстерно пародіює процедуру судових засідань. Слова Селіма, проголошені на адресу суддів, гнівні, вражаючі:

Селім... (Голосно). Знайте ж, що ви мене не повісите. Бомби й гранати були справжні бомби й гранати! Вони начинені динамітом і тепер у руках обурених вашими злочинствами людей, які вже тут чекають тільки мого гасла. (Зриває з Бея свіщника й голосно свищить). До мене! Революція!

Бей. Ой, рятуйте! Революція!

Всі. Революція! (Метушаться).

Селім (хапає статут). Цими сотнями тисяч мертвих артикулів першому, хто наблизиться, розіб'ю голову! (Поліцаї тікають; — II, 212).

У цій гротескно-підкресленій ситуації розкрито дійсні відносини між людьми капіталістичного суспільства. На зниженні образу сатиричного персонажа ґрунтується комічний ефект:

Бей. Ой!.. Не побіжу! (Кидається в тачку). Везіть мене! Везіть!.. Поганяй швидше!.. Мордане! Прикривай з ар'єргарду! Вже йдуть з бомбами!.. Ой!.. (II, 212).

Важливо відзначити, що, коли життя катів загрожує небезпека, вони втрачають свою войовничість, ними оволодівають переляк і жах.

Комедія має ніби щасливий фінал і закінчується сценою загальної родинної радості, все ж носій позитивних ідеалів Селім залишається в оточенні Гайхан-беїв на становищі еретика. В глибоко контрастному плані подано розуміння навролишнього світу головними антиподами:

Бей. Зараз будемо пити за щастя молодих і за процвітання нашого ідеального державного ладу.

Селім. Що мало не довів мене до шибениці? (II, 215).

Це запитання є риторичним. Але в ньому вихваляння державного устрою заперечується словом шибениця, образ якої є домінуючим у характеристиці державного ладу.

Для зображення царства деспотизму та бюрократії В. Самійленко широко застосовує гротеск як вищий ступінь комічного, як один з важливих засобів створення сатиричного образу, комедійної ситуації, майстерно поєднуючи реальне з фантастичним, трагічне з потворним, сміш-

ним. Гротеск виступає як один з образотворчих засобів, коли сатирик вкладає в уста правителя провінції слова, що розкривають взаємини між правлячими колами і трудящими:

Бей... Що ви скажете про такий порядок, щоб на кожного плебея накладати знак?

Селім. Себто, щоб кожного селянина чи робітника таврувати гарячим залізом?

Бей. Навіщо ж залізом, та ще й гарячим! Ми живемо в гуманному двадцятому столітті... Можна буде просто пришпилювати кожному мужикові на груди поверх одягу паперовий знак за підписом і печаткою начальства... Ну і за той знак брати на перший раз четвертака, а як потреться й треба буде перемінити, то ще дешевше» (II, 199).

Щоб «менше було поміж людьми розрухів і хвилювання», Гайхан-бей написав доповідь, назва якої звучить гротескно: «Про конечну потребу заборони особам цивільного стану дивитись на зорі й інші планети узброєним оком і про переведення дослідів і догляду над і за згаданими планетами на обов'язок агентів поліції внутрішньої й на-двірної» (II, 192).

З метою осміяння громадсько-політичних підвалин імперії сатирик вводить різні назви товариств, організацій, установ. Більшість із цих назв створена за допомогою засобу оксиморону. Так, правитель провінції пропонує Селіму посаду в «Комітеті фізичного впливу на моральність людності». Таку ж чорносотенну роль виконує «Товариство піддержання державних підвалин», статут якого вимагає, щоб кожна істинно правовірна людина вбивала гяурів, тобто іноземців, коли вони мріють про сепаратизм. Піддаючи осміянню реакційну педагогіку, автор ідентично іронічно говорить про «Статут чемності недорослих громадян», «Статут розуміння Аллахової волі» тощо. Комедія за допомогою згаданих засобів не тільки викривала зло, а й давала відчуття позитивний ідеал, носієм якого в творі виступає Селім.

Сатиричній розробці теми твору сприяв влучний добір прізвищ, що самі по собі іменують порок персонажа, а деякі з них звучать гротескно (Гайхан-бей, Мордан). Для висміювання реакційної політики самодержавства Самійленко застосовує засіб перенесення місця подій в іншу країну, тобто поєднує езопівську мову з сатирою. Цій же меті служать майстерно побудовані діалоги, яким властива влучність і дотепність, несподівані переходи від однієї теми розмови до іншої, прийом відгадування, використаний письменником раніше у фейлетонах.

У запереченні ладу, ворожого трудящим, драматург ішов шляхом Т. Шевченка, що справедливо відзначає І. Пільгук: «...весь зміст сатиричної п'єси «У Гайхан-бея» проймає Шевченків мотив: «На всіх язиках все мовчить, бо благоденствує»¹⁰. Сатира в цьому творі, як і в багатьох інших поетичних та прозових, наближається до сатири революційних демократів. Осміяння правителя провінції та його найближчого оточення у свідомо зниженому плані переконує нас у тому, що комедія «У Гайхан-бея» — це пародія не тільки політична, а й літературна.

Порушені драматургом проблеми були важливими не лише для його часу, вони не втратили естетичного і пізнавального значення й сьогодні. Аналіз комедії «У Гайхан-бея» дає підставу для висновку, що Самійленко був не тільки найближчим попередником українських радянських поетів-сатириків, фейлетоністів, а й попередником драматургів. Досвід Самійленка-комедіографа творчо сприймається українськими митцями.

¹⁰ І. І. Пільгук. Традиції Т. Г. Шевченка в українській літературі. К., ДВХЛ, 1963, стор. 134.

**ХАРАКТЕР КОНФЛИКТА И ПРИЕМЫ ТИПИЗАЦИИ
В КОМЕДИИ В. САМИЙЛЕНКО**

(На материале пьесы-пародии «У Гайхан-бея»)

Резюме

В статье раскрывается характер конфликта, его трагикомизм, особенности жанра, принципов и художественных приемов типизации: гротеск, оксиморон, сарказм и пр. Автор приходит к выводу о своеобразии драматического таланта В. Самийленко, творчески развивающегося в конце XIX—начале XX ст. традиции украинской, русской и зарубежной сатиры.

Є. М. АНТОНЮК

Діяльність Мирослава Ірчана як голови Спілки революційних письменників „Західна Україна”

У квітні 1925 р. при Спілці селянських письменників «Плуг» була утворена секція ЗУП (Західноукраїнський «Плуг»), що складалася з вихідців із Західної України, які різними шляхами потрапили на Радянську Україну. Одних застала тут Велика Жовтнева соціалістична революція, інші знайшли притулок, рятуючись від репресій польсько-шляхетських окупантів, деякі потрапили до УРСР як політичні емігранти. Радянська Україна стала для них батьківщиною, відкрила широкі можливості боротися зброєю художнього слова за возз'єднання західноукраїнських земель у єдиній Українській Радянській державі. Фундаторами секції були В. Атаманюк, В. Гадзінський, М. Гаско, В. Гжицький, Д. Загул, М. Кічура, М. Козоріс, Ф. Малицький, М. Марфієвич, І. Ткачук, А. Турчинська та ін.

Згодом ЗУП оформилась в окрему літературну організацію під назвою Спілка революційних письменників «Західна Україна», скорочено «З. У.». В першому пункті її Статуту було сказано, що «З. У.» має своєю метою об'єднати революційні письменницькі сили Західної України, «де б вони не були» для громадсько-політичної та літературно-мистецької діяльності. Отже, Спілка «З. У.» в перші роки свого існування взяла курс на об'єднання не лише тих західноукраїнських революційних письменників, які проживали у Радянському Союзі, але й тих, які перебували за межами СРСР — на Західній Україні, в Німеччині, Чехословаччині, Франції та на американському континенті.

Перебуваючи в Канаді, Мирослав Ірчан у 1926 р. надіслав заяву до ЗУП з проханням зарахувати його членом секції. В архіві організації зберігся протокол зборів від 26 квітня 1926 р., на яких було розглянуто заяву письменника й затверджено його членом ЗУП¹.

Мирослав Ірчан підтримував найміцніші зв'язки з секцією ЗУП, допомагав у її роботі, сприяв популяризації творів спілчан на американському континенті. Він надіслав до видань організації десятки власних та ряд кращих творів українських письменників, що перебували в еміграції у США та Канаді.

9 липня 1929 р. Мирослав Ірчан прибув на Радянську Україну і з перших днів з головою поринув у громадсько-політичну та літературно-мистецьку працю, налагодив творчі зв'язки з письменницькими організаціями, товаришами, з якими пліч-о-пліч боровся на фронтах у буремні революційні роки, зокрема з В. П. Затонським. Найбільше уваги письменник приділив діяльності «Західної України», що цілком законо-

¹ Центральний державний архів Жовтневої революції і соціалістичного будівництва УРСР (далі — ЦДАЖР), ф. 369, оп. 1, од. зб. 4, стор. 5.

мірно. Адже членами цієї організації були його друзі, земляки. Важке становище західноукраїнських трудящих, які перебували під гнітом польських, румунських та чеських експлуататорів, ще більше згуртовувало їх, примушувало зброєю художнього слова боротись за соціальне та національне визволення рідного краю.

5—7 січня 1930 р. відбувся у Харкові I-й поширений з'їзд «Західної України», на якому Мирослава Ірчана було обрано головою об'єднання і відповідальним редактором журналу «Західна Україна» — органу Спілки, що почав виходити з лютого 1930 року. З цього часу вся діяльність літературної організації «З.У.» нерозривно зв'язана з іменем Мирослава Ірчана. Під його керівництвом Спілка активізувала свою роботу. Особливо активну боротьбу вела «З. У.» проти кривавих пацифікацій, що їх постійно влаштовували пілсудчики на західноукраїнських землях.

«Ми, революційні письменники Західної України, рішуче протестуємо проти погромництва і кривавого терору над трудящими масами Західної України і закликаємо революційних письменників, культурних діячів і всіх трудящих Радянського Союзу та цілого світу піднести свій голос обурення й протесту проти розправи, що її чинить кривавий фашизм на Західній Україні. Станьте в оборону катованих трудящих мас поневоленої Західної України»². Подібні слова протесту знаходимо в кожному виданні Спілки.

Коли на багатьох підприємствах Харкова проводились мітинги протесту, в них активну участь брав Мирослав Ірчан. Так, 13 жовтня 1930 р. він виступив на мітингу в театрі «Березіль» з промовою про криваві події за Збручем та з читанням власних творів. Від імені Спілки письменник виступив також на мітингу в школі Червоних старшин, в Окрвійськкоматі, клубі медичних працівників, харківському радіоцентрі, на радіомітингу протесту, організованому міським комітетом МОДРу та ін.

Не було більш-менш значної події в Західній Україні, на яку б не відгукнулись члени організації у своїх виступах, на літературних вечорах, сторінках видань. Правління Спілки постановило збирати матеріали до історії революційного руху на Західній Україні і найближчим часом видати «Криваву книгу», яка розповіла б про терор над трудящими масами західноукраїнських земель, а також альманах під назвою «Геть війну!»

Багато корисного зробив Мирослав Ірчан для популяризації західноукраїнської літератури на Радянській Україні. З цією метою Правління Спілки виділило бригади з 3—4 членів для літературних виступів у робітничих клубах і на заводах. Одна з таких бригад побувала в Донбасі, Дніпропетровську, де провела ряд літературних вечорів, присвячених західноукраїнській літературі³.

Чимало тематичних вечорів було організовано членами «З. У.» в Харкові, Києві, Одесі та інших містах, на Дніпрелістані, у колгоспах і комунах. Донбасівському робітничому театрові Спілка вислала матеріали про Західну Україну, які були використані для виставки, влаштованої перед постановкою п'єси Мирослава Ірчана «Підземна Галичина»⁴. На початку червня 1930 р. драматург сам відвідав Донбас і виступив у театрі Луганська перед виставою цієї п'єси.

Члени Спілки брали участь у громадсько-політичному та мистецькому житті інших літоб'єднань Радянської України. Так, Мирослав Ірчан був членом правління Будинку літератури ім. Блакитного, вхо-

² «Західна Україна», 1930, № 10, стор. 40.

³ «Західна Україна», 1930, № 2, стор. 55.

⁴ Там же, стор. 61.

див до редколегії «Літературної газети», був активним учасником літературної організації ЛОЧАФ, яка стимулювала появу художніх творів антивоєнного та оборонного спрямування. Він керував також літгуртком у школі Червоних старшин у Харкові, був обраний членом бюро ЛОЧАФ.

Члени «З. У.» взяли активну участь у розвитку і зміцненні українського театрального життя. Мирослав Ірчан був обраний членом редколегії журналу «Масовий театр», редагував журнал «Сільський театр» і разом з постійними співробітниками його Д. Бедзиком, Я. Мамонтовим, І. Микитенком виступав за новий, сучасний репертуар. На I-му Всеукраїнському з'їзді робітничо-селянських театрів Мирослав Ірчан виступив з великою доповіддю «Проблеми репертуару». За активну участь і піклування про високий рівень театрального мистецтва на Україні його та І. Микитенка було обрано почесними робселтеатрівцями. Від Радянського Союзу Мирослав Ірчан входив до складу Президії МОРТ (Міжнародне об'єднання революційних театрів).

Найміцніші зв'язки Спілка «З. У.» підтримувала з західноукраїнськими революційними письменниками, які знаходились на території, окупованій буржуазною Польщею. Слабшими були стосунки з письменниками Буковини і Закарпатської України. Твори спілчан друкувались на Західній Україні майже в усіх прогресивних виданнях, та, мабуть, найбільше їх у «Вікнах». Цьому сприяло й те, що редактором журналу був член «З. У.» Василь Бобинський. Між редакціями «Вікон» і «Західної України» встановилися міцні зв'язки, про що свідчать листи співробітників «Вікон» Я. Галана і М. Калинчука (Пасанто), що збереглися в архіві «З. У.». У «Вікнах» друкувались твори В. Атаманюка, Д. Загула, М. Козоріса, І. Ткачука, А. Турчинської, А. Шмигельського та ін.

Мирослав Ірчан постійно сприяв зміцненню зв'язків із закордоном, особливо з українською робітничою еміграцією, «не переставав впливати на своїх товаришів, які залишились за океаном»⁵. Його інформації про соціалістичне будівництво на Радянській Україні, написані під враженням того, що письменник бачив власними очима, чим жив і дихав, що сам творив разом з мільйонами будівників нового життя, неодноразово друкувались у зарубіжних виданнях. Своїми працями він допомагав ширити правду серед заокеанських українців про радянський народ і його соціалістичну державу. Тому й боялася Мирослава Ірчана заокеанська контрреволюційна преса, особливо «Український голос» (Вінніпег). Протягом місяця на сторінках цієї газети друкувались матеріали, спрямовані проти Ірчана та його інформацій. Канадська і польська цензури не пропускали жодної його книги, що надсилалися з іншою літературою з Радянського Союзу. Серед статей Мирослава Ірчана, надрукованих в американських виданнях на початку 30-х років, особливо цікавими були: «З столиці Радянської України. Лист з Харкова» («УРВ», 1929, ч. 95, за підписом Я. Жванський), «В країні радісних надій» («УРВ», 1930, ч. 53), «З канадською делегацією по Радянській Україні» («Робітниця», 1931, ч. 13). Для глибшого ознайомлення зарубіжного читача з творчістю передових західноукраїнських письменників, Ірчан вислав редакції журналу «Робітниця» (1931, ч. 11) статтю «Західноукраїнські письменники». В свою чергу він вимагав прислати твори з Америки, Канади і надіслане радо друкував, як згадує М. Тарновський, у редагованому ним журналі «Західна Україна».

Чималий вплив мав Мирослав Ірчан на діяльність філій Спілки «З. У.», зокрема одеської. Творчі зв'язки з ним одесити підтримували

⁵ М. Тарновський. Мирослав Ірчан, яким я його знав. — «Жовтень», 1960, № 5, стор. 137.

через М. Тернавського, близького знайомого Ірчана. Йому письменник регулярно надсилав літературу, зокрема власні твори. Неодноразово Мирослав Ірчан приїжджав до Одеси, деякий час тут лікувався і відпочивав. Користуючись такою нагодою, літературні організації Одеси влаштовували обговорення книг, літературні вечори, диспути з участю письменника. Великі вечори відбулися 29 грудня 1929 р. та 1 січня 1930 р. «На обох вечорах робітники, особливо молодь, відзначали широку популярність творів Мирослава Ірчана в читацьких робітничих масах. 31 грудня Ірчан зачитував свої твори в цеху заводу «Більшовик»⁶.

Перебуваючи в Києві, Ірчан постійно цікавився роботою міської філії «З. У.», бував на засіданнях її бюро, на творчих зборах та обговореннях планів роботи⁷. Як голова правління «Західної України», він взяв активну участь у Міжнародній конференції революційної літератури, що проходила у Харкові в листопаді 1930 року. Його було обрано до ревізійної комісії конференції.

На форумі революційної літератури були представники із 23 країн світу. До відкриття конференції члени Спілки «З. У.» підготували виставку своїх творів. Між іншим, міжнародний форум обговорював криваві події на західноукраїнських землях⁸. Чимала заслуга в цьому Мирослава Ірчана.

«Про ті нелюдські насильства і погроми, що їх влаштував озвірілий фашизм Польщі на Західній Україні, треба кричати з трибуни всього світу, щоб трудящі всіх країн почули голос пригніченого українського народу на Західній Україні»⁹, — заявив польський письменник Бруно Ясенський.

Учасники конференції осудили кривавий терор Пілсудського. Анна Зегерс від їх імені висловила віру в те, що «народ, який протягом століть боровся за своє визволення... не буде довго терпіти знущання. Вільна Радянська Україна не допустить цього»¹⁰. Гостру резолюцію протесту проти звірств пілсудчиків на Західній Україні, яка була підписана такими видатними письменниками світу, як Бехер, Зегерс, Барбюс, Арагон, Сінклер, Гладков, Серафимович та інші, учасники конференції схвалили одностайно під спів «Інтернаціоналу» на 23-х мовах світу.

8 листопада 1930 р. в Будинку літератури ім. В. Блакитного відбувся спеціальний вечір зустрічі делегатів конференції з членами Спілки «З. У.», на якому виступили Мирослав Ірчан, Василь Бобинський та політичні емігранти з Західної України, які інформували пролетарських і революційних письменників світу про становище трудящих мас під владою польського, румунського та чеського буржуазно-поміщицьких урядів. Усі виступаючі закликали закордонних товаришів не забувати у своїх творах про тяжку, але героїчну боротьбу трудящих Західної України за волю.

На конференції було позитивно розв'язане питання про прийняття Спілки «Західна Україна» до Міжнародного об'єднання революційної пролетарської літератури, а Мирослава Ірчана обрано до керівних органів МОРПЛ.

Велике значення мала діяльність Ірчана як редактора органу Спілки — журналу «Західна Україна». З лютого 1930 р. до серпня 1933 р. вийшло 44 номери щомісячника. У кожному номері були художній і суспільнополітичний відділи з багатьма рубриками. Найбільш цікаві

⁶ «Західна Україна», 1931, № 1, стор. 57.

⁷ «Західна Україна», 1931, № 2, стор. 61.

⁸ «Західна Україна», 1931, № 1, стор. 89.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

серед них — «Голос поневоленої землі», «Листування», «Матеріали і документи до історії революційного руху на Західній Україні», «Вісті з класово-революційного фронту західноукраїнських трудящих мас» та інші. На сторінках журналу знаходимо і хронікальні матеріали з життя Спілки, і літературну критику.

Кожен номер журналу мав свою основну тему. Так, у 1930 р. № 1—2, 10—12 спрямовані проти каральних акцій польського війська на західноукраїнських землях. Номери 3—4 показували наступ Червоної Армії у 1920 р., № 5 присвячено Івану Франкові, № 6 — повені на Західній Україні, № 7—8 — життю української трудової еміграції, № 9 — Галицькій Радянській Соціалістичній Республіці 1920 року. Окремі номери присвячувались Закарпатській Україні та Буковині.

Перед членами Спілки її орган накреслив конкретні завдання: «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 будівництві соціалізму, широко інформувати західноукраїнські маси... про будівництво української пролетарської культури. Висвітлювати всі революційні змагання та класову боротьбу українських трудящих під фашистською Польщею, Чехословаччиною та Румунією, на трудовій еміграції в буржуазній Німеччині, Франції та на землях капіталістичної Америки»¹¹. Ставилось також завдання сприяти молодим революційним письменникам західноукраїнських земель, які не мали змоги друкувати свої твори в умовах фашистської диктатури.

Життя західноукраїнських революційних письменників завжди було в центрі уваги журналу. В листі редколегії до Комітету у справах друку висловлювались прохання прискорити пересилку гонорару західноукраїнським письменникам, «які недавно повиходили з в'язниць, працюють в дуже важких умовах фашистського терору... гроші пересилати на редакцію журналу «Вікна», це тому, що всі автори є члени «Горно», органом якої є «Вікна»¹². І далі називались прізвища авторів: Антоніна Матулівна, Влас Мизинець, Іван Михайлюк, Степан Тудор, Олександр Гаврилюк та інші. Коли якийсь твір повністю конфіскувався у журналі «Вікна», його публікував журнал «Західна Україна». Для прикладу згадаємо передрук оповідання П. Козланюка «Похорон» у цьому ж журналі та інших творів горнівців. Так здійснювалося співробітництво журналів «Західна Україна» і «Вікна», проявлялася справжня творча допомога письменникам, які працювали у складних підцензурних умовах на західноукраїнських землях.

Журнал «Західна Україна» був тепло зустрінутий не лише на Радянській Україні і в союзних республіках, але й українськими емігрантами за кордоном. Редакція щомісячника одержувала багато листів від робітничих організацій Америки, Франції, Німеччини, Канади, Аргентини, Бразилії, Австрії, Чехословаччини, в яких висловлювалась радість з приводу виходу журналу, читачі обіцяли своє співробітництво в ньому, 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»¹³.

¹¹ «Західна Україна», 1930, № 1, стор. 3.

¹² ЦДАЖР, ф. 369, оп. 1, од. зб. 1, стор. 99, 102.

¹³ «Західна Україна», 1930, № 7—8, стор. 63.

Перу Мирослава Ірчана належить чимало матеріалів, що друкувались у журналі, особливо про події на західноукраїнських землях. Про це свідчать документи архіву, записи та листи письменника¹⁴. Матеріали до журналу Мирослав Ірчан підбирав дуже дбайливо, адже для значної маси читачів, особливо зарубіжних, це видання було єдиним джерелом, з якого вони могли дізнатись про соціалістичне будівництво на Радянській Україні та про становище на західноукраїнських землях.

Найбільше місця в журналі відводилось художній творчості. Тут друкувались прозові, поетичні та драматичні твори радянських письменників, в основному членів «З. У.», та твори зарубіжних прогресивних письменників, присвячені Західній Україні. Це надзвичайно багатий в ідейно-тематичному та стильовому відношенні матеріал. У творчості письменників широко представлена західноукраїнська тема. Автори зображують свавілля і терор окупантів, зародження й ріст протесту західноукраїнських трудящих, і, нарешті, їх послідовну революційну боротьбу під керівництвом КПЗУ за своє звільнення і возз'єднання Західної України з УРСР.

Другу групу становлять твори про щасливу творчу працю радянських людей, про соціалістичне будівництво в СРСР, зокрема на Радянській Україні.

Творчість Мирослава Ірчана представлена в «Західній Україні» новелами «Батько», «Змовники», «Осінь в димах», «Протокол». Ці твори об'єднані однією темою — життя й боротьба західноукраїнських трудящих за соціальне й національне визволення. Автор показує складний процес «бродіння» в народі, визрівання протесту і гніву проти поневолювачів.

Критика 30-х років особливо відзначала ритмізовану новелу «Осінь в димах». В одній з рецензій зазначалося, що «Осінь в димах» «...робить на читачів та слухачів величезне враження. Її зачитують на масових зібраннях і мітингах, десятки разів друкували різні видання, а вся комуністична преса Німеччини надрукувала в німецькому перекладі»¹⁵. Автор подає невеликий епізод із життя «пацифікованого» села. Темними тінями летять на осідланих конях польські улани, наводячи жах на поневолений народ. Погроми і катування не обминули й села Гаї. «Увірвалась вихором розлючена орда, пострілами-криками вдарила село»¹⁶. Простоволосих, мовчазних і суворох селян женуть на майдан, тут їх по-звірячому катують, незважаючи на прохання і сльози. Дикий жах плазує по селу. До тюремних казематів кинуто сільських активістів. «Село — одна рана» — влучно, одним лише реченням передав автор трагедію трудящих. Сильно звучить авторська мова, що набирає гострої публіцистичності. Звертаючись до польських уланів, автор застерігає: «...всіх вам не взяти. Для борців за волю не страшні ґрати. Їх вам не визбирать, хоч би вам сейм і всі міністерства перебудувати на тюрми. Їх не задушать ваші ескадрони. Бо їх сотні тисяч, їх мільйони»¹⁷. І справді, не встигли карателі вийти з села, як там знову заграла заграда — то горів у селі Гаї панський маєток.

Висока оцінка давалась і новелі «Протокол», в якій автор переконливо показує, як іскри революційного вогню спалахують навіть серед солдатів польської армії і вони переходять на бік своїх товаришів по класу — західноукраїнських трудящих.

¹⁴ ЦДАЖР, ф. 369, оп. 1, од. зб. 25, стор. 14.

¹⁵ «Західна Україна», 1931, № 2, стор. 83.

¹⁶ «Західна Україна», 1930, № 10, стор. 7.

¹⁷ Там же, стор. 8.

У журналі «Західна Україна» друкувались також уривки героїчної драми Мирослава Ірчана «Плацдарм» (1931, № 9), у якій показана керівна роль Комуністичної партії у визвольній боротьбі, героїзм і безстрашність кращих синів і дочок, які ідуть на смерть в ім'я ленінських ідей.

Про соціалістичне будівництво в радянському селі розповів письменник у художньому нарисі «Степова оаза» (1930, № 2), присвяченому І-ій канадській агрокомуні ім. В. І. Леніна (с. Мигаєво на Одещині), що була утворена в 1922 р. переселенцями з Канади.

У виданнях «З. У.» друкувалось також чимало статей Ірчана, в яких висвітлювалось громадсько-політичне та культурно-мистецьке життя трудящих Західної України й української еміграції за океаном. Цікаві статті «Червона повстанча дванадцятка», «На Західній Україні і в Західній Африці», «Більшовицький бунт в українській галицькій армії» та інші.

Після прийняття постанови партії «Про перебудову літературно-художніх організацій» (квітень 1932 р.) Спілка «З. У.» активно взялась за її реалізацію. До складу Оргкомітету по втіленню в життя постанови партії від об'єднання «Західна Україна» ввійшов Мирослав Ірчан.

Літературна організація «З. У.» на Радянській Україні проіснувала недовго та своєю громадсько-політичною і літературно-мистецькою діяльністю вона цілком виправдала доцільність свого існування. Заслуги Мирослава Ірчана як голови Спілки і редактора її журналу важко переоцінити. Неодноразово це відзначали члени організації. В листі до авторки статті М. Тарновський пише: «Роль Мирослава Ірчана в діяльності «З. У.» була найбільша»¹⁸, а Л. Дмитерко відзначає, що «він був не лише головою, але й душою «З. У.»¹⁹. Це людина, яка поєднала в собі талант письменника і відданість громадянина, хист організатора і майстерність редактора. Все його життя було віддане справі остаточного соціального й національного визволення західноукраїнських трудящих, возз'єднанню їх з Радянською Україною.

Е. Н. АНТОНЮК

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МИРОСЛАВА ИРЧАНА КАК ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СОЮЗА РЕВОЛЮЦИОННЫХ ПИСАТЕЛЕЙ «ЗАХІДНА УКРАЇНА»

Резюме

Статья знакомит читателя с деятельностью писательской организации «Західна Україна», в которой активное участие принимал Мирослав Ирчан: с 1930 г. он был председателем объединения и главным редактором его органа — ежемесячника «Західна Україна». Подчеркивается значение деятельности Мирослава Ирчана в укреплении связей между писательскими организациями Советской Украины и революционными и прогрессивными деятелями культуры Западной Украины.

¹⁸ Лист М. Тарновського до авторки роботи від 17 травня 1971 р.

¹⁹ Лист Л. Дмитерка до авторки роботи від 11 травня 1971 р.

Боротьба М. Павлика з австро-угорською цензурою

(70—90-ті роки XIX століття)

Поряд з І. Франком на арену політичної боротьби у другій половині 70-х років XIX століття вийшов його вірний друг, однодумець і соратник Михайло Іванович Павлик (1853—1915). Він захопився ідеями наукового соціалізму і, як сам казав, прагнув «добре познайомитись із цілим рухом соціалізму в Європі»¹, став пропагандистом творів К. Маркса і Ф. Енгельса в Галичині. Матеріаліст за переконанням М. І. Павлик своїм полум'яним словом письменника, публіциста і громадського діяча будив політичну свідомість народу, закликав його до боротьби з існуючим ладом, клерикалізмом, реакційним москвофільством і народоцтвом.

Радянські вчені чимало зробили для висвітлення діяльності М. І. Павлика, вивчення його літературної спадщини, критичних та публіцистичних статей, історичних, економічних, етнографічних і фольклористичних праць. Згадаємо лише великі монографічні дослідження П. Ящука² та І. Денисюка³, які широко розкривають життя і творчість М. Павлика, його літературну і публіцистичну, громадсько-політичну та видавничу діяльність.

Особливий інтерес становить діяльність М. І. Павлика як видавця і редактора ряду революційно-демократичних та демократичних видань. На цій ділянці він проявив себе як невтомний викривач виразок буржуазного суспільства, щирий друг і захисник трудящих, «відомий агітатор соціалістичний».

За революційно-демократичні переконання, пропаганду ідей наукового соціалізму у своїх творах та виданнях М. І. Павлик зазнавав жорстоких переслідувань з боку австро-угорських і польсько-шляхетських урядових органів, клерикалів та інших реакціонерів. Протягом свого недовгого життя М. І. Павлик мав близько 30 судових процесів, більшість із них — за публікацію викривальних матеріалів у редагованих ним виданнях.

У 1877 і 1878 роках М. Павлик був заарештований за пропаганду соціалізму. Тоді ж галицька реакційна інтелігенція оголосила бойкот М. Павликові та І. Франкові. Їх виключено з університету та з товариства «Просвіта». У цей час вони стали на шлях боротьби з допомогою друкованого слова. В середині березня 1878 р. за редакцією М. Павлика вийшов перший номер журналу «Громадський друг». 14 квітня того ж року Львівська прокуратура конфіскувала номер, а 18 квітня Крайовий суд для карних справ затвердив конфіскацію⁴. Журнал зви-

¹ Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (далі — Переписка...), т. 2. Чернівці, 1910, стор. 28.

² П. Я щ у к. Михайло Павлик. Літературно-критичний нарис. Львів, Ки.-журн. вид-во, 1959, 143 с.

³ І. Д е н и с ю к. Михайло Павлик. К., Держлітвидав України, 1960, 169 с.

⁴ Центральний державний історичний архів УРСР у Львові (далі — ЦДІА у Львові), ф. 152, оп. 2, од. зб. 14628, арк. 4.

нувачувався за виступ проти релігії, духовенства, громадського порядку, вироків, суду, розпоряджень властей і навіть за образу монарха⁵.

М. Павлик рішуче захищав журнал від заборони. У день вручення йому рішення суду про конфіскацію 1-го номера «Громадського друга» він, як відповідальний редактор, подав скаргу на це рішення. Письменник намагався довести неправомірність заборони вірша І. Франка «Товаришам із тюрми», статей М. Драгоманова «Пригоди д. Іловайського в Галичині» та Є. Борисова «Дещо про релігійні секти на Україні». Він висунув аргументовані і дуже влучні докази на захист конфіскованих матеріалів. У цих доказах проявився винятковий полемічний хист редактора, його цілеспрямованість у боротьбі за переконання свої і своїх однодумців. Однак Вищий крайовий суд як трибунал по пресі 4 травня, підтримуючи прокуратуру і попередній суд, визнав скаргу М. Павлика безпідставною і вирішив її «яко взгляду недостойною відкинути»⁶. Була також відхилена вимога М. Павлика щодо прилюдного розгляду справи. М. Павлика знову відправлено до суду першої інстанції, якому, мовляв, належить розгляд справи⁷. Це була просто відписка, за якою маскувалась справжня суть цісарського «правосуддя». Незважаючи на виняткову мужність і наполегливість М. Павлика, журнал не вдалось врятувати.

Незабаром (11—12 травня) Львівська прокуратура сконфіскувала й другий номер «Громадського друга». Сподіваючись опротестування конфіскації його редактором М. Павликом, суд для справ карних не наважився затвердити прокурорської конфіскації повністю. Від конфіскації були звільнені стаття Ф. Ланге «Питане робуче і його значінє» (переклад І. Франка і М. Павлика) та уривок з повісті Е. Золя «Провина аббата Муре» під назвою «Природа а церков» (переклад О. Рошкевич). Суд затвердив конфіскацію вірша І. Франка «Невольники» і оповідання М. Павлика «Ребенщукowa Тетяна». Більше того, Львівська прокуратура за ці два твори 21 травня 1878 р. притягла М. Павлика як автора і редактора, а Антона Маньковського як друкаря до судової відповідальності.

Незважаючи на те, що прокуратура почала проти М. Павлика слідство, він 27 травня 1878 р. подає у Вищий крайовий суд скаргу на рішення суду про конфіскацію другого номера «Громадського друга». М. Павлик мужньо відстоює позиції журналу, гостро і доказово викриває несправедливу ухвалу суду про заборону, підкреслює упередженість львівської поліції щодо самого журналу і його видавців, яких поліцейські назвали «львівськими Бебелями і Лібкнехтами»⁸. Скарга-протест М. Павлика до вищого суду була відхилена 11 червня 1878 р. «як спізнена»⁹. Тимчасом прокуратура вела допит М. Павлика, звинувачуючи його у таких злочинах як образа релігії, порушення громадського спокою і порядку, виступи проти існуючої моралі. В акті обвинувачення прокуратура зробила закид М. Павликові за публікацію матеріалів «соціалістичного змісту», соціалістичну агітацію і пропаганду з допомогою друкованого слова¹⁰. М. Павлик навіть не мав права виїхати зі Львова до Нагуевич, де в цей час жив І. Франко. Про намір виїхати він мусив 30 червня 1878 р. поставити до відома Крайовий суд у карних справах та прокуратуру¹¹.

⁵ ЦДІА у Львові, ф. 152, оп. 2, од. зб. 14628, арк. 4.

⁶ Там же, арк. 72.

⁷ Там же, арк. 74.

⁸ Іван Франко. Статті і матеріали. Зб. 6. Львів, 1958, стор. 61.

⁹ ЦДІА у Львові, ф. 152, оп. 2, од. зб. 14629, арк. 52.

¹⁰ Там же, од. зб. 14707, арк. 43—45.

¹¹ Там же, од. зб. 14629, арк. 32.

Суд над М. Павликом за другий номер «Громадського друга» мав відбутися у серпні 1878 р. Ще до суду М. Павлик намагався довести, що все, вміщене у «Громадському друзі», друкувалось уже в офіційній пресі. На пропозицію суду взяти платного адвоката він заявив, що бажає урядового адвоката, бо не має коштів на оплату оборонцеві. М. Павлик вимагав також вивести зі складу трибуналу, що мав його судити, суддів Будзиновського і Дрдацького, які були на січневому процесі 1878 р. і не могли безсторонньо ставитися до нього. Ці вимоги М. Павлик подавав, перебуваючи у тюрмі, де відбував (з початку серпня 1878 р.) трьохмісячне ув'язнення по вироку січневого соціалістичного процесу. З тюрми його привели на суд присяжних 28 серпня 1878 р. На суді М. Павлик мужньо захищав свої соціалістичні переконання як наукові погляди. Адвокат Ф. Яцковський, «обороняючи» М. Павлика, не знайшов кращих аргументів як заявити, що «соціалістичні принципи зовсім не можуть знайти поширення серед такого темного народу, як руський (український. — М. Б.), для якого й призначався журнал підсудного»¹². Він також вважав, що М. Павлика треба звільнити з практичних міркувань: це відразу усуне розголос про соціалістичну пропаганду. Однак більшістю голосів суд присяжних засудив М. Павлика на 6 місяців суворої тюрми за оповідання «Ребенщуків Тетяна».

М. Павлик не погодився з рішенням суду і 23 жовтня 1878 р. подав скаргу до касаційного трибуналу у Відні, який 2 січня 1879 р. відхилив її. Львівський суд повідомив М. Павлика, що він протягом 8 днів мусить з'явитись для відбуття 6-місячного ув'язнення, інакше «буде доставлений примусово»¹³. М. Павлик, щоб уникнути кари, виїхав за кордон, про що він, як і про весь процес, розповів у статті під назвою «Мій процес за «Ребенщуків Тетяну»»¹⁴.

М. Павлик вважав своїм обов'язком відстоювати кожну конфісковану статтю. Разом із І. Франком він шукав шляхів для обходу цензури. Назву журналу «Громадський друг» було змінено на «Дзвін», який вважався книжкою-альманахом і мав більше 5 друкованих аркушів. Таке видання не підлягало обов'язковій цензурі. «Дзвін» вийшов тиражем 600 примірників і швидко розійшовся. Однак поліція зацікавилась виданням, і воно було конфісковане 27 серпня 1878 р. М. Павлик (як редактор «Дзвона»), оскаржив рішення суду про конфіскацію збірника і вимагав відкритого процесу. Такий процес відбувся 9 листопада. На ньому був присутній М. Павлик.

«Дзвін» конфісковано за статті: «Вісті з України» Ф. Вовка, «Вісті з Галичини» І. Франка і А. Коса та оповідання І. Франка «Моя стріча з Олексою». М. Павлик самовіддано захищав конфісковані матеріали, але йому вдалося врятувати тільки статтю «Вісті з України»¹⁵. Апеляція у вищий суд була відхилена. Долею збірки «Дзвін» зацікавилось галицьке намісництво, яке постійно вимагало від поліції інформації про її конфіскацію. Так, галицький намісник граф Потоцький надіслав циркуляр до всіх староств, яким зобов'язував їх слідкувати за появою збірки і негайно її вилучати¹⁶.

Заборони зазнала і збірка «Молот», яку вже готував і фактично видавав І. Франко, бо М. Павлик був тоді у Женеві, хоч формально вважався її видавцем. Повернувшись зі Швейцарії, він відсидів півроку в тюрмі (з 22 лютого по 22 серпня 1882 р.). 31 серпня 1882 р. М. Павлика знову притягли до суду за «Дзвін», «Молот» і участь у

¹² ЦДІА у Львові, ф. 152, оп. 2, од. зб. 14707, арк. 74.

¹³ Там же, арк. 83.

¹⁴ Див.: М. Павлик, Твори, К., ДВХЛ, 1959, стор. 637—652.

¹⁵ ЦДІА у Львові, ф. 152, оп. 2, од. зб. 14668, арк. 45.

¹⁶ Львівський обласний державний архів (далі — ЛОДА), ф. 350, оп. 1, од. зб. 2365, арк. 8.

виданні женеvської «Громади». М. Павлику висунуто 15 пунктів обвинувачення, серед них — образу особи цісаря. На суді М. Павлик мужньо і доказово захищався, виступивши з палкими викривальними промовами. Суд присяжних у Львові ледве виправдав його невеликою більшістю голосів. Як згадував потім М. Павлик, «після процесу мене відшупасовано домів, а далі взято буквально в осадний стан, у якому я перебував до кінця 1887 року»¹⁷.

У 80-ті роки М. Павлика ще двічі арештовували і звинувачували «в антиурядових діях, у пропаганді соціалістичних думок»¹⁸.

Разом з І. Франком М. Павлик був активним співробітником газети «Ргаса», де пропагував соціалістичне вчення. За його діяльністю в газеті пильно стежила поліція. Львівська прокуратура конфіскувала статті М. Павлика «Кілька слів про працю» (1878, № 3, 4, 5), «Надіслане» (1880, № 10). У березні 1883 р. була конфіскована відозва, написана Данилюком і Павликом і спрямована проти панів, чиновників і попів, які експлуатують трудящих¹⁹. Для цього досить було одного прізвища М. Павлика, який у той час перебував під наглядом поліції.

Не побачила світу в умовах австро-угорського режиму повість М. Павлика «Вихора», 4 частини якої друкувались у женеvському журналі «Громада» (1880, № 1), що був заборонений в Австро-Угорщині і Росії.

М. Павликові не вдалося надрукувати своєї великої праці «Про русько-українські читальні», бо видання журналу «Поступ», у якому вона мала друкуватися, було заборонене цензурою у грудні 1886 р.²⁰ У 1887 р. М. Павлик з іншими молодими ентузіастами почав видавати брошури для народу. Однак уже перша брошура М. Павлика і М. Драгоманова «Про віча», підписана криптонімами Д-В і П-К, була конфіскована 9 грудня 1887 р.²¹ У 1888 р. вийшов перший і останній номер журналу «Товариш», у виданні якого активну участь брали М. Павлик та І. Франко.

У 90-х роках ХІХ ст. М. Павлик очолював такі радикальні видання, як журнал «Народ» (1890—1895 рр.), газету «Хлібороб» (1891—1895 рр.) і постійно вів боротьбу з владою, яка вороже поставилася до цих видань і дуже часто їх конфісковувала.

У 1892 р. І. Франко і М. Павлик видали переклад розділу з «Анти-Дюрінга» Ф. Енгельса під назвою «Соціалізм утопічний і науковий». Брошура була конфіскована як переклад із забороненого польського видання (Краків, 1882). Крайовий суд у Львові 20 травня 1892 р. затвердив цю конфіскацію²². Львівська прокуратура 18 червня 1892 р. склала обвинувальний акт проти І. Франка, М. Павлика і друкаря В. Годака. На суді 1 серпня 1892 р. їх засуджено до 24-годинного ув'язнення і 10 злотих штрафу з оплатою судових витрат. Про це писав М. Павлик у листі до Драгоманова від 16 грудня 1892 р.²³

Завдяки старанням М. Павлика появилось друком оповідання А. Кримського «В обіймах старшого брата», конфісковане у 1892 р.²⁴. Дещо перероблене І. Франком, воно було видане М. Павликом у Коломиї 1895 р. зі зміненою назвою «Сирота Захарко» у збірці творів А. Кримського.

¹⁷ М. Павлик. Твори, стор. 650.

¹⁸ Історія української літератури в восьми томах, т. 4, кн. 2. К., «Наукова думка», 1969, стор. 64.

¹⁹ І. Денисюк. Михайло Павлик, стор. 27.

²⁰ «Gazeta Lwowska», 1886, 22. XII.

²¹ Переписка..., т. 5. Чернівці, 1912, стор. 203.

²² «Gazeta Lwowska», 1892, 31. V.

²³ Переписка..., т. 7. Чернівці, 1911, стор. 107.

²⁴ «Gazeta Lwowska», 1892, 18. V.

Заходом М. Павлика у 1892 р. була надрукована брошура М. Драгоманова «Іван Вікліф». У червні того ж року її конфіскувала Львівська прокуратура. М. Павлик, обороняючи брошуру, оскаржив її конфіскацію, але без успіху. 20 серпня 1892 р. він писав М. Драгоманову: «Була росправа і конфіскація підтвердили, хоч я боронив «Вікліфа» добре і майже був певний, що скасують перший вирок»²⁵.

М. Павлик був палким пропагандистом і захисником революційних поезій Т. Г. Шевченка. Оскільки в Галичині, з огляду на цензуру, деякі твори Т. Г. Шевченка не друкувалися, М. Павлик мав намір до драгоманівського женецького видання (1890 р.) «Поезій Т. Г. Шевченка, заборонених в Росії» додати підзаголовок «заходом редакції «Народа», змінити титульну сторінку і поширити книжку в Галичині. Він гадав, що прокуратурі «сором буде конфіскувати тексти Шевченка»²⁶. Однак Драгоманов сумнівався, що М. Павликові вдасться захистити книжку на суді. Оскільки її міг конфіскувати кожний староста через суд, М. Павлик змушений був залишити думку про поширення цього видання творів Т. Г. Шевченка в Галичині. Воно було б конфісковане, бо містило заборонені поеми «Марія», «Єретик» та ін.

Велику боротьбу довелось вести М. Павликові з австро-угорськими властями в Галичині за журнал «Народ» і газету «Хлібороб», які він видавав разом з І. Франком. За п'ять років існування журнал «Народ» конфіскувався 11 разів (1890 р. — № 7, 17, 21; 1891 р. — № 1, 4 (двічі), 6; 1892 р. — № 4, 20—21; 1894 р. — № 2, 23—24; 1895 р. — № 9), газета «Хлібороб» — 10 разів (1891 р. — № 4—5; 1892 р. — № 6, 15, 23—24; 1893 р. — № 2, 3, 10, 14 (двічі), 15; 1894 р. — № 7, 12—13). Це було чимало для видань з періодичністю 2—3 рази на місяць. Щоб уникнути цензури, журнал і газету довелося переносити зі Львова до Коломиї, однак і це не давало наслідків. Приводом для конфіскацій «Народу» та «Хлібороба» були статті, в яких викривалися визиск селян і робітників, виборчі зловживання, колоніальна політика властей, пани, шляхта, капіталісти, попи. Властям не сподобалися також матеріали, що пробуджували класову свідомість народних мас, розповідали про життя робочих людей, політичну й економічну відсталість Галичини, національну безправність, засуджували клерикальну реакцію, націоналізм і шовінізм.

М. Павликові, як відповідальному редактору і видавцеві «Народу» і «Хлібороба», доводилось витримувати сильний натиск реакції. Щоб захистити журнал і газету від конфіскацій, він вдавався до езопівської мови. Опротестовувати конфіскації було недоцільно, бо суди, як правило, завжди підтримували прокуратуру. Залишався єдиний шлях врятування конфіскованих матеріалів — інтерпеляції послів у віденському парламенті, але й там не було кому відстоювати радикальні видання. Про одну таку справу М. Павлик з гіркотою писав у листі до М. Драгоманова: «Як би кому піднести це в раді державній. Та ба — окрім чеських послів, там нема нікого такого, хто би зважився про те говорити»²⁷.

Не випадковою у видавничій історії журналу «Народ» і газети «Хлібороб» була заборона їх галицькими церковними властями. 22 грудня 1892 р. вони видали спеціальний обіжник, який зобов'язував попів і віруючих не читати згаданих видань і перешкоджати їх поширенню²⁸. Це була пряма допомога церковників офіційним органам державної цензури.

²⁵ Переписка..., т. 7, стор. 64.

²⁶ Переписка..., т. 6, Чернівці, 1910, стор. 136.

²⁷ Переписка..., т. 7, стор. 101.

²⁸ «Народ», 1892, № 21—22, стор. 172—173.

М. Павлик та І. Франко уміло вели видання в умовах постійних конфіскацій і різних переслідувань, використовуючи всі засоби у боротьбі з реакцією.

Про наполегливу і рішучу боротьбу М. Павлика-редактора з цензурою свідчить його опротестування конфіскації статті «Душпастир» у № 9 «Народу» за 1895 рік. У статті гостро викривалось здириство і хамство попа Білецького з с. Ясеня на Бойківщині. Прокуратура 5 червня 1895 р. конфіскувала статтю, а суд затвердив конфіскацію²⁹. 10 червня М. Павлик оскаржив рішення суду і вимагав відкритого процесу. На цьому процесі 30 липня 1895 р. М. Павлик опротестував конфіскацію, заявивши, що вона незаконна, бо у статті говориться про попа Білецького «не як про особу урядову, а як про приватну особу»³⁰. Суд відхилив цю заяву. М. Павлик подав скаргу до Вищого крайового суду, вимагаючи визнати його особисто винним за образу попа, а статтю не конфіскувати. Однак і цей суд 10 вересня 1895 р. затвердив конфіскацію статті «Душпастир»³¹. Боротьба з судом, що виступив в обороні «честі» попа, була програна, незважаючи на всі намагання М. Павлика врятувати статтю.

Жорстоких цензурних переслідувань зазнала також радикальна газета «Громадський голос», що почала виходити у 1895 році. З 1896 р. її редагував М. Павлик. Президія намісництва у Львові спеціальним листом звернула увагу дирекції поліції на цю газету, зазначаючи, що вона «вимагає особливого нагляду»³². Цей нагляд був дуже відчутним: з 1895 по 1900 рік газета конфісковувалася 44 рази. Прокуратура і суд діяли заодно. Тільки у 1900 р. протягом кількох тижнів М. Павлика засуджено на 290 корон штрафу, який шляхом апеляцій у вищі судові інстанції вдалось знизити до 240 корон³³. Великих зусиль доклав М. Павлик у 1900 р., щоб захистити оповідання І. Франка «Свинська конституція», яке було заборонене у книжечці «Антін Грицуняк, его жите та смерть і спадщина, яка по нім залишилася для нас». Він домігся відкритого процесу (відбувся 30 серпня 1900 р.), але суд затвердив конфіскацію оповідання.

М. Павлик, як один з перших пропагандистів марксизму в Галичині, письменник, публіцист і довголітній редактор прогресивних видань, пройшов дуже важкий шлях боротьби з прокуратурою, судами, клерикалами, завжди залишаючись на благородних позиціях служіння трудовому народові.

М. Л. БУТРИН

БОРЬБА М. ПАВЛИКА С АВСТРО-ВЕНГЕРСКОЙ ЦЕНЗУРОЙ

Резюме

В статье освещается издательская деятельность соратника И. Я. Франко М. И. Павлика, его неустанная борьба с австро-венгерской цензурой, которая тормозила развитие украинских революционно-демократических и демократических изданий в Галиции 70—90-х годов XIX века.

²⁹ ЦДІА у Львові, ф. 152, оп. 2, од. зб. 17352, арк. 18.

³⁰ Там же, арк. 45.

³¹ Там же, арк. 55.

³² ЛОДА, ф. 350, оп. 1, од. зб. 2480, арк. 9.

³³ Антін Грицуняк, его жите та смерть і спадщина, яка по нім залишилася для нас. Перемишль, 1902, стор. 15.

Михайло Старицький — перекладач „Гамлета”

Досвід літературного освоєння Шекспірового «Гамлета» — найпомітніша частка української шекспіріани. У понадстолітній історії його перекладу, яка починалася неспіливими аматорськими спробами, першою визначною віхою був «Гамлет» М. Старицького. Цього перекладу в нас торкаються досить часто, але здебільшого тільки принагідно. Різні його оцінки рідко обґрунтовуються даними конкретного порівняльного аналізу художнього тексту перекладу і першотвору, а тому не завжди можуть претендувати на справедливість. Це значне явище в українській літературі потребує набагато більшої уваги, зокрема з погляду наукового осмислення його.

Задумавши ще в 1873 р. переклад творів «великого серцезнавця» і відразу обравши, як сам каже, «одну з найкращих трагедій, — «Гамлета», хоч і найтруднішу щодо мови», М. Старицький ставить собі за мету не лише популяризацію творів Шекспіра, а й удосконалення рідної мови «на найвищих класичних зразках»¹.

Українська мова мала засвідчити своє право на переклад найкращої трагедії генія світової драматургії. Це було більш ніж сміливо в умовах Валуєвського циркуляру, бо за ним, як зазначив М. П. Драгоманов у своїй доповіді конгресові літератури в Парижі 1878 року, «все, що людський труд міг би створити українською мовою, наперед заборонене в одній державі Європи». Українська мова зводилась до «простонародної говірки» і ніякого права на літературне існування не мала.

Велика підготовча праця М. Старицького свідчить про те, наскільки серйозно розумів перекладач відповідальність і складність завдання. Він ознайомився з багатьма іноземними та слов'янськими перекладами, користувався, крім оригіналу, також французьким прозовим перекладом Гюго, німецьким поетичним Гейзе, польським поетичним Пашковського та російським прозовим Кетчера, намагаючись дати кращий український варіант. Про труднощі, з якими зіткнувся, М. Старицький писав: «Хоч у моєму розпорядженні була мова і надзвичайно лексично багата, здатна передати і бурю пристрастей, і ніжну пісню кохання, але все ж це була мова широких степів і лугов, а не королівських палат, мова чужа бундючності придворного етикету, чужа штучним тонкощам метафор та інших риторичних прикрас» (стор. II).

Переклад «Гамлета» вимагав розширення можливостей багатой, але тоді ще дуже слабо літературно розробленої української мови, і М. Старицький робить те, що в свій час робив Шекспір: з одного боку, щедро черпає зі скарбниці народно-поетичної творчості, а з другого, — надає нових значеннєвих відтінків існуючим словам і зворотам.

¹ Гамлет, принц Датський. Трагедія в V діях В. Шекспіра. Пер. М. П. Старицький, з прилогою музики М. Лисенка. К., 1882, стор. I. Далі при посиланні на це видання в дужках вказується лише сторінка.

там і творить нові слова і звороти. Ця нелегка, гідна схвалення праця не знайшла належної підтримки в українських літературних колах. Навпаки, посипались прикрі докори за «кування» слів. «Цього вже було досить для різкого осуду», — згадувала потім Олена Пчілка, якій, до речі, теж закидали «кування» навіть таких народних форм, як «струмочок», «змарнілий», «збагнути» тощо. Переклад Шекспірової трагедії спричинився до того, що, коли говорилося про кування слів, «обов'язково згадувалось ім'я найбільшого «коваля», Старицького»². Не тільки проти неологізмів, а й проти «творів, заради яких вони кувались», виступив М. Костомаров³, і цей виступ мав, певна річ, великий вплив на думку літературної громадськості.

Коли 1882 року, обминувши перепони царської, за висловом І. Франка, «україножерної цензури»⁴, «Гамлет» у перекладі М. Старицького вийшов з друку, він відразу викликав шалені наскоки реакційної критики, якій блюзнірством здавалась навіть думка, що ця трагедія може зазвучати по-українськи. Чого вартий лише заголовок «Принц Гамлет у постолах», під яким уміщено таку ж, як і він, їдку й примітивну рецензію в газеті «Киевлянин» (1882, № 232). Критики, щоб висміяти текст українського перекладу, придумували свої карикатурні речення і пускали в обіг розраховані на недоумків анекдоти типу того, що знаменитий монолог Гамлета починається словами: «Бути чи не бути — ось де заковика». У перекладі М. Старицького ніякої «заковики» (та й який же це новотвір?) немає. Ось його початок:

Жити чи не жити?
Ось в чім річ. Бо що є благородніш —
Чи приймати і каміння й стріли
Од лихої навісної долі,
Чи повстати на те море туги
Й тим повстанням покінчить все разом? (стор. 91).

Тут нема нічого, що могло б викликати сміх чи дати ґрунт для категорично-безпідставних тверджень, нібито вартість перекладів М. Старицького невелика, бо, мовляв, у них «і стрій бесіди, і хід думок та склад слів виходить невольничо, на лад латинський або грецький»⁵. Подамо переклад звернення Лаерта до божевільної Офелії:

Квітко, зірко, горлице підбита,
Безневинна моя сестро рідна!
Зглянься боже! Та певже можливо,
Щоб дівоцький, молоденький розум
Був крихким, як і життя старече? (стор. 152)

Чи не в цій та багатьох інших партіях з виразно українськими образами й інтонаціями побачили критики «лад латинський або грецький»?

Мовна тканина перекладу яскрава від розмаїття елементів народнопоетичної творчості, головню, різних фразеологізмів, прислів'їв і приказок, образно-семантична основа яких наближена до заданої оригіналом. Власне «близькістю до народного духу» пояснює у примітках сам перекладач добір таких сполук: «Його забудуть, як торішній сніг» (замість «Його забудуть, як коника, про якого співається: «Ох і леле, леле! Коника забули»; стор. 102); «Нехай шолудиві чухаються, а нам байдуже (замість «Нехай брикається обідрана шкапа, а в нас хребти не порепані»; стор. 107) тощо. По-українськи забарвлені й такі звороти

² О. Пчілка. Михаил Петрович Старицкий (Памяти товарища). — «Киевская старина», 1904, т. 85, кн. 5, стор. 423.

³ Н. Костомаров. Задачи украинфильства. — «Вестник Европы», 1882, т. I, кн. 2.

⁴ І. Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVII. К., ДВХЛ, 1955, стор. 327.

⁵ Українські переклади М. Старицького. — «Зоря», 1883, № 5, стор. 77.

ти: «прокаже отченаша» (тобто «пробере добре»), «катюзі по заслугі», «поки сонце зійде...» і багато інших.

Переклад значною мірою зберіг афористичність тих висловів, що тяжіли до народних прислів'їв та приказок і мали часом готові аналогії в українській мові. Незважаючи на форму в оригіналі, тут вони нерідко мають риму або асонанс, навіть у прозових партіях. Наприклад: «чоловік і жінка — одна спілка» замість неримованого «man and wife is one flesh». Усі ж римовані пари, які у Шекспіра трапляються рідко і є завжди функціонально значущими, перекладач замінив неримованими. Щоправда, римуються, але по-іншому, ніж в оригіналі, рядки сентенційної мови короля, в якій Старицький намагався зберегти «певну схоластичну дубованість» (стор. III).

Розримовані завершення монологів і сцен втратили властиву їм епіграмічність, розгубили в багатослів'ї закумуляовану в них емоційну напругу. Ось приклад:

Слова линуць догори, а думка
До землі, мов тяжою прибита,
Саме ж слово без почуття зроду
Не долине до осель господніх.

В оригіналі останні рядки страшного монолога злочинця-короля, що вперше скинув маску лицемірства і наодинці зі своїм сумлінням вивернув «чорну, як смерть, душу», звучать коротко і сильно:

My words fly up, my thoughts remain below;
Words without thoughts never to heaven go (стор. 892) ⁶.

Без рими став непомітним підкреслений нею на фоні білого вірша образ «звихнутого часу», який у фіналі першої дії концентрує замисел усієї трагедії, формулює життєве завдання героя:

The time is out of joint; O cursed spite,
That ever I was born to set it right! (стор. 878).

Намагаючись досягти якомога більшої простоти й народності в слову, М. Старицький відмовився від уживання слів, ще не «патентованих... етнографією та літературою» (стор. III), тобто таких, які не були у вжитку фольклору та української літератури. Тільки у М. Старицького та Ю. Федьковича відсутня «квінтесенція праху (пороху)» у різко контрастному підсумку Гамлетового захопленого роздуму над тим, що таке людина: «Чоловік! — яке доскональне створіння!... А проте, що для мене оцей глини щирець?» (стор. 73). Перекладач твердо стояв на своєму, хоч у перекладах, які мав під рукою, приміром, у польському Ю. Пашковського, бачив транслітерований варіант: «A przecież czymże jest dla mnie ta kwintesencja prochu?» ⁷. Це, щоправда, збіднює мовну характеристику деяких персонажів, зокрема Гамлета. Але оскільки це був перекладацький принцип М. Старицького, не було ніякої рації «виправляти» такі місця у другому виданні перекладу, що вийшов під редакцією А. Ніковського. Ось як по-різному виглядає один уривок у цих двох редакціях:

- I. Тепер треба розшукати привід
До причинку (краще до злочинку).
Бо з причинку того йде злочинок (стор. 64).
- II. Отже, треба розшукати привід
До причини оцього ефекту,
А вірніше мовив би дефекту;
Привід має цей ефект дефектний,
Бо ефект з дефекту випливає ⁸.

⁶ Тут і далі англійський текст за кн.: Shakespeare. Complete Works. Edited by W. J. Craig. London, Oxford Univ. Press, 1966.

⁷ Hamlet, królówiczu Duński. Przekład Józefa Paszkowskiego. Dzieła Dramatyczne Williama Shakespeare, t. II. Warszawa, 1875, стор. 352.

⁸ Гамлет. Переклад М. Старицького. Харків, «Книгоспілка», 1928, стор. 58.

М. Старицький дбав про сценічне втілення «Гамлета» і прагнув відтворити сповнену «бурхливого пориву пристрасті і тонкого аналізу найменших порухів душі» мову Гамлета, і «повну поетичних образів та красот мову Офелії, витійливу мову батька її, Полонія, тонкощі зворотів придворних лакуз та урочистість королівського слова» (стор. I). І хоч у цьому перекладі ще немає такої, як в оригіналі, гранично чіткої індивідуалізації, бо вона потребувала б відтворення всієї ритмо-інтонаційної структури великої поетичної драми, перші осмислені кроки до неї зроблено.

Ідеться насамперед про такий виразний засіб мовної характеристики, як образність, що у кожного персонажа має, по суті, свою тематику.

Найбільше винахідливості виявив перекладач у збереженні складної системи образів у мові головного героя, їх земної, реалістичної основи і високої поетичності, їх витонченої простоти та філософської рефлексії. Художньо вірно і досить близько до оригіналу відтворив М. Старицький багато образів, що розкривають Гамлетове сприймання існуючого ладу як хворого організму, який, перефразовуючи слова відомої англійської дослідниці К. Сперджен, потребує не так ліків, як ножа хірурга⁹. Саме такими образами насичена сцена розмови Гамлета з матір'ю, де принц їй «надвоє серце розпанахав», оголивши правду, яку Гертруда сама від себе приховувала. Коли ж королеві здається, що то лише божевілля в нім говорить, син радить:

Не лєстїть оманом душі ви, Що це в мені божевілля каже, А не грїх ваш; тільки зверху трохи	Тим свою пригоїте ви рану, А зісподу вона буде гнити І отруїть усе тіло нишком (стор. 128).
--	---

Нагнітання емоціональної напруги виливається в узагальнений, драматично вагомий, втретє повторений образ бур'яну, що передається у М. Старицького дуже близьким до оригіналу, майже дослівним художнім відповідником:

And do not spread the compost on the weeds To make them ranker (стор. 893).
Не кладіть на гідке зілля гною, Щоб воно ще не збуяло більше (стор. 128).

Мові Гамлета не властиві порівняння («я не знаю жодного «здається», — каже він при першій появі на сцені), і перекладач намагається відтворити метафорами його тонкі спостереження і безпосередні асоціації, його спонтанні образи. Цю рису образності мовної партії Гамлета зберігає в різних, навіть цілком контрастних ситуаціях, приміром, у майже інтимній розмові принца з вірним другом, бідним студентом Гораціо, єдиним, хто, на думку Гамлета, вартий називатись людиною, «в кого кров і розум в такій згоді», що

«він не буде зроду Дудкою під пальцями Фортуни, На якій та б, що схотіла, грала» (стор. 99).
--

Є в перекладі кілька виразних спроб збереження двозначності Гамлетових реплік у сценах «божевілля», відтворення однієї з найхарактерніших рис його мовного портрета — гри слів, тих іскринок сміху, що час від часу освітлюють тривожну, похмуру атмосферу трагедії. Ця гра реалізується переважно семантично близькими до оригіналу омонімічними варіантами, підказаними М. Старицькому його тонким відчуттям діалога. Ось розмова принца з королівськими

⁹ У К. Сперджен: «потребує ліків або ножа хірурга». Див.: C. Spurgeon. Shakespeare's imagery and what it tells us. Cambridge Univ. Press, 1935, стор. 316.

підлабузниками Розенкранцом і Гільденстерном після вбивства Полонія:

Розенкранц. Принце, ви повинні сказати нам, де труп і йти до короля з нами.

Гамлет. Труп при королі, але король не при трупі. Король абищо.

Гільденстерн. Абищо, ясний принце?

Розенкранц. Або ніщо. Проведіть мене до нього (стор. 136).

Переклад М. Старицького певною мірою відбиває теж стилістичну різнобарвність Шекспірової трагедії: перехід від неримованого вірша до прози і навпаки, їх протиставлення і злиття в межах однієї сцени і навіть однієї мовної партії, римовані віршики і пісеньки Офелії, гробоків. Але перекладач замінив п'ятистопним хореем шекспірівський білий вірш, який становить стрижневу основу трагедії і має величезну різноманітність у мові різних персонажів і в різних ситуаціях. Зміна віршового розміру та відмова від збереження в перекладі функціонально вагомої рими є, власне, найбільшим відходом від першотвору, оскільки при цьому неминуче змінюється інтонація поетичної драми, в якій слова і ритми не існують окремо, а в досконалому гармонійному поєднанні розкривають характери, малюють драматичну ситуацію. Саме ритмічної різнобарвності не вистачає в перекладі, бо можливості хорей в порівнянні з найближчим до розмовної мови ямбом значно менші. У межах загальної ямбічної структури білий вірш цієї трагедії має, зокрема в партії Гамлета, великий діапазон модуляції ритму — порушення інертної метричної схеми спондеями та іншими стопами, ритмічною інверсією рядків, зміщеннями цезур та гострими зламами міжрядкових переносів. Передати хореем широкий плин п'ятистопного ямбу і енергійний рух поліфонічного шекспірівського вірша не вдалось, хоч ритмо-мелодійний рисунок різних віршових партій у М. Старицького теж далеко не однорідний.

Все ж художній текст цього перекладу й тепер дивує багатством, щирістю і чистотою мови, що досить близькими до оригіналу лексико-стилістичними засобами часто підкреслює найсвоєрідніші риси характерів трагедії. У ньому щедро використано такі елементи народно-поетичної творчості, як ідіоми, прислів'я, приказки тощо, але перекладач уникає штучної стилізації під український фольклор. А щодо неологізмів чи «кованих слів», якими так дошкуляли М. Старицькому його критики, то більшість із них були, як писав потім І. Франко, «щиро народні, а лише незвісні критикам, — досить, що з часом вони здобули собі право горожанства»¹⁰.

Усім сучасним вимогам адекватності цей переклад, певна річ, не відповідає, але й нині не можна ігнорувати таких перекладацьких принципів М. Старицького, як боротьба за відтворення образності і навіть пов'язаної з нею гри слів, використання фразеології, транскрипційне збереження імен та власних назв і, найголовніше, індивідуалізація в перекладі мови трагедійних персонажів. Не всі ці принципи щоправда, послідовно втілено в перекладі, але вже те, що їх було висунуто, мало неабияке значення. Вони послужили стимулом і створили основу не тільки для дальшого перекладання Шекспіра, а й для розвитку мистецтва перекладу взагалі.

¹⁰ І. Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVII, стор. 344.

МИХАИЛ СТАРИЦКИЙ — ПЕРЕВОДЧИК «ГАМЛЕТА»

Резюме

В статье изучается художественный текст перевода «Гамлета», сделанного М. Старицким, в сопоставлении с оригиналом, анализируются переводческие принципы М. Старицкого, представляющие интерес и для современной филологии.

Отмечая, что первый качественный украинский «Гамлет» не отвечает всем современным требованиям адекватности перевода и что не все требования, которые ставил сам переводчик, выполнены, автор рассматривает в переводе Старицкого ряд ценных находок в воспроизведении художественных образов, элементов народнопоэтического творчества, фразеологии, разных стилистических приемов.

Олітературення фольклорних жанрів у малій прозі

Г. Квітки-Основ'яненка

Однією із закономірностей розвитку літератур різних народів є процес трансформації фольклорних жанрів у прозові форми красного письменства. Стосовно малої прози цей процес почався в епоху раннього ренесансу й тривав до ХІХ, а подекуди й ХХ століть. Типологічне вивчення еволюції такого олітературення фольклору дає змогу виявити багато спільного у творчості перших прозаїків нової української літератури з творчістю письменників російських чи навіть литовських¹. Мова йде про принципи освоєння усної народної прози: збереження фольклорного мотиву та прийомів народної оповіді й народного погляду на життя, а разом з тим застосування засобів літературної техніки й поглиблення змістовності, зокрема соціальної проблемності твору.

Нерівномірність розвитку літератур різних народів, зумовлена факторами суспільно-політичного життя, позначається на специфіці олітературення фольклору. Українська мала проза зародилась пізніше від російської, а білоруська² виникла пізніше від української. Без запозичення досвіду братніх літератур тут не могло обійтись.

Прозові оповідання й повісті Квітки-Основ'яненка появляються приблизно в ту саму літературну епоху, що й Пушкінові «Повісті Белкіна» та «Вечори на хуторі біля Диканьки» Гоголя — видатні твори російської літератури, що знаменували орієнтацію красного письменства на народний тип оповіді. Це був час всезагального захоплення фольклором, час так званого фольклоризму (так називають деякі дослідники явище посиленого використання фольклору у творчості письменників різних народів).

Витоки нової української прози у фольклорі. З нього черпали письменники мотиви, а також деякі форми відображення життя народу.

Перше оповідання нової української прози — «Салдацький патрет» Г. Квітки-Основ'яненка (1883). На джерела, жанр і спосіб трактування матеріалу в ньому автор натякає сам у підзаголовку: «Латинська побрехенька, по-нашому розказана». Виникає потреба ті «побрехеньки», тобто анекдоти, які стали праформою першого нашого оповідання, навести, оскільки ніхто з дослідників повністю їх не цитує. Знаходимо ми їх в енциклопедиста античності Плінія Старшого, або Другого, белетризована «Натуральна історія» якого є викладом знань з багатьох галузей, а також анекдотів. З написаної барвисто й цікаво «Ненатуральної історії», як назвав її один англійський поет, письменники

¹ Див.: Русский советский рассказ. Очерки истории жанра. Под ред. проф. В. А. Ковалева. Л., «Наука», 1970; А. Залатарюс. Развитие жанра рассказа в литовской литературе. Автореф. канд. дисс. Вильнюс, 1968.

² Див.: І. П. Чырот. Станаўленне беларускай прозы і фальклор. Дакастрычніцкі перыяд. Мінск, «Вышэйшая школа», 1971.

пізніших століть щедро черпали мотиви, зафіксовані в народній белетристиці — анекдотах, новелах, легендах і приповідках. Різні збірники, а особливо «Ададжа» Еразма Роттердамського, популяризують у Європі «Натуральну історію». Ремінісценції з Плінія Старшого знаходимо в «Gesta romanorum», у середньовічних проповідях (exempla), пізніше у творчості Шекспіра, Рабле. Рукописні списки «Натуральної історії» переховуються в бібліотеках до XVIII ст. включно, а образні сентенції з неї широко побутують в усному обігові. Як і інші античні автори, Пліній добре відомий на Україні — мандрівні дяки розносять його анекдоти й приповідки. На дяківсько-шкільне походження анекдота, використаного в «Салдацькому патреті», натякає сам автор у «Суплиці до пана іздателя». Міг Квітка-Основ'яненко почерпнути цей мотив і безпосередньо з «Натуральної історії». Він мав право іменувати жанр свого оповідання «побреженькою», адже це був народний анекдот античності — Пліній лише закріпив його на письмі.

Автор «Салдацького патрета» міг використати, власне кажучи, кілька анекдотів з Плінія Старшого. Передусім це могла бути дотепна оповідка про маляра Зевксіса, що виступав у четвертім році дев'яносто п'ятої олімпіади, тобто в 387 р. до н. е. У «Натуральній історії» читаємо:

«Його ровесниками, що змагалися з ним, були Тіманф, Андрокід, Евтомл, Паррасій. Цей останній вступив нібито в змагання з Зевксісом, і коли той приніс грона винограду, намальовані так правдоподібно, що на сцену прилітали птахи, він сам виставив полотно, намальоване з такою докладністю, що Зевксіс, тріскаючи з пихи з приводу даної йому птахами оцінки, зажадав, аби відсунув, нарешті, полотно й показав картину. Коли зрозумів свою помилку, зрікся першості, щиро засоромлений, бо сам обманув птахів, а Паррасій його, митця! Пізніше ще раз мав Зевксіс намалювати виноград, що його несе хлопець, а коли до того винограду зліталися птахи, з такою ж самою щирістю розсердився на свій твір і мовив: «Виноград я краще намалював, ніж хлопця! Бо коли б і його добре намалював, то птахи повинні були б лякатися його»³.

Перегортаємо кілька сторінок «Натуральної історії» й читаємо оповідання про маляра Апеллеса:

«Він же готові свої твори виставляв на веранді свого дому на публічний огляд, а сам же, схований за картиною, прислуховувався, які недоліки зауважено, вважаючи широкий загаль за кращого суддю від самого себе. Раз нібито зробив йому зауваження швець, що в черевиках на картині зробив дірок для шнурків на одну менше. На другий день, коли той самий швець, гордий з того, що попереднє його зауваження було прийняте до уваги, почав крутити носом з приводу якихось деталей в околиці голінки, обурений художник виглянув і заявив, що швець не повинен судити того, що знаходиться вище черевика, — цей вислів увійшов у прислів'я»⁴.

Вислів цей, одірвавшись від оповідання, став жити як приповідка: «Ne sutor supra soperidam» (швець — не вище копита).

Як бачимо, Квітка-Основ'яненко з цих латинських анекдотів використав мотив нерозрізнення намальованого об'єкта від дійсного, а також мораль, яка служить для того, щоб провчити зарозумілого й нахабного профана.

³ C. Plini Secundi. Naturalis Historiae, Volumen V, lib. XXXV, Hamburgi et Gothae, MDCCCLI, p. 229.

⁴ Там же, стор. 237.

Ці два античні мотиви письменник гармонійно змонтував в один міцний каркас і дав йому по-мистецьки, зі справжньою віртуозністю виписане тло — образ українського ярмарку з усіма його подробицями й деталями.

У «Салдацькому патреті» знаходимо досить високу техніку композиційної організації матеріалу. Теоретики новели однією з істотних рис, яка відрізняє анекдот від літературної новели, вважають відсутність у першому нарощування події, ступінювання її, а також детального тла. Анекдотна фактура у Квітки-Основ'яненка розбудовується шляхом деконцентрації і деталізації подій. У «Салдацькому патреті» застосовано ретардаційні повтори, характерні й для казкової композиції: бурхлива течія анекдотної фабули наче перегачена своєрідними греблями — трикратними повторами. З досвіду народних оповідачів запозичено викладову манеру. Спосіб оповіді тут створює повну «ілюзію сказа» (термін російських теоретиків новели 20-х років). Ми відчуваємо неквапливий ритм дихання статечного оповідача. Він має час і спокійно пряде собі нитку оповіді так, як то буває в житті: щось забулося, щось пригадалося.

Анекдот як жанр оперує мінімумом персонажів, у літературній «побреженьці» Основ'яненка їх чималий гурт. І кожен новий персонаж (вводяться вони тактовно, не всі разом) дістає докладну характеристику, кожен герой тут старанно індивідуалізований, максимально конкретизований, а деяким присвячено спеціальні фрагменти сюжету. Подій, епізодів, перипетій тут чимало. І все ж попри ентузіастичне завзяття «розплоджувати подію» відчувається авторське почуття композиції. Структура оповідання навіть ритмічна. Двічі застосовано тут прийом трикратного повтору — випробування «патрета» солдата. Ці потрібні повтори відділені просторим антрактом — патетичним описом українського ярмарку. Досить сказати, що автор захоплено перечислив понад сто назв товарів, цілу сторінку присвятив описові ярмаркового гармидеру, ярмаркових типів та сценок. Але після такої собі авторської мандрівки по ярмарку знову натягається перервана нитка фабули, яка досягає свого пуанту в знаменитій ситуації: шевчик Терешко, вдруге критикуючи «що не до шмиги» в солдатському одязі на малюнку, «зостався мов облизаний», діставши за своє невігластво і претензійність глумливо-вбивчу відповідь: «А зась не знаєш? — обізвався Кузьма Трохимович з своєї ятки, — швець знай своє шевство, а у кравецтво не мішайся»⁶.

Мораль тут природно впливає з самої ситуації, хоч оповідання писалось як ілюстрація до готової тези, як захисний щит до повісті «Маруся» від некомпетентних критиків. Та цей історико-літературний код ми вже не сприймаємо. Ми «споживаємо» перше оповідання Основ'яненка як жанр анекдота, схрещеного з образком. Анекдот дав фабульну гостроту й дотепність, образок — мальовничість тла та його широчінь і певну настроєву атмосферу. Майстерно та докладно виписане тло превалює над мораллю твору.

У 1848 р. Іван Вагилевич у статті «Замітки о руській літературі» назвав цю річ гуморескою. Наступні свої гуморески, якщо користуватися сучасною термінологією, Квітка будує за винайденою вже моделлю: анекдотна чи казкова канва служить для організації й вишивання барвистих узорів; виклад ведеться у формі дотепного вільного балагурства; твір пишеться як ілюстрація якоїсь тези (фабула дістає авторське дидактичне обрамування).

В етнографічному збірнику Б. Грінченка знаходимо запис фольклорного мотиву, аналогічний тому, що його використовує Квітка-

⁶ Г. Ф. Квітка-Основ'яненко. Твори в шести томах, т. 2. К., Держлітвидав, 1956, стор. 21.

Основ'яненко в оповіданні «Мертвецький великдень». Наведемо цей запис.

«Як Нечипір ділив вареник.

Був собі богомольний чоловік Нечипір; щоб не проспав утрени, то він лягав біля церкви: як ударять у дзвін, то він і прокинеця.

Перед якимсь великим празником Нечипір, узявши у карман вареників, і пішов під церкву ночувати. Сів ото та й їсть вареники, їв, їв та так з варениками у роті й заснув. Коли це чує: бов, бов — дзвонять; він схватився та мерщій у церкву, — коли там повно мерців. Як напали вони його:

— Діли та й діли вареник!

Дума Нечипір: «Як стану ділити, — не стане усім, битимуть мене». От і каже.

— Так виходить же на могили, — кожний сяде на своїй, а я буду ділити!

Пішли ото вони на могили, — кожен на свою. Нечипір і каже:

— Ні, не так! Сідайте молоді до молодих, а старі до старих! Посідали мерці: старі до старих, а молоді до молодих. Нечипір і каже:

— Е ні, іще не так! Сідайте так, щоб умісці були ті, що в один год умирали.

Поки посідали, а півень: кукуріку!

Мерці — шарах у ями! Остався Нечипір з вареником!»⁶.

Записаний набагато пізніше, цей народний переказ не може, звичайно, вважатися науково достовірним першоджерелом Квітчиного оповідання. Але нема сумніву, що Основ'яненко обробляє фольклорний мотив зустрічі з мерцями — про це є згадка в його листуванні. Якщо він і не тотожний з цим записом, то подібний до нього. Мова йде не про джерела Квітчиних творів, а про порівняння їх з фольклорними в аспекті жанру (спосіб трактування зображеної події, принцип бачення й осмислення в народній творчості та літературній, структурно-жанрові особливості твору).

Народні сюжети характеризуються одномотивністю та концентрацією уваги на подійності, на забавності ситуації, в якій проявляється кмітливість героя. По суті, ця невеличка казка не відрізняється від анекдота. Та «анекдотну» точку зору письменник ускладнює.

Отже, так олітературені фольклорні сюжети перетворюються в оповідання, які несуть, окрім фабульної цікавості, перейнятої з фольклору, ще й певну додаткову суму інформації, яку складають вихоплені з українського сільського побуту деталі й подробиці та певні суспільні й літературні проблеми, комплекс яких і утворює оту «літературну тему». Так, у «Салдацькому патреті» — це своєрідна інформація про поезію ярмарку, його звичаї, «закони», неповторну мальовничість, передану в різних вимірах зоровими та слуховими образами, а також спроба зв'язати мораль анекдота з сучасністю (спрямованість проти сьогочасної авторів критики).

Народна оповідка «Як Нечипір ділив вареник» не несе жодної спеціальної моралі — цікавість її чисто фабульна. Нечипір у ній не п'яниця, а богомільний чоловік. Письменник народному мотиву дав свої обрамлюючі сентенції «антналкогольного» спрямування, від чого фабула стала ілюстративною. У Квітки-Основ'яненка пригода окаяного п'яниці — це кара за пияцтво, кара жахом. От, мовляв, «до

⁶ Б. Д. Гриченко. Етнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. Вып. I. Чернигов, 1905, стор. 49.

чого ся горілочка доводить», — і автор закликає пити її в міру. Використовуючи казковий сюжет, письменник обґрунтовує логіку демонічного — врешті-решт невідомо, чи все це було справді, чи лише приснилося п'яному. Скоріше останнє.

Стисла народна анекдотоподібна казка про зустріч чоловіка з мерцями, які прагнули видерти вареника, в обробці Квітки-Основ'яненка доповнюється різними передісторіями героя. Тут і родовідна Нечипора-п'яниці (його й батько «був собі велика ледащичка»), тут і характеристика подружніх взаємин Нечипора з його сварливою дружиною. Вона і поб'є, і жалує, і командує, і, нарешті, «дає макотерть з варениками». Десь аж наприкінці п'ятої сторінки починається зав'язка, в той час коли народна оповідка мала раптовий зачин-зав'язку. Якщо у фольклорному творі мерці — властиво не образ, а якась абстрактна множина, то в літературному вони виписані з такою докладністю, як образ солдата у маляра Кузьми Трохимовича, — вони теж мають свій жаский «патрет». Із загальної юрби кістяків особливо виділяється постать попа Микити та Нечипорового приятеля Радька, який і перебирає функцію оповідача, вносячи в холодний потойбічний світ нотки приятельської інтимності та гумору.

Нарешті, для нас набагато вагомішим від авторської моралі є той суспільно-політичний резонанс, який викликали шматки животрепетного життя, зображеного у Квітчиному оповіданні, нехай ще в бурлескній обгортці. Це — нарікання на панщину, на нестерпні соціальні порядки, це — думка, що при існуючому стані речей умерлому легше, ніж закріпаченому селянинові: «панщини не загадують, за подушне не тягнуть, отамана кат-ма». Скінчилося і панування людини над людиною — у пеклі всі рівні, начальства нема. Фольклорний мотив осучаснювався, намагнічувався політично, розуміється, наскільки то було можливе в рамках Квітчиного світогляду. Ще більш осучаснювався казковий сюжет, використаний у творі «От тобі і скарб», де в зображенні пекла, як і в Котляревського, подана ціла система сьогочасного Квітці суспільного гніту. Отже, більша тенденційність, більша сума інформації про життя притаманна літературному твору у порівнянні з фольклорним.

Якщо в розглянутих оповіданнях Квітки-Основ'яненка відчувається ще відгомін «котляревщини» у змалюванні життя через криве дзеркало бурлеску, то в оповіданні «Перекотиполе» опрацювання фольклорного матеріалу йде по лінії психологізації характерів у поважній, не бурлескній манері.

М. Ф. Сумцов уже звертав увагу на казку про перекотиполе, що її опублікував І. Рудченко. Властиво, це не казка, а народна новела. Вона розповідає про те, як, повертаючись із заробітків, один парубок зарізав свого побратима, щоб загарбати його гроші. Жертва цього нападу прощається перед смертю з перекотиполем, кличучи його за свідка. Ідучи полем з жінкою й бачачи перекотиполе, вбивця розповідає про свій злочин дружині, яка пізніше виказує його. Злочинця засилають у Сибір.

Як ми вже зауважили, за жанром ця оповідка є народною новелою, оскільки фантастичного елементу в ній немає, а є лише незвичайна подія, що трапилася. Іван Франко жанр народної новели визначає саме як оповідання «без примішки чудесного елементу, основане на тлі побутовім, часто перейняте тенденцією соціальною»⁷. Визначення Франка приймає Філарет Колесса⁸.

⁷ Іван Франко. Вибрані статті про народну творчість. К., Вид-во АН УРСР, 1955, стор. 83.

⁸ Філарет Колесса. Українська усна словесність. Львів, 1938, стор. 134—135.

У процесі довгого шліфування в устах народу фольклорна новела виробила своєрідні прийоми композиції, спроможні викликати увагу слухача. Це — раптовий початок, відсутність загального малювання обставин, сконцентрованість стилю — метод схоплення найсуттєвішого. Але усна форма існування веде народну новелу й до певних втрат: установка на подійність шкодить характерам, їх психології. Вчинки героїв не завжди з достатньою глибиною вмотивовані. Обчімхнуті у фольклорній новелі і неповторно-індивідуальні деталі, що так приваблюють нас у новелі літературній. Спробуймо розповісти новелу Коцюбинського! Ми обтрусимо, як самоцвітні роси з трав і квітів, віртуозні тропи й артистичні деталі, що несуть на собі авторського «духа печать». Усна форма існування, «кочівний» спосіб життя фольклорних жанрів зумовив те, що процес кристалізації цих форм не закінчений у часі, вірніше, нескінченний, — народна поетична стихія шліфує їх, як морські хвилі гальку, підганяючи під стереотипну модель фольклорної традиції. Остаточний результат колективного нескінченного шліфування — максимально сконцентровані прислів'я, афоризми чи просто фразеологізми — те, що залишилось від колишніх довгих оповідок. Таким чином, народні форми більш сконцентровані, ніж літературні, але ця концентрація спрямована на вироблення фабульної схеми. Літературний твір — результат концентрації самого творчого процесу, скороченого в часі, що й зафіксує німецьке слово *Dichtung* (поезія, поетична творчість, ущільнення). І цей одномоментний творчий процес гарантує збереження у новелі індивідуальних росинок, що відображають обличчя автора, його творчу індивідуальність. Новели Боккаччо і Чосера, складові елементи яких узяті ще з наївної усної та писемної традиції, характерні, на думку Івана Франка, тим, що в них «з елементарною незрівнянною силою пробивається також на кожному кроці могутча індивідуальність авторів»⁹.

Однак повернімося до нашого прикладу. Народний мотив про перекотиполе обробив і А. Метлинський на кілька років раніше, ніж Квітка. Порівняно з наведеною народною новелою, яка була опублікована пізніше, А. Метлинський ніяких істотних змін у цей сюжет не вніс. Він лише заримував його в жанрі балади (а може, віршованої новели), виклавши історію поетичним стилем та додавши обрамування, з якого дізнаємось як виникла ця оповідка. Злочин навіть не засуджується. Ані з народної новели, ані з балади Метлинського «Перекотиполе» ми нічого не знаємо про характери злочинця та його жертви. Переживання їх ледь-ледь накреслено.

З інших позицій виходить Квітка-Основ'яненко. Сутність «літературної теми», що розгортається у фольклорному сюжеті, — це психологія злочину. Тому з величезною старанністю виписує він психологічні характери героїв — хитрого, лицемірного, злого закоренілого злочинця Дениса та його випадкового товарища по заробітках — чесного та плохого собі Трохима. Звідси у Квітчиному оповіданні така велика, аж непропорційно велика експозиція (таємничі крадіжки на селі, обшуки, спроба Дениса обікрасти хазяїна, арешт Дениса тощо). Мотивація рішення зарізати товарища в народній новелі та в баладі Метлинського недостатня (жадоба одібрати 20 карбованців). У «Перекотиполі» Квітки-Основ'яненка це рішення обґрунтовується цілою низкою причин: Трохим попередив хазяїна, довідавшись про плановану крадіжку, він — свідок ганебного арешту Дениса, нарешті, йому стало відомо, що Денис зарізав старця. Отже, вбивство сталося не так з жадоби грошей, як зі страху. Страх породжує підлість — цю психологічну

⁹ Іван Франко. Вибрані статті про народну творчість, стор. 161.

проблему пізніше підніме Коцюбинський. Квітка вводить у своє оповідання наелектризований страхом забобонних персонажів опис бурі. На той час це був шедевр психологізованого пейзажу. Під впливом забобонного страху злочинець розкриває перед своїм супутником попередній злочин, відтак, коли буря вщухла, забобонний страх змінився реальним — бути викритим як злочинець. Тому Денис вирішує позбутися свідка своєї слабості, якому він виказав страшну тайну.

Відповідно до задуму дати психологію злочину письменник не виводить образу язикатої жінки, замінюючи її епізодом слідства. Затиснуте в руці трупа перекотиполе в напруженій атмосфері слідства робить на злочинця безмірно глибше враження, ніж гнане вітрами перекотиполе.

Усі три розглянуті Квітчині оповідання, постаючи з простого фольклорного жанру (анекдота, народної казки та фольклорної новели) внаслідок глибинної трансформації переростали в так звані скомпліковані жанри. Одне з наших перших прозаїк дав і другу модель олітературення фольклорних жанрів. Маємо на увазі той, випадок, коли письменник імітує народний жанр. Для прикладу візьмемо твір Квітки-Основ'яненка «Пархімове снідання». Це літературний анекдот, близький до фольклорного.

Аналогічний сюжет знаходимо в збірнику Б. Грінченка «Из уст народа. Малорусские рассказы, сказки и др.» (Чернігів, 1901). На сторінці 348—349 читаємо:

«Бачили очі, що купували.

Чоловік мав тільки одну копійку; ходив він по базару, вибирав, що його купити. Побачив хрін. Питає, скільки стоїть. «Візьми, — каже передерійка, за копійку». Узяв, став їсти — не їсться — гіркий, сльози йдуть. «Ні, — каже, плаче скільки хочете, а їжте, хоч повилазьте: бачили очі, що купували».

Розбудовуючи аналогічну сюжетну схему, Квітка-Основ'яненко дає неначе реконструкцію напівзабутого сюжету, з якого залишилась приповідка. Персонажі одержують імена, подія географічно конкретизується — називається населений пункт ярмарку. Вводяться нові персонажі й додаткові мотиви, але немає тут нової літературної проблеми. Цікавість оповідання чисто фабульна, як і в народному анекдоті. Техніка реконструкції напівзабутого сюжету, з якого пішла приказка, дуже давня. Зустрічаємо її ще в Плутія Старшого, подибуємо цей прийом у наших літописах (наприклад, пояснення приповідки про обрив).

Такий прийом стає основою сюжетобудування й інших Квітчиних оповідок анекдотного характеру.

Обидві моделі олітературення фольклорних жанрів, які вперше дав Квітка-Основ'яненко, — і трансформація народного сюжету в літературне оповідання, і імітація фольклорної прози (анекдота, казки) — були в ранній період розвитку української прози продуктивними. Очевидно, це пояснюється орієнтацією письменників на читача з простолюдю, а також на дітей.

Але якщо глибинна трансформація фольклорного мотиву давала все нові й нові можливості його олітературення, як то ми бачимо в баладоподібних оповіданнях Марка Вовчка та її історичних оповіданнях, то імітація народних сюжетів була найбільш примітивним способом опрацювання народної творчості. Трудно вияснити, що свого, окрім мовного шліфування, внесла Ганна Барвінок у казку «Чорт у крѣпацтві», Митро Олелькович — у казкове оповідання «Проскурка» чи Микола Костомаров у казку «Торба». Не дивно, що після Федьковича імітація народних анекдотів і казок майже вичерпує себе і в українській літературі виступає зрідка. Звернення Квітки-Основ'яненка до фоль-

клору як до витоків нової української прози було явищем позитивним. Досить висока техніка олітературення народних форм прози давала можливість не тільки відображати пластичні деталі з життя народу, а й ставити навіть соціальні проблеми в межах цього раннього «сормливого реалізму».

И. А. ДЕНИСЮК

**ОЛИТЕРАТУРИВАНИЕ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРОВ В МАЛОЙ ПРОЗЕ
Г. КВИТКИ-ОСНОВЯНЕНКО**

Резюме

Сопоставляя рассказы Г. Квитки-Основьяненко с фольклорными анекдотами и новеллами, автор прослеживает общую для ранней прозы украинской, русской, литовской и других литератур закономерность — трансформацию народных сказовых жанров в литературные, раскрывает в них приемы углубления содержательности, социальной направленности, психологического анализа.

Михайло Павлик—збирач і дослідник фольклору

У громадсько-політичному, культурно-освітньому і літературному житті Галичини останньої чверті XIX—початку XX ст. найвидатнішою постаттю після І. Я. Франка був його вірний друг, ідейний однодумець і соратник у боротьбі за «по́ступ, щастя й волю» — М. І. Павлик. Його спадщина — історичні, економічні, історико-літературні, критичні та публіцистичні статті, поетичні та прозові твори, переклади — давно стала цариною для досліджень радянських істориків і літературознавців. Проте прогалиною у вивченні творчості М. Павлика є недостатність досліджень його фольклористичної діяльності.

Михайло Павлик народився на Косівщині, в сім'ї потомственого ткача. До Івана Павлика часто приходили люди, і він, гостро реагуючи на неправду, підлість, ненавидячи панів, попів, при дітях говорив про свої болі, висловлював загальне незадоволення життям, тодішнім урядом. Пізніше М. Павлик згадував, що батько своїми бунтівними виступами робив «велике вражінє на людей, що збігалися до нас, як до церкви...»¹ «Противник усякої неправди в громаді, чоловік нервний, но завзятий і строгий про око», батько був «незвичайно ніжний і добра душа»².

Мати Марія від самого народження дітей огортала їх ласкою і ніжністю, голубила, співала їм над колискою співанок, а згодом, коли підростали, передавала їм своє уміння вишивати, ткати полотно, розмальовувати писанки. Сестра М. Павлика Анна згадувала: «Бувало, і по троє нас дітей до одної колиски посадя і колишут, приспівуючи...»³ Мати передавала синові Михайлу «лагідність, делікатність, добрість»⁴, вона заронила в його душу зерна любові до трудового люду, скропила їх слізьми, пересіяла, мов живодайним зелом, піснями і благословила в дорогу на службу народові.

Народні оповіді та пісні, що звучали у хаті Павликів, жили в пам'яті Михайла і тоді, як він сидів за шкільною партою, і тоді, коли ходив університетськими аудиторіями. Любов до них привела М. Павлика у ряди збирачів і дослідників усної народної творчості, запалила на літературну працю та громадську діяльність.

М. Павлик почав збирати фольклор, будучи учнем гімназії. У 1872 р. коло Вижниць він записав цілий зошит народнопоетичних творів. До цієї рукописної збірки⁵ увійшли, в основному, пісні родинно-

¹ М. Павлик. Про нашу рідню. — Ювілей 30-літньої діяльності Михайла Павлика. Львів, 1905, стор. XIV.

² Центральний державний історичний архів у м. Львові (далі — ЦДІА у Львові), архів М. Павлика, ф. 663, оп. 1, од. зб. 266, арк. 1—6.

³ А. Павлик. Споминки про нашого тата Івана Ігнатовича Павлика. — Ювілей 30-літньої діяльності Михайла Павлика. Львів, 1905, стор. XVIII.

⁴ М. Павлик. Про нашу рідню, стор. XIII—XIV.

⁵ Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, відділ рукописів, архів В. Гнатюка, ф. 28—3, од. зб. 41, арк. 1—139 за.

побутові, кілька гайдамацьких та опришківських, багато коломийок. З-поміж записаних найбільшу вартість мають вояцькі пісні, майже у кожній з яких передано жалобу матері за сином, її глибоку тугу.

Приїхавши до Львова, М. Павлик вступив до «Академічного кружка», де познайомився з І. Франком, став його близьким другом. М. Павлик ратує за реалізм у літературі, за живу народну мову, за любов до трудівника. В листі до М. Драгоманова від 22 червня 1876 р. він повідомляв, що хоче своїх товаришів «зорганізувати до етнографічної роботи в Галичині», бо, на його думку, «без етнографічної роботи не поставиться народне діло в Галичині ясно, так сказати реально»⁶. У своїй повсякденній праці, яка сягає «далеко поза саму етнографію» і є бойовим викликом тодішній суспільності, М. Павлик закликає передову інтелігенцію, особливо молодь, віддати весь свій талант справі визволення гноблених і гнаних. На думку Павлика, письменники повинні пильніше, глибше «вдивлятися в жите народне й вслухатися в того, що народ про себе співає...»⁷

Разом з І. Франком він розвиває серед передової студентської молоді інтерес до активної фольклористичної діяльності. В журналі «Друг» під рубрикою «Із уст народу» друкуються фольклорні твори, записані І. Франком, М. Павликом, О. Рошкевич та ін.

Під впливом І. Франка та М. Павлика прогресивні інтелігенти Галичини, як зауважував І. Франко, «не в'яжучись ні статистичними, ні історичними, ні міфологічними формулками», фіксували порядок із художніми «словесними творами народу дані про його побут, економічні умови життя та суспільні відносини»⁸.

Збираючи фольклорні матеріали, зокрема пісні, М. Павлик підкреслював неабияке значення нотного запису: «Музика в тій народній пісні — половина її... За браком музики в записах народних пісень пропадає, значить, половина матеріалу. *Задля досліду, та й то часто половина ліпша, а в усякім разі пригідніша до досліду інтернаціональних обопільних впливів на полі народної штуки, бо ж музика — мова вселюдська, зрозуміла помимо слів...*»⁹ (підкреслення наше. — В. К.).

М. Павлик був цілеспрямованим збирачем народної творчості. Його найбільше цікавили фольклорні твори соціального, громадянського звучання. Він записував їх від рідних, знайомих, близьких людей, наймитів, дрібних ремісників, мельників, дяків, дітей, від тих, хто повернувся з війни чи з еміграції.

Весь пісенний матеріал, зібраний М. Павликом, можна згрупувати тематично:

I. Ліричні пісні про кохання: а) дівування та парубкування, зустрічі, щира любов; б) розлука закоханих; в) кохання без взаємності, нещасливе кохання; г) зрадливе кохання, втрата вінка, зведена дівчина.

II. Ліричні пісні про родинне життя і жіночу долю: а) роздуми дівчини про заміжжя і майбутню долю; б) життя заміжньої жінки; в) подружня зрада; г) вдовина доля; д) сирітська доля.

III. Суспільно-побутові пісні: а) пісні з часів боротьби проти турецько-татарських наїзників та про козацьке життя; б) жовнірські (солдатські) та рекрутські пісні; в) наймитські пісні про бідність.

IV. Історичні пісні, балади, епічні співанки.

V. Жартівливі пісні.

VI. Коломийки.

⁶ Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (далі — Переписка...), т. 2. Чернівці, 1910, стор. 40—41.

⁷ Див. Михайло Павлик. Твори. К., ДВХЛ, 1959, стор. 360.

⁸ Олексій Дей. Іван Франко і народна творчість. К., ДВХЛ, 1955, стор. 25.

⁹ ЦДІА у Львові, архів М. Павлика, ф. 663, оп. 1, од. зб. 49, арк. 1—4.

Багато пісень у запису М. Павлика про родинне життя та жіночу долю. Слухаючи пісні жінок, відчуваючи і розуміючи життєво-соціальну основу цих народно-поетичних творів, М. Павлик визначив, що головною темою їх є скарга жінки на свою гірку, тяжку долю. М. Павлик готував солідне дослідження цієї теми¹⁰, але йому не вдалося здійснити задуму. Потім І. Франко, використавши власні записи, записи М. Павлика, І. Моха та інших збирачів, а також начерки М. Павлика на цю тему, успішно завершив працю «Жіноча неволя в руських піснях народних»¹¹, яка стала своєрідним узагальненням пісенного матеріалу на тему жіночої неволі.

Аналізуючи записані М. Павликом ліричні пісні про родинне життя, переконуємося, що вони — цінна сторінка уснопоетичної книги українського народу. Вони проливають світло на історичне минуле жінки, її становище в суспільстві і сім'ї. З цих пісень ми бачимо, що та неволя, за висловом І. Франка, «основана не на грубих та варварських обичаях народних, що чуття і здоровий розум народу супротивляються їй, що особливо жіноцтво дуже живо і виразно почуває всю ненормальність свого положення, але її викликає не що друге, як тиск поганих обставин економічних на життя родинне, викликає та сила, що і на Заході Європи, в краях далеко освіченіших, розвалює і нищить родинне життя робітників...»¹²

Серед пісень на історичну тематику є кілька про опришків та Олексу Довбуша, про війну в Боснії, голод, жовнірські походи через Тернопіль, Відень, Путилів, Львів, про еміграцію.

Записував М. Павлик і балади. В їх основі, як правило, лежать незвичайні події: свекруха отрує невістку; жорстока мати-отруйниця, яка хоче знищити невістку, заподіє смерть синові; чоловік убиває жінку з намови любовниці; пан страчує слугу, в якого закохалася його дружина, та ін. Ці балади вражають нас своєю схвилюваністю, емоційністю. В них органічно злився епічний елемент з ліричним. Часто мінорні картини побуту, особистого життя простих людей, що найчастіше виступають героями творів, підсилюються діалогічною формою розповіді. В баладах немає повільної розповіді, повторів, описів природи, що нерідко трапляється в героїчному епосі, особливо в думах та історичних піснях. У баладах сюжет розвивається майже з «гарячковою драматичністю» (І. Франко), а діалог підсилює внутрішню боротьбу в сюжеті, чіткіше окреслює характери. В баладних творах своя система художніх засобів, серед яких найбільш усталеними є узагальнення, паралелізми, символи, порівняння, зменшувальні суфікси.

М. Павлик занотовував у зошити і народні вислови, збирав матеріали до словника. Серед архівних матеріалів ми віднайшли чернетки із записами загадок, прислів'їв, приказок, більшість яких зібрана в селах Топорівці та Стецева¹³. Цікавився він також весільними обрядами¹⁴. На прохання М. Павлика етнографічні записи робила й сестра Анна¹⁵.

¹⁰ Див. фрагменти статті М. Павлика «Неволя жінки». — Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР (далі — ІЛ), архів І. Франка, ф. 3, од. зб. 817, арк. 59—83 зв.

¹¹ Іван Франко. Вибрані статті про народну творчість. К., Вид-во АН УРСР, 1955, стор. 280.

¹² Там же, стор. 135.

¹³ ЛДНБ, відділ рукописів, ф. НТШ, спр. 122. Приповідки, записані М. Павликом у Косові, Лімні, Лоліні, Тяглові, були надруковані у I-му томі «Галицько-руських народних приповідок». — «Етнографічний збірник». Львів, 1901—1905, стор. VII—X.

¹⁴ ІЛ, архів І. Франка, ф. 3, од. зб. 3593, арк. 2—8.

¹⁵ ЦДІА у Львові, архів М. Павлика, ф. 663, оп. 1, од. зб. 68, арк. 1—14 зв.

Розуміючи значення фольклору, М. Павлик намагався публікувати його зразки в газетах, журналах. Павликові записи з'являються в періодичних виданнях «Друг», «Народ», «Батьківщина», «Етнографічний збірник», «Жите і слово», «Громадський голос» та ін.

Певну наукову цінність мають Павликові дослідження фольклору. У своїх статтях «Неволя женщин» (незакінчена), «Про жіночу долю»¹⁶, «Причинки до етнографії любові»¹⁷, «З життя і праці нашого жіноцтва»¹⁸ він прийшов до висновку, що причиною гіркої долі жінок є економічний лад. «Саме воно (жіноцтво. — В. К.) незвичайно делікатне, ніжне — як доказують наші жіночі народні пісні, — а мусить жити звичайно в дуже рапавій дійсности...»¹⁹

Ціла хроніка жіночого життя постає перед нами у статті «З життя і праці нашого жіноцтва», де Павлик дав огляд праці як жінок неписьменних (Катерини Довбенчук із Косова), так і письменниць (Наталії Кобринської, Михайлини Рошкевич). Автор статті сміливо заявляє, що жінки не мали ніякого права: ні на освіту, ні на громадську діяльність. Ставлячи питання про гармонійний розвиток жінки як особи, М. Павлик підкреслює конечну потребу вчитися.

У «Причинках до етнографії любові» Павлик вказав на важливість з'ясування стосунків між чоловіками і жінками для «вияснення іменно суспільних стосунків»²⁰ (підкреслення наше. — В. К.). Він радив записувати від дівчат, жінок, парубків та чоловіків такі народні оповідання, де якраз і йдеться про стосунки двох статей. На думку дослідника, «вони (оповідання. — В. К.) дали б повніший фактичний матеріал для оцінки теперішніх полових відносин у нашій народі, ніж пісні й обряди весільні»²¹ (підкреслення наше. — В. К.).

Розглядаючи «жіночу неволю» на матеріалі галицьких пісень, у яких «викажуються гадки найглибже і найсвобідніше»²², М. Павлик справедливо підкреслює, що лише той, хто сам бився у житті з неволею і бідною, хто сам на власні очі бачив, що завжди над біднішим й слабшим стоїть багатший і сильніший, міг і мусив би переконатися, що «нема такої страшної неволі, як неволя дівчат і жінок»²³.

М. Павлик вважає, що шлюб — то формальність, головне — це спільність думок, прагнень прислужитися суспільству, взаємна любов й повага. «Всилювати любити не годен ніхто»²⁴, говорить він. На основі аналізу народних творів М. Павлик доходить висновку: якби дівчата мали освіту, були вчені, мали б спеціальність, то не виходили б заміж за «кого-небудь, аби лиш мав багато грошей»²⁵, а шукали б такого, щоб з ним було «ясно в голові і легко на серці»²⁶. В такому разі, на думку М. Павлика, і чоловіки мусили б думати про жінок, поважати їх більше, рахуватися з їх думками.

Павлик стверджує, що «найбільша неволя — це у простого народу»²⁷, у звичайного трударя, бо над селянською жінкою, крім чоловіка, старшує та насміхається піп, дяк, шляхтич.

Ряд питань, що стосуються вивчення народного життя, його мови, збору фольклорно-етнографічних матеріалів, порушив М. Павлик у пра-

¹⁶ ЦДІА у Львові, архів М. Павлика, ф. 663, оп. 1, од. зб. 261, арк. 1—21.

¹⁷ Там же, од. зб. 50, арк. 1—8. Згодом надруковано у 5-му томі «Переписки...», стор. 157.

¹⁸ Там же, од. зб. 3, арк. 1—16.

¹⁹ М. Павлик. Про нашу рідню, стор. XIV.

²⁰ ЦДІА у Львові, архів М. Павлика, ф. 663, оп. 1, од. зб. 50, арк. 1—8.

²¹ Там же.

²² Там же.

²³ ІЛ, архів І. Франка, ф. 3, од. зб. 817, арк. 59.

²⁴ Там же, арк. 65.

²⁵ Там же, арк. 65—65 зв.

²⁶ Там же, арк. 65.

²⁷ Там же, арк. 65 зв.

цях «Про галицько-руські читальні»²⁸, «Перші ступні русько-українського жіноцтва»²⁹, «Михайло Драгоманів і его роля в розвою України» (Львів, 1907), в критичних виступах з питань фольклористики³⁰.

Михайло Павлик впродовж років збирав праці М. Драгоманова з питань фольклору, писані англійською, італійською, російською, болгарською і французькою мовами, переклав їх, склав покажчики та примітки і видав у чотирьох томах під назвою «Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство».

Павлик не тільки збирав, публікував, досліджував фольклор. Він щедро використав його у художніх творах, зокрема в оповіданнях «Рибенщуків Тетяна», «Юрко Куликів», повістях «Пропавший чоловік» та «Вихора», але це тема окремого дослідження. В багатогранній діяльності М. Павлика його фольклористична праця по праву займає почесне місце.

В. А. КАЧКАН

МИХАЙЛО ПАВЛИК — СОБИРАТЕЛЬ И ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ФОЛЬКЛОРА

Резюме

Статья посвящена фольклористической деятельности М. Павлика, еще недостаточно изученной литературоведами. Автор рассматривает тематическое и жанровое богатство собранных М. Павликом фольклорных произведений, а также исследования фольклора М. Павликом.

²⁸ Див. Переписка..., т. 5, стор. 126—127.

²⁹ «Народ», 1890, ч. 4, стор. 42—50.

³⁰ Див. рецензію М. Павлика на книжку Андрія Молодченка «Веселка», складену з «простонародних пісень, оповідань, приповідок» («Народ», 1890, ч. 4, стор. 53—54); полемічну статтю «Дунав-Дунай в слов'янській поезії» («Правда», 1877, ч. 1—2; «Друг», 1877, ч. 3—4, стор. 49); етнографічний нарис про чеського вченого Ф. Ржегоржа («Громадський голос», 1899, ч. 20, стор. 166); нотатки про інтермедії Гаватовича (ЦДІА у Львові, архів М. Павлика, ф. 663, оп. 1, од. зб. 2.).

Проблема щастя у філософському вченні Г. С. Сковороди

Центральне місце у філософському вченні Г. С. Сковороди займає людина в реальному житті, її щастя. Проблема щастя у своєму історичному розвитку далеко не нова. З того часу, як людина почала осмислювати власне існування і своє відношення до навколишньої реальності, досягнення щастя стало основною і заповітною метою її життя.

Цілком зрозумілою з точки зору історичної перспективи є постановка проблеми людського щастя й у філософському вченні Сковороди. Прагнучи розв'язати цю проблему, Сковорода ґрунтовно вивчає античну філософію, критично аналізує християнську етику і філософію, широко знайомиться з філософсько-просвітницькою думкою XVII—XVIII століть.

Проте вирішальний і визначальний вплив як на формування світогляду Сковороди, так і на постановку та з'ясування ним суті щастя людини мали конкретно-історичні умови розвитку Росії та України XVIII століття, боротьба трудящих мас російського і українського народів проти соціально-економічного і політичного гніту. Органічний зв'язок світогляду українського мислителя з інтересами «простолюдина», трударя, визначив його глибоко гуманістичну концепцію людського щастя, яка виражала інтереси трудящих мас.

Поклавши в основу своєї концепції людського щастя прагнення трудящої людини, Сковорода заперечує всі ті шляхи і способи пошуків щастя, які притаманні нетрударям, паразитичним елементам і які, на його думку, ведуть неодмінно до зла, нещастя. «Нынѣ же желаеш ли быть щасливым? Не ищи щастія за морем, не проси его у человекѣ, не странствуй по планѣтам, не волочись по дворцам, не ползай по шарѣ земном, не броди по Іерусалимам... Щастіе ни от небес, ни от земли не зависит»¹. Мислитель наголошує й на тому, що «родное щастіе ни в знатном чинѣ, ни в тѣлѣ дарованія, ни в красной странѣ, ни в славном вѣкѣ, ни в высоких науках, ни в богатом изобиліи» (I, 219).

А в чому ж, на думку Сковороди, полягає людське щастя? Де і як його знайти?

Ключ до розуміння концепції людського щастя, розвинутої Сковородою, слід шукати насамперед у його філософській системі, основою якої є пантеїстичне вчення про «три світи» і «дві натури». «Суть же три мыры. Первый есть всеобщій и мыр обительный, гдѣ все рожденное обитает. Сей составлен из безчисленных мыр-мыров и есть великій мыр. Другіи два суть частныи и малыи мыры. Первый мікрокозм, сирѣчь — мырик, мирок, или человек. Второй мыр символичный, сирѣчь библиа» (I, 536).

¹ Г. Сковорода. Твори в двох томах, т. I, К., Вид-во АН УРСР, 1961, стор. 15. Далі посилаємось на це видання, вказуючи в тексті римською цифрою том, арабською — сторінку.

Ці три світи — «макрокозм», «мікрокозм» і «мыр символічний», за вченням Сковороди, мають «дві натури». «Весь мыр состоит из двоих *натур*: одна видимая, другая невидима. Видима называется тварь, а невидимая — бог. Сія невидимая *натура*, или *бог*, всю тварь пронизает и содержит, вездѣ и всегда был, есть и будет» (I, 57). У пантеїстичному вченні Сковороди про «три світи» і «дві натури» бог цілком втрачає риси індивідуально-особового творця матерії і світу, розчиняється у матеріальній дійсності. Бог — «все во всем». «Он в деревѣ истинным деревом, в травѣ травою, в музыкѣ музыкою, в домѣ домом, в гѣлѣ нашем перстном новым есть тѣлом и точностію или главою его. Он всячиною есть во всем...» (I, 40).

В пантеїстичному вченні Сковороди бог вирисовується як «тайная нѣкая, по всему разлившаяся и всѣм владѣющая сила» (I, 77), яка і є всезагальним законом розвитку та зміни всієї матеріальної дійсності, її логосом, світовим розумом. «Сія повсеместныя, всемогущія и премудрія силы дѣйствіе называется тайным законом, правленіем, или царством, по всему матеріалу разлитым безконечно и безвременно, сирич недзя о ней спросить, когда она началась — она всегда была, или поколь она будет — она всегда будет, или до коего мѣста простирается — она всегда вездѣ есть» (I, 214).

Оскільки ж за пантеїстичною концепцією Сковороди бог-закон, як «невидима натура», лежить в основі «видимої натури», то «мікрокозм», як людина, є також проявом бога. «А видь истинный человек и бог есть тожде» (I, 47).

Розкриваючи суть «истинного человека» як тотожності бога, Сковорода підкреслював, що «не виѣшня наша *плоть*, но наша *мысль* — то главный наш *человек*. В ней-то мы состоим. А она есть нами» (I, 34). Якщо ж «мысль и сердце... истинный человек есть» (I, 38), то з погляду духовної сутності людини «мысль и сердце» є пантеїстичною модифікацією бога, світового розуму, логосу в людській духовній сутності.

На цій основі мислитель і висуває на перший план вимогу — «пізнай самого себе», тобто «свое сердце», «свого бога», свою духовну сутність. Адже «один труд в обоих сих — познать себе и уразумѣть бога, познать і уразумѣть точнаго человека», тобто «кромѣ плоти и крови» знайти «святое и божественное средѣ себе», бо бог «внутрѣ нас есть, в сердцѣ нашем» (I, 47, 111).

Але, як вважає Сковорода, пізнання самого себе — «свого бога» — це лише перший етап на шляху реалізації «истиннаго человека». Щоб досягнути повного свого утвердження, людина повинна жити за своєю природою, тобто згідно із пізнаною своєю духовною сутністю.

Лише дотримання цих двох принципів у їх органічній єдності забезпечує повну реалізацію, тобто пізнання і утвердження «истиннаго человека» в реальному житті. А «жизнь наша, — підкреслює мислитель, — есть вѣдь путь непрерывный. Мир сей есть великое море всѣм нам плывущим. Он-то есть океан, о, вельми немногими щастливцами безбѣдно преплавляемый» (I, 514).

У Сковороди життя людини розглядається насамперед як пізнання і утвердження морально-етичних засад — добра, правди, честі, справедливості та інших чеснот, які є основоположними для життя і діяльності «истиннаго человека». Пізнавши себе, «свого бога», тобто свою «невидиму натуру», людина розкриває насамперед певну сукупність морально-етичних засад, які є законом її життя, дають їй знання вміння і силу відрізнити добро від зла, правду від брехні, чесність від нечесності, справедливість від несправедливості і т. д. Разом з тим Сковорода наголошує на тому, що треба не тільки знати істину, а й

згідно з істиною жити. «Начинаєш ли познавати істину? Люби ж єя и поступай по ней. А без сего не годишся в єя посвященіє» (I, 132). «Сердце» як морально-етична сутність людини є її наставником, до голосу якого вона повинна постійно прислухатися, ним керуватися. Життя, основане на правді, честі, страведливості і т. д., є торжеством «истиннаго челоуѣка», «божественным» життям.

Але пізнання й утвердження морально-етичних принципів реалізує лише моральність, а не *сєнс* життя «истиннаго челоуѣка». Сєнс людського життя, основаного на морально-етичних засадах, розкривається та реалізується, твердить Сковорода, в праці, діяльності, творчості «по сродности», тобто згідно із здібностями, нахилами, покликанням душі, «невидомої натури».

Мислитель послідовно проводить думку: оскільки «истинный челоуѣк» міститься в «невидимій натурі», «богові-законі», то пізнання «самого себе», тобто «свого бога», розкриває нахили і здібності, «сродность», що визначають характер, напрям і зміст праці людини. «Узнай себе. Внемли себѣ и послушай господа своего. Есть в тебѣ царь твой, отец и наставник. Воньми себѣ, сыщи его и послушай его. Он один знает, что тебѣ сродное, сієсть полезное. Сам он и поведет к сему, зажжет охоту, закуражит к труду, увѣнчает концем и благословенієм главу твою. Пожалуй, друг мой, не начинай ничево без царя в жизни твоей!» (I, 324).

Разом з тим, відкидаючи пасивне, в собі замкнуте самоспоглядання, Сковорода вважає, що пізнання «сродности» не є самоціллю, а шляхом до практичної діяльності — людської праці, що є здійсненням принципу «жити по натурѣ». Адже, «как практика без сродности есть бездѣльная, так сродность трудолюбієм утверждается. Что ползы знать, каким образом дѣлается дѣло, если ты к тому не пріобык? Узнать не трудно, а трудно привыкнуть. Наука и привычка есть то же. Она не в знаніи живет, но в дѣланіи. Вѣдѣніє без дѣла есть мученієм, а дѣло — без природы» (II, 113).

Гармонійну єдність пізнаних здібностей і їх практичного здійснення Сковорода окреслює поняттям — «сродность труда», що й означає працю за здібностями. Тільки в гармонійній єдності «званія», «должности», «труда» всіх видів діяльності і «сродности», «здібностей» «невидимої природи» розкривається і утверджується «истинный челоуѣк». І цього ніщо не може замінити, навіть навчання і наука. Відомо, що «наука приводит в совершенство сродность. Но если не дана сродность, тогда наука что может совершить?» (I, 350). Адже «сокола вскорѣ научишь лѣтать, но не черепаху», «орла во мгновение навчишь взирать на солнце и забавляться, но не сову» (I, 495). А тому «буде кто чего хочет научиться, к сему подобает ему родиться» (I, 496).

У концепції Сковороди «сродность труда», спорідненість праці з нахилами, здібностями, покликаннями «невидимої природи» людини трактується як невичерпне джерело, основоположне начало і визначальний стимул радості і насолоди «истиннаго челоуѣка». «Природа, — підкреслює мислитель, — есть первоначальная всему причина и самодвижущаяся пружина. Она есть мать охоты. Охота есть ражженіє, склонность и движеніє. Охота сильнає неволи, по пословицѣ. Она стремится к труду и радуется им, как сыном своим. Труд есть живой и неусыпный всей машины ход потоль, поколь породит совершенное дѣло, соплѣтающее творцу своему вѣнец радости. Кратко сказать, природа запалает к дѣлу и укрепляет в трудѣ, дѣлая труд сладким» (I, 323).

Сковорода підкреслює, що праця по «несродности» не приносить радості і насолоди. Підкоряючись ідолу «тѣла», тобто земних принад, багатства, розкоші, а не велінню «сродности», «многіє, презрѣв при-

роду, избирают для себе ремесло самое модное и прибыльное, но все обманываются». І цілком зрозуміло, бо «прибыль не есть увеселение, но исполнение нужности тѣлесная, а если увеселение, то не внутреннее». А тому, продовжує мислитель, справжнє, «родное же увеселение сердечное обитает в дѣланіи сродном», причому «тѣм оно слаже, чем сроднѣе» (I, 339).

Радість, насолода, задоволення від праці людина одержує тоді, коли праця виступає не як «наполнение нужности тѣлесная», а як процес втілювання і реалізації трудової дії за здібностями, нахилами, по «сродности». Адже ж «коль сладок труждающемуся труд, если он природный. С коликим веселием гонит зайца борзая собака! Кой восторг, как только дан сигнал к ловлѣ! Сколько услаждается трудом пчела в собирании меда! За мед ея умерщвляют, но она трудиться не престанет, поколь жива. Сладок ей, как мед, и слаже сота труд. К нему она родилась. О боже мой! Коль сладкій самый горкій труд с тобою» (I, 326—327).

Повне розкриття і всебічна реалізація «сродности труда», що породжує радість, насолоду, задоволення, завершується у найвищому душевному стані людини — щасті. «Щастіє твое и мир твой, и рай твой, и бог твой внутри тебе есть» (I, 328). Якщо б щастя «зависѣло от мѣста, от времени, от плоти и крови», якщо б воно містилося «в Канарских островах», «в царских чертогах», «в богатствах» і т. д., то «тогда бы и щастіє наше и мы с ним были бѣдные», щасливцями були б лише окремі люди. «Кто б мог добратся к тѣм местам? Как можно родится всѣм в одном коем-то времени? Как же и помѣстится в одном чинѣ и статѣ? Кое же то и щастіє, утвержденное на пѣскѣ плоти, на ограниченном мѣстѣ и времени, на смертном человѣкѣ?» Сковорода підкреслює, що щастя вічне і безмежне, «нѣт его нигдѣ, затѣм что есть вездѣ». Ми «ищем щастія по сторонам, по вѣкам, по статям, а оно есть вездѣ и всегда с нами, как рыба в водѣ, так мы в нем, а оно около нас ищет самих нас» (I, 14, 221).

Підкреслюючи, що «щастіє наше есть мир душевный», який ми повинні пізнати, мислитель вказує, що «сіе-то есть быть щастливым — узнать, наитить самого себе», бо лише із пізнанням себе «входит в душу», тобто в свідомість, знання «сродности», а «с ним путь щастія мирный» (I, 254, 225, 318), яке реалізується в «сродном трудѣ». Адже праця, як втілення «сродности», приносить людині радість, насолоду, спокій, творче задоволення, а все це виражається в стані щастя. «Вот мир! — в упокоение мыслей, обрадование сердца, оживотворение души. Вот мир! Вот щастія нѣдро!» (I, 226). Отже, оскільки «жизнь и дѣло есть то же», то, безперечно, «сродное дѣло» є щасливим життям.

Але якщо «душу веселит сродное «дѣланіе», яке є невичерпним джерелом людського щастя, то «если же отнять от нея сродное дѣйствие, тогда-то ей смертная мука» (I, 339), яка є нещастям людини. «Сія мука лишает душу здравія, разумѣй, мира, отнимает кураж и приводит в расслабление. Тогда она ничем не довольна, мерзит и состоянием и селением, гдѣ находится. Гнусны кажутся сосѣди, невкусны забавы, постлые разговоры, неприятны горничныя стѣны, немилы всѣ домашніе; ночь скучна, а день досадный; лѣтом зиму, а зимою хвалит лѣто; нравятся прошедшіе, Авраамскіе вѣка или Сатурновы; хотѣлось бы возвратиться из старости в младость, из младости в отрочество, из отрочества в мужество; хулит народ свой и своя стороны обычаи, порочит натуру, ропщет на бога и сама на себе гнѣвается. Тое одно сладкое, что невозможное; вождельнное, что минувшее; завидное, что отдаленное. Там только хорошо, гдѣ ея, и тогда, когда ея нѣт. Больному всякая пища горка, услуга противна, а постѣль жестка. Жить не может и умирѣть не хочет» (I, 339—340).

На думку Сковороди, причина нещастя полягає у «несродности труда», тобто в діяльності без покликання, в праці, визначеній спокусами та принадами «видимої натури», оснований на виборі «званія» «по своим прихотям» та «по чужим совѣтам». А тому мислитель рішуче осуджує вибір заняття «по несродности». «Не смотри, — остерігає він, — что вышше и нижше, что видиѣ и не знатиѣ, богатѣе и убогшее, но смотри тоє, что тебѣ сродное», бо «без сродности все ничто» (I, 327). Мислитель зазначає, що «отнять от души сродное дѣланіе — значит ее лишитъ живности своей» (I, 350). «Несродность» є страшним ворогом людини, який руйнує її сили, нівечить знання, придушує здібності. «Кто безобразит и растлѣвает всякую должность? — Несродность. Кто умерщвляет науки и художества? — Несродность... Она каждому знанію внутреннѣшій яд и убійца» (I, 358).

Праця «по несродности», тобто за невідповідністю здібностям, природному покликанню, викривлює і спотворює самі результати її, що приносить шкоду суспільству. «По сей-то причинѣ, — підкреслює Сковорода, — искусный врач неудачно лѣчит. Знающий учитель без успѣху учит. Ученый проповѣдник без вкуса говорит. С приписью подъячій без правды правду пишет. Перевравший библию студент без соли вкушает. Истощивший в пиктурѣ вѣк без натуры подражает натурѣ. Во всѣх сил всегда недостает нѣчтось» (I, 328—329). Цим «нѣчтось» якого бракує, і є «сродность труда», здібності, покликання до даної праці, розуміння того, що «разумным и добрым сердцам гаразда милає и почтеннѣе природный и честный сапожник, нежели безприродный штатский совѣтник» (I, 329). Власне «нещастіє — оттуду родилось, что прелщенный человек, пошедшій за руководством слѣпой натуры, ухватился за хвост, минув голову» (I, 322).

Розкриваючи «самое переднее крыльцо и преддверіє, вводящее в пагубу», Сковорода вказує на ті «дорожки», які «єсть родный нещастія путь», а саме: «входитъ в несродную статью», «нестъ должность, природѣ противну», «обучаться, к чему не рожден», «дружить с тѣми, к коим не рожден» (I, 322).

Отже, утвердження щастя й усунення нещастя Сковорода органічно поєднує із здійсненням нерозривно зв'язаних основоположних принципів — «узнай себе» и живи «по натурѣ». За його переконанням, принцип «узнай себе» дає можливість «богомудро управлять внѣшнюю, домашнюю и внутреннюю, душевную економією, то єсть узнать себе и здѣлать порядок в сердце своем» (I, 240), а принцип «жить по натурѣ» вимагає неухильного дотримання і практичного здійснення пізнаної «сродности труда», що є реальною основою усунення ситуації невідповідності, яка полягає в тому, що праця не знаходить відповідних собі «сродних» здібностей і покликання, а наявні ж здібності не здійснюються у відповідній собі «сродній» праці.

У вченні Сковороди сократівське «узнай себе самого» і епікурівське «жить по натурѣ», набувши нового філософського звучання, злилися на пантеїстичній основі в єдиний процес пізнання та утвердження «истиннаго человека», який бачить сенс свого життя в пізнанні «сердца», «своего бога», тобто моральних принципів і природних здібностей, нахилів, покликання, що у органічному єднанні і взаємодоповненні реалізуються в його морально-досконалому житті і «сродній» праці.

За визначенням Сковороди, «истинный человек» і є ідеал людини, яка, переборовши спокуси і принади матеріального життя як абсолютизованого та ідеалізованого тілесного «идола и кумира», пізнала свою духовну сутність і утвердила себе в житті як єдність моральної досконалості і «сродного труда», досягаючи цим спокою, радості, щастя.

Проте, як гадає Сковорода, своє завершення людське щастя досягає в поєднанні особистого і загальнонародного блага, добра.

Сковорода далекий від того, щоб щастя людини замикати в рамках особистого світу людської індивідуальності, відривати та ізолювати його від усього суспільного життя. Адже щастя здійснюється в «сродном трудѣ», а «сродный труд» неодмінно вводить людину у сферу суспільного життя. Тому, оскільки «всѣ мы не ко всему, а к сему всяк добрый человек родился», то індивідуальний «сродный труд» є конкретним здійсненням загальної «должности», суспільної діяльності, індивідуальним вкладом у спільну скарбницю загального добра. «Ничто столько не сладко, как общая всѣм нам должность», той «щаслив, кто сопряг сродную себѣ частную должность с общею. Сія есть истинная жизнь» (II, 128). Отже, щасливе життя людини — це процес гармонійного поєднання практично-трудової реалізації індивідуальної «сродной должности» із «общею должностію», із загальним суспільним добром, благом, щастям.

За переконанням Сковороди, щасливим є те суспільство, що гармонійно поєднує морально досконалих людей, які вільно творять і працюють за своїми здібностями, нахилами, покликанням. Що ж стосується «человѣколюбных душ», «честных званій» і «благословенных промысла родов», то Сковорода підкреслює: «Составляют они плодотворный... общества сад, так, как часовую машину свои части. Она в то время порядочное продолжает течение, когда каждый член не только добр, но и сродную себѣ разлившіяся по всему составу должности часть отправляет» (I, 322—323). Вільно розкриваючи свою сутність в «сродном трудѣ», людина повністю віддає суспільству власну працю. «И сіе-то есть быть щасливым, познать себе, или свою природу, взяться за свою долю и пребывать с частію, себѣ сродною, от всеобщей должности. Сін должности участія есть благодѣяніе и услуга» (I, 323). Сковорода мріяв про суспільство, в якому повинні панувати рівність, свобода, братерство, справедливість, чесність і правда. «Нѣтъ там вражды и раздора. Нѣтъ в оной республикѣ ни старости, ни пола, ни разнствія — все там общее. Общество в любви, любовь в бже, бог в обществѣ. Вот и кольцо вѣчности» (I, 415).

Проте в реальному житті мислитель бачив суспільство, в якому навіть мови не могло бути про здійснення його концепції «істинного человека», людського щастя. Викриваючи несправедливий феодально-кріпосницький лад, Сковорода підкреслював, що це суспільство ґрунтується на «видимій натурі», на «желаніи свѣтском», що є джерелом усіх суспільно-державних нещасть. «Кто не желает честей, сребра, волностей? Вот тебѣ источник ропоту, жалоб, печалей, вражд, тяжб, грабленій, татьбы, всѣх машин, крючков и хитростей. Из сего родника родятся измѣны, бунт., паденія государств и вся нещастій бездна» (I, 217).

Абсолютизація та ідеалізація «видимой природы» створює суспільний ґрунт для процвітання «несродности», веде до суспільної трагедії. «А когда уже стал волк пастухом, медвѣдь монахом, а лошак совѣтником, сіе не шутка, но бѣда. О когда б мы проникнули, коль сіе обществу вредно!» (I, 337). В такому суспільстві панує беззаконня, насильство, свавілля, брехня, лицемірство, панують ті, хто «по лицу святы, по сердцу всѣх беззаконныѣ», хто «десятка шибениц достоин», хто до рівня моральних норм підняв «зависти, грабленіе, тяжбы, татьбы, убійства, хулы, клеветы, лицемѣрія, лихоимства, любодѣянія, студодѣянія, суевѣрія», хто «по успѣху беззаконій своих и мудрость, и славу, и благородность, и сласть, и блаженство оцѣняет» (I, 482—483).

Суспільство, в своїй основі зіпсуте і zdeправоване, вважає Сковорода, не може створити необхідних умов для здійснення «сродного

труда» як основи радості, насолоди, щастя. Цим і пояснюється те, що сучасний йому суспільний і державно-політичний лад Сковорода розглядав як несправедливий, протиприродний, антигуманний, який нівечить і вбиває в людині все чисте, добре і справедливе, породжує і насаджує зло. Боротьба проти такого ладу та за перебудову суспільства на засадах свободи, рівності і братерства, за торжество справедливості, добра і щастя і є життєвим шляхом видатного гуманіста і мислителя Сковороди.

Основний засіб для досягнення цієї високо благородної і гуманної мети мислитель бачив у просвітництві, поставивши на службу боротьби проти світу зла і за утвердження людського щастя своє свободолюбиве і непідкупне слово. Водночас можна вважати, що Сковорода в принципі не виключав і збройної боротьби за свободу, про що в деякій мірі свідчить твір «De libertate». Величаючи Б. Хмельницького як «мужа вибраного», «батька свободи» і героя, Сковорода тим самим схвалює і ті засоби, з допомогою яких гетьман добував волю.

Концепція людського щастя Сковороди, при всій своїй обмеженості, є цінним надбанням духовного життя українського народу. З його вчення животворно променіють благородні ідеї гуманізму, шанування та піднесення людської гідності трударя, звеличування «сродного труда» як невичерпного джерела радості, насолоди і щастя, перемоги та утвердження в суспільному житті принципів рівності, свободи і братерства.

А. И. ПАШУК

ПРОБЛЕМА СЧАСТЬЯ В ФИЛОСОФСКОМ УЧЕНИИ Г. С. СКОВОРОДЫ

Резюме

Статья посвящена рассмотрению одного из существенных вопросов философского учения Г. С. Сковороды — вопроса о человеческом счастье. Постановка и освещение этой проблемы в учении Г. С. Сковороды основывается на его пантеистической концепции о «трех мирах» и «двух натурах». Представляет ценность концепция «сродного труда», который является, по мнению мыслителя, неисчерпаемым источником радости, наслаждения, счастья.

Автор подчеркивает, что неразрывную связь мировоззрения Г. С. Сковороды с жизнью и чаяниями «простолюдина», что определило глубоко гуманистический характер его концепции человеческого счастья, отражающей интересы трудящихся масс, возвеличивающей человеческое достоинство труженика, отстаивающей принципы равенства, свободы и братства.

Образи співбесідників та їх роль у бабаївському циклі філософських діалогів Г. С. Сковороди

У творчій біографії Г. С. Сковороди особливе місце займає перша половина 70-х років XVIII століття. Це був період розквіту таланту і могутнього піднесення творчої активності видатного українського філософа, поета-гуманіста і просвітителя-демократа.

Як відомо, переслідуваний реакцією, Сковорода в 1769 р. назавжди залишає посаду шкільного викладача і взагалі всяку офіційну службову діяльність та обирає шлях мандрівного вчителя-філософа. Мислитель і письменник ще глибше проникає в життя народу, проймається його думами і сподіваннями, мудрістю і оптимізмом. З-під його пера тільки за два (1773—1774) роки один за одним виходять чотири великі філософські твори: «Діалог, или разглагол о древнем мірѣ», «Разговор пяти путников о истинном щастіи в жизни», «Кольцо», «Разговор, называемый Алфавит или букварь мира». Об'єднані вони спільністю проблеми і задуму, в них у логічній послідовності розвивається тема мети і призначення людського життя, найбільш повно викладена практична філософія Сковороди — етика, найчіткіше сформульований відкритий ним «закон сродностей», широко обгрунтована теорія «сродності труда» та вчення про всезагальне щастя.

Ці твори становлять новий цикл у філософському доробкові Сковороди. Написані вони (принаймні два останні, як зазначає сам Сковорода) у селі Бабаях (біля Харкова) на основі того, «что говорено в бесѣдах с здѣшними пріятелѣми. Они же и бесѣдующими лицами поставлены в обонх»¹. Ті ж самі «бесідуючі особи» виступають і в перших двох діалогах, і це служить додатковим підтвердженням, що вони теж написані у Бабаях, тому всі чотири зазначені філософські діалоги можна умовно назвати «бабаївським циклом».

Крім Григорія, в діалогах беруть участь Яків, Афанасій, Лонгин, Ермолай. Дослідники вже звернули увагу на те, чи відповідають ці імена справжнім іменам приятелів Сковороди, серед яких були і Яків Правицький, бабаївський священник, один з найближчих друзів філософа, і Афанасій Панков, якому Сковорода присвятив згаджену в Бабаях у 1774 р. збірку «Басні Харьковскія»². Цікаві припущення висловлено і про походження імені «Лонгин», близького до прізвища Логвинів (із с. Липців), висланих за приналежність до секти духоборів³. Цілком імовірно, що й ім'я Ермолай мав один із численних приятелів, друзів-однодумців чи учнів Сковороди. В усякому разі безсумнівно — всі образи співбесідників бабаївського циклу діалогів

¹ Григорій Сковорода. Твори в двох томах, т. I. К., Вид-во АН УРСР, 1961, стор. 316. Далі при посиланні на це видання в тексті вказується том і сторінка.

² А. Ніженець. На зламі двох світів. Розвідка про Г. С. Сковороду і Харківський колегіум. Харків, «Прапор», 1970, стор. 163—172.

³ Там же, стор. 161—162.

мали своїх реальних прототипів. Це були учасники усних розмов, бесід Сковороди не тільки в Бабаях чи Липцях, а і в Харкові, Острогозьку, Гужвинську, Гусинці — на всіх шляхах і перехрестях його мандрів, де він також знаходив собі друзів і в часи перепочинку заводив з ними бесіди.

Діалоги бабаївського циклу не є діалогами-суперечками, в них не стикаються протилежні думки, судження. Це переважно «мирні», спокійно-розважливі розмови-роздуми друзів-однодумців, які зібралися не для сварок і «не для хвастливых любопрѣній, но ради соединения желаний... сердечных» (I, 230). Для них «дружеска бесѣда есть возок, путника облегчающий» (I, 362), «сообщение мыслей і будто взаимное сердец лобызание, соль і свѣт компаній — союз совершенства» (II, 425).

Всі п'ять персонажів діалогів Сковороди — пристрасні шукачі істини, справжнього сенсу буття людського. Життя для них — «путь, как рѣка текущий», а самі вони — «путники» — подорожні, що прагнуть знайти шлях «к истинному щастію» (I, 208). В розмовах вони виявляють свою широку освіченість, добре знають не тільки біблію, а й твори античних філософів, зокрема Епікура, оперують прикладами зі всесвітньої історії, мистецтва, природничих наук — фізики, хімії, математики, механіки, астрономії. Спільною рисою всіх персонажів є їх близькість до демократичного середовища, всі вони «бѣднячье, достатков не имущіе» (I, 207), з щирою повагою ставляться до людей праці, їх чесності, відвертості і мудрості.

Легко помітити, що відзначені вище найбільш істотні риси персонажів діалогів притаманні основному прототипу їх — автору цих діалогів Сковороді, всі вони в цілому відтворюють інтелект, «любомудріє», духовний образ мислителя. Більше того, Сковорода наділяє окремим персонажів фактами зі своєї біографії, своїми особистими, суто індивідуальними пристрастями і нахилами.

Така своєрідна аплікація, «накладання» авторської особи на образи співбесідників все ж не веде до повного злиття автора з персонажами, не позбавляє їх індивідуальної визначеності, не перетворює їх на рупори авторських ідей. Тому не можна ідентифікувати особи автора з персонажами його творів, тим більше беззастережно приписувати автору їх висловлювання, які суперечать його переконанням⁴. Звідси випливає важливість встановлення не тільки спільних, а й індивідуальних рис образів співбесідників, визначення ролі кожного з них у діалогах Сковороди.

Провідна роль у бабаївському циклі діалогів належить Григорію, в особі якого, безперечно, виступає сам Сковорода. Підтвердженням цього є, передусім, хід міркувань Григорія, які ні в чому не суперечать, а цілком збігаються з міркуваннями Сковороди, висловленими в інших його творах, присвятах, листах.

⁴ Таке, на жаль, трапилось у загалом серйозному, одному з кращих за останні роки дослідженні ідейної спадщини філософа — монографії М. Редька «Світгляд Г. С. Сковороди» (Вид-во Львівського університету, 1967). На стор. 93—94 цієї роботи читаємо: «У творі «Кольцо» філософ порівнював проблему вічності чи виникнення світу з «вузликом» Соломона, а Соломону в біблійі приписується вислів «Ничто не ново под солнцем». Наш мислитель так роз'ясував цей «вузлик»: «Мнѣ кажется, что Соломон просто говорит, что в свѣте все старое: что сегодня есть, то же и прежде всего было». Але ж так роз'ясував цей «вузлик» не «наш мислитель», а Афанасій, роль якого в діалогах далека від того, щоб бути рупором ідей мислителя, бо ж слідом за процитованими автором словами Афанасія йде зовсім інше, дійсно відповідне поглядам Сковороди розв'язання цього «вузлика» другим учасником діалога Яковом. Воно починається дотепною реплікою на адресу Афанасія: «Высморкай же нос», тоді, мовляв, відчуєш інший смисл у словах Соломона, «что все ветошь есть под солнцем» (тобто «видимий світ» старіє, вічно змінюється), «но не то, что сверх солнца» (тобто у «невидимому світі», світі «істинному», який Сковорода вважав незмінним, вічно новим, «не дряхлеющим»).

У монологи та репліки Григорія вкладено окремі деталі з біографії філософа, даються посилання на його твори чи цитати з них. До таких деталей належить, зокрема, згадка Григорія про одного свого учня, якому важко давалася наука, але «как только он отрѣшился к механикѣ, как вдруг всѣх удивил своим понятіем без всякого руководителя» (I, 327). З біографії Сковороди відомі непоодинокі випадки приниження гідності філософа в панському середовищі, яке насміхалося над його «подлым» («низьким», «мужицьким») походженням. Про один з таких випадків розповідає Григорій у творі «Разговор пяти путников»: «Случилось мнѣ в неподлой компаніи не без удачи быть участником разговора. Радовался я тѣм, но радость моя вдруг исчезла: двѣ персоны начали хитро ругать и осмѣхивать меня, вкладая в разговор такіе алмазные слова, кои тайно изображали подлый мой род и низкое состояніе...» (I, 241). Прикро було йому від цього. Тільки після довгих роздумів він заспокоївся, «вспомнив, что они бабыны сыны» (I, 241). На запитання Афанасія, що це означає, Григорій переказує фабулу байки, відомої у Сковороди під назвою «Старуха и Горшечник». Ця згадка дає змогу глибше зрозуміти зміст названої байки і обставини її виникнення.

У суперечці з Афанасієм щодо смислу прислів'я «Медведя да учат» Григорій посилається на ще одну байку Сковороди — про вовка і козеня («Басня Есопова»). Нею ж оперує і Лонгин, причому зазначає, що написав її «общій наш друг — вы знаете, кто мнѣ в умѣ» (I, 346)⁵. Він же переказує і зміст байки Сковороди «Пчела и Шершень» (I, 327).

Серед співбесідників Григорій виділяється найбільшою освіченістю, інтелектуальним розвитком, усталеністю переконань, усвідомленістю мети своєї діяльності і багатим життєвим досвідом. Проте він ніколи цим не хизується, своїх поглядів не нав'язує друзям-співбесідникам, уважно вислуховує їх міркування. Головне для нього в бесідах — оте «взаимное сердец лобызаніе», обмін думками з такими ж, як і він, шукачами істини для з'ясування цієї істини, а не для того, щоб по-менторському виголошувати для них свої настанови. «Долго сам учись, если хочешь учить других (I, 353), — такий його девіз. Навчаючи інших, він сам навчається. «Изберите день и соберитесь, — звертається він, завершуючи довгу промову, якою починається діалог «Кольцо». — Я за предводительством божім и его библии мог к вам, естли меня не обманет самолюбіе, показать алфавит мира, или букварь его». І тут же, схаменувшись, бо йому здалася нескромною і високомірною така заява, він вибачливо уточнює: «Стыжуся сам своего слова. Лучше было сказать: соберемся и участно всѣ побесѣдуем» (I, 273).

«Участно всѣ побесѣдуем» — це один з основних принципів методу евристичної бесіди. Цим методом найвправніше володів Григорій. Він уміє задати тон бесіді, тактовно спрямовує її в бажане для виявлення істини русло, щоб викликати активність співбесідників, а головне — навчити їх логічно мислити, пробудити в них розум, звільнити його від кайданів догматизму. Григорій застерігає друзів від поспішних висновків, неодноразово нагадуючи мудре латинське прислів'я: «Festina lente» (поспішай повільно. Перед початком розмови треба чітко визначити її предмет. Без нього не розмова виходить, а «шум и смятеніе».

Правильність, істинність будь-якого міркування у великій мірі залежить від істинності його вихідного положення. «Половину здѣлал, кто хорошо начал» (I, 320), — афористично стверджує цю думку

⁵ «Общим другом» називають співбесідники бабаївського циклу Григорія. До речі, в попередньому циклі діалогів («Наркісс...», «Асхань», «Бесѣда, нареченная двое...») Сковорода виступає під іменем Друг.

Григорій. Без правильного вихідного положення, яке образно називає Яків «свічкою», думці неможливо знайти істину, вона буде блукати «по темным углам». «Вот тебѣ свѣча», — відразу реагує на це Григорій, вважаючи, що такою «свічкою» у міркуваннях про всезагальне щастя є вихідне положення: кожному відкритий шлях до щастя. «Сим камнем искушай золото и серебро, чистое ли?» — говорить він і навчає, як це робити (I, 218—219).

Григорій вправно володіє не тільки методом бесіди. Він майстер монологічної промови із вдало застосованими прийомами ораторського мистецтва: риторичними запитаннями, окликами, звертаннями, афористичністю суджень, анафорами і епіфорами, паралелізмами і т. д. Такою є уже згадувана його промова — своєрідний пролог до діалога «Кольцо» (I, 250—273), такими є і численні монологи-звертання до всіх співбесідників у інших діалогах розглядуваного циклу. В усьому легко пізнається Сковорода-оратор, промовець, автор вступних до курсу «О христіанском добронравіи» лекцій-проповідей: «Убуждшеся видѣша славу его» и «Да лобжет му от лобзаній уст своих!».

В образі Григорія втілені також істотні риси і Сковороди-поета, Сковороди-лірика. Найбільш виразно це виявлено у монологі Григорія під назвою «Картина изображенного бѣса, называемого грусть, тоска, скука («Алфавит, или букварь мира», I, 339—340).

Григорій виділяється з-поміж інших персонажів і своєю мовою — образною, емоційною, з афористичною влучністю визначень і узагальнень, з пафосним утвердженням своїх переконань, з багатим арсеналом доказів, аргументів, підтверджень. У цьому арсеналі чи не першорядна роль належить народним прислів'ям і приказкам, притчам і байкам, оповідам і легендам. Всі вони введені Сковородою у мовну партію Григорія не для ілюстративності і не для «художества» чи «украшательства». Образність — невід'ємна риса його способу мислення, а відтак і мови. Кожен образ у його мові несе важливе смислове навантаження, втілює плідну думку, розвиває її, «заряджає» інтелект на далішні пошуки істини. Така особливість найбільш виразно виявилась у відомих притчах і байках про сліпого і безногого, про недотепних діда і бабу, які намагалися внести в міхах сонячне світло до хати, побудованої ними без вікон, про п'ятьох подорожніх в Індії, про котарibalку, дідову вперту кішку та ін.

Поряд з народними прислів'ями і приказками в уста Григорія Сковорода вкладає свої власні та переосмислені ним біблійні афоризми.

Нарешті, в образі Григорія автор втілює ще одну, найменш висвітлену дослідниками сторону свого обдарування — пристрасть до живопису. Відомо, що виклад у автографах і рукописних списках творів Сковороди ілюструється багатьма малюнками, виконаними, очевидно, самим автором. «Ба! Откуда у тебя столько новых картин? Смотри: вся горница ими одѣта» (I, 362), — висловлює своє здивування Афанасій, коли запрошені співбесідники увійшли до кімнати Григорія. Демонстрування і символічне тлумачення цих картин у прикінцевому розділі твору «Алфавит, или букварь мира» (I, 362—370) незаперечно доводить, що і в живопису Сковорода залишався філософом і митцем, що він мислив не тільки словесними, а й живописними образами.

Найближчим однодумцем Григорія у діалогах виступає Лонгин. Між ними в розмовах не відбувається жодної суперечки, а завжди панує повне взаєморозуміння, підтримка, розвиток і поглиблення думок один одного. Лонгин часто «заступає» Григорія, виконує його роль ведучого в розмовах. Так, уже в першому творі циклу («Діалог, или розглагол о древнем мірѣ») Григорій тільки запропонував тему бесіди, а саму розмову веде Лонгин і веде її не менш вправно, ніж

сам Григорій. В наступному діалозі «Разговор пяти путников» Лонгин з'являється десь уже в середині розмови, але всі перипетії попередньої бесіди він знає (бо сидів під яблунею і «все до точки слышал»). До нього відразу ж, як до одностудця, для підтримки звертається Григорій, а сам на тривалий час розмови виключається, передавши роль ведучого Лонгину (I, 221—231). Він же розвиває думки Григорія і в наступних діалогах.

Єднає Лонгина з Григорієм пристрась до цитування біблії. Але на відміну від Григорія, який висловлює ряд сміливих на той час, критичних думок про біблію, називаючи її «дурною и несложною ду-дою», «бодущим терновником», «горькой и невкусной водой», «дурачеством божіим», «лайно, мотыла, дрянъ, грязь, гной человеческій» (I, 265), Лонгин говорить про біблію тільки позитивно, урочисто-хвалебно. Він з фанатичним переконанням прагне відшукати в кожному біблійному виразі прихований алегоричний зміст. Тому мова його інколи так захаращується «біблійними укрухами», що її перестають розуміти співбесідники.

Григорій завжди домагається того, щоб співрозмовник сам прийшов до потрібного висновку, він ніколи не гасить його допитливості, а навпаки — розпалює її. Лонгину це не завжди вдається, і він нейтралізує допитливість авторитетом біблійної догматики, підмінює розум вірою. Так трапилось у нього в розмові з Афанасієм, коли той ніяк не міг збагнути, «каким же образом 1000 лѣт будет одним днем и вопреки». «Ох, не любопытствуй, — відповідає йому Лонгин. — Не все то ложное, что младенческим умам не вмѣстное. Если не понимаешь, обуздай разум твой в послушаніе і вѣруй Петру святому» (I, 190). Не до «обуздания разума», а до пробудження його палко закликав Сковорода свого сучасника:

Ах, простри бодро вѣтрила
И ума твоего крыла... (II, 27).

Рідше, ніж Лонгин, роль навчаючого бере на себе Яків. Але на відміну від Лонгина, який вступає в розмову вже з готовими переконаннями, Яків в окремих питаннях ще вагається і тому звертається для їх з'ясування до Григорія чи Лонгина. Тільки потім його міркування зливаються з їх думками.

Яків, як і Григорій, противник догматичного способу мислення, для нього не існує вищого авторитету за розум. Це в його уста Сковорода вкладає відомий афоризм: «Не разум от книг, но книги от разума родились» (I, 235). Біблія для нього, як і для Григорія, лише одна із сходинок в історії пізнання людиною самої себе, в історії людинознавства, що в розумінні Сковороди зливається з богопізнанням. Яків вважає, що в пізнанні істини багато досягли давні мудреці ще до виникнення біблії, тому він і пропонує «несколько окрухов и крупниц из языческого богословія», встановлює генетичний зв'язок між образами єгипетської і грецької міфології та християнської релігії. Він один із кращих знавців особливостей мислення давніх мудреців, які імѣли свой язык особый, они изображали мысли свои образами, будто словами» (I, 274). Як Лонгин і Григорій, Яків вважає, що мовою іноказань написана і біблія, а тому її треба збагнути розумом, а не сліпо вірити всьому тому, що в ній написано.

За своєю роллю в діалогах до Якова найближчий Ермолай. Саме він просить Якова бути «суддею» в його суперечці з Афанасієм, чи можна «бога» назвати «натурою». У своєрідному диспуті з Афанасієм Ермолай блискуче доводить йому, що «нельзя сыскать важнѣе и богу приличнѣе имени», як «натура», і, таким чином, фактично заперечує релігійне уявлення про бога (I, 213—215). За це похвалив його Григорій: «Хорошо ты говориш о богѣ» (I, 216). Але ось Григорій ставить

перед усіма співбесідниками питання: «Скажите миѣ, что такое для вас лучше всего?» Ермолай відповідає: «Для меня кажется лучше всего то, естли быть во всем довольным... На деньги, на землю, на здоровья, на людей и на все, что только ни есть на свѣтѣ». Афанасій реагує на це сміхом, бо подібні бажання висловлював сам і його переконали в безглуздісті їх. Тому він і засміявся «от радости, что случился дурачеству моему товарищ», бо ж і Ермолай «так же быть желает: горбатым, как верблюд; брюхатым, как кит; носатым, как крокодил; пригожим, как хорт; аппетитным, как кабан, и прочае» (I, 215—216). З приводу цього відбувається словесна перепалка між Ермолаєм і Григорієм, у результаті якої Ермолай переконується, що, дійсно, його бажання безглузді, бо вони йдуть всупереч «закону сродностей».

Досі йшла мова про персонажі, які відрізняються між собою головним чином неоднаковим ступенем активності в ролі «навчаючих». Зовсім не виступає в цій ролі Афанасій, зате він найбільш активний у ролі допитливого, кмітливого «учня», але «учня» своєрідного, бо цей «учень» має не менший від «навчаючих» життєвий досвід, високий рівень знань і чіпкий розум, до того ж наділений гумором і дотепністю. Якби не було безперервних запитань Афанасія, його влучних зауважень, реплік, то розмови у всіх чотирьох діалогах втратили б свою напругу, динамічність, своєрідну «сюжетність», значно збідніли б змістом.

Афанасій походженням із селян-хліборобів («Отец мой — есть точный землѣдѣл» — I, 348), але сам в ін хліборобством не займається. «Я законник. Гражданские законы знать — то мое дѣло» (I, 349), — заявляє він⁶. «Приказное дѣло», яким займається Афанасій, наклало відбиток на його психологію. Афанасій не просто ставить питання, а «допитує» співбесідника, веде «слідство» над його судженнями. Такий, для прикладу, характер має розмова Афанасія з Лонгином у творі «Діалог, или розглагол о древнем мірѣ» (I, 190—191). «Законник» Афанасій уміє знаходити слабу ланку в міркуваннях чи визначеннях співбесідників і тим активізує мислення, вносить додаткові «інтриги» в хід бесіди. Ось, наприклад, Григорій після ряду незаперечних доказів робить висновок про те, що «входить в несродную статью» є «родной нещастія путь». Афанасій відразу ж ставить питання: «А если кто к воровству рожден?» І це примушує Григорія внести в свої міркування і докази суттєві уточнення про т. зв. «честные званія», необхідними ознаками яких є «благодѣяніе и услуга» (I, 322—323).

Таку ж слабу ланку («крючок») Афанасій знаходить і «чіпляється» за неї і в судженнях Григорія, що «охота есть родная дочь природы» (I, 337). Помітивши зміну напряму міркувань Григорія, Афанасій зауважує йому: «...ты, братец, не туда заѣхал. Ъхал в Казань, а заѣхал в Рязань» (I, 342). Коли Яків, розвиваючи думку про те, що в кожній посаді, в кожній роботі є своє і «гірке» і «солодке», для доказу вдається до немовби аксіоматичної паралелі: «Не сыщеш дня без тьмы и свѣта, а года без зимы и теплоты», Афанасій кидає влучну репліку: «Сказывают, в Норвегии день без тьмы и свѣта бывает» (I, 354).

«Приказной» Афанасій знаходить порушення законів власності і в євангельській оповіді про апостолів, які, щоб погамувати голод, зривали колоски на чужому полі і їли ще недостигле зерно. З приводу цього Афанасій говорить: «Апостолам чужое рвать не пристало; своего не имѣли, жать и молотить некогда, а изторгать будто пеньку — дурно; да и кушать зерно сырое скотам прилично» (I, 304). Взагалі біблію він вважає «басней, к тому же нехитрою» (I, 300). Йому не дуже ім-

⁶ Ця деталь — ще одне свідчення, що прототипом образу Афанасія був Афанасій Панков — «колезький регістратор Воронежського намісництва міста Острогозька» (А. Ніжениць. Названа праця, стор. 171).

понує алегоричне тлумачення біблій, надмірне цитування її Лонгином, Єрмолаєм, Яковом. У діалозі «Кольцо» всі вони один за одним вишукують у біблій нові і нові «круглі предмети» і тлумачать їх як символи вічності, бога. «Куда вам, братцы поправилась околесная» (I, 291), — зупиняє їх Афанасій і з іронією додає: «Сколько видѣть можно, вы скоро накладете в щет ваших колес рѣшета, блюда, хлѣбы, опрѣсноки, блины с тарелками, с яйцами, с ложками и орѣхами и прочую рухлядь... Придайте горох с бобами и с дождевыми каплями — в библии, думаю, все сіе есть» (I, 294). «Ты мне своими винтами змінними совсѣм ум помрачаешь», — зауважує він Якову.

Отже, серед усіх персонажів бабаївського циклу діалогів Сковороди образ Афанасія змальовано найяскравіше, з чітко окресленими індивідуальними рисами характеру, поведінки, способу мислення.



Вище розглянуто лише одне питання, що входить до літературознавчого аналізу філософських творів Сковороди, — дано характеристику образів-персонажів у бабаївському циклі його діалогів. Не менший науковий інтерес становить розгляд усіх його філософських творів з погляду їх жанрових ознак, композиції, напрямку і перипетій розвитку думки, стильових особливостей. Але це вже тема іншої розмови.

С. И. ДИГТЯР

ОБРАЗЫ СОБЕСЕДНИКОВ И ИХ РОЛЬ В БАБАЕВСКОМ ЦИКЛЕ ДИАЛОГОВ Г. С. СКОВОРОДЫ

Резюме

В статье дается характеристика образов собеседников и выясняется их роль в т. н. бабаевском цикле философских диалогов Г. С. Сковороды («Диалог, или разглагол о древнем мірь», «Разговор пяти путников о истинном щастіи в жизни», «Кольцо», «Разговор, называемый Алфавит или букварь мира»), подтверждается, что все персонажи этого цикла имели своих реальных прототипов, поэтому нельзя идентифицировать личность автора с персонажами его диалогов, тем более безоговорочно приписывать автору такие их высказывания, которые противоречат его убеждениям.

Жанрові особливості віршів Г. Сковороди

Григорій Савич Сковорода вперше ознайомився з теорією літератури в Київській академії, де в 1744/1745 навчальному році прослухав курс поетики у професора Гедеона Сломинського. Характерно, що в міркуваннях цього теоретика літератури про віршування, які детально розглянув П. М. Попов, спостерігаємо «виразну стадію переходу від силабіки до тоніки»¹. Можливо, Г. Сковорода, будучи слухачем Київської академії, консультувався з питань теорії літератури і в Георгія Кониського, який читав цей курс у 1745/1746 навчальному році. Кониський пішов далі в теорії віршування («Praecepta de arte poetica»), ніж Сломинський, він уже пропагував силабо-тонічну систему М. Ломоносова. Немає сумніву, що Сковорода поглиблював свої знання з теорії літератури і за кордоном, в Угорщині, Австрії, Італії і в Німеччині, де перебував з 1750 до 1753 року.

Після повернення з-за кордону Г. Сковорода запрошують на посаду викладача поетики в Переяславській колегії. Однак через кілька місяців він був змушений залишити її, бо його лекції з теорії літератури спиралися на нові принципи і не припали до смаку наставникові колегії, переяславському єпископові. З цього приводу М. Ковалинський у біографії Сковороди писав: «Сковорода, имѣя основательнѣе и обширнѣе знанія в науках, нежели каковыя тогда были в училищах провинціальных, написал рассужденіе о поезіи и руководство к искусству оной так новым образом, что епископу показалось странным и несообразным прежнему старинному обычаю. Епископ приказал перемѣнить преподавать по тогдашнему обыкновенному образцу ученія. Сковорода, увѣрен будучи в знаніи своем и точности дѣла сего, не согласился перемѣнить и оставил написанныя им правила для поэзіи, которыя были простѣе и вразумительнѣе для учащихся, да и совсѣм новое и точное понятіе давали об оной. Епископ требовал от него письменнаго отвѣта образом судебным через консисторію, для чего он не выполнил повелѣнія. Сковорода отвѣствовал, что он полагается на суд всѣх знатоков в том, что разсужденіе его о поезіи и руководство, написанное им, есть правильное и основанное на природѣ сего искусства»².

Що нового вніс Сковорода в теорію поезії, важко сказати точно, бо його поетика «Рассужденіе о поезіи и руководство к искусству оной» не дійшла до нас. Але збережені вірші Сковороди дають підставу зробити деякі припущення. Можна гадати, що Сковорода, поглиблюючи теорію віршування своїх учителів, Г. Сломинського та Г. Кониського, чітко визначив віршову силабо-тонічну систему, яку використо-

¹ П. М. Попов. З історії поетики на Україні (XVII—XVIII ст.) — Матеріали до вивчення історії української літератури, т. I. К., «Радянська школа», 1959, стор. 401.

² Г. Сковорода. Твори в двох томах, т. II. К., Вид-во АН УРСР, 1961, стор. 490. Далі цитуємо твори та уривки з них за цим же виданням, зазначаючи в дужках римською цифрою том, арабською — сторінку.

вував у своїй поезії. Крім того, він розширив коло жанрових видозмін віршової літератури. Цю тезу підтверджуємо розглядом його віршів.

Найбільше поезій Сковороди охоплює збірка «Сад божественных пѣсней». Тут їх 30 (II, 7—57). Цикл «Інші віршовані твори», названий так упорядниками найповнішого видання поетичної спадщини Г. Сковороди І. А. Табачниковим та І. В. Іваньом, включає 20 віршів, різних за своїм характером (II, 61—98). Серед них чимало написаних латинською мовою. Крім того, деяку кількість латинських віршів використав Сковорода у своєму листуванні (II, 71 і наступні сторінки, а також 309 і наст. стор.). Назва «Сад божественных пѣсней», як справедливо зауважив П. Яременко, умовна³; значна частина віршів позбавлена релігійного змісту, має світський характер.

На перший погляд здається, що поезії «Саду», названі піснями, однотипні за жанровими особливостями. В дійсності це не так. Різні за жанровим характером і поезії, об'єднані назвою «Інші віршовані твори», а також латинські вірші.

Ранні поезії Сковороди «Поспѣшай, гостю, поспѣшай» та «ѣдеш, хочеш нас оставить», написані у зв'язку з певними подіями, мають панегіричний характер. Вірш «ѣдеш, хочеш нас оставить» присвячений «Гервасію Якубовичу, отходящему из Переяслава в Бѣлгород...» Ось як звучить початок цієї пісні «Саду»:

ѣдеш, хочеш нас оставить?	Путный исчезнут страхи;
ѣд же весел, цѣлый, здоровый,	Сните подорожны прахи,
Будь тебѣ вѣтры погодны,	Скоропослушны кони
Тихи, жарки, ни холодны;	Да несут, как по долоны,
Щастлив тебѣ путь вездѣ	Щасливим слѣдом, как
отсель буды!	гладеньким льдом! (II, 44).

Сковорода віршами такого типу продовжував традиції панегіричної літератури XVII ст., проте вносив і нове. Він відходив від штучності, писав щиро і безпосередньо. Поет, надсилаючи Г. Якубовичу вірша «ѣдеш, хочеш нас оставить», у листі від 22 серпня 1758 р. зазначав (подаємо у перекладі з латинської мови): «В пісні тих, що від'їжджають, проводжають побажаннями добра і різних благ. Правда, наша пісня майже зовсім селянська і проста, написана простонародною мовою, але я сміливо заявляю, що при своїй простонародності і простоті вона щира, чиста і безпосередня» (II, 416). Такою безпосередньою щирістю і простотою пройняті також латинські панегіричні вірші Сковороди «In natalem Basilii Tomarae pueri 12 annorum» («На день народження Василя Томари — хлопчика 12 років» (II, 82) і «Nec tibi, mi Michael, scio, res ingrata futura» («Я знаю, що і тобі, Михайле, не буде неприємним») (II, 372). Ці вірші наближаються жанровими особливостями до од.

Сковорода вчився писати оди на зразках відомого лірика античної літератури Квінта Горация Флакка. Особливе захоплення викликала у нього ода Горация «Otium divos rogat in patenti...». Крім перекладу цієї оди тогочасною книжною мовою («Купец покоя сладка бога просит...» (II, 347—348), він здійснив і вільний її переспів, вмістивши його серед оригінальних поезій «Саду» (24-та пісня), і зазначив, що вона «претолкованна малоросійским діалектом в 1765-м годѣ». Ось окремі строфи цього переспіву:

О покою наш небесный! Гдѣ ты скрылся с наших глаз?
Ты нам обще все́м любезный, в разный путь разбыл ты нас.
За тобою то вѣтрила простирают в кораблях,
Чтоб могли тебе тѣ крыла по чужих сыскать странах.
Кажется, живут печали по великих больш домах;
Больш спокоен домик малый, естли в нужных сыт вещах (II, 42).

³ П. Яременко. Поетична спадщина Григорія Сковороди. — Наукові записки Львівського державного педагогічного інституту, т. I, в. I. Львів, 1946, стор. 74.

Переспів закінчується такими рядками:

Вас бог одарил грунтами, но вдруг может то пропасть,
А мой жребій є голяками, но бог мудрости дал часть.
(II, 43).

Сковорода цим переспівом оди Горація, здійсненням мовою, дуже близькою до народної, торував шлях І. Котляревському — авторові перелицьованої «Енеїди» Вергілія.

Складав Сковорода й оригінальні оди. Кращим зразком цього жанру є «Похвала бідності», написана латинською мовою і надіслана М. Ковалинському в одному з недатованих листів, що відносяться до 60-х років XVII ст. (II, 337—339). Український поет-мислитель сформулював у ній своє розуміння бідності (цитуюмо окремі строфи оди в українському перекладі М. Зерова):

О щасливий, хто зміг заприятити тебе,
Хто на ласку твою здався без огляду
І кого на бенкет свій допустила ти,
Ввівши в хату, низьку й тісну.

Нестурбований мир, спокій нерушений
І здоров'я міцне, і при звичаєне
До побожних трудів серце незламне
Славлять твій гостелюбний дах.

Зрівноважений дух, мудра розсудливість
Та веселість ясна, що з верховин своїх
На глупоту людську дивиться з осміхом,
От супутники бідності.

Але ті жебраки — як я прославлю їх? —
Що на серці у них прагнення золота,
Ті захланні старці, що до скарбів земних
Так пожадливо гориються.

Поет так закінчує свої роздуми:

Не в старчачих торбах, бідносте, ти живеш
В серці чистім і праведнім⁴.

Уваги заслуговує також ода «De libertate» («Про волю»). Зберігся, мабуть, тільки уривок цієї оди. Ось його текст:

Что то за вольность? Добро в ней какое?
Ины говорят, будто золотое.
Ах, не златое, если сравнить злато,
Против волюности еще оно блато.

О, когда бы же мнѣ в дурнѣ не пошиться,
Дабы волности не могл как лишиться.
Будь славен во вѣк, о муже избранне,
Волности отче, герою Богдане!

(II, 80).

Схвально висловився поет про Богдана Хмельницького як «батька волі», маючи, очевидно, на думці визвольну боротьбу 1648—1654 рр., що завершилась возз'єднанням України з Росією.

Сковорода пов'язував свої оди з життям, їх зміст пройнятий глибокими філософськими думками.

Крім од, є у поетичній спадщині Сковороди ще й інші жанрові видозміни лірики. Сковорода-поет вийшов за межі лірики своїх попередників. У його збірці «Сад божественных пѣсней» знаходяться зразки особистої, пейзажної, філософської і сатиричної лірики.

Сковорода не поділяв уподобань тих, що шукали щасливої долі в багатстві, а вихваляв бідність. З цього приводу він заявив:

Не пойду в город богатый. Я буду на полях жить,
Буду вѣк мой коротати, гдѣ тихо время бѣжить.
О дуброва! О зелена! О мати моя родна!
В тебѣ жизнь увеселенна, в тебѣ покой, тишина!
Города славны, високи на море печалей пхнут.
Ворота красны, широки в неволю горьку ведут.
О дубрава! О зелена! и прочая.

Ничего я не желатель, кромѣ хлѣба да воды.
Нищета мнѣ есть пріятель — давно мы с нею сваты.
О дубрава! и прочая

(II, 23).

Вірш «Не пойду в город богатый» (12-та пісня «Саду») — приклад особистої лірики.

⁴ Г. Сковорода. Поезії. К., «Радянський письменник», 1971, стор. 215—217.

Сковорода захоплювався природою, відтворював її красу в своїх віршах. У 13-ій пісні «Саду», яка належить до кращих зразків пейзажної лірики, читаємо:

Ах поля, поля зелені,
Поля, па́стами распещренны!
Ах, долины, яры,
Круглы могилы, бугры!
Ах вы, вод потоки чисты!
Ах вы, берега трависты!

Ах ваши волоса, вы кудрявые лѣса!
Только солнце выникает,
Пастух овцы выганяет
И на свою свирѣль выдает
дрошливый трѣль
(II, 25).

В окремих піснях «Саду» Сковорода роздумує над щастям людини, над її способом життя, над рисами характеру. На такі теми написані вірші «Щастіє, гдѣ ты живеш?», «О дражайше жизни время», «Ой ты, птичко жолтобоко» та інші. Це вірші філософської лірики. Але поет-філософ не задовольняється теоретичними міркуваннями, для підсилення своїх поглядів звертається і до образних ілюстрацій. Так, для підтвердження, що більш корисна для людини скромність, ніж гордість (у вірші «Ой ти, птичко жолтобоко»), подав такі картини природи:

Стоит явор над горою, Все кивает головою. Буйны вѣтры повѣвають, Руки явору ламают.	А вербочки шумят низко, Волокут мене до сна. Тут течет поточек близко; Видно воду аж до дна (II, 32).
--	---

В останній строфі цього вірша Сковорода показав своє ставлення до порушуваного питання:

На что ж менѣ замышляти, Что в селѣ родила мати? Нехай у тѣх мозок рвется, Кто высоко вгору дмется,	А я буду себѣ тихо Коротати милый вѣк. Так минет мене все лихо, Щаслив буду человек (II, 32).
--	---

Названі поезії мають форму медитацій. Є у Сковороди філософські вірші-послання. Для прикладу назвемо вірш «Quid mente velox volvis in praesentia?» («Що спритний розумом роздумуєш тепер?»), який міститься в листі до М. Ковалинського від 8 листопада 1763 р. (II, 319). Зміст цього вірша становлять роздуми над життям людини. Сковорода приходить до висновку, що необхідно працювати для добра людства.

З віршів «Саду» найбільшу популярність здобула пісня-сатира «Всякому городу нрав и права». Її включили народні кобзарі у свій пісенний репертуар, творчо використав І. Котляревський у п'єсі «Наталка-Полтавка». Ось як змальовує Сковорода у цьому вірші представників панівних класів сучасного йому суспільства:

Петр для чинов углы панскіи трет, Федька-купец при аршинѣ все лжет. Тот строит дом свой на новый манѣр, Тот все в процентах, пожалуй, повѣр!	Тот непрестанно стягает грунта, Сей иностранны заводит скота. Тѣ формируют на ловлю собак, Сих шумит дом от гостей, как кабак (II, 19).
---	---

Сковорода висміював представників знаті за те, що дбали тільки про своє збагачення.

Сатиричний характер мають і «фабули» Сковороди «Fabula de Tantalos» та «Старычок нѣкий Филарет в пустынь...» Це сатиричні віршовані оповідання. В першому творі вдало використаний мотив мечи Дамокла, в другому відображено історію Філідона. Коли Філідон звернувся до мудреця Філарета за порадою, як жити, той відповів йому:

«Опасно, сину, с свѣтом обиходся.
З свѣтом, пока жизнь, надобно боротся.

Старайся с чужих случаев меж людом,
А не с своих бѣд познать добро с худом;
Напримѣр, видиши, что побили вора,
Учись с него, что крадеж — бѣда скоро;
Не братайся с тѣм, кто к добру не способнѣй,
С преподобным бо будешь преподобнѣй;
Паче ж дѣлай не то, что вѣтрогоны,
Но то, что велят разума законы»

(II, 74).

Але Філідон не послухав Філарета і тому в житті зазнав багато лиха.

Найменша розміром «фабула» «Как только солнце к вечеру запа-ло» є по суті байкою. У ній розповідається про грецького філософа Фалеса, який досліджуючи зорі, не бачив перед собою рову, впав і розбив собі вуха.

Ця байка закінчується таким чотиривіршем:

«Как ты, не видя перед носом рова,
Можешь звать звѣзды, главо безтолкова?»
З сих спекуляцій повела старуха
Назад до дому мудреца без уха

(II, 67).

Заслуговує уваги і байка «Козля от стада осталось», текст якої вперше опубліковано в Київському виданні творів Сковороди 1961 р. Вона, як зазначав Сковорода, складена за байкою Езопа про козла і вовка «на новий вид малоросійськими фарбами для учеников поети-ки 1760-го года в Харьковѣ» (II, 96—98). Ця байка починається та-кими рядками:

Козля от стада осталось до бѣса.
Се ж и товариш бѣжит — Волк из лѣса.
Кинулось было с начала в утѣки.
Потом ставши, так сказала Дранѣкъ:
«Я знаю, что мнѣ нельзя минути смерти

От твоих зубов. Но будь милосердый!
Здѣлай, молю тя, ту милость едину:
На флейтузѣ мнѣ заграй на кончину,
Чтоб моя мнѣ жизнь увѣнчалась мила
Сам, мудрый, знаешь, что в концѣ вся сила...»

(II, 96).

Однак гра на флейті закінчилась для вовка трагічно:

На что (сам себѣ) стал ты капелмейстром?
Проклятый, з роду родившись кохмейстром?
Не лучше ль козы справлять до росолу,
Неж заводити музыканску школу?
А! а! достойно...! «А собаки, рыла
Потопивши, рвут... И так смерть постигла.

(II, 96—98).

У прикінцевій частині байкар зробив висновок, що людині не слід братися за ту справу, яка їй не під силу. Згодом він розвинув цю думку у філософському трактаті «Алфавит мира». Тому доречним бу-ло вміщення автографа байки про козла і вовка в одному з рукопи-сів названого філософського твору.

Улюбленим жанром Сковороди-поета були епіграми. Вони мають у нього філософсько-повчальний характер, написані книжною україн-ською та латинською мовами. Їх тексти знаходимо у циклі «Інші вір-шовані твори». Ось одна з епіграм, у якій Сковорода стисло охарак-теризував мудрість людини:

Скажи мнѣ кратко мужа мудра дѣло! —
Імѣй свѣт в умѣ и здравіе тѣла

(II, 68).

Чимало епіграм міститься у листуванні Сковороди. Вони часто написані латинською мовою. Кращою з них є епіграма, присвячена мистецтву. Нижче наводиться її текст в оригіналі (I) та в українсь-кому перекладі М. Зерова (II):

I

Ter tribus ut musis olim Venus obvia facta est
Cum Cupidone suo, talibus alloquitur:

Me colite, o musae, cunctorum prima deorum
 Sum: mea sceptrum omnes diique hominesque colunt.
 Sic Venus. At musae: verum in nos juris habes nil.
 Musae Heliconae sacrum, non tua regna colunt.
 (II, 317).

II

Музам колись дев'ятьом на шляху з'явилась Венера.
 З нею — її Купідон — слово зухвале — в устах:
 «Музи, шануйте мене — я найперша з усіх олімпійців,
 Всі перед берлом моїм хляться люди й боги», —
 Мовила. Музи на те: «А над нами, богине, не владна,
 Наша святиня не ти, наша любов Гелікон»⁵.

Сковорода, вмістивши у листі до Ковалинського від 30 січня 1763 р. наведену епіграму, писав (подаємо в перекладі з латинської мови): «Пам'ятаю, серед грецьких епіграм я читав таку, коли перебував у монастирі св. Сергія. Будучи неспроможним пригадати її, я своїми словами передав той же зміст. Мені здається, вона прекрасно і велично говорить про святилище муз і достойна бути проспіваною сьогодні...» (II, 318—319). Епіграма «Ter tribus ut musis» свідчить, що Сковорода добре володів технікою латинського вірша.

Із сказаного видно, що Сковорода поширив коло жанрових видозмін поезії. Це було зумовлене її змістом. Сковорода-поет роздумував над життям людини, над її щастям. Джерело людського щастя бачив передусім у звільненні людини від кріпацтва. Дальшою умовою щастя вважав скромне життя, яке на відміну від гонитви за багатством приносить спокій, внутрішнє задоволення. Таке спокійне життя приносить праця, затрачена не для власної користі, але для добра людства. У більшості віршів розкриває Сковорода свої погляди на життя. Таким чином, у Сковороди значне місце належить ліриці з її різноманітними жанровими видами. Є в нього й епічні жанри, наприклад, байка та віршоване оповідання. Г. С. Сковорода жанровою різноманітністю віршів ставав у якійсь мірі на шлях нової української поезії.

Т. И. ПАЧОВСКИЙ

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ СТИХОТВОРЕНИЯ Г. СКОВОРОДЫ

Резюме

В статье определены и охарактеризованы жанровые формы поэзии Г. С. Сковороды: панегирические стихи, оды, примеры пейзажной, философской и сатирической лирики, а также басни, стихотворные рассказы и эпиграммы. Подчеркивается, что Сковорода жанровой разнообразностью стихов близок к поэтам новой украинской литературы.

⁵ Г. Сковорода. Поезії, стор. 218.

ЗМІСТ

КРИТИКА І ЛІТЕРАТУРНЕ ЖИТТЯ

Боянович В. М. (Харків). Поетична Ленініана Павла Тичини	3
Матайчук М. Ф. (Львів). Про новелістику Юрія Яновського	11
Ткачук М. П. (Житомир). Концепція дійсності і людини в романі М. Стельмаха «Дума про тебе»	18
Параскевич П. К. (Херсон). До проблеми історичної і художньої правди воєнної прози (1956—1966 рр.)	25
Вишневський І. П. (Львів). Василь Стефаник в російській дожовтневій критиці	30

ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Козлова К. П. (Львів). Зачин у фейлетонах Петра Козланюка 1925—1935 рр. і його композиційні функції	34
Лисак М. С. (Донецьк). Сатирична основа комедії В. Минка «Не називаючи прізвищ»	44
Кухар-Онишко О. С. (Миколаїв). Оновлення поетичних жанрів (Із спостережень над лірикою А. Малишка останніх років)	50
Таран В. П. (Дніпропетровськ). Характер конфлікту та засоби типізації в комедії В. Самійленка (На матеріалі п'єси-пародії «У Гайхан-бея»)	56

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Антонюк Є. М. (Чернівці). Діяльність Мирослава Ірчана як голови Спілки революційних письменників «Західна Україна»	64
Бутрин М. Л. (Львів). Боротьба М. Павлика з австро-угорською цензурою (70—90-ті роки XIX століття)	71
Ажнюк М. Т. (Ужгород). Михайло Старницький — перекладач «Гамлета»	77
Денисюк І. О. (Львів). Олітературення фольклорних жанрів у малій прозі Г. Квітки-Основ'яненка	83
Качкан В. А. (Львів). Михайло Павлик — збирач і дослідник фольклору	91
Пашук А. І. (Львів). Проблема щастя у філософському вченні Г. С. Сковороди	96
Дігтяр С. І. (Чернівці). Образи співбесідників та їх роль у бабаївському циклі філософських діалогів Г. С. Сковороди	103
Пачовський Т. І. (Львів). Жанрові особливості віршів Г. Сковороди	110

Межведомственный республиканский сборник
УКРАИНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ. Выпуск 18
(на украинском языке)

Физ. печ. л. 7,25. Прив. печ. л. 10,15. Тираж 1000. Цена 96 коп. Зак. 55. Издательское объединение «Видца школа». Издательство при Львовском государственном университете. Львов, Университетская, 1. Областная книжная типография Львовского областного управления по печати. Львов, Стефаника, 11.

Редактор Ф. І. Дисак
Технічний редактор Т. В. Саранюк
Коректор К. Г. Логвиненко

БГ 00607. Здано до набору 15. I 1973 р. Підписано до друку 25. VII 1973 р. Формат 70×108¹/₁₆. Папір друк. № 2. Папер. арк. 3,625. Умовн. друк. арк. 10,15. Обл.-видавн. арк. 9,4. Тираж 1000. Цена 96 коп. Зам. 55.

Видавниче об'єднання «Видца школа». Видавництво при Львівському державному університеті. Львів, Університетська, 1. Обласна книжкова друкарня Львівського обласного управління в справах видавництва, поліграфії і книжкової торгівлі. Львів, Стефаника, 11.

96 коп.

«ВИЩА ШКОЛА»
1973