

020967

Вид. 49

270925

ISSN 0130-529X



Українське літературознавство

Випуск

49

Львівський національний університет
імені Івана Франка
Наукова бібліотека



* 001 - 0731079 *

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

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

РЕСПУБЛІКАНСЬКИЙ
МІЖВІДОМЧИЙ
НАУКОВИЙ
ЗБІРНИК

Виходить з 1966 р.

В И П У С К 49



ЛЬВІВСЬКИЙ
УНІВЕРСИТЕТ

Л Ь В І В
ВИДАВНИЦТВО ПРИ ЛЬВІВСЬКОМУ
ДЕРЖАВНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ ВИДАВНИЧОГО ОБ'ЄДНАННЯ
«ВИЩА ШКОЛА»
1987

020967
Вип. 49
270925

В збірникі освітаються питання історії і теорії советської і дооктябрьської літератури. Поміщені дослідження, присвячені 70-й годовщині Великої Октябрьської соціалістическої революції, а також матеріали в допомогу преподавателю і студенту, нові публікації.

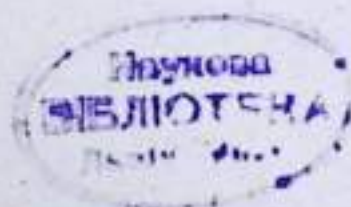
Для наукових працівників, учителів-словесників, студентів.
Библиогр. в кінці статей.

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

Відповідальний за випуск доц., канд. філол. наук Т. І. Комаринець

Адреса редакційної колегії:

290000 Львів, вул. Університетська, 1.
Університет, кафедра української літератури.
«Українське літературознавство».



Редакція історико-філологічної літератури
Зав. редакцією Д. С. Карпин

У 4603000000—079
М225(04)—87 567—88

© Видавниче об'єднання
«Вища школа», 1987

До 70-річчя Великого Жовтня

А. І. СКОЦЬ, доц.,
Львівський університет

Тема Великого Жовтня і громадянської війни в українській радянській поезії 20—30-х років

Велика Жовтнева соціалістична революція — знамення доби і віків, високий вимір суспільної історії. Цим виміром почалася історія соціалізму та історія багатонаціональної радянської літератури. Людина і революція — ця соціально-політична проблема стала головною темою всіх радянських літератур. Вона значною мірою визначила характер української літератури 20—30-х років, яка від часу свого зародження постійно розвивалася в тісному зв'язку з братньою російською та іншими радянськими літературами.

Нове життя владно прагнуло нового слова. Художній літопис соціалізму натхненно творили радянські письменники. В першому ешелоні молоді радянської літератури перебувала поезія. На порозі найсправедливішого соціалістичного світу пробудилися народні поетичні таланти, які прагнули в мистецтві показати свого сучасника, покликаного революцією до активного громадського діяння. Так виникла масова, здебільшого анонімна, революційна поезія, що друкувалась у тогочасній періодиці. Створена поквапливо, вона не завжди відзначалася художньою майстерністю, зате у високій ідейності, щирому патріотизмі самодіяльним поетам-початківцям не відмовиш. За Жовтень вони боролися пером і багнетом. Їхня творчість користувалася великою популярністю, навіть поширювалася усно і відіграла неабияку агітаційно-політичну роль. Це були голоси повсталого і воюючого за Жовтень революційного народу.

Романтикою революції пройнята також творчість поетів-професіоналів, тих, яким випала честь стати біля джерела української радянської літератури, бути її правофланговими. Поетами першого революційного призову були В. Чумак, В. Еллан, М. Семенко, П. Тичина, І. Кулик, В. Сосюра та інші. По-різному відбувався їх вхід у соціалістичну революцію, яку не всі сприйняли зразу і кожен по-своєму. Але всі вони в результаті усвідомили її велич, силу, значення і стали літописцями Великого Жовтня.

Червоним вінком революції був збірник під однойменною назвою («Червоний вінок»), який вийшов у Києві 1919 р. У ньому

друкували свої твори П. Тичина, В. Кобилянський, М. Терещенко, з поетичним дебютом тут виступали В. Чумак та В. Еллан.

Революційна творчість молодого П. Тичини в «Червоному вінку» представлена поезіями «На майдані» і «Як упав же він з коня». Обидва твори написані під свіжим враженням революції на Україні і засвідчили високу громадянську позицію П. Тичини як поета Жовтня. Фольклорна основа цих віршів утверджувала високу ідею народності соціалістичної революції. Її вершить селянський люд: «На майдані коло церкви революція іде». Закликом новообраного отамана — сільського пролетаря-чабана автор розширює локалізовану дію революції, показує її масовість і масштабність. Вона «іде» від сільського майдану з центра села і розходиться по всій країні:

Прощайте, ждіте волі,—
гей, на коні, всі у путь!
Закипіло, зашуміло —
тільки прапори цвітуть... [9, с. 92].

Образи посмутилих матерів, ясного місяця, до якого вони звертаються, щоб світив їхнім синам дорогу угорі, — традиційно фольклорні, запозичені з поезики українських народних пісень, але не механічно стилізовані під народну творчість, а оригінально потичинівськи використані і покликані «служити» революції. Револуційний мажор у поезії П. Тичини різко змінюється мінором — смутком матерів. Майдан «замовкає». Наступає вечір... ніч. Але поезія П. Тичини в цілому звучить оптимістично. Вона вселяє віру: після ночі неодмінно настане день революційного оновлення.

Типологічно споріднена з українськими народними піснями також поезія П. Тичини «Як упав же він з коня». Тут відчуваються ремінісценції з пісенними мотивами про смерть козака в бою. Але знову ж таки в традиційному П. Тичина залишився сам собою, тобто поетом-новатором. Звичну і типову для революції картину смерті героя в бою він підніс до широких художніх узагальнень. Жовтневу революцію поет мислить планетарно, як таку, що сколихнула увесь світ:

Вдарив революціонер —
захитався світ!
Як вмирав у чистім полі —
слав усім привіт [9, с. 93].

Скориставшись художнім засобом синекдохи, автор створив афоризм «вдарив революціонер — захитався світ!», який став влучною поетичною формулою вираження міжнародного значення соціалістичної революції.

Об'єднані спільною темою, поезії П. Тичини «На майдані» і «Як упав же він з коня» взаємно себе доповнюють. У першій змальовано картину виступу повсталого загону в революцію, в другій — показана одна з її жертв. Але П. Тичина мислить узагальнено, навіть панорамно, і контурно накреслює широку поетичну топографію Жовтня, його поступ, нездоланну ходу, великий розмах

і могутній політичний резонанс — від сільського майдану через всю країну і на весь світ «революція іде».

Етапним явищем у художньому освоєнні Жовтневої революції була збірка П. Тичини «Плуг» (1920). Основний її пафос — «радісне злиття особистості з Революцією, з титанічною боротьбою народу за новий світ» [6, с. 78]. Художнім вираженням революції в збірці П. Тичини є символічні образи вітру, бурі, плуга (поезія «Вітер»). Для П. Тичини революція — «краса нового дня». Вона не тільки руйнує, а й будує, не тільки нищить, а й творить. Отже, це сила творча, будівнича. Революція — це діяння «мільйон мільйонів мускулястих рук». Отже, вона багатомільйонна, всенародна, демократична. Її вершать трудові маси. Буря революції потужна у своїй силі, нестримна у своїй ході, «трощить, ламає», змітає із землі несправедливий суспільний лад. Плуг революції переорює цілину, готує ґрунт для нових урожаїв. Нове життя неодмінно прийде на зміну старому. Така закономірність історії. До таких соціально-філософських узагальнень підводить поезія П. Тичини «Вітер».

Глибоким соціально-філософським змістом пройнята також вміщена у збірці «Плуг» поема «Псалом залізу». «Нова епоха — епоха революції, громадянської війни постає в зображенні поета як «вік заліза» не тільки в предметно-технічному, а й у далеко ширшому значенні: це вік боротьби, вік соціальних потрясінь, вік великих битв, вік потужних історичних діянь, головним героєм яких є робітник» [6, с. 92].

Соціалістичну революцію, як подію епохальну, П. Тичина намагається осмислити по-філософськи, він розуміє її як явище інтернаціональне, міжнародне. У «Ронделі» («Мобілізуються тополі») поет закликає:

До волі, бідні, босі й голі!
Не час сидіти у норі!
Мобілізуються тополі
під хмарним вітром на горі...

Гукнем же в світ про наші болі!
Щоб од планети й до зорі —
почули скрізь пролетарі,
за що ми б'ємся тут, у полі! [9, с. 117].

Мотивами революційного оптимізму сповнена єдина поетична збірка «Заспів» (1920) В. Чумака, якого на дев'ятнадцятому році життя розстріляли денікінці. Свою долю молодий поет з'єднав з революцією, по ній він звиряв свій естетичний кодекс: «Революція як джерело! Революція як творчий об'єкт! Це мистецтво народжується! Воно є. Йде. Вітаємо ранок його!» [10, с. 172]. Ліричний герой Чумакового заспіву — заспівувач революції. У циклі «Революція» поет проголошує:

На креміль — крицю: буде світ!
Ми непохитні, мов граніт.
Ми йдем і йдем, несем вогні,
І творим блиск, і творим дні! [10, с. 58].

В окремих поезіях В. Чумака відчувається вплив декадентства. Але основний пафос його збірки — здорове оптимістичне начало. У його творах багато поетичних закликів, гасел, прокламацій, бо такою закличною була доба революційного оновлення.

У триптисі «Червоний заспів» поет співає хвалу Жовтневій революції, яка уявляється йому в символічному образі «маків — червоних вогнів», виступає проти коронованих володарів світу, закликає до боротьби з ними. Жовтневу революцію В. Чумак розумів як соціалістичне перетворення світу. Він один з перших в українській радянській поезії ввів у поетичний вжиток поняття «соціалізм».

У вірші «Гартована поезія» автор утверджує союз робітників і селян як суспільно-політичну передумову побудови соціалізму, геніальним прологом якого є Великий Жовтень:

...Міцний колектив —
молот і плуг. Єднанням
братніх заліз
викуєм зорю останню:
соціалізм [10, с. 61].

Пафос пролетарської революції домінує в збірці В. Еллана «Удари молота і серця» (1920). Її назва символічна. Вона визначає творчу позицію автора, його естетичне кредо: серце поета служить трудящому народові, б'ється в одному ритмі з ударами робітничого молота.

Образ п'ятикутної зорі, як символ революції, став традиційним для радянської поезії. Його поетизує В. Еллан у вірші «Червоні зорі»:

Ударом зрушив комунар
Бетонно-світові підпори.
І над розвіяністю хмар —
Червоні зорі...
Зорі [2, с. 78].

Романтикою пролетарської революції пройняті вірші В. Еллана «Повстання», «Канонада». Поет утверджує світове значення Жовтневої революції, малює картини громадянської війни. У його поезії домінує червоний, улюблений для революційної поезії колір — символ пролитої у Жовтневі дні крові. У В. Еллана червоним є не тільки визволений від польсько-шляхетських окупантів у 1920 р. Київ, а й страх, який несуть панам загони Червоної Армії («В розгулі»):

Він знову наш, Червоний Київ,
В огнях, як низках прапорів.
І до далекої Варшави,
З вогнями Києва в очах
Поривно йдуть залізні лави,
Панам несуть червоний жах [2, с. 85].

Етапним твором про громадянську війну, який по праву здобув статус класичного, хрестоматійного твору, є поема В. Сосюри «Чер-

вона зима» (1921). Її автор — талант винятково ліричний. Його найінтимніші переживання — Донбас і революція. Донбас — столиця поезії В. Сосюри, революція — його святиня. «Червона зима» вийшла з вогню революційних подій, умита чистим полум'ям подвигу. Ліричний герой поеми — колишній шахтарчук, виходець з робітників, змальований як послідовний і цілеспрямований борець за комуністичні ідеали.

Настрій поеми оптимістичний, звукові образи її пройняті впевненістю і бадьорістю уже з самого початку розповіді:

Зима. На фронт, на фронт!.. а на пероні люди...
Біля вагонів ми співаєм «Чумака»...
І радість лоскотно бентежить наші груди...
Шикують злидні нас, юнак до юнака [8, т. 6, с. 8].

Революційні повстанці робітничо-шахтарської Третьої Роти, а в їх лавах і ліричний герой, ідуть на бій за владу Рад:

Вкраїну з краю в край проходили з боями...
Червоно танув сніг в пожежах барикад...
І громом молодим котилося над нами,
лунало на ланах: «Вперед за владу Рад!..» [8, т. 6, с. 9].

У творі накреслено бойовий маршрут повстанського загону робітників: Третя Рота, Лисиче над Дінцем, Рубіжне, Володине, Кабанне, Сватове — залізничні станції Донбасу. Тут поєднане реальне з романтичним: пейзаж задимленого шахтарського містечка і величний образ червоної зими — повені повстанців.

На початку 1918 р. робітники Донбасу повстали проти буржуазно-націоналістичної Центральної ради і кайзерівських окупантів. У збройних виступах трудящих активну участь брав і В. Сосюра. Пережите і передумане ним лягло в основу «Червоної зими». Тому в особі ліричного героя легко впізнати автора твору.

Оригінальність поеми В. Сосюри — в безпосередності, емоційності викладу, в автобіографічному її характері, у злитті особистого з громадським:

Здається, я і є, і мов мене немає,
то «я» моє злилось з народу «ми» святим... [8, т. 6, с. 10].

З цієї ліричної хроніки рельєфно постає величний образ робітничого Донбасу — трудівника і воїна, який, свідомий своєї сили, піднявся на громадянську боротьбу за ідеали Жовтня.

«Червона зима» — хронологічно перший твір В. Сосюри про громадянську війну. До цієї теми поет повернеться ще не раз у 20—30-ті роки і щоразу по-іншому. Спільним для поем цього періоду є хіба що образ ліричного героя — учасника битв за Жовтень, людини високого громадянського і патріотичного складу душі. Художньою проекцією «жовтневої» теми в поемах В. Сосюри часто виступає його рідна Донеччина. Це типово сосюринське бачення подій великої історичної ваги. Поет пише про те, що глибоко лягло йому на серце, про те, що сам він пережив, верстаючи фронтові дороги шахтарського краю в «червону ту зиму».

Художню уяву письменника полонить епохальний 1917 рік. Поєму під цією назвою (1921) він починає такими словами:

Сурмою світовою
17-й рік заправ!.. [8, т. 6, с. 12].

Твір озвучений гуркотом-клекотом, вибухами революції, напоєний надією революційного відродження, яке принесе революційний 1917 рік у рідний край поета.

Вірним героїко-історичним подіям Жовтня і громадянської війни залишився В. Сосюра і в поемі «Оксана» (1922). Громадянська війна тут змальована в ліричному плані, на різних фронтах і в тривалих часових вимірах. Виведено образ дівчини-пролетарки — духовно багатой і красивої людини нового світу. Натхненна любов'ю до рідного краю, вона знаходить своє місце в революційній боротьбі: під час громадянської війни командує загonom Червоної Армії, а в мирні дні комуністка Оксана повністю віддається громадській і політичній роботі. Як зазначає О. Кудін, героїня поеми В. Сосюри — «достойна бойова ровесниця Оксани із «Загибелі ескадри» О. Корнійчука, старша сестра Олесі Кулик із «Пісні трактористки» П. Тичини [4, с. 13]. Це один з перших в українській літературі образів нової радянської жінки.

На станцію «Револуція» привіз В. Сосюру, колишнього шахтарчука, паровоз дитинства. «Я прийшов на станцію Револуція, коли ударив другий дзвінок» — такий епіграф поставив поет до другої поеми (а їх п'ять) віршованої епопеї «Залізниця» (1923—1924).

Багато в «Залізниці» цікавих образів, хвилюючих проблем. Одна з них — проблема місця героя у всенародній класовій борні. Знайти його допомагає героєві воюючий Донбас. Рідний край в епопеї — не просто дорога поетові з дитинства місцевість. Він — жива реальна особа, що дихає революцією, здатна вплинути на долю людини, сформувати її світогляд і характер.

До теми громадянської війни В. Сосюра звертається також у поемах «ГПУ» (1928), «Заводянка» (1929). У першій змальовано вартових революції — «зоряних чекістів», які ведуть безстрашну боротьбу з куркульськими бандами, в другій поемі знову йдеться про важкий шлях ліричного героя до істини, про героїчну смерть більшовички Оксани — заводянки з Третьої Роти. У поемах знову постають гомінкі паровози революції, жорстокі бої і щасливі перемоги — все, що було з поетом і з країною, таке автобіографічне і таке всенародне. «Так, у біографію Револуції входить невід'ємною, органічною частиною біографія одного з найщиріших, натхнених її боянів — Володимира Сосюри» [5, с. 181].

Героїчні події громадянської війни покликали до життя жанр героїко-романтичної балади. Високомайстерним зразком такого жанру є балада В. Сосюри «Комсомолець» (1927). Сюжет твору глибоко драматичний, навіть трагедійний. Жовто-блакитні банди захопили станцію, взяли у полон молодих червоноармійців. Їх лякають смертю, якщо не признаються, хто комсомолець. Щоб врятувати інших, один з них свідомо йде на самопожертву:

Вийшов один... і сказав курінному:
— Я — комсомолец... Стріляй!.. [8, т. 1, с. 183].

У невеликому епізоді громадянської війни В. Сосюра в двобої звів дві сили, два табори — революцію і контрреволюцію. Висновок такий: смертю хоробрих гине від рук ворога комсомолец, але не вмирає, а навпаки, торжествує революційна правда, за яку юнак віддав своє життя. Перемога жовтоблаkitників локальна і тимчасова. Сила революції нездоланна, незборима, бо в її рядах є такі герої, як той комсомолец. Отже, балада В. Сосюри звучить оптимістично, утверджує революційну боездатність.

До жанру героїчної балади звертається Є. Плужник.

Коня не поверне свого назад,
Хто станув за волю, за владу Рад! [7, с. 243] —

основний лейтмотив його балади «Потомлені коні» (1928) звучить пісенно, афористично і повторений у творі двічі. Головний герой балади — посивілий, старий комбат — піднімає на бій своїх солдатів, незважаючи на те, що сили нерівні. Падають у бою завзяті хлопці. Їх оточують, але повернути назад не можна. Комбат поганяє коня тільки вперед. Відчайдушність, завзяття командира по-лонить бійців. Вони рвуться за ним у бій і перемагають.

І ворог не встояв. Кінчився бій...
Горністи сурмили в імлі голубій...
І горді комбатом, щоб чути його
Догонять героя бійці свого
І бачать: давно на коні закляк
Поцілений в серце мертвяк [7, с. 244].

Жанр героїко-романтичної балади імпував художнім смакам Л. Первомайського. У цьому жанрі він працював активно й плідно (збірка «Героїчні балади», 1932). Самопожертва і самозречення в ім'я революції — так розуміє Л. Первомайський героїчну тему. Вона постає в його творчості як трагедійне начало, і це зближує героїчні балади Л. Первомайського з баладами П. Тихонова і М. Бажана [3, с. 209]. До цієї теми звертається Л. Первомайський і у своїй ліриці 30-х років («Син», «Пісня», «Бійці» та інші), а також у поемах («Трипільська трагедія», «Лісничиха»).

Героїка громадянської війни — основна тема балад М. Бажана 20-х років. В їх основі також лежить трагедійне начало, але художнє вирішення цієї теми в М. Бажана завжди оптимістичне. Тому його героїчні балади наближаються до жанру оптимістичних трагедій. В основі балади «Проти газ» (1924) — незвичайна, виняткової драматичної напруги ситуація (такі ситуації — типологічна ознака баладного жанру). Червоноармійський полк став перед загрозою газової атаки очманілого від люті, безсилового і конаючого у передсмертній агонії ворога.

М. Бажан свідомо допускається ірреальності, оправданого в баладі прийому: полк відбиває ворожу атаку без проти газів, бо «як гинуть, то гинуть зручніше в бою», а не душитися газами в око-

пах. Ця ірреальність художньо утверджує реальну ідею високого патріотизму, героїзму червоноармійців, їх мужності і самопожертви — типових ознак воїнів революції. Ідейним ядром твору є філігранно та афористично викарбувана поетична строфа:

Червоноармієць не знає зрад,
До смерті боронить він владу Рад.
Хай тисячі ляжуть бійців на полях —
Не хитнеться червоний стяг... [1, с. 52].

Драматичну картину часів громадянської війни М. Бажан поетизує в баладі «Про жито і кров» (1924). Образ жита і крові автор підносить у ранг художніх символів життя і смерті. У житті вмирає поранений, закатований петлюрівським отаманом більшовик. Але борець Жовтня безсмертний, він людина більшовицького гарту:

Мерехтів, горів житами
Людський червоний сік,
Але так і не чув отаман,
Як стогне більшовик [1, с. 47].

Ідейно-смісловим центром у баладі є символічний образ п'ятикутної зорі, поданий у незвичайній видозміні п'ятикутної рани на грудях більшовика: «П'ятикутна рана під ножем на тілі розцвіла». Рана не болить, а цвіте! — метафоричне вираження незборимості, життєвості, безсмертя ідей Жовтня, за які загинув безіменний більшовик. Скориставшись порівнянням з небесними зорями, М. Бажан художньо домальовує, розширює символічний образ, робить його ще місткішим, привабливішим, багатшим:

В'янули зорі вгорі,
Але там не було червонішої,
Ніж на грудях людини, зорі [1, с. 47].

Сказано гранично просто, майстерно, з глибоким соціально-політичним підтекстом. Зоря — символ нового життя. Розквітла зоря на грудях більшовика символізує народження нового соціалістичного світу.

Тему громадянської війни молодий М. Бажан опрацьовує і в жанрі ліричної пісні («Червоноармійська», 1923; «Пісня бійця», 1925), і в жанрі поеми («Борець 17-го патруля», 1926). Серед його творів 30-х років про громадянську війну виділяються друга частина віршованої трилогії «Безсмертя» (1935—1937) — «Ніч перед боем», в якій змальовано діяльність видатного полководця С. М. Кірова на Закавказзі, а також поема «Батьки і сини» (1938). Історизм своєї поеми стверджує сам письменник в епіграфі, наводячи конкретний факт з історії громадянської війни на Україні, який ліг в основу твору: «1919 року в бою під Харковом загинув луганський робітник Петро Цупов. П'ять його синів билися на різних фронтах війни і троє з них загинуло так, як вмер їхній батько» [1, с. 202]. Щоб зберегти історичну достовірність, М. Бажан не змінив прізвищ своїх героїв. У його поемі немовби заговорила са-

ма правда історії громадянської війни, суворі і величн, трагічн і звитяжн.

Центральна проблема поеми — «вічна» тема батьків і дітей. Спроектowana на події громадянської війни, вона дала змогу письменникові розв'язати інші, також важливі, бр «вічні» філософські та соціально-політичні проблеми — життя і смерті, смерті і безсмертя, війни і миру. Отже, невеликий за обсягом твір М. Бажана значимий своєю проблематикою, великий ідеями, подіями і часовими розмірами. Від передодня Жовтневої революції до закінчення громадянської війни — такий історичний обшир художнього зображення. На цьому широкому тлі змалювана робітнича сім'я Цупових вдома і на різних фронтах громадянської війни. Історичні події подаються контурно, лаконічно. Рельєфно вимальовуються людські долі в історії. Іншими словами: героїчна епоха формує героїчні характери, а вони вершать героїчну історію. У такому історико-філософському ракурсі автор komponує систему образів-персонажів — Петра Цупова та його синів.

У поемі М. Бажана чітко подана передісторія сім'ї Цупових. Автор вказує на ті чинники, які привели луганського робітника та його синів у революцію. За політичними переконаннями більшовик, Петро Цупов виховує своїх синів у дусі великої правди комунізму. Від батька «всі діти цуповські почули вперш слова про те, що Ленін єсть, був Маркс — великі люди, що вчать робітників, як здобувати права» [1, с. 204]. Батькова наука, його підпільна робота під керівництвом луганського більшовика Кліма Ворошилова для дітей була школою революційного гарту. І коли «18-й тяжкий почався рік» робітнича династія Цупових стала династією революційною.

Гранично стисло, але зримо і відчутно змалювано в поемі картини військових походів і боїв. «Смертельні грози битв» Цупови зустріли як герої і полягли героїською смертю. Герої гинуть, а героїчний народ вічний. Революційною романтикою невмирущої слави і більшовицького безсмертя осяяні жертви революції:

Вони не згинули, вони живуть і нині.
Вони готові встати на перший клич війни.
Нехай посміє хтось загрожувати країні,
Де є такі батьки, де є такі сини! [1, с. 214].

Заклучна фраза поеми — не питальна, а стверджуюча, до того ж оклична — наприкінці 30-х років звучала голосною і грізною пересторогою майбутнім паліям війни.

Над нашою миролюбною і трудолюбивою країною вже тоді збиралася буря. Наступала чорна хмара фашизму із Заходу. Кажуть: хочеш миру — бережи порох сухим. Це розуміли тоді всі, а письменники поготів. Надто дорогими для них, в їх високому пошанівку (як і для всіх радянських людей) були вікопомні 1917-й та три наступні історичні літа — 1918, 1919, 1920-й. Потрібно було гартувати волю, множити патріотизм народу. Тому позитивний герой радянської літератури взагалі, українські поезії зокрема, в 30-х роках ще тісніше зв'язав свою долю з Жовтнем. Він не тіль-

ки трудар, будівничий п'ятирічок, а й воїн, червоний солдат революції та громадянської війни. І його художній літопис, як своєрідну естафету, перейняту з літератури 20-х років, продовжує також українська поезія довоєнного десятиліття.

Тільки в такій історико-політичній проекції потрібно розуміти появу Бажанових «Батьків і синів». І не тільки їх. У мундирі червоногвардійця Жовтня позитивний герой української поезії виходить на сторінки віршованого роману В. Сосюри «Червоногвардієць» (1937—1940). З'явившись напередодні Великої Вітчизняної війни, він множив духовні та бойові сили червоноармійця і всього радянського народу перед великою битвою з фашизмом. Таку мобілізуючу роль виконували написані в 30-х роках історичні поеми про видатних полководців революції («Ворошилов» В. Сосюри, «Шабля Котовського» П. Тичини, «Щорс» М. Шеремети, «Василь Боженко» Є. Фоміна та інші).

По суті, вся українська поезія про Великий Жовтень і громадянську війну (як і вся радянська література на цю тему) в другій половині 30-х років була політично спроектована на оборону Радянської країни перед підступними планами фашизму. Отже, розширилася її суспільна функціональність, збільшилася політична значимість, воєнна тематика стала оборонною. Загартований у битвах громадянської війни, змужнілий у ратному труді довоєнних п'ятирічок, герой Жовтня прийде у війну Вітчизняну. Прийде не сам, а зі своїми (на його героїзмі вихованими) молодшими співвітчизниками, щоб знову звитяжно боротися за високі ідеали Жовтня. Оборонятися... наступати... і перемогти.

1. Бажан М. Твори: У 4 т. К., 1984. Т. 1. 2. Еллан Василь (Блакитний), Твори: У 2 т. К., 1958. Т. 1. 3. Історія української літератури: У 8 т. К., 1971. Т. 7. 4. Кудін О. Творчість Володимира Сосюри // Володимир Сосюра: Твори: У 3 т. К., 1957. Т. 1. 5. Новицький О. Троянди на могилу поета-воїна // Голос ніжності і правди: Спогади про Володимира Сосюру. К., 1968. 6. Новиченко Л. Поезія і революція: Творчість П. Тичини в перші післяжовтневі роки. К., 1956. 7. Плужник Є. Вибрані поезії. К., 1966. 8. Сосюра В. Твори: У 10 т. К., 1970. Т. 1; 1971. Т. 6. 9. Тичина П. Зібрання творів: У 12 т. К., 1983. Т. 1. 10. Чумак В. Заспів: Твори. К., 1968.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Художественное освоение темы Великого Октября и гражданской войны в украинской советской поэзии 20—30-х годов проходило в жанре революционной лирики, героико-романтической баллады, историко-героической поэмы. В статье исследуется «октябрьская» тема в творчестве П. Тычины, В. Чумака, В. Эллана, В. Сосюры, Е. Плужника, Л. Первомайского и М. Бажана.

Стаття надійшла до редколегії 10.04.85

Типологічні паралелі в українській радянській та німецькій революційній прозі 20—30-х років

Першими літературними творами, в яких знайшли художнє втілення ідеї Великої Жовтневої соціалістичної революції, були революційні пісні, ліричні спогади, художні репортажі. За специфікою жанру ці твори акумулювали нові явища революційного перетворення світу, відтворюючи їх у художньо-образній формі, однак показати велич соціалістичної революції в її бурхливому розвитку вони не могли. Історичні, соціальні, економічні, культурні зміни вимагали широкого, всеохоплюючого висвітлення життя в усіх його аспектах, а значить, і нових форм та способів вираження. Саме цим зумовлювалася поява і швидкий розвиток майже одночасно в російській та українській радянській, а також у революційних літературах європейських країн великих епічних полотен-повістей та романів.

Порівняльне вивчення українських та німецьких історико-революційних повістей і романів кінця 20—30-х років дає підстави говорити не лише про їхню жанрову, а й про тематичну та ідейно-естетичну спорідненість. Прикладом можуть служити історико-революційні романи українських радянських письменників, зокрема, «Мати» А. Головка, «Облога ночі» П. Панча, «Шлях на Київ» С. Скляренка, «Вершники» Ю. Яновського та романи німецьких революційних письменників — «Палаючий Рур» К. Грюнберга, «Штурм Ессена», «Битва за вугіль», «Кум'яки» Г. Мархвіци, «Параграф, що боронить власність» і «Розенгофштрассе» В. Бределя.

У цих творах зображені історичні події різного часу і за різних суспільно-політичних умов, змальовані конфлікти і характери в різних сферах суспільного життя, проте їх об'єднує важлива ідейно-естетична спільність: це романи реалістичні, побудовані на історично достовірному матеріалі і спрямовані до спільної мети — показу тягара капіталістичної системи та необхідності її заміни.

Історично правдиве висвітлення революції 1905 р. й участі у ній народних мас становить реалістичну основу роману А. Головка «Мати». Достовірність картин боротьби революційного народу проти німецьких окупантів, буржуазних націоналістів та денікінців за Радянську владу — головне достоїнство роману П. Панча «Облога ночі». Відповідає історичній правді роман С. Скляренка «Шлях на Київ», в якому широко змальована боротьба, масовий героїзм і перемоги українського народу в роки громадянської війни. Таким же реалістичним (незважаючи на елементи романтики) є роман Ю. Яновського «Вершники», в центрі якого події великого історичного значення.

В основі німецького соціально-революційного роману також лежить історична і художня правда. К. Грюнберг, наприклад, ви-

користовуючи документальні матеріали, побудував роман «Палаючий Рур» на реальному історичному факті повстання рурського пролетаріату та його збройної боротьби у березні 1920 р. проти путчу Каппа-Лютвіца, монархії та зрадницької політики соціал-демократів. Роман К. Грюнберга був визнаний як перший твір про німецький революційний робітничий клас і екранізований кіностудією «Межрабком-Русь» під назвою «Однодумці» [8, с. 177]. Цей же історичний факт ліг в основу роману Г. Мархвіци «Штурм Ессена». Письменник сам був у рядах рурського пролетаріату, що значною мірою сприяло реалізму художнього зображення. Правдиво, з пролетарсько-революційних позицій висвітлена історія класової боротьби робітників-вуглекопів у романах Г. Мархвіци «Битва за вугіль» і «Кум'яки».

В. Бредель, зображуючи класовий конфлікт робітників з підприємцями у романах «Параграф, що боронить власність» і «Розенгофштрассе», показує загострення боротьби двох соціальних класів: пролетаріату і буржуазії в умовах зростання загрози фашизму. К. Клебер у передмові до німецького видання роману «Розенгофштрассе» називає його найкращим пролетарським романом, який «приваблює правдивим зображенням того, що буржуазна література Німеччини особливо старанно прикривала: фізіономії пролетарської Німеччини... Жоден з-поміж молодих пролетарських письменників Німеччини не відчув так добре Ленінові слова: «Наша література має бути партійною літературою», як Віллі Бредель» [1, с. 11].

Таким чином, аналіз показує, що український радянський і німецький робітничий романи розвивалися, передусім, на основі поступового утвердження в літературному процесі методу соціалістичного реалізму, який на перше місце висував принципи правдивого та історично конкретного зображення життя з позицій марксистсько-ленінського світогляду.

В українській радянській прозі кінця 20-х років, зокрема в романі на історико-революційну тематику, і в німецькому революційному романі початку 30-х років простежується спільність у найголовнішому аспекті — способі творення та еволюції художнього образу позитивного героя. У романах і повістях головне місце посідає образ народу, що бореться проти класового ворога. Вперше він був змальований російськими радянськими письменниками О. Серафимовичем («Залізний потік»), О. Фадеевим («Розгром»), Д. Фурмановим («Чапаєв») і мав значний вплив на творчість українських і революційних письменників ряду європейських країн.

Аналогічне явище у способі творення художнього образу спостерігаємо у німецькому робітничому романі К. Грюнберга «Палаючий Рур» і Г. Мархвіци «Штурм Ессена». К. Грюнберг, як російські та українські радянські письменники, намагається правдиво змалювати у романі «Палаючий Рур» образи шахтаря Руккерса, революційних робітників Купера, Марі, що уособлюють героїв класової боротьби, інтелігента Зуркова і досягає в цьому певних успіхів. Проте справжнім героєм роману є революційний рурський пролетаріат, його героїчна Червона Армія. Недарма

И.-Р. Бехер оцінював роман К. Грюнберга як «гімн демократичному єдиному фронтові проти фашизму» [8, с. 176].

Подібним шляхом пішов Г. Мархвіца у романі «Штурм Ессена». Образ комуніста Цермака мав значний вплив на формування революційної свідомості рурського пролетаріату. Проте виконаний із репортерською точністю опис життя робітників, їх боротьби, особливо вуличних боїв, значною мірою сприяв створенню узагальненого образу рурського пролетаріату, що боровся у складних умовах капівського путчу і наступу міжнародної реакції.

Суспільний прогрес і розвиток літератури соціалістичного реалізму у 20—30-х роках вимагали від письменників постійного вдосконалення способів творення художнього образу та його психологічного наповнення. Перша велика удача належить А. Головку, який у 1927 р. створив високохудожній образ позитивного героя-комуніста Давида Мотузки («Бур'ян»), що поєднав правду життя і класової боротьби, безмежну відданість справі революції з багатством і красою духовного світу трудящої людини. Поява цього художнього образу започаткувала нову добу в розвитку соціалістичної естетики.

У середині 30-х років типові образи героїв громадянської війни Фрунзе і Артема, Чубенка і Максима, Івана і Мусія Половців, безіменного героя революції — сільського листоноші майстерно відтворив Ю. Яновський у романі «Вершники». Усі вони — від легендарного командира до сільського листоноші — це сила, на яку опиралась в армії Комуністична партія. Змальовані у героїко-романтичній манері, образи «Вершників» стверджували поширення методу соціалістичного реалізму.

У німецькому історико-революційному романі також помітна еволюція способів творення художнього образу, зокрема, позитивного героя, що знаходить правильний шлях боротьби, а згодом і комуніста — організатора революційного пролетаріату.

Якщо у романі «Штурм Ессена» Г. Мархвіца ще не показував ролі політичної партії у боротьбі пролетаріату, то у «Битві за вугіль» політична організація гірників у їхній боротьбі з підприємцями — на першому плані. У цьому зв'язку появляються образи високосвідомих робітників, які впливають на формування революційної свідомості навіть найвідсталіших робітників.

Розвиваючи тему зростання класової свідомості пролетаріату, Г. Мархвіца у романі «Кум'яки» показує еволюцію образу героя Петра Кум'яка. Приїхавши на шахту заробити грошей, Петер Кум'як поступово починає розуміти суть підступної діяльності фашистів і потребу солідарності пролетаріату в класовій боротьбі. Петер не стає передовим борцем — це не відповідало б життєвій правді, але він твердо іде шляхом боротьби разом з пролетаріатом. Сама назва роману «Кум'яки» свідчить про те, що таких робітників, як Петер, чимало. Епіграфом до роману письменник взяв слова основоположника соціалістичного реалізму М. Горького, проголошені на Першому всесоюзному з'їзді радянських письменників: «Ми живемо в епоху докорінного ламання старого побуту, в епоху пробудження в людині її почуття власної гідності, в епоху

усвідомлення нею самої себе, як сили, що дійсно змінює світ...» [5, с. 521].

Українські радянські письменники у 30-х роках створювали позитивні образи комуністів-вожаків народних мас, передовиків виробництва, нової, радянської інтелігенції, молоді, що зумовлено першочерговим завданням літератури реалістично показувати процес побудови соціалізму в СРСР. Водночас у літературному процесі цих років постійно розвивається історико-революційна та інтернаціональна тема. Образи Фрунзе і Артема, комісара Чабана і командира полку Чубенка, коваля Максима із роману Ю. Яновського «Вершники», Щорса, Жердяги із роману С. Скляренка «Шлях на Київ», Федора Бондаренка, Марка Хріна, Григора Супруна, Юхима Гармаша і навіть образ Ніловни Катрі із роману А. Головка «Мати» відновлювали в пам'яті народу героїчну боротьбу за ідеї революції, виховували почуття інтернаціонального єднання, готовності до боротьби з наростаючою загрозою фашизму.

Порівнюючи ці образи із створеними у цей період образами в німецькій антифашистській літературі, можна дійти висновку, що герої радянської літератури могли служити зразком німецьким революційним письменникам для створення свого національного образу героя-комуніста, організатора і вожака революційних мас у боротьбі з фашизмом.

Новаторство в зображенні позитивних героїв помітне у пролетарських романах 30-х років В. Бределя, які по праву названі підручником класової боротьби німецького пролетаріату. Письменник створив високохудожні образи комуністів Гельмінга, Кампло, Еверта, а також образи перших жінок-комуністок — Оллі і Лізхен («Параграф, що боронить власність»). Комуністи викривали ворожу суть фашизму та його поплічників, вказували на єдино правильний шлях боротьби народу під керівництвом Комуністичної партії. Вони організували робітничі профспілки, страйки, очолювали боротьбу пролетаріату. Гельмінг і Кампло гинуть від ворожої кулі, але їх смерть стає поштовхом до нових революційних виступів.

В. Бредель робить спробу правдиво відобразити Ернста Тельмана. Вождь німецького пролетаріату показаний лише в одному фрагменті, коли він промовляє до народу: «...Наші класові вороги ні в'язницями, ні заборонами, ні вбивствами не зможуть спинити пролетарської революції в Німеччині. Всі греблі прорве червона хвиля революції...» [2, с. 320], проте у цьому монологі відсутній органічний зв'язок Тельмана з народом, його непохитна віра в перемогу соціалістичної революції.

Виразно помітна еволюція у створенні позитивного героя у творчості А. Зегерс, зокрема в її романі «Шлях крізь лютій», в якому показані події лютневої революції в Австрії. Порівняно з іншими, в романі більш рельєфно виступають образи голови комітету кабельного заводу «W.-A» Рілля, членів партії Міттельексера, що побував у Москві, та ін. З любов'ю змальований образ пролетарія Віллашека, який після дванадцяти років каторги не втра-

тив сили духу і волі до боротьби. Під час суду над тими, «що замість богом схваленого ладу намірились встановити новий, антихристів лад, вимудруваний кволим людським розумом...» [6, с. 221], Віллашек «ішов від дверей суду до головних сходів спокійно і впевнено, як ідуть крізь життя найдужчі...» [6, с. 260].

Проте це були лише перші спроби створити типовий образ комуніста — активного борця проти фашизму. Згодом образ комуніста буде вдосконалюватись у романах А. Зегерс «Сьомий хрест» і «Мертві залишаються молодими», Б. Апіци «Голий серед вовків», у романах М. В. Шульца, Г. Канта, Д. Нолля, Е. Штріттматтера та ін. Водночас порівняльне вивчення творів української радянської та німецької революційної літератури показує, що і в довоєнний період існували типологічні подібності і паралелі у галереї реалістичних образів комуністів. Маємо на увазі оповідання О. Гаврилюка «Прощайте» і повість «Береза», оповідання С. Тудора «Червоний усміх», роман В. Бределя «Іспит». Ці твори споріднює ідея боротьби комуністів проти фашизму, стійкість, безприкладна мужність, непохитна віра в перемогу ідей соціалістичної революції. Їх споріднюють надивовиж схожі образи комуністів-антифашистів, яких не можуть зламати найлютіші фізичні тортури. Засуджений до страти молодий революціонер із оповідання О. Гаврилюка «Прощайте» гордо йде на смерть. Ні погрози, ні катування, ні тортури, «ніщо не змогло розстріляти той «червоний усміх», з яким ішов на страту герой оповідання С. Тудора. Їхні прагнення залишились жити в Фучіковому «Репортажі, писаному під шибеницею», в образах мільйонів комуністів, що у спільній боротьбі знищили фашизм.

Найбільш близькими за тематикою та ідейно-естетичним спрямуванням і способами зображення є повість О. Гаврилюка «Береза» і роман В. Бределя «Іспит». Задум написати ці твори виник у письменників за умови перебування у фашистських концентраційних таборах (О. Гаврилюк за революційну діяльність мав 14 судових процесів і двічі відбував покарання у польському фашистському концтаборі; В. Бредель — 13 місяців у фашистській тюрмі). У творах О. Гаврилюка і В. Бределя немає жодної вигаданої особи: життя в'язнів показується реалістично. В. Бредель писав: «Я описав те, що сам пережив і бачив...» [3, с. 6].

У колективному образі провісників свободи, яких правдиво змалювали письменники, яскравим променем спалахують образи комуністів, чия мужність, витримка, залізна воля запалює на боротьбу всіх в'язнів, додає сил слабим, вселяє віру в перемогу справедливої ідеї революції. Характерно, що в обох творах образи комуністів мають реальних прототипів. У «Березі» — це сам автор як узагальнений образ митця і його місця у революційній боротьбі. Прогресивна польська газета «Дзеннік популярни», крім протесту проти арешту письменника, опублікувала його фото: «Густі закривавлені пасма волосся прилипли до високого чола; на устах — сліди мук і тортур; великі розумні очі пильно дивляться на читача. Під фотографією напис: таким Гаврилюк «виглядав» після побиття українськими фашистами» [7, с. 337].

Герої роману Бределя комуністи Г. Торстен і Ф. Кольтвіц також мають реальних прототипів, про що автор пише у передмові до німецького видання роману: «...у Фриці Кольтвіці я намагався показати трагічну долю д-ра Сольміца з Любека, в ...Генріхові Торстені — героїзм депутата рейхстагу Матіаса Тезена» [4, с. 22]. Реальні образи Джона Тецліна, Готфріда Мізіке, які зазнали надлюдських катувань у гамбурзькій тюрмі і фульсбютельському фашистському таборі. Не всі вони витримали страшний іспит: Тецлін і Кольтвіц наклали на себе руки, але Торстен з мужністю переніс катування і тортури, залишаючись зразком мужності і незламності духу революціонера-комуніста. У заключній частині роману автор показує, що саме під впливом мужності Торстена звільнений із табору Крейбель твердо вирішує знову включитися у боротьбу проти фашизму.

Як бачимо, у творах українських і німецьких письменників-антифашистів 30-х років, зокрема у другій половині, виразно проступає однотипна система створення художнього образу комуніста — стійкого борця, керівника й організатора революційних сил. Українська і німецька літератури формувались як якісно нові феномени. Ідучи неоднаковими шляхами, вони робили спільну справу: правдиво і з чітких марксистсько-ленінських позицій зображували класову боротьбу за перемогу ідей соціалістичної революції, творили реалістичний художній образ позитивного героя-борця, антифашиста, комуніста, поступово утверджуючи в літературному процесі той художній метод, який згодом визначатиметься як метод соціалістичного реалізму.

1. *Бредель В.* Розенгофштрассе: Роман гамбурзької робітничої вулиці. Х., 1934. 2. *Бредель В.* Параграф, що боронить власність. Х.; К., 1934. 3. *Бредель В.* Іспит: Роман з життя одного концентраційного табору. К., 1936. 4. *Бредель В.* Избранное. М., 1972. 5. *Горький М.* Про літературу. К., 1954. 6. *Зегерс А.* Шлях крізь лютий. К., 1983. 7. Історія української літератури: У 8 т. К., 1971. Т. 7. 8. *Матузова Н.* Карл Грюнберг // Всесвіт. 1974, № 10.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Применяя метод сравнительного анализа некоторых повестей и романов украинских советских и немецких революционных писателей 20—30-х годов, автор определяет такие типологические параметры, как реализм изображения жизни и классовой борьбы с марксистско-ленинских позиций, эволюция художественного образа, постепенное утверждение в обеих литературах реалистического художественного метода.

Стаття надійшла до редколегії 07.06.85

Фольклоризм драми Ю. Яновського «Дума про Британку»

Драмі «Дума про Британку» присвячено чимало спеціальних досліджень, в яких ідеться про своєрідність жанру п'єси, її близькість до героїчного епосу, народної творчості. «Яновський мав повне право назвати свій твір думою. Він близький народній творчості своїм духом, силою народних характерів, найглибшою народністю мови», — зазначає Н. Кузякіна [4, ч. 2, с. 91]. З цією думкою суголосні слова Г. Юри: «Це не історична хроніка, конфлікт у п'єсі — не буденні зіткнення, не просто боротьба, мрія виросла в епос, в думу, віки пройдуть, а пісні про Мамая будуть співати» [1, с. 143].

А ось роздуми театрознавця: «П'єса належить до того напрямку нашої літератури, який можна назвати яновсько-довженківським, принаймні щодо масштабності мислення, поетичності, яка йде з народно-пісенних джерел» [3, с. 19].

Як бачимо, дослідники наголошують на зв'язку п'єси з народною творчістю. Водночас питання трансформації народних традицій у творі обмежувалось лише вказівкою на жанрову своєрідність п'єси і не знайшло достатнього висвітлення.

Саме тому із широкого кола проблем, які охоплює питання жанрової специфіки драми, ми розглядаємо тільки одне, яке, на наш погляд, мало визначальний вплив на поетику п'єси.

Пропонований матеріал — порівняння жанрових особливостей п'єси та українських народних дум, виявлення плідної ролі як прямих — генетичних зв'язків з національними традиціями героїчного епосу, так і типологічних — опосередкованих (шляхом взаємодії з традиціями української класичної драматургії тощо).

При спробі з'ясувати природу героїко-романтичної п'єси в українській драматургії ми звертали, насамперед, увагу на те, що «коріння її сягають до історичних пісень та дум, що народжувались у період національно-визвольного руху і соціальної боротьби народу проти його гнобителів. Ми легко можемо простежити зв'язок тієї чи іншої драми цього періоду з її першоджерелом — піснею, думою, легендою» [8, с. 188].

Свідчення цього — героїко-романтичні п'єси в українській класичній драматургії: «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, «Богдан Хмельницький», «Оборона Буші» М. Старицького, «Чайковський, або Олексій Попович» М. Кропивницького.

Одні з них мають пісенну основу, ґрунтуються на народних думах і легендах, інші (до них належить і «Дума про Британку») щедро користуються багатством жанрово-стильових засобів героїчного епосу, традиціями героїко-романтичних п'єс української класичної драматургії.

Автор «Думи про Британку» звертається до героїчного моменту в історії українського народу. Він показує масовий героїзм,

патріотизм, відданість керівників повстання — більшовиків — справі народу, здатність на самопожертву.

Драма художньо осмислює новий тип героїзму революційного народу — організатора і творця соціалістичного ладу.

Історична основа, посилення на вірогідні факти, вказівка на час, місце дії — ці риси героїчного епосу знаходять відображення в п'єсі. Ю. Яновський звертається до тих фактів соціалістичної революції, які вже стали історією. Усвідомлення автором радянської дійсності, як дійсності конкретно-історичної, усвідомлення логіки і змісту революційної боротьби, оволодіння класичними традиціями і традиціями нової драматургії 20—30-х років сприяло написанню оптимістичної трагедії.

Цікавим в запропонованій паралелі драма-дума є спостереження над питанням про новаторство п'єси — оптимістичне вирішення трагедійного конфлікту.

Не заперечуючи значного впливу кращих зразків радянської трагедії («Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського, «Загибель ескадри» О. Корнійчука та ін.), відзначимо, що розв'язання фіналу п'єси впливає із художнього задуму автора, одним із витоків якого було глибоке знання і всебічне використання фольклорних традицій народу як джерела художньої майстерності і національної своєрідності. Відомо, що оптимістичний настрій — характерна ознака героїчних дум, хоч найчастіше в них зображений трагедійний перебіг подій — смерть героя чи поразка народного повстання.

Проте у п'єсі характер оптимізму докорінно змінюється. Якщо оптимізм героїчних дум можна передати властивим майже для них усіх сконденсованим виразом: «Слава не вмере, не поляже...», то оптимізм у розв'язанні конфлікту п'єси набуває нового змісту, соціального звучання. Це оптимізм революційного народу, який усвідомив місію творця нового суспільства: бути рушійною силою нової історичної епохи.

А. Тростянецький (а з ним погоджується Н. Кузякіна), аналізуючи фінал п'єси, вказує на спільність його з новелою В. Стефаника «Діточа пригода». Н. Кузякіна зазначає: «Повторивши сюжетну ситуацію Стефаника, Яновський...» [4, ч. 2, с. 97]. Ми не ставимо за мету взяти під сумнів правомірність цієї паралелі. Натомість пропонуємо порівняти фінал п'єси з кінцівкою думи «Про Сорочинські події 1905 року».

Народний співець кобзар Михайло Кравченко розповідає про жорстоку розправу над повстанцями. Закінчуючи думу, він звертається до «бідних сиротят», що залишилися без батьків, без хліба. Звертання це вражає надзвичайною силою оптимізму. Діти дають клятву не забути кривду і помститися за трагедію батьків:

Нехай ми будем тепер знати,
Як батьки наші помирали,
Безневинно кров проливали
І свої голови покладали.
Колись-то ми будем знати —
Своєю кров'ю батьків одкупляти! [7, с. 417].

До тих, кому в майбутньому доведеться продовжувати справу батьків, звертається народний співець. Такий прийом використовує і Ю. Яновський. Співзвучна з цитованим уривком думи остання репліка в п'єсі, яка належить малому Роману: «Нас усіх розстріляли, а я встав. Чого ви плачете? Тепер Ленін знає нас... Кругом війна, а ми живі. Комуністи. Ідею несем. Кругом війна, а ми несем, а ми несем!» [9, т. 3, с. 133—134].

В героїчному епосі, і в думках зокрема, головна увага приділяється зображенню дії, вчинку героя. Досягається це внаслідок своєрідного трактування образу самого героя — натури, як правило, цілісної, спрямованої на дію. З такими критеріями підходив до створення образів Ю. Яновський. Автор створює образи Лавра Мамає, баби Мамаїхи, Несвятипаски, Варки широкими мазками, уникаючи дрібних деталей.

Головний герой Лавро Мамай — керівник повстання, «президент республіки». Думки Лавра про майбутнє народу досягають філософського узагальнення: «А колись, прийде час, цвістимуть вишневі сади, і така буде весна, що ніколи в світі такої не було. За селом — ні окопів, ні колючого дроту, буде земля — тепла, пахуча, трава — шовкова, ми йдемо... За селом на могилу виходимо, а вітер, брате мій... З усього степу... З усіх світів...» [9, т. 3, с. 97]. Образ Лавра Мамає овіяний ореолом романтичного, а романтизм — жанрова ознака народних дум.

Уже з першої дії перед читачем постає образ Мамає як казкового богатиря. Лише в кінці дії автор показує самого героя — важко пораненого, практично немічного. З надзвичайною майстерністю змальовуючи силу духу, мужність, відданість справі трудового народу і революції, автор витримує образ у плані, заявленому на початку драми.

Властива народним думам гіперболізація в зображенні героя чи ситуації притаманна і «Думі про Британку». Скажімо, як у думі «Семен Палій та Мазепа» поява Палія наводить жах на вороже військо, так і в аналізованій трагедії поява Мамає у фіналі п'єси деморалізує денікінців: «Натовп лютує. У повітрі летить якась одежа, чиясь шапка. Наче зграя вовків рве здобич. Тоді з'являється Мамай. Він страшний. Осмалена одежа і волосся, ручний кулемет на плечі, подертий і обгорілий прапор на кулеметі.

Мамай. Стій.

Однорукий (відступає). Мамай!

Чубатий. Мамай! З вогню воскрес.

Голоси. Мамай! Мамай!

Мамай береться до кулемета, натовп одразу звільняє подвір'я [9, т. 3, с. 131].

Мотив безсмертя борців за народну справу — провідний для героїчного епосу. Більшість дум закінчується постійними поетичними формулами, які показують народну віру в те, що слава про великі подвиги козаків житиме в віках. Категорія героїчного стає визначальною і для позитивних образів трагедії. Перед смертю Лавро говорить: «...Багато Мамаїв отут умирало. А ще більше

житиме! Ще й як житиме! З любов'ю, з хлібом, з піснею!» [9, т. 3, с. 132].

Властивий для фольклорних творів високий ступінь типізації притаманний і образам «Думи про Британку». Для прикладу візьмомо сконденсовану характеристику образу баби Мамаїхи, яку їй дала одна з найкращих виконавиць цієї ролі Поліна Нятко: «Суворі і владні, мовби висічені з граніту, сердечні й привабливі, як всі прості люди праці. Її розум і серце увібрали все найчистіше, найсвітліше від всього народу. Цей потрясаючої сили образ вийшов далеко за межі проводиря села і піднявся до рівня уособлення совісті народу, образу матері-Вітчизни» [5, с. 193].

У ряді публікацій, присвячених «Думі про Британку», образ Несвятипаски пов'язаний з епітетом билинний. Це не тільки яскравий приклад звертання автора до народної творчості, а й свідчення близькості українських народних дум і російських билин.

Принципи типізації образу Несвятипаски мають елементи народної традиції, що ґрунтуються на гіперболізації і передають прагнення народу. Саме билинним героєм постає перед нами Несвятипаска. З народної творчості запозичений автором прийом: знайти собі побратима, міряючись силою. Для Несвятипаски тільки той годиться в більшовики, хто, за козацькою традицією, тричі обнесе жорно навколо хати. Згодом він змінює свою думку: «Не знаю, чи обнесе він жорно круг хати, а що скажений та дружний — кращого не треба... Підходящий більшовик», — розповідає Мамаю про Ковалю [9, т. 3, с. 109].

З народної творчості прийшов також прийом гіперболізованої характеристики героя: «От ніяк тихо жити не можу! Було мати поставити мене богу молитися, а я так голосно проказую, що на другому кутку села чути!» [9, т. 3, с. 111].

Ліризація як специфічна риса народних дум є також характерною ознакою героїчної романтичної драми. З цього погляду образ Несвятипаски і показовий, і певною мірою несподіваний. Тільки внаслідок надзвичайної майстерності Ю. Яновського можна було в одному образі поєднати такі полярні характеристики: «язичницьке захоплення перед радістю буття, — захоплення, що випліскується назовні в гуморі, — соковитому, чисто плотському» [2, с. 411] з хвилюючим ліризмом.

Коли над республікою нависла смертельна небезпека, несподівано і символічно звучить: «Мрію я в театрі співати... (Та й одійшов до вікна, засоромившись). Отак щоб стояти й співати... А людей тисячі, усім мій голос до серця йде, і що я схочу, те з ними й роблю... Та чи вчені, а чи зовсім прості — однаково мої, та й годі... От яка мрія!.. У панського чередника, тепер — червоного партизана» [9, т. 3, с. 102]. В ці хвилини Несвятипаска шкодує не за життям, а за мрією.

Пісня як елемент драми виконує надзвичайно важливе завдання у п'єсі — несе емоційне і смислове навантаження, відіграє важливу роль у розв'язанні надзавдання п'єси. Саме з піснею пов'язані найпалкіші, найщиріші почуття, прагнення, мрії.

З вірою в те, що про них буде складена пісня, помирають герої. Пісня як символ свободи, символ життя, духовного багатства народу ставиться автором поряд з хлібом.

Незмінною є природа патетичної, романтично піднесеної, емоційно забарвленої мови героїв твору. Як і в думах, її носіями виступає простий народ. Герої драми пройшли революцію, і це відбилося на трактуванні їх образів у п'єсі.

Негативні персонажі трагедії, як вважають більшість дослідників, автору не вдалися. Проте звинувачення в шаблонності було б справедливим, якби аналізувати образи відособлено, ізольовано. Але такий аналіз порушує цілісну тканину твору, суперечить художній позиції автора. В контексті негативні персонажі мають достатньо серйозне ідейно-емоційне навантаження.

Загалом трактування всіх образів п'єси залежить від заданої автором форми естетичного сприйняття дійсності, а звідси — й від жанрової модифікації твору, що відповідає художньому ракурсу, «який вибирає автор, перетворюючись наче в своєрідного кобзаря, лірника, котрий складає думу про дивовижну епоху, про її дивовижних людей» [2, с. 413].

Створюючи образи негативних персонажів, Ю. Яновський користувався арсеналом художніх засобів героїчного народного епосу. Він подавав їх у плані традиційної фольклорної символіки, тому «до них, — як зазначає Є. І. Старинкевич, — неправомірно було б підходити з вимогами звичайної побутової правдоподібності» [6, с. 53]. Вони надто дрібні й нікчемні, наділені зниженими характеристиками. Це той принцип типізації негативних персонажів, який властивий думі «Козак Голота», «Хмельницький та Барабаш» тощо.

Як і в думах, фактором досягнення епічності розповіді виступають різноманітні повторення, зокрема, близьких мотивів та епізодів. Наприклад, однакові мотиви звучать у першій дії, коли Устин та Гапка згадують про кохання Лавра і Варки [9, т. 3, с. 78], в другій — де до спогадів звертаються самі герої [9, т. 3, с. 96—97]. Завершуються обидва епізоди піснею «Ой, у полі вітер віє...».

Характерними для драми є повторення однакових або подібних зворотів (у думах — ретардація). Так, в епізоді, про який щойно йшлося, повторюється репліка: «Небезпременно, каже, повернусь...» [9, т. 3, с. 78—79]. У другій дії повторює її Лавро: «Я безпременно мріяв повернутись і побачити, як сходить сонце...» [9, т. 3, с. 96].

Повтори властиві для мови Гапки («в гармати б'ють», «обід зварила», «заполочі вибігала»), вчителя («тридцять років учу», «народний учитель піде з народом») та ін. Отже, наведені приклади виконують у драмі ту саму функцію, що й ретардація в думі.

Автор драми щедро використовує традиційні порівняння. Ось як за їх допомогою Ю. Яновський передає обстановку, що склалась на селі: «люди, як оси», «бджоли, як посліплі від злості», «чистий тобі джміль, а не куля», «кулі, як град падають», «люди світяться, як решета», «село гуде, як рій», «горе січе — наче град з неба» тощо. Порівняємо в думах: «скільки війська було, як

синього туману, як темної хмари» («Івась Коновченко, Удовиченко» [7, с. 236]), в думі «Сестра і брат» люди, що повертаються з церкви, «всі як пчолочки гудуть» [7, с. 327], в думках про Хмельницького військо гуде, як рій. Типологічна близькість народу-творця і автора драми зумовлена матеріалом художнього освоєння, який диктує необхідність образних засобів із арсеналу людини-трудівника.

Викривальний характер мають порівняння, які стосуються негативних персонажів у драмі: «Кров ваша, як дьоготь чорна» — про Гречку; «жила ти, як стерво», «людські слова од тебе, як од барабанної шкіри, відскакують» — про Клеопатру; «ми тебе, як путнього шукали» — про Середенка. В думках читаємо:

Пана Потоцького піймали,
Як барана зв'язали [7, с. 278].

То вже ж лях містом іде,
Як свиня, ухом веде.
То лях до корчми приходжає,
Як свиня вухо до корчми прикладає...

І ляхів-панів, як кабанів, у нічку четвертеньку заганяли [7, с. 286—287].

Функції епітетів у драмі різноманітні. Вони індивідуалізують образи, емоційно забарвлюють мову твору, хоч у п'єсі, порівняно з думами, вони менш різноманітні. Зумовлено це тим, що в думках як у ліро-епічних творах розповідь ведеться в ліричному освітленні.

Загалом мова драми — цікавий і багатий матеріал для самостійного дослідження. Взяти хоч би просторіччя, розмовну мову, неправильні мовні звороти. Вони свідчать не про механічне запозичення, а про творче засвоєння традицій народної творчості:

Устин. Дак мені йти од вас, коли стали на таку путь, що й од смерті не зарікайся? Чи ж піднесу оту журбу на плечах та на цілий вік [9, т. 3, с. 116].

Устин. Спасибі, люди, за честь, через гори перелізу, через ріки перепливу, перед Леніним стану... Прощайте степи, прощай, Гапка, прощайте й ви, добрі люди...

Гапка. Я тебе на шлях виряджу та пожурюся, край села стоя, ой, був та й нема [9, т. 3, с. 117].

Мабуть, немає потреби прив'язувати до фольклору такі художні ситуації: «Ой дайте ж мені нажитися, на світ надивитися...» [9, т. 3, с. 110], «А вже приїде тато на мальованім возі у кленовій труні... Ой, прослалася доріженька, а вся полита сльозами...» [9, т. 3, с. 94].

Джерело цього плачу — народні голосіння як факт буття, свого часу трансформовані в невольничих думках.

Цікава ознака творчості і спосіб освоєння фольклору — інтенсивне звертання Ю. Яновського до народних прислів'їв і приказок. Їх можна умовно об'єднати в ряд груп, кожна з яких підпорядкована конкретному завданню. В них — вказівка на позицію героя в творі. Наприклад, позиція пасічника (він представляє собою якусь частину села) виражена так: «Моя хата скраю» [9, т. 3,

с. 82]. На противагу йому Єгор Іванович говорить: «Голий дощу не боїться. А перед нами революція!» [9, т. 3, с. 82].

За допомогою іншої групи доповнюються характеристики персонажів: «Гадюку скільки не грій — не нагрієш» [9, т. 3, с. 116]; «Єгора Івановича нам не вчити, як він скаже, так і чиста правда не скаже» [9, т. 3, с. 117]; «Шануйся, хлопче, бо кислиці присняться» [9, т. 3, с. 103] та ін.

Прислів'я і приказки, які належать Мамаїсі та Несвятипасці, відіграють помітну роль у формуванні самих образів. У репліках цих героїв вони зустрічаються найчастіше. Казкова мудрість Мамаїхи, мудрість від землі, від плуга, від хліба надзвичайно тонко, майстерно підкреслюється прислів'ями і приказками («Так тихо та мило, хоч мак сій... На віку, як на току: і намусюєшся, і начхаєшся, і натанцюєшся... Наче цілий вік за плугом ходила» [9, т. 3, с. 93]).

Прислів'я і приказки, на які багата мова Несвятипаски — один із засобів гумористичного творення образу, передачі веселої вдачі, невгамовного характеру героя: «Заповіт на той світ, а на цю годину — добру чарчину» [9, т. 3, с. 110]; «До тридцяти років гріє жінка, після тридцяти — чарка, а після вже й піч не гріє» [9, т. 3, с. 102]; «Знайшов собі побратима, не Семена й не Юхима. Двоє братів — двоє чортів» [9, т. 3, с. 111].

Загалом же прислів'я та приказки посилюють емоційність твору, поглиблюють вплив на читача, активізують його асоціативний фонд.

Трагедія «Дума про Британку» — оригінальний самобутній твір, свідчення життєдайної сили народної творчості, під впливом якої формувалося у автора естетичне сприйняття дійсності. З народного епосу черпав Ю. Яновський виражальні засоби, з їх допомогою створювалися картини, образи п'єси. Елементи традиційного фольклорного звучання отримували авторську оцінку, авторську інтерпретацію, не втрачаючи при цьому початкового народнопоетичного змісту.

1. Бобошко Ю. Гнат Юра. К., 1980. 2. Диев В. Опыт сравнительного изучения поэтики русской и украинской драматургии // Национальное и интернациональное в советской литературе. М., 1971. 3. Драк А. На афіші прем'єра сезону // Укр. театр. 1981. № 1. 4. Кузякіна Н. Нариси історії української радянської драматургії. К., 1963. 5. Нятко П. Він чесно пройшов життя // Лист у вічність: Спогади про Юрія Яновського. К., 1980. 6. Старинкевич Є. І. Українська радянська драматургія за сорок років. К., 1957. 7. Украинские народные думы. М., 1972. 8. Юра Г. «Дума про Британку» у франківців // Лист у вічність: Спогади про Юрія Яновського. К., 1980. 9. Яновський Ю. Твори.: У 5 т. К., 1959.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Проблема литературно-фольклорных контактов как составная часть вопроса о традициях и новаторстве прослеживается на материале драмы Ю. Яновского «Дума про Британку», поскольку именно это драматическое произведение дает наиболее щедрый материал для предметного разговора. В статье прослеживается известная теоретическая формула: традиции — новаторство — традиции.

Стаття надійшла до редколегії 15.12.82

Художнє осмислення образу історичного героя в документально- біографічному романному епосі

В останні роки значно підвищився інтерес читачів і літературознавців до творів документально-біографічних жанрів, головними героями яких є реальні історичні особи. Романи й повісті письменників, присвячені життю й діяльності відважних лицарів свободи — полум'яних революціонерів, борців за соціальне й національне визволення, посідають серед них почесне місце. Це — «Нетерпіння» Ю. Трифонова (про Желябова), «Ковток свободи» Б. Окуджави (про Пестеля), «На Скаковому полі, біля бійні...» Ю. Давидова (про Лизогуба), «Пролог» М. Олійника (про Степняка-Кравчинського), «Провісники» В. Канівця (про Заславського), «Добра вість» В. Дрозда (про Мельникова), «Таємниця клейончастого зошита» В. Савченка (про Клеточникова) та багато ін. Чимало документально-біографічних творів, написаних у 70—80-ті роки, розповідають про відомих діячів Великої Жовтневої соціалістичної революції. Це — романи й повісті Ю. Семенова «Горіння» (про Дзержинського), В. Єрашова «Назавжди, до кінця» (про Бубнова), М. Шатиряна «Генерал, народжений революцією» (про Мясникяна), С. Дангулова «Дипломати» (про Чичеріна) тощо. Важливе місце в цьому переліку посідають твори М. Шагінян, М. Прилежаєвої, О. Коптелова, В. Катаєва, Г. Фіша, І. Шамякіна про життя та діяльність В. І. Леніна, членів його сім'ї.

Перші твори документально-біографічної прози в українській літературі, присвячені героям Жовтня, з'явилися ще в 30-ті роки (П. Панч «Олександр Пархоменко», О. Десняк «Тургайський сокіл»). В повоєнні десятиліття українську історико-революційну прозу поповнили також романи та повісті І. Цюпи «Грона червоного глоду», «Через терни до зірок», «Мужній вершник», О. Савчука «Григорій Іванович» і «Гостре письмо», Р. Полонського «Життя як день і день як вічність» та ін.

На цьому фоні жанровою своєрідністю виділяється роман І. Муратова «Сповідь на вершині». Головний герой роману В. М. Примаков, легендарна особа часів громадянської війни, учасник штурму Зимового палацу, організатор і командир українського революційного війська, Червоного козацтва — невід'ємної частини Червоної Армії. За подвиги в розгромі іноземної інтервенції та внутрішньої контрреволюції В. М. Примаков нагороджений трьома бойовими орденами Червоного Прапора.

В. М. Примаков був близькою людиною в родині Коцюбинських. Разом з дітьми відомого українського письменника Юрієм та Оксаною (майбутньою своєю дружиною) Віталій Примаков вступив у ряди партії більшовиків і вів революційну пропаганду в Чернігові, за що був засуджений на довічну каторгу в Сибір. Лише після Лютневої революції він повернувся у Чернігів.

В. М. Примаков був надзвичайно талановитою й різносторонньою особою. Вихованець Червоного козацтва, двічі Герой Радянського Союзу Маршал Радянського Союзу П. К. Кошовий сказав про нього: «...Примаков був людиною особливого обдарування.

Примаков-рейдист: 14 успішних рейдів тилами Петлюри, Денікіна, білополяків;

Примаков-теоретик: ряд праць у товстих військових журналах, книга про німецький генштаб;

Примаков-дипломат: робота військового радянського аташе в Афганістані, Китаї, Японії;

Примаков-літератор: «Нотатки волонтера», «Афганістан у вогні», «По Японії», «Митько Кудряш»;

Примаков-державний діяч: він делегат I з'їзду Рад 1922 року, там же обраний у члени ЦВК СРСР» [2, с. 278—279].

Роман Ігоря Муратова «Сповідь на вершині» — явище унікальне в українській літературі останніх десятиліть. Автор рішуче відмовився від традиційних шляхів, які ведуть до максимально об'єктивного зображення героя. Примаков виступає як історичний персонаж, але художньо домислений автором. Письменник зробив героя своїм сучасником, який оживає і з вершини безсмертя ретроспективно оглядає власне життя.

Роман І. Л. Муратова значною мірою полемічний. Автор «Сповіді на вершині» виступає проти поширеної серед частини письменників і літературознавців думки про те, що документальні твори з реальними діючими особами повинні правдиво зображати події, не вдаючись до зображення внутрішнього світу героя, його думок і переживань, оскільки їх неможливо відтворити, знаючи тільки факти біографії. «Найвужчим місцем документальної (і напівдокументальної) прози, — зазначав письменник, — є здавна і понині брак психологічного ракурсу, а відтак — збіднення внутрішнього світу героїв...» [5].

«Сповідь на вершині» має надзвичайно своєрідну композицію. Це монолог головного героя Віталія Марковича Примакова. Структура образу центрального персонажу твору також складна і незвична. В романі діють три «я» героя (Примаков-Печеніг; Примаков-Командир; Той, що з блокнотом). «Воскреслий» Примаков, якого автор зробив нашим сучасником, концентрує свідомості трьох «я» героя.

До цього тільки в романі французького письменника Л. Арагона «Загибель всерйоз» спостерігалось щось подібне. Зрідка зустрічалося роздвоєння «я» героя. У художній літературі, в українській прозі зокрема, подібну структуру образу знаходимо в оповіданні М. Коцюбинського «В дорозі» (образ Кирила) і в романі Л. Первомайського «Дикий мед» (образ Варвари Княжич).

Всі три «я» героя Ігоря Муратова перебувають у постійній внутрішній боротьбі, але водночас становлять непорушну єдність цілісного образу.

На передньому плані «Сповіді на вершині» діють передусім два «я» героя — Примаков-Печеніг і Примаков-Командир, третє «я» — Той, що з блокнотом, — у структурі розгорнуто недостатньо.

Ігор Муратов удаю в соціально-психологічному аспекті передає глибокий, сповнений протиріч процес формування більшовицького характеру героя, його постійне збагачення бойовим і життєвим досвідом ватажка народних мас. Це шлях від Примакова-Печеніга, хороброго, з ніжною ліричною душею мрійника до непохитного й розважливого Примакова-Командира. У хвилини найвищого напруження фізичних і духовних сил для «воскреслого» Примакова Командир і Печеніг зливались воедино, зникала різниця в їх темпераментах. Таке злиття різних «я» героя воедино в разі необхідності, тобто гранична концентрація волі Примакова, дало можливість Ігорю Муратову в усій повноті й складності показати внутрішній світ героя, всі ті протиріччя й можливості, які визначили духовне змужніння особистості.

Особливе значення в «Сповіді на вершині» має відображення інтимного світу Примакова, який ніжно кохає наречену, а потім дружину Оксану Коцюбинську. Більшість монологів Примакова звернені до неї як до найближчої людини, революціонера й товариша по боротьбі. Кожного разу полководець ніби чує відповідь Оксани, — це глибокий психологічний аналіз кожного кроку героя. Адресуючи їй свої мрії, Примаков оцінює кожен вчинок, рішення чи задум. Ось як, наприклад, Примаков роздумує про побратимів, командирів Червоної Армії: «... Чи ти звернула увагу, Оксано, на те, що в нашому комскладі підібралися люди з винятково інтелігентними обличчями? Я помічав і раніше, але якось не зафіксував свого враження. Дивлюсь оце зараз і дивуюсь: невже то овіяні всіма вітрами баталій рубаки, а не благородна еліта?! Не позаздрив би я тому художникові, що задумав би змалювати з них плакатних ревкомандирів «від сохи і верстата!..» [3, с. 162].

Примаков згадує своїх бойових друзів — Багінського, Туровського, Рубана і, продовжуючи уявний монолог, звертається до Оксани: «... Скажи мені, Оксано, скажи: чому я так бездарно писав про них і в характеристиках і в газетних статтях? Хіба по сухих протокольних рядках хтось із наших нащадків зможе відтворити образи цих чудових людей?» [3, с. 162].

Подібних звернень до Оксани Коцюбинської багато. Проте у них здебільшого є аналіз рішень і вчинків Примакова. Тому нам здається безпідставним закид Дмитра Гринька, який у тому, що «оповідь героя роману заповонив урочистий гімн любові» [1, с. 210], побачив серйозний прорахунок автора.

Так, гімн кохання в романі явно відчутний, але це не недолік, як вважає Д. Гринько. Змалювання образу Примакова у всій його багатогранній складності й цілісності, показ його любові — все це повністю відповідає авторській концепції — зобразити по-новому реальну історичну особу часів революції.

«В. І. Ленін, як відомо, — писав І. І. Стебун, — не обмежував революційне соціалістичне мистецтво певним визначенням колом тем і мотивів, вважаючи, що воно повинно відбивати всю різноманітність життя, як можна повніше задовольняти духовні, естетичні, моральні запити народу, охоплюючи всі сфери людського буття...» [4, с. 91].

Ми бачимо, як із формуванням особистості Примакова зростають народні маси, які надихнула на подвиги пролетарська революція. Хіба не про зростання свідомості народних мас свідчить реакція червоних козаків на повідомлення про замах на В. І. Леніна: «А майдан уже прокинувся, загомонів, відгукнувся на Печенігове слово... Спершу пошепки, потім трохи гучніше, але ще окремими вигуками, а тоді вже сотнями голосів, мов одним, він виплеснув: «Помсти!.. Помститися!..» [3, с. 208].

Можна назвати імена багатьох реальних історичних осіб, діючих у романі, яких пробудила до життя Жовтнева революція, піднявши їх на небачену духовну висоту. «У 18-му, в Києві, петлюрівці поставили до стінки Данила Самуся... Цілий взвод дав по комсомольцеві залп. А він із дюжиною куль у тілі доповз уночі до товариша й потім ще не раз дався взнаки усякій «контрі» [3, с. 245]. Чернігівський юнак Данило Самусь виявив надзвичайні чудеса хоробрості в боях і загинув як комуніст.

«Воскреслий» Примаков — наш сучасник — стоїть над подіями, він піднявся над конкретно-історичним Примаковим, виріс соціально й духовно. Уявний «воскреслий» Примаков безпосередньо в романі не діє, оскільки він є плодом авторської фантазії. Проте сповідь його — як синтез трьох «я» героя — є діючою, вона зумовлює організацію всього сюжету.

З вершини сьогодення «воскреслий» Примаков бачить набагато далі, ніж той конкретно-історичний герой (в трьох його «я»). Збагачений чималим життєвим досвідом, «воскреслий» Примаков ніби наново осмислює життя конкретно-історичного героя, вдивляючись у минулі роки з позицій сучасності: «З вершини колишньої своєї загибелі бачу, як з вишки, все своє життя — від і до. І кожен його етап — від і до: ось цим він почався, а цим закінчився» [3, с. 49].

В основі «Сповіді на вершині» лежить послідовна художня концепція Ігоря Муратова. Перед нами не белетризована біографія, автор якої намагається точно подати факти життя Примакова, — це цілком оригінальний і своєрідний твір. Важко однозначно визначити його жанр. Це документально-біографічний роман, що синтезував ознаки багатьох жанрових різновидів: роману-сповіді, історичного роману, мемуарів, дослідження історика. Художній експеримент, здійснений Ігорем Муратовим, його новаторські пошуки, перебувають на головній магістралі розвитку художньої свідомості.

1. Гринько Д. Правда образу і правда історії // Вітчизна, 1971. № 9.
2. Дубинський І. Віталій Примаков. К., 1977. 3. Муратов І. Твори: У-4 т. К., 1983. Т. 4. 4. Стебун І. Пафос художественной правды. М., 1977. 5. Літературна Україна. 1966. 18 жовт.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Исследуется творческий процесс осмысления образа реальной исторической личности в художественном документально-биографическом произведении. Скрупулезному анализу подвергнут образ героя гражданской войны Примакова, который предстает в романе Игоря Муратова во всей своей многогранной целостности и сложности.

О. М. ОХРИМЕНКО, асп.,
Київський педагогічний інститут

До проблеми визначення стильових течій в поезії українських романтиків ХІХ ст.

Інтенсивне вивчення ідейно-естетичної природи романтизму останнім часом спрямоване на поглиблення, а часом і нове прочитання цього складного художнього явища.

До проблем, що переглядаються сучасним літературознавством, належить питання про диференціацію романтичної літератури. У статті Д. С. Наливайка «Романтизм як естетична система», як слушно зауважує І. Тертерян, «коротко і рішуче сказано... що старий поділ романтизму на дві течії... на нинішньому рівні нашого розуміння літературного розвитку уже не задовольняє» [14, с. 151].

Звичайно, і раніше історики, теоретики літератури вказували на недосконалість такого поділу романтизму [див.: 4; 16]. Однак тепер, коли перед дослідниками постало завдання «об'єктивно розкрити особливості буття романтизму на тому чи іншому національному ґрунті» [5, с. 10], це питання набуло особливої ваги.

Учені вважають, що традиційний поділ романтизму на «прогресивний» («активний») і «консервативний» («пасивний»), вперше запропонований О. М. Горьким [3, с. 471], свого часу був кроком вперед на шляху вивчення романтичного напрямку, тому що відкидав неправильний погляд на романтизм як антиреалізм, який за художніми якостями, пафосом, ідейним спрямуванням стоїть нібито нижче від реалізму. Проте такий поділ романтизму має значення лише при визначенні його соціальної природи, функцій в конкретних історичних умовах. До того ж він досить умовний, оскільки у творчості одного і того ж автора нерідко помітні як прогресивні, так і реакційні елементи.

Не заперечуючи того, що романтизм мав дві протилежні ідеологічні тенденції, сучасні дослідники дедалі більшу увагу звертають на проведення такої диференціації, яка б повніше виявила можливості романтизму як художнього явища. Д. С. Наливайко підкреслює: «Відмова від подвійного поділу романтизму зовсім не означає заперечення того, що в ньому виявилися дві головні ідеологічні тенденції перехідної доби... Завдання полягає в тому, щоб їх прояв, їх боротьбу в сфері мистецтва збагнути більш діа-

лектично, у більш повній і адекватній формі, враховуючи наявність багатьох складних, неоднозначних явищ, у яких нерідко переплітались примхливо названі головні ідеологічні тенденції епохи» [9, с. 157—158]. Учений вказує на необхідність враховувати при диференціації романтизму фактори художнього розвитку епохи, які ігнорувались при попередньому поділі.

У найновіших дослідженнях, присвячених українському романтизмові, теж ставиться питання про більш гнучкий поділ української романтичної літератури. На цьому, зокрема, наголошують М. Т. Яценко, Т. І. Комаринець. Книги цих вчених написані з урахуванням нових поглядів на проблему диференціації романтизму і, як праці М. Берковського, Д. Наливайка, І. Карташової, С. Тураєва, дають великий конструктивний матеріал для подальшого вивчення явищ українського романтизму.

Одним із підходів до виявлення художніх можливостей романтизму є розгляд його функціонування на рівні стильових течій.

На жаль, у літературознавстві ще не існує єдиного погляду у визначенні стилю, що утруднює вироблення чітких наукових критеріїв для диференціації стильових явищ. Ми поділяємо думку тих учених, які розглядають стиль як своєрідність художнього мислення письменників, що виявляє себе як у змісті, так і у формі твору.

Специфічний розвиток романтизму на Україні зумовлює своєрідний підхід до виявлення стильових течій в українській романтичній поезії.

Особливістю літературного процесу був, по-перше, прискорений розвиток української літератури першої половини ХІХ ст., який привів до «зближення таких періодів, які в інших літературах віддалені один від одного на десятиліття і навіть століття» [6, с. 18—19].

Друга, не менш важлива, особливість — асинхронність розвитку як самої нової літератури, так і напрямів у різних районах України. Романтизм на Україні мав ніби чотири початки: на Східній Україні він розвивається з кінця 20-х років (діяльність харківської школи романтиків), у Галичині — з 30-х років («Руська трійця»), на Закарпатті — з 40-х років (О. Духнович, О. Павлович), на Буковині — з початку 60-х років ХІХ ст. (Ю. Федькович).

В результаті створилася надзвичайно строката картина, певне змішання напрямів, стильових течій не тільки в часових рамках, а й у межах творчості кожного письменника. Тому суто хронологічний аспект у виявленні і характеристиці стильових течій не виправдовує себе, бо у творчості майже кожного поета-романтика бачимо той самий синкретизм, різні типи романтичної творчості, вияв різних течій. Виникає необхідність побудови схеми стильових течій за діахронним принципом (коли певні течії визначатимуться на основі тих чи інших особливостей стилю різних письменників, які творили в різний час).

Д. С. Наливайко, який вперше зробив спробу класифікувати течії у світовому романтизмі, вважає, що в пригноблених країнах ведучою, основною була фольклорна течія, оскільки серцевину ро-

мантизму в цих країнах становив національно-культурний рух, який проходив під прапором звертання до народних джерел як основи самобутності національної культури і знаряддя в боротьбі за її збереження. «Разом з тим, — зазначає вчений, — виразне переважання даної стильової течії у більшості слов'янських країн пов'язане з їх (течій.— О. О.) відносно слабкою диференційованістю, менш значним розвитком або повною відсутністю інших романтичних течій. Хоч і різною мірою, сказане стосується літератур чеської і словацької, сербської і хорватської, української і білоруської» [9, с. 175—176]. Очевидно, меншою мірою це стосується української літератури.

Найпомітнішими стильовими течіями в українській поезії є, на нашу думку, фольклорна та особистісно-психологічна.

В основу такої стильової диференціації покладені принципи побудови художнього образу. Для першої (фольклорної) стильової течії характерний по-фольклорному імперсональний тип особистості, створений за законами фольклорної естетики. Узагальнення образу тут відбувається на ідеальному рівні, це ще не самобутній характер, а збірний образ, який є втіленням однієї з важливих для народу якостей (мужності, вірності, любові до рідної землі та ін.). У другій, особистісно-психологічній течії, представлений рефлектуючий тип особистості, який намагається виразити себе та своє ставлення до світу як індивідуальність.

Значна питома вага фольклорної течії в поезії українського романтизму є яскравим виявом тих загальних процесів, які відбувались у художній свідомості письменників під впливом нових поглядів на фольклор і народне мистецтво на початку ХІХ ст.

Однак в українському романтизмі фольклор відіграв особливо помітну роль. Коли навіть у близькій російській літературі усна народна творчість лише «вносила додаткові фактори» [11, с. 420], то для української літератури був характерний «підкреслено безпосередній вплив фольклору» [11, с. 416], який став «основним національним естетичним ґрунтом для зародження й становлення української літератури як нового історичного явища» [2, с. 288].

Тісніший зв'язок з народною стихією, вважає Ф. М. Колесса, «помітно відрізняє український романтизм від російського і польського» [7, с. 174].

Звернення українських романтиків до фольклору було покликане сприяти виконанню літературою важливої суспільної функції у пробудженні національної свідомості народу, його права жити відповідно до свого «національного духу». Найцінніші риси його, за переконанням романтиків, містилися у «середньовіччі, як епосі, коли, на їх думку, найповніше розвинулися національні риси сучасних народів і сформувався «національний дух» у його чистому вигляді» [19, с. 228].

Крім такого, власне, ідеологічного підходу до фольклору, романтики сприймали його як досконалу художню систему, активний естетичний компонент національної своєрідності літератури. «Українські романтики чітко визначили своє ставлення до живого

народного слова, до народної пісні як еталона справжньої художності» [8, с. 84].

Оскільки в естетичному ідеалі українських романтиків переважав національний, а не соціальний аспект [19, с. 292], сфера проникнення в літературу фольклору соціального звучання об'єктивно звужувалася. «Народнопоетичні художні структури як органічна форма вираження класового ставлення до світу розвивається тільки у Шевченка-романтика» [19, с. 292], який інтегрує з фольклору і соціальний елемент.

Найбільший інтерес українські романтики виявили до історичних дум та пісень епохи козацтва та боротьби з польською шляхтою (не включаючи тієї частини фольклору, у якій звучать соціальні мотиви), фольклорної лірики кохання та народних легенд, повір'їв, переказів.

Інтерес до кожного із фольклорних жанрів є своєрідним виявом близькості народного та романтичного типів художнього мислення.

Так, зацікавленість романтиків історичними думами, піснями, баладами була результатом певного збігу романтичного та фольклорного естетичних ідеалів. Пошуки романтиками національного типу героя об'єктивно спрямовували їх до фольклору, де уже був створений образ відважного борця за національну незалежність батьківщини.

Погляди романтиків на фольклор як втілення «духу нації» і зумовили їх звернення саме до тієї частини фольклору, де оспівувалися боротьба за незалежність, «козацький дух» нескореності. Зацікавленість епохою козацтва як виразом «природи» української нації, зромантизований погляд українських поетів на історію виявився уже в преромантичній історіографії — козацьких літописах, «Історії русів». Посилений інтерес саме до цього героїчного фольклору привів до того, що «коли романтики не знаходили у народній традиції того, чого так прагнули, вони вдавалися до підробки фольклорних творів, будучи переконаними, що відновлюють втрачене, чи, вірніше, конструюють його на основі даних історії...» [8, с. 32]. Так виникли стилізації І. Срезневського у «Запорожской старине» (1833—1838). Подібне прагнення було і в П. Куліша, який намагався створити «нові думи старими словами» в поемі «Україна» (1843) [13, с. 13].

При наявності особистісних рис, які виявилися, зокрема, у введенні нових образів (грому гармат та ін.), порівнянь, посиленій психологізації пейзажу, оціночній позиції автора тощо, особливості узагальнення тут витримані в основному на тому ідеальному рівні, що й у фольклорі (це образ-тип). Він є втіленням колективної свідомості народу.

Принципово важливим у цих стилізаціях є те, що автор намагається (ще досить несміливо) всупереч фольклорним законам ввести оціночну позицію сучасника, яка створює медитативний настрій у творі. У поезію входить час автора — не свідка подій, що відбувалися, не народного оповідача, а людини, яка намагається порівняти минуле з сучасним. Уже в думках «Битва Чигирин-

ская», «Поход в Молдавію» читачі зустрічаються з оціночними порівняннями минулого і сучасного. Це і дало підставу А. П. Шамраєві відзначити, що романтична діяльність видавців «Запорожской старины» приводила до «руйнування фабульності епічної поезії, даючи натомість безсюжетну, історичну лірику, де стрижень теми густо повивається патріотичними формулами про Україну, про її боротьбу за свободу і т. д.» [17, с. 72]. Через стилізації історичного фольклору українська поезія торувала шлях до громадянської поезії, яку розроблятимуть Т. Шевченко, А. Метлинський, М. Костомаров, члени «Руської трійці» та ін.

Введення теперішнього часу, а значить, певною мірою і героя цього часу, було кроком до зародження ліро-епічної романтичної поеми. Адже саме в поемі стало помітно — «в поезію ввійшла людина, душа якої була настільки місткою, що ввібрала в себе хвилюючі думи часу» [10, с. 34]. Однак в цих стилізаціях, як і в ранніх творах Т. Шевченка «Тарасова ніч», «Іван Підкова», «Гамалія», особистість автора ще не має «певного сюжетного зчеплення з обставинами народного життя» [10, с. 34]. Характерно, що у названих творах Т. Шевченка існують окремо оціночна позиція і сам опис подій минулого.

Фольклор як мистецтво, що має інші художні закони, ніж література, об'єктивно створював певні перешкоди у розвитку особистісного начала в поезії. Тяжіння романтиків до вираження, а не зображення сприяло поступовій видозміні фольклорних жанрів завдяки введенню суб'єктивної позиції автора та психологізації сюжету.

Розглядаючи літературу як розвиток кращих традицій фольклору у нових умовах, романтики особливо активно освоювали народні пісні про кохання та балади. Вони були їм близькі своєю психологічною насиченістю, поетичністю, потенціальною схильністю до авторської суб'єктивізації.

У стилізаціях романтиків, як і в фольклорі, виявилися загальнолюдські почуття: сум при розлуці закоханих, бажання бути коханим, ревності, біль від зради, туга за коханою та ін. У поезіях С. Писаревського, О. Бодяньського, Л. Боровиковського, М. Костомарова, Я. Щоголева, С. Руданського, Л. Глібова, С. Воробкевича змальований узагальнюючий образ дівчини і козака.

Наслідування народної пісні, як ніякого іншого жанру, стає для романтиків школою як для шліфування поетичного стилю (маємо справу з, так би мовити, зовнішнім наслідуванням поезики народної пісні; сюди належать вірші М. Костомарова, Я. Щоголева, поезії Я. Головацького, Є. Гребінки, М. Устияновича та ін.), так і для вираження особистих настроїв (тобто фольклорний психологізм стає основою для вираження авторського «я»).

Нечітка окресленість образу автора в силу його імперсонального характеру часто ставить такі твори на межі фольклорної та особистісно-психологічної поезії (твори М. Шашкевича, С. Воробкевича, С. Руданського, В. Забіли, М. Петренка).

Намагаючись через фольклорну форму висловити власні, пережиті почуття, романтики настійно культивували романсову фор-

му, яка, на відміну від пісенної, є інтимнішою і чутливішою до передачі найтонших відтінків психіки. Художня об'єктивізація почуттів через зовнішні явища поступається місцем показу самих почуттів, ідеальне здобуває право на самостійний розвиток (наприклад, у циклі М. Петренка «Небо»).

Окреслення образу автора досягається об'єднанням декількох поезій, написаних у народнопісенному дусі, однаковою настроєвістю (як правило, це біль від нерозділеного кохання), введенням певних біографічних елементів (особливо у В. Забіли), присвят (О. Шишацький-Ілліч).

Отже, у контексті всієї творчості поетів фольклор підпорядковувався вираженню внутрішнього світу поета-романтика. Такі твори легко проникали у фольклор, будучи дуже близькими до них як за змістом, так і за формою.

Українські романтики досить плідно освоювали жанр легенди, переказу, казки, пов'язаний з давніми міфологічними уявленнями людей.

Надзвичайно висока оцінка романтиками міфології (Ф. В. Шеллінг писав, що «міфологія є необхідна умова і первинний матеріал для будь-якого мистецтва» [18, с. 105]) відображає одну із характерних особливостей їх художнього бачення — сприйняття світу як «органічної єдності», зв'язку всіх його елементів. «Органічна» концепція світу поєднувалася в українських романтиків з прагненням довести високу значимість народної поезії. Видаючи у 1831 р. збірку «Украинские мелодии», М. Маркевич у передмові писав: «Так, якщо повір'я України поетичні, якщо очевидна схожість їх з найдавнішими міфологічними переказами, то чому ж нам не взяти їх як мету віршованих наших описів?.. Я показати хочу, як вони переповнені поезією» [15, с. 22].

У наслідуванні цих жанрів тісно поєдналися просвітительські і романтичні прагнення українських письменників. Просвітителів приваблював глибокий дидактизм народних казок, повір'їв, легенд. Разом з тим фольклорні твори поставали як своєрідний моральний кодекс народу, що містив істотні штрихи до створення «національного характеру».

В основі творів О. Бодянського («Наські українські казки Іська Матиринки»), О. Корсуна «Українські повір'я»), С. Воробкевича, М. Устияновича, С. Руданського, Я. Щоголева лежать народні легенди, перекази, повір'я. Поетична розповідь ведеться по фольклорному імперсональному оповідачем, який сам вірить у фантастику змальовуваних подій.

Принципово нове використання народної фантастики наявне у творах Т. Шевченка («Русалка», «Тополя», «Лілея» та ін.), до якої автор звертається як до художнього прийому для розкриття жаж сучасної йому дійсності.

Тісний зв'язок поезії українського романтизму з фольклором сприяв введенню в літературу нових героїв, зародженню принципів художнього історизму, формуванню літературної мови на народнопоетичній основі, поглибленню психологізму, розвитку поетичної фантазії, збагаченню новими жанрами.

Однак фольклорні закони творення образів, їх імперсональний характер були перешкодою для розширення меж літератури в естетичному освоєнні дійсності. «Підпорядкування сучасної думки і сучасної психології фольклорним формам,— зазначав М. Берковський,— було шкідливим для самих цих форм: вони застигали таким чином, позбавлялись духу розвитку» [1, с. 15—16].

Паралельно з фольклорною в українській романтичній поезії розвивалась особистісно-психологічна стильова течія.

Шлях до особистісно-психологічного освоєння дійсності, як вказує В. Л. Смілянська, «був суперечливий ідеологічно, нерівноцінний художньо» [14, с. 20]. Поети-романтики наполегливо шукали особистісних форм поетичного освоєння дійсності, орієнтуючись то на фольклор, то на переклади і переспіви західноєвропейських та слов'янських поетів (О. Шпигоцький, Л. Боровиковський).

Особистісні форми вираження авторської свідомості з'являються передусім у творах на громадянські теми (М. Маркевич, М. Шашкевич, Л. Боровиковський, А. Метлинський та ін.). Особистісне начало (значною мірою вивільнене від фольклорного психологізму) характерне і для ряду поезій про кохання, а також філософсько-медитативного спрямування М. Петренка, М. Шашкевича, Є. Гребінки, О. Афанасьєва-Чужбинського та ін.

Та найповніше особистісне начало виявилось у творчості Т. Г. Шевченка. «Шевченківський світ,— підкреслює В. Л. Смілянська,— уперше був організований, об'єднаний в одно ціле образом самого автора в його життєвій конкретності і широкій типовості недавнього кріпака, інтелігента-різничника — поета, художника» [12, с. 20].

Розвиток особистісно-психологічної стильової течії вів до збагачення української літератури романтичною поемою, елегією, думкою, сонетом, тріолетом, сприяв розробці й удосконаленню віршової техніки.

Українська романтична поезія 20—60-х років XIX ст. розвивалась у тісному єднанні з фольклорною традицією при загальній тенденції до посилення особистісного начала, проголошеного романтичною естетикою. Романтичний герой, самовиражаючись, не тільки більш глибоко (у порівнянні з доромантичною літературою) розкривав свій внутрішній психологічний стан, а й повніше відображав реальну суспільну дійсність, частиною якої був сам.

1. Берковский Н. Я. О романтизме и его первоосновах // Проблемы романтизма. М., 1971.
2. Гончар О. І. Українська література передшевенківського періоду і фольклор. К., 1982.
3. Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. М., 1953. Т. 24.
4. Дмитриев А. Еще раз о проблемах романтизма // Вопр. литературы. 1966. № 12.
5. История романтизма в русской литературе (1790—1825). М., 1979.
6. Калениченко Н. Л. Українська література XIX століття: Напрями, течії. К., 1977.
7. Колесса Ф. М. Фольклористичні праці. К., 1970.
8. Комаринець Т. І. Ідейно-естетичні основи українського романтизму (проблема національного й інтернаціонального). Львів, 1983.
9. Наливайко Д. С. Романтизм как эстетическая система // Вопр. литературы. 1982. № 11.
10. Неупокоева И. Г. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века: Опыт типологии жанра. М., 1976.
11. Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978.
12. Смілянська В. Л. Стиль поезії Шевченка. К., 1981.
13. Твори Пантелеймона Куліша: В 6 т. Львів, 1908. Т. 1.
14. Тертерян И. Ро-

мантизм как целостное явление // Вопр. литературы. 1983. № 4. 15. Украинские мелодии: Сочинения Ник. Маркевича. М., 1831. 16. Фохт У. Р. Некоторые вопросы теории романтизма // Проблемы романтизма. М., 1967. 17. Харківська школа романтиків. Харків, 1930. Т. 1. 18. Шеллинг Ф.-В. Философия искусства. М., 1966. 19. Яценко М. Т. Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини XIX ст. К., 1979.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Исходя из специфических условий развития романтизма на Украине, автор обосновывает научно-методологический подход к определению стилевых течений в украинской романтической поэзии 20—60-х годов XIX в. Дается краткая характеристика двух основных, по мнению автора, стилевых течений: фольклорного и личностно-психологического (в зависимости от принципов построения художественного образа).

Стаття надійшла до редколегії 20. 04. 85

Т. І. КОЛОТИЛО, асист.,
Кам'янець-Подільський педагогічний інститут

Алегорія у системі художнього пізнання

Сьогодення настійно вимагає глибокого теоретичного осмислення алегоричних творів, сила яких полягає у накладанні на життєві обставини в різні часи таких сентенцій і у такий спосіб, що сконцентровує в собі місткі духовні згустки.

У сучасному літературному процесі наочно доводить свої можливості фольклорно-метафоричний спосіб відображення дійсності, що ґрунтується на творчому використанні митцем образних понять, метафоричних ремінісценцій і порушує перед читачем естетичні, етичні й соціальні питання часто далекого минулого, які співзвучно переплітаються з пульсуючими проблемами сьогодення.

Про алегоризм народних прозових творів неодноразово писали дожовтневі та радянські дослідники (В. П. Анікін, І. П. Березовський, В. О. Бахтіна та ін.), але народно-пісенна алегорія, окрім деяких дотичних до неї питань, ще не висвітлювалася. Наша мета — довести історичну правомірність функціонування народно-пісенної алегорії у фольклорі.

Правильно з'ясувати питання алегоричного пізнання дійсності у системі художнього відображення суспільства і природи допомагає марксистсько-ленінське вчення. Уже в ранніх творах К. Маркс зазначає, що людина як безпосередньо природна істота володіє природними силами і що в основі «свого прояву життя вона має *дійсні, чуттєві предмети*, або що вона може *проявити* своє життя тільки на дійсних, чуттєвих предметах», тому що практичні, так звані духовні людські почуття «виникають лише завдяки наявності *відповідного* предмета, завдяки *олюдиненій* природі» [1, с. 587, 552]. Висуваючи тезу про «несвідомо-художній характер міфології», К. Маркс підкреслює, що вона «переборює, підкоряє і фор-

мує сили природи в уяві і за допомогою уяви» [2, т. 12, с. 693]. Саме міфологія була ґрунтом для фантастичного відображення людиною зовнішніх сил у формі надприродного. З цього приводу Ф. Енгельс писав, що «на початку історії об'єктами цього відображення є насамперед сили природи, які при дальшій еволюції проходять у різних народів через найрізноманітніші і найстрокатіші уособлення», називаючи це «первісним процесом», який в міру можливостей уже простежений порівняльною міфологією навіть у слов'ян. Наступним щаблем процесу були суспільні сили — «спочатку так само непояснені для неї (людини.—Т. К.), як і сили природи, і подібно до останніх панують над нею з тією ж позірною природною необхідністю» [3, т. 20, с. 309]. «Первісний процес» привів до формування уяви, за якою було допустиме перенесення людських стосунків на «подібне» у тваринному (рослинному) світі. У людському світобаченні виробилися певні погляди, що слугували цьому, адже є «неможливим перенесення, без відповідних застережень, законів тваринних суспільств на людське суспільство» [4, т. 34, с. 135—136].

Гносеологію навколишнього світу розглянув В. І. Ленін у всіх її аспектах і виділив як центральну ідею єдність діалектики, логіки і теорії пізнання. Піддано також теоретичному обґрунтуванню мистецтво як специфічну форму пізнання, що «деформує» дійсність шляхом співвідношень загальних гносеологічних закономірностей.

У давні часи людина відчувала всюди «присутність» таємничих сил і не могла уявити їх інакше як у вигляді собі подібних чи істот чуттєвої природи. А це — першооснова поклоніння, віри. «Роздвоєння пізнання людини і *можливість* ідеалізму (= релігії) *дано* вже в першій, елементарній абстракції „будинки” взагалі і окремі будинки», — писав В. І. Ленін [5, т. 29, с. 311]. Це один із найбільш ранніх проявів діалектики людського пізнання, того, що «підхід розуму (людини) до окремої речі, зняття зліпка (= поняття) з неї *не є* простий, безпосередній, дзеркально-мертвий акт, а складний, роздвоєний, зигзагоподібний, що *включає в себе* можливість відльоту фантазії від життя; мало того: можливість *перетворення* (і до того ж непомітного, неусвідомлюваного людиною перетворення) абстрактного поняття, ідеї в *фантазію...*» [5, т. 29, с. 311].

Отже, «перетворення ідеї в фантазію», оживлене бачення світу (принцип відображення абстрактного за допомогою конкретного) закладено в самій суті людського світосприймання. На цьому ґрунті і зросло алегоричне бачення.

Історичний шлях становлення алегорії як своєрідного рівня художнього пізнання реального оточення пролягає крізь віки панування вірувань, пов'язаних з одухотворенням людиною неживих речей, явищ (анімізм), поклонінням тваринам і рослинам (тотемізм). Первісна людина переносила свої власні якості та соціальні відносини на сили і явища природи і тим самим полегшувала собі боротьбу з ними. На цій стадії, коли природа була невідрив-

ною від людського життя, алегоричне світорозуміння ще не могло сформуватися.

Алегорія виникла тоді, коли людина відмежувала себе від природи під дією набутих знань про оточуючий світ. Тільки з цього часу уявлення попередніх вірувань, що відбивали необхідні норми поведінки у взаємостосунках між людьми, погляди на життя тощо могли в процесі розвитку суспільства закономірно спричинитися до вироблення засад універсальної форми відображення дійсності — алегоричної. Саме з цього часу оживлення сил природи виходить за межі обов'язкового у житті людини і потрапляє у сферу тогочасного мистецтва.

Уже в період Мадленської культури розвивалося образотворче мистецтво — скульптура, графіка, живопис. На стінах печер зображувалися тварини, фантастичні істоти тощо. Дещо пізніше з'явилися фігурки тварин, жіночі статуетки. З часу мезоліту збереглися наскельні зображення сцен полювання. В добу неоліту, мідного віку і раннього бронзового віку, з переходом до землеробства, скотарства, з появою різних ремесел мистецтво у відображенні складних понять тяжіє до умовної символіки, що йде від вірування і міфологічних уявлень. Десь на початку залізного віку скотарські племена степів Східної Європи і Азії створили так званий звіриний стиль [23, с. 239], який ґрунтувався на обожнюванні та пошані звірів. На зорі нашої ери він досяг найбільшого розквіту, особливо у скіфо-сарматському мистецтві.

Археологічні пам'ятки дають нам надто мізерні дані про оживлення первісною людиною навколишнього світу. Етнографічні ж, наявні у незначній кількості, свідчать, що «у одного із найбільш примітивних відомих нам з писемних джерел племен світу — тасманців існувало і уособлення сил природи» [25, с. 108].

Відомо, що навчальні оповідання (апологи), в яких персоніфікувалися тварини і рослини, зустрічаються вже в літературі античного світу та Стародавнього Сходу. Вони, як і байки славнозвісного Езопа, увібравши зерна народної сатири, побудованої на інакомовності, стали шедеврами дидактично-моралізаторського спрямування.

Проникнення античної науки у Древню Русь шляхом бурхливого поширення перекладної літератури помітно вплинуло на доформування уже діючої аборигенної уяви про природу. Матеріали цього і пізнішого періодів не дають повної картини людського світобачення, однак відблиск його певною мірою зберегли літописи, древньоруські рукописні пам'ятки.

Перша документальна згадка про алегорію дійшла до нас з Київської Русі XI ст. Перекладений «Изборник Святослава 1073 г.» містить статтю світського характеру з питань стилістики, що являє собою тогочасну поетику про тропи і фігури під назвою «О образех» Григорія Хіровська: «Инословие убо есть: ино нѣчто глаголюшти, а ин разум указашти...» [16, с. 237 зв.]. Але сам термін «алегорія» увіходить у вжиток в XVII ст. Він походить з грецької мови. Перша частина його пов'язана з *αλλος* у значенні *інший*, а друга *αγορευω* — *говорю*, що йде від іменника *αγορα* — *збо-*

ри, місце зборів, площа [14, с. 60]. У тому ж столітті термін з'явився в білоруських писемних джерелах [12, с. 102].

У величній історії розвитку жанру можна без напруження помітити то значне пульсування, то затухання алегоричного дійства. У часи Римської імперії виник агітаційно-алегоричний тип театру. У середні віки на сцені школи зароджується драма-містерія. На Україні та й в Польщі шкільна драма XVII ст. в обов'язковому порядку оперувала алегоричними «постатями», символами як невід'ємними атрибутами видовища [7, с. 48, 51]. Теоретичні настанови, точні вказівки про зовнішність кожної із них не тільки розроблялися в курсах поетик, а й іноді сама драма містила ремарки про це. Після занепаду шкільного жанру дещо змінені алегоричні дійові особи продовжили своє життя в надрах трудящого люду, засвідчуючи цим закономірне повернення у середовище, яке породило їх.

І, нарешті, є підстави вважати, що пісенна алегорія як окремий вид народної поезії у тому вигляді, в якому ми сприймаємо її зараз, остаточно сформувалася у XVII ст. Саме цим сприятливим періодом «датується» мотиви народних пісень, саме цим часом засвідчується винятковий інтерес до таких творів. Вони широко фіксуються в українських і мають неабиякий успіх у російських рукописних пісенниках, прямуючи далі, до друкованих збірників.

У фольклористиці (та й у літературознавстві) узвичаїлося вести мову про символіку твору навіть у тому випадку, коли в ньому присутня широка картина інакомовності в дії, що тільки цим виходить за рамки символу як емблеми. При характеристиці алегоричних образів виникають різні затруднення, і тоді вдаються до виразів типу «образ символізує» чи подібних, що призводить до ігнорування важливих ознак власне алегорії. Це, звичайно, зумовлюється неусталеністю в трактуванні термінів довідковою літературою.

Алегорія входить у групу метафоричних тропів і пояснюється як художній спосіб конкретного зображення абстрактних понять [9, т. 1, с. 444—445; 13, т. 1, с. 10; 22, т. 1, с. 1099, 1105; 26, т. 1, с. 461]. Таке традиційне визначення, однак, не застерігає від неточностей укладачів словників літературознавчих термінів. Так, Л. І. Тимофеев та С. В. Тураєв до ідентичного трактування алегорії наводять приклади: «зелена гілка в руках людини здавна виступала алегоричним відображенням миру, молот — це алегорія праці, алегоричні образи зустрічаються на знаменах, гербах, емблемах» [21, с. 12]. Якщо теоретична частина тут правомірна, то прикладами виступають зразки символів. Неточності властиві і статті, вміщеній у словнику Ф. Брокгауза та І. Єфрона, автор якої, очевидно, мав перед собою відповідні розділи «Естетики» Гегеля [26, с. 461; 11, т. 2, с. 108—109].

Фольклорна алегорія має певні відмінності від літературної, похідної, яка хоч і створюється за «правилами» першої, але індивідуально, без колективного її шліфування, і тому можливі відхилення.

Поряд із зображенням абстрактного за допомогою яскраво конкретного алегорія неодмінно передбачає дію, рух, динаміку. Волевиявлення, риси характеру тощо вона пояснює простіше і водночас об'ємніше, ніж саме поняття, а своїм лаконізмом, смисловим фактажем не поступається перед іншими засобами художнього відтворення дійсності. Їй властиві дидактика і моралізація у народно-філософському розумінні. Все це не виступає абсолютним у загальному, а перебуває у розвитку.

Алегорія існує і відрізняється від символу завдяки цим ознакам. Символ також не закостеніла, але стала за своєю природою величина. Він багатозначний і лише називає дію, стан, речі тощо, які відіграли особливу історичну роль у житті роду, племені, народу.

Що ж до уособлення, олюднення, персоніфікації, то ці художні тропи дотикаються до алегорії, але кожен окремо взятий не має повноти алегоричного відображення.

Новітню фольклористику, починаючи з ХХ ст., заповнили дослідженнями про витoki поетичного мислення виключно на матеріалах міфів. Міфологія як надто сильний інститут хибно приковує увагу до себе, так що осторонь залишається обрядово-трудова поезія, існування якої доводить марксистсько-ленінська наука. Питання олюднення сил природи у фольклорі, яке і нас цікавить, стало стержневим у різних поглядах на міфологічний епос. І взагалі, останній розглядається як начало усіх начал, першооснова культури народу. Така позиція породжує однобічні висновки. Гегель, вказуючи на дві різні сфери свідомості — поезію і прозу, доводить, що у ранніх епохах людського суспільства поезії було легше розвиватися та існувати, оскільки в цей час «певне світосприймання з його релігійною вірою і всім іншим знанням не розвинулося ще до розумно організованої уяви і пізнання, а дійсний стан людського життя не був ще упорядкований у відповідності з таким знанням» [11, т. 3, с. 359]. З одного боку, поезія функціонувала в так званий міфологічний період одночасно з міфами, задовольняючи суспільні потреби, що за своєю функцією не міг здійснити епос, з другого — у той час це були найсприятливіші умови для вироблення зачатків поетичних засобів відображення навколишнього світу, які розвинулися до сучасного рівня. Не випадково в історичних нарисах про народну поезію Ф. І. Буслаєв вказує на два першоджерела фольклорних уособлень — міфічне вірування і «епічний настрій фантазії» [10, с. 36].

Поезія була і залишається найпопулярнішою наставницею людства [11, т. 3, с. 355]. За допомогою такого матеріалу, як поетична фантазія, вона продукує картини людського життя, природи, стає щаблем сприймання навколишньої дійсності. То ж намагання з'ясувати суть людського мислення на основі міфів без огляду на закономірне побутування народної поезії є упередженим.

Алегорія у фольклорі не користується привілеями якогось певного жанру. Їй доцільно надається місце як в поетичному, так і в прозовому творі. Інакше, що вона проявляється там по-різному.

Легенди і перекази, що дійшли до нас з Давньої Русі, широко побутували серед народних мас. У них уже на східнослов'янському ґрунті відбилися народні вірування про походження представників тваринного і рослинного світу з поясненнями деяких притаманних їм властивостей тощо. У міфах, зокрема тотемних, зооантропоморфний герой змінює форму існування ще не на рівні «дійсного» перетворення, але історично прямує до «цільової метаморфози», яка у казці стане одним із основних її жанрових ознак [15, с. 9]. Перевтілення в етіологічних міфах базується в одних випадках на певній аналогії, подібності, а в інших — за їх допомогою пояснюються явища природи тощо. Герої міфів можуть поставати то у людській подобі, то набувати зовнішності тварин, рослин. Ця двоякість залежить від їх функціонування у даному епізоді [18, с. 194].

Пантеон уособлених образів минулих віків був значним і різнорідним. Він складався з галереї умовних істот, здатних чітко конкретизуватися і охоплювати таким чином різні сфери людського життя. Так, українські народні лікувальні замовляння містять апокрифічні мотиви, у які вплелися давні народні уявлення, передсуди. Хвороби — трясовиця, лихоманка, холера, чума, гостець — уособлюються тут в образі людини, здатної перевтілюватися, наприклад, в повітря. Олюднені персонажі наділені рисами мислячої особи, але з надлюдськими можливостями. Вони, ці персонажі, виступають у ролі сили, яка вершить людську долю, і разом з тим її можна підкорити, побороти кмітливістю, здоровим глуздом, добротою.

На основі народних звичаїв, забобонів, прикмет у фольклорному побутуванні уособлювалися і деякі дні тижня. Це, так би мовити, неканонізовані свята. Понеділок, п'ятниця вважалися неробочими днями, у окремих місцевостях існували навіть дошлюбні домовленості з цього приводу. Словесний матеріал цих свят позначений есхатологічними тенденціями і виконує завдання утримати трудящу людину від цілого ряду порушень. Репрезентами ж названих днів (і неділі) виступають також персонажі у людській подобі.

Причина й умова дії присутні тою чи іншою мірою у всіх епічних перетвореннях. Найбільш поширене перевтілення, що трактується як спосіб врятування, знайшло свій вияв у різних жанрах народної словесності. Насамперед це стосується фантастично-героїчних казок, де відбуваються навіть багаторазові перетворення людей у тварин, у різні рослини, неживі предмети. Соціально-побутові казки також оперують метаморфозами. Чародійність тут є елементом «матеріалістичного пояснення» чудодійної легкості, з якою в казці такого роду подія проходить [17, с. 82].

Ця ж функція народного уявлення властива і ліричній пісні. У східнослов'янській пісенності широко вживаний мотив «людини-птаха» [15, с. 12], наприклад, жінка перетворюється в сиву зозулю з метою визволитися від гніту чужини, злого чоловіка. Цей мотив відомий у піснях інших слов'янських народів. Близького мовного оформлення він набув у баладах та колядках. Важливо,

що мотив «людина-птаха» розгалужується на похідні, за якими в одних випадках героїня, усвідомлюючи, можливо, нездійсненність її волі і бажання, мріє про пташині крила, а в інших — звертається до птаха з проханням повідомити рідній матері про її гірку долю або використовує квітку, яка попливе водою і виконає ту ж роль, що і птах. Віра у зрине чи уявне перевтілення ліричного героя поступово згасає. У весільних піснях та колядках цей процес продовжився до появи мотиву «дівчина бажає мати пташку-розрадницю і порадницю».

Міфологічний спосіб мислення зазнав під дією часу значної трансформації. Його еволюція — це історичне нашарування віків, міжжанрові контамінації, взаємовпливи. Через недостатність фактично зафіксованого матеріалу ускладнюється простеження генези алегорії. Однак перетворення, видозміна персонажів у легендах, казках (крім казок про тварин), народних ліричних, баладних, весільних піснях та колядках очевидна.

У піснях, які стали предметом нашого розгляду, така чи подібна метаморфоза відсутня. Вона якщо і існувала попередньо, то або дуже давно і втратила свої сліди, або відбулася позатекстово. Врешті, аналізовані поетичні твори цього явища не зберігають і, більше того, не потребують. Так само це стосується і казок про тварин.

У пісенних алегоріях діють запозичені з тваринного чи рослинного світу фрагментарно конкретизовані типи, які за своєю зовнішністю, вдачею, поведінкою тощо нагадують подібне у людському житті. Щиголь (горобець) одружується з синицею, голуба з голубкою розлучає ворон (орел), чайка (журавель) піклується про своїх дітей — навіть ці окремі мотиви пісенних алегорій свідчать, що в центрі уваги колективного творця стояли питання морально-етичні, побутові і суспільні, а основною їх функцією була дидактико-моралізаторська, яка у ряді випадків пов'язувалася з розважальною.

Сприйняттю алегоричного відтворення навколишнього світу у народних піснях неабияк сприяє повнокровність алегорії казки як жанру об'ємного, наділеного великими можливостями всебічного художнього відображення. Разом з тим народно-пісенна алегорія найближче стоїть до оповідної творчості, особливо до казок про тварин. Якщо в українських і російських казках про тварин [6, с. 85; 8, с. 29] соціальний алегоризм повнокровний, позбавлений абстрактності, умовних форм, що властиве інакомовності байок, то у казках про долю, злидні, правду і кривду, тобто соціально-побутових, алегорія позначена деякою умовністю. Така природа алегоризму є типовою і водночас визначальною для внутріжанрових груп прозових і поетичних родів словесності.

В українських легендах виступає помітна кількість уособлених рослин, дерев, свійських і диких звірів та птахів. Подекуди їхня характеристика аналогічна характеристиці представників флори і фауни у казках. Так, казковий вовк не тільки хижак (у апокрифічній легенді він — витвір демона, чорта, слуга святого Юрія), але й такий, що терпить знущання лисиці. Ця двоплановість, що від-

биває звичайно істинні речі, збігається із зображенням вовка в легендах. Так само ідентичні людиноподібні образи долі, злиднів тощо у легендах і соціально-побутових казках [19, с. 153—196].

Однак робити подібну проекцію на пісенну алегорію ніяк не можна. Народна поезія культивує цих же персонажів. У пісенних пародіях на весілля вони кількісно становлять одночасно велику «громаду» тварин. Їх характеристики — надто лаконічні, почасти й зовсім відсутні у поетичному тексті, здебільшого не співзвучні з казковими або й не мають з ними аналогів.

Пісенні алегорії, ймовірно, сформувалися шляхом глибоких трансформацій паралелізмів, їх «розростання». Паралелізми різнооб'ємні — від епізодичного лейтмотиву до широких картин. Можливо, вони механічно розмежовувалися записувачем, відокремлювалися частини чи об'єднувалися різні, окремо взяті, паралелізми в осібний твір [24, с. 20]. Однак зупинитися на цій думці немає вагомих підстав.

Оперує паралелізмом, який досягається вплетенням у текст історично вироблених символів, і обрядова поезія. У весільних піснях часто подається послідовна паралель без повчання і моралізаторства. На основі символіки в уявно-випереджаючому ході вона відображає окремих момент весільної драми і є по суті прикрашеною констатацією дії. Щоправда, зустрічаються коротенькі весільні пісні, побудовані на уособленнях, як такі, що супроводжують випікання короваю.

Поняття «алегорія» не тотожне, на нашу думку, поняттю «іноказання». У багатьох власних ознаках стержневим виступає порівняння, що властиве, як доводить О. О. Потебня, процесові пізнання [20, с. 540]. Тому і прислів'я, і загадка мали б розглядатися як іноказання, а не як алегорія.

Отже, історична закономірність алегорії впливає з розвитку людської думки і культури загалом. Народно-пісенна алегорія характеризується широтою охоплення життєвих явищ і їх своєрідним художнім осмисленням. Шляхом проектування істотних ознак, якостей людського співжиття за допомогою певних відповідників з середовища природи вона сконденсовано поєднує пряме значення з переносним смислом типізованого образу. Алегорія має міцну основу побутування, і за своєю ідейно-дидактичною вагою, утилітарним призначенням посідає осібне місце в художньому відтворенні дійсності.

Алегорія як першоджерело майже всіх родів поезії стала врешті сама таким родом. Її обрії розширилися. Сокровенні сили реальної природи на шляху пізнання явищ, законів оточуючого світу витіснилися характером людини-сучасника. Ці високохудожні твори у зрозумілій і захоплюючій формі активно викорінюють негативне і утверджують позитивне в людині. Вони зачаровують своєю розважальністю. У народно-пісенній алегорії закладена велика потенційна сила, яку необхідно виявити і показати читачеві.

1. Маркс К., Енгельс Ф. Економічно-філософські рукописи 1844 року // 3 ранніх творів. К., 1973. 2. Маркс К., Енгельс Ф. Вступ (3 економічних рукописів 1857—1858 років) // Твори. Т. 12. 3. Маркс К., Енгельс Ф. Анти-Дю-

рінг // Твори. Т. 20. 4. *Маркс К., Енгельс Ф.* Енгельс — Петрові Лавровичу Лаврову // Твори. Т. 34. 5. *Ленін В. І.* Конспект книги Арістотеля «Метафізика» // Повне зібр. творів. Т. 29. 6. *Аникин В. П.* Русская народная сказка: Пособие для учителей. М., 1959. 7. *Белецкий А. И.* Старинный театр в России. М., 1923. 8. *Березовський І. П.* Українські народні казки про тварин // Казки про тварин. К., 1979. 9. Большая Советская Энциклопедия. М., 1970. Т. 1. 10. *Буслаев Ф. И.* Народная поэзия: Исторические очерки. СПб., 1887. 11. *Гегель В.* Эстетика: В 4 т. М., 1969. Т. 2; 1971. Т. 3. 12. Гістарычны слоўнік беларускай мовы. Мінск, 1982. Вып. 1. 13. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1975. Т. 1. 14. Етимологічний словник української мови. В 7 т. К., 1982. Т. 1. 15. *Еремина В. И.* Миф и народная песня: К вопросу об исторических основах песенных превращений // Миф. Фольклор. Литература. Л., 1978. 16. Изборник Святослава 1073 года: Факсимильное издание. М., 1983. 17. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1968. 18. *Неклюдов С. Ю.* Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве // Ранние формы искусства. М., 1972. 19. *Потебня А. А.* О доле и сродных с нею существах // Труды Славянской комиссии имп. Московского археологического общества. М., 1865. Т. 1. 20. *Потебня А. А.* Из лекции по теории словесности. Харьков, 1930. 21. Словарь литературоведческих терминов / Сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М., 1974. 22. *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка. СПб., 1893. Т. 1. 23. Українська Радянська Енциклопедія. К., 1982. Т. 8. 24. Українські пісні, видані М. Максимовичем: Фотокопія з видання 1827 р. К., 1962. 25. *Хайтун Д. Е.* Тотемизм, его сущность и происхождение. Сталинабад, 1958. 26. Энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Ефрона / Под ред. проф. И. Е. Андреевского. СПб., 1890. Т. 1.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Анализируется историческая закономерность функционирования фольклорной (народно-песенной) аллегории как уникального способа художественного отображения действительности. Определяется основное отличие аллегории народной песни от аллегории мифа и сказки. Указывается, что посредством поэтического языка фрагментно конкретизированные типы флоры и фауны проектируются на общественные взаимоотношения, характер человека. При этом имеет место дидактико-морализаторское воздействие на его сознание.

Стаття надійшла до редколегії 06. 06. 85

І. Д. ОСТАПИК, доц.,
Львівський університет

Героїчне і трагічне у творах про фашистську неволю

У літературі періоду Великої Вітчизняної війни є одна, чи не найдраматичніша за ступенем емоційної напруги, сторінка. Вона про насильницьке вивезення сотень тисяч синів і дочок Вітчизни у фашистську неволю. «Вивозяться люди, — говорив О. Довженко на антифашистському мітингу працівників літератури і мистецтва, що відбувся в Москві 29 листопада 1942 р. — За повідомленнями німецьких газет, з України вивезено вже мільйон людей і до весни ще один мільйон має бути вивезений. На кожній станції відбуваються трагічні сцени прощання. Жінки, діти, старі люди ночують під відкритим небом, чекаючи поїздів, одягнені в лахміття, у тісноті і смороді товарних вагонів» [3, с. 52].

Зображуючи найтрагічніші колізії, в яких опинялися люди на тимчасово окупованій ворогом землі, письменники утверджували героїчний характер. У творах на цю тему виражені найвищі моральні якості радянської людини — громадянська свідомість, стійкість і мужність, ідеологічна непримиренність з фашизмом. Своім концентрованим естетичним ладом вони виховували ненависть до загарбників, пристрасно закликали на боротьбу з ними. Ця своєрідна ідейно-тематична тенденція знайшла своє втілення передусім (за невеликим винятком, наприклад, оповідання «Марійка» Ю. Яновського) в поетичних формах як митців-фронтовиків, так і тих, що були евакуйовані вглиб країни («Десь далеко за Одером», «Ливон», «Полонянка», «Вітрилом густим і напругим до краю» А. Малишка, «Пісня полонянки» О. Ющенко, «Пісня полону» О. Прокоф'єва, «Лист із полону» А. Кулешова, «Дівчина в неволі» Я. Кярнера, «Пісня невільниці (Плач дівчини у німецькому полоні)» М. Каріма, «Прийміть мене, вікові діброви» М. Ісаковського, «З Німеччини в Чернеччину» П. Воронька та ін.). І це зрозуміло: найбільш емоційно, переконливо і дохідливо розповісти широким масам про почуття невільників — біль розлуки з рідним краєм, ненависть до фашистів — могла саме поезія. Вона відтворювала поетичне світовідчуття людини, яка опинилася, по суті, у становищі раба, її спробу заглянути в майбутнє, оцінити минуле, теперішнє.

Конкретним приводом до написання творів на тему фашистської неволі були різні фактори. Про один з них йдеться у листі О. Ющенко до автора статті: «Привід до написання її («Пісні полонянки». — І. О.) — внутрішній стан, загальна психологічна напруга. Адже то був час дуже важкий. Я працював на радіостанції ім. Т. Г. Шевченка в Саратові. До нас доходили вісті з окупованої України. Знали ми, працівники радіо, про наших полонянок. Мої батьки, сестри були на окупованій фашистами землі. І все це вилилось у мою «Полонянку».

Творчим імпульсом для художньої реалізації такої теми могли служити і безпосередні контакти митців із невільниками фашистів. Так, у фронтових записниках А. Малишка фіксується в березні 1945 р. зустріч з полонянками Освенціма, зокрема з Г. Ф. Кіберник. Записи відтворюють лише фрагменти драматичного становища бранок: «Іхали на своїх харчах. Трохи дали хліба по дорозі. Іхали в теплушці. Думали багато за рідними і плакали» [13]. Відчуте з чужих слів горе лягло на душу, вимагало розповісти схвильованими і щирими рядками про ще одну драматичну сторінку війни. Як свідчить Ю. Кобилецький, А. Малишка «не цікавили речі, він проходив повз них. Його цікавили люди, і не взагалі люди, а конкретні особи, зримі, відчутні, бачені ним у всіх ракурсах. У створенні синтетичних поетичних образів поет ішов від конкретних людей, їхньої поведінки, вчинків, дум» [7, с. 200]. Тому, мабуть, не випадково серед цих же березневих записок знаходимо перші акорди віршованого оповідання «Ливон».

Деякі дослідники пов'язують появу літературних творів на тему фашистської неволі з фольклором. Так, Г. Ігнатенко відносить

деякі образи у «Листі із полону» А. Кулешова до народних пісень періоду Великої Вітчизняної війни, оскільки вони між собою перегукуються [5, с. 90—91]. Справді, такий висновок можна було б зробити. В українському, білоруському і російському фольклорі побутували пісні дівчат, яких фашисти силоміць вивозили в Німеччину. Зокрема, в тих же фронтових записах А. Малишка є тексти подібних творів. Проте, думається, доцільніше було б вважати, що певна схожість фольклорних творів і творів радянських літераторів — явище типологічного ряду. Джерела цього жанру і причини поширення криються в типовості самого явища — живо-сильному вивезенні радянських людей у Німеччину. Спільні історичні умови, однакові почуття, що виповнювали серця письменників і носіїв фольклору, зумовили народження схожих мотивами і спорідненістю прийомів та все ж таки по-різному художньо оформлених творів.

Ця єдність знайшла своє відображення у творчому методі, в подальшому розвитку його принципів, які по-новому розкрились у період історичного чотирьохліття. У цьому зв'язку слід розглядати і новаторське розуміння героїчного й трагічного в літературі років Великої Вітчизняної війни.

Як відомо, марксистсько-ленінська естетика виходить з того, що не всякий вияв особистої мужності й відваги — героїчне, а лиш те, що направлене служінню інтересам народу, ідеалам соціалізму й комунізму. Та оскільки подвиг, здійснюваний героєм, може мати смертельний кінець, поняття героїчного у таких випадках стикається з трагічним. І смерть героя сприймається як торжество тієї справи, за яку він віддав життя. Однак героїчне не завжди знаходить свій прямий вияв через трагічне. Як зазначає К. Фролова, воно може виражатись і через драматичне, мати в кожному роді літератури специфічні форми вияву [12, с. 90—115].

У творах про фашистську неволю відчутна висока концентрація почуттів, складна взаємодія картин і мотивів, зближення контрастних образів. З їх допомогою автори прагнуть досягти поетичної значимості, сили звучання і внутрішньої наповненості героїв. Драматичне, що наявне в насильницькому вивозі в неволю, стає ідейним і композиційним центром віршів, визначає їх структуру. Зрештою, зображуване еволюціонує в бік загостреної емоційної драматизації образу.

Так, у «Листі з полону» А. Кулешова за сюжет — глибинний, внутрішній — служить цілеспрямований потік почуттів на рівні кульмінаційної напруги. Форма дівочого листа до коханого, воїна Червоної Армії, надає творові інтимної зворушливості і допомагає поетові глибоко розкрити переживання полонянки. Драматичні передчуття дівчини посилюються усвідомленням нею свого становища:

Я рабыня, рабыня,
Я черная, черная, черная,
Любы мой, не з тобой,
А з проклятой бядой
Заручоная... [9, с. 201].

Принцип контрастування, характерний для вияву трагічного й драматичного, творить у поезіях й такого ідейно-тематичного типу напружену драматичну атмосферу. Ясний місяць і сонце, ліс і волошки — все, що було у світовідчутті дівчини мажорним, оповилося чорним серпанком. Цей психічний стан добре відтворює градація поетичних повторів «невясёлая моя судьба, невясёла», «я рабыня, рабыня, я черная, черная, черная». Вони нагнітають почуття приреченості дівчини-білоруски на трагічну долю. Її емоційно-оціночний елемент чітко окреслений: серце невольниці жадає помсти, але вона менш за все думає про себе:

Не прошу за сябе — за землю, што нас легка насіла [9, с. 201].

Сучасні буржуазні естетичні теорії стверджують, що нібито в екстремальних умовах виявляється ілюзорність переконань і свідомості у вчинках людей, їх немовби повністю відсікає влада прадавніх інстинктів. Буржуазні теоретики силкуються довести, що особа приречена лиш на рабську покірність обставинам, не здатна протистояти їм. Подібні теорії применшують значення свідомої діяльності людини, а отже, й соціальної зумовленості її поведінки.

Виступаючи на урочистих зборах у Кремлівському Палаці з'їздів, присвячених 40-річчю Перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні, Генеральний секретар ЦК КПРС М. С. Горбачов зазначив: «В ході війни у нас склалися й критичні ситуації. Але війна з перших же днів виявила могутню силу морального духу, народжену всім укладом життя соціалістичного суспільства, глибоке розуміння того, що доля країни — в руках кожного. У найтяжчі часи народ не залишала віра в перемогу, віра в партію, в торжество нашого правого діла» [1, с. 10].

Яскравий приклад цього — твори про фашистську неволю. Прощальні слова безіменної полонянки з «Листа із полону» А. Кулешова заперечують псевдонаукові твердження буржуазних естетів. Не інстинкт самозбереження, а висока одухотвореність возводить просту білоруську дівчину в ранг героїні. Вихована радянським способом життя, вона, опинившись перед небезпекою, мислить масштабно, державно. Її особисті інтереси підпорядковані суспільним. Таке розв'язання концепції трагічного було новаторським явищем у радянській поезії, воно закономірно впливало з естетики соціалістичного реалізму.

Можливо, як ніхто інший, вистраждане слово про поневір'яння, непокірність і щастя визволення радянських людей висловив А. Малишко [4, с. 13]. Устами героїв його творів «Десь далеко за Одером», «Ливон», «Катря», «Вітрилом густим і напругим до краю» заговорив народ про непримиренну ненависть до фашизму і пристрасну любов до рідної землі. Згусток болю, розпачу людини, яку вивозять у Німеччину, струменить і з вірша-оповідання «Ливон» А. Малишка. Ідейним пафосом, образною структурою, ритмічним ладом та й самим підходом до розкриття долі невольника цей твір близький до «Листа із полону». А. Кулешова, що мимоволі закрадається думка, чи не познайомився десь А. Ма-

лишко із поезією свого побратима і дав дуже близький варіант свого вирішення цієї теми. Тим більше, що віршоване оповідання українського митця написане дещо пізніше від «Листа із полону». Прикметним з цього приводу є початок творів

А. Кулешова:

Пакідаю я родныя селы,
Па рэйках вязуць мяне колы
У Нямеччыну,
Нібы ў Турэччыну... [9, с. 199],

А. Малишка:

Старого Ливона погналі в Німеччыну,
Не в Половеччыну,
Не в Туреччыну [10, с. 225].

У даному випадку, ставши на шлях вишукування певних слідів впливу, можна зробити помилкові висновки, якщо при цьому не будуть враховані написані майже в один і той же час подібні твори інших поетів, зокрема О. Прокоф'єва «Пісня полону» та ін. Переконливим видається інше. У пам'яті митців мимоволі воскресали події, які відбувалися багато століть тому. І доля у фашистській Німеччині поставала рабством з усіма його атрибутами в Туреччині.

Звернімо увагу: в «Ливоні» А. Малишко, щоб унаочнити долю уярмлених людей, зіставляє наслідки дій фашистів і половців, турків:

З Половеччини кості дідівські кричать вдалині
І з Туреччини прадід на смоленім пні:
— Ми, як бач, не вернулись,
Під залізом погнулись,
Ну, а ти десь на Одері ляжеш в труні [10, с. 225].

Тому, думається, так багато спільного у творах про фашистську неволю різних митців. Як і безіменна дівчина-білоруска, старий Ливон страждає на чужині, тужить за рідним краєм. Щоб розкрити синівську прив'язаність героя до отчої землі, А. Малишко, як і А. Кулешов, вдається до зіставлення недалекого минулого з фашистською дійсністю:

Колупав антрацит і втирав із чола чорний піт.
Чи не сниться, Ливоне, зоря біля наших воріт?
Чи не бачиш, як в полі
На Україні тополі
Сині роси струшують з віт [10, с. 226].

Відчуття безвихідного становища новітнього бранця поглиблюють умовно-символічні прийоми (А. Малишко послуговується ними для передачі трагічного у своїх творах досить часто). Так, принцип олюднення природи в «Ливоні» з максимальною пластичністю передає внутрішній стан героя. Ніщо не мовчить про те, що несе з собою фашизм:

Зорі всіяли небо, неначе й не ждали назад.
І тополі на Збручі погнулися з чорних досад:

— Вже тебе не побачимо,
А згадаєм — заплачемо.

Не вернешся ти в батьківський сад! [10, с. 226].

Драму фашистського поневолення висвітлюють й мікрообрази, що уособлюють рідний край. Як відомо, А. Малишко часто звертався у своїй творчості до образу Вітчизни. Особливим драматизмом сповнені роздуми поета про місце Батьківщини в житті радянської людини в поемі «Катерина». Навіть у час відступу, коли цілком зрозуміло, що ворог поки що сильніший, герой, покидаючи батьківські пороги, не скоряється перед народною традицією, не бере із собою грудки землі. Людина не може жити лише спогадами. Та грудка «пекла б йому груди щоночі, сивизною впала на скроні і пахла б євшаном» [10, с. 165]. Йому потрібна вся Вітчизна.

У невільника Ливона з однойменного твору А. Малишка жагуче бажання побачити хоча б милі серцю обриси «краплину із грому», «ластівку з дому», почути «сизий щебіт в гаю», але й воно не здійсниме. А. Малишко у «Ливоні» дає закінчену картину оповіді. В той же час невільниця з «Листа із полону» А. Кулешова пристрасно закликає звільнити її. Але своєрідність творів білоруського й українського літераторів не тільки в цьому. Емоційна за своєю природою поезія А. Кулешова більш об'єктивована, постать митця наче розчинилася в долі невільниці. А крізь об'єктивну картину невільницького життя Ливона пробивається своєрідний, властивий тільки А. Малишкові, ліризм. Він накладає на зображуване неповторний візерунок.

До теми насильного вивезення радянських людей у фашистську неволю звернувся і відомий російський поет О. Прокоф'єв. Ліричне освітлення трагедії дівчини-полонянки, пісенні інтонації, засоби зображення й вираження зближують його «Пісню полону» з творами А. Малишка й А. Кулешова. За жанром «Пісня полону», як і «Лист із полону» А. Кулешова, — ліричний монолог-послання. Дівчина-полонянка, звертаючись до свого коханого із неволі, відповідає йому про свою приреченість на вірну смерть, закликає відімести ворогам.

Обидва твори не тільки вражають однаковою силою вираження трагічного, а й схожі між собою формою, в якій відчутний імпульс одного з найдавніших народнопоетичних жанрів — голосінь. Наповнена драматичним змістом, ця колоритна в художньому відношенні форма відповідала духові часу, думкам і почуттям сотень тисяч людей. Тому не випадково так зримо простежується слід цього жанру в ряді творів періоду Великої Вітчизняної війни. «Нова популярність, яку набуває стара пісня, чи успіх, що випав на долю нового твору радянського поета і композитора, — зазначають В. Крупянська та С. Мінц, — прямо залежить від того, наскільки тема, основний образ, ідейний зміст пісні, її загальний тон відповідають живій дійсності, духовним запитам того середовища, в якому вона повинна отримати поширення» [8, с. 22].

Як один із засобів вислову особистого та громадського горя, голосіння наче оповивали ліричну ідею, привносили у твір напруженість, динамізм крайових образів, почуттів, різкість переходу від однієї думки до іншої.

Зокрема, вже своїм початком твори А. Кулешова і О. Прокоф'єва настроюють читача на сприймання драматичної ситуації, в якій опинилися дівчата:

Дарарі!
Не хаваю тугі:
Невяселы мой лес, невяселы...
Пакідаю я родныя селы,
Па рэйках вязуць мяне колы
У Нямецчыну... [9, с. 199].

Не высказать, как смертно я тоскую
Какая ночь со всех сторон.
В неметчину далекую и злую.
Меня уводят, милый мой, в полон [11, с. 306].

Однак підхід до розкриття трагічного — різний. Якщо трагедія полонянки-білоруски в основному відтворюється шляхом зіставлення світлих споминів про минуле з усвідомленням дівчиною своєї невилітної долі, то в «Пісні полону» О. Прокоф'єва це досягається описом трагічного становища, в якому опинилася дівчина.

З цього погляду тісно примикає до поезії О. Прокоф'єва «Пісня невольниці (Плач дівчини у німецькому полоні)» М. Каріма. Засоби зображення правдиво і тонко передають гаму переживань дівчини-українки, яка благає брата визволити її з неволі. Напливаючи одна за одною, драматичні картини концентруються у поетичному узагальненні:

Удушлива земля... На сердце — тучи.
Не могут птицы в небеса взлететь.
Так сколько же слезам моим горючим
На эту землю мертвую стекать? [6, с. 43].

Серпанок народного голосіння творить у поезії живий зв'язок часів— не такого далекого мирного минулого та передчуття чогось трагічного. «Констатація фактів трагічного,— зауважує К. Фролова, — постає як звинувачення фашизму і одне з джерел ненависті та героїчної боротьби радянського народу» [12, с. 173].

Подібне можна спостерегти в однойменних віршах «Лист з Німеччини» литовських поетів А. Венцлови і В. Мозорюнаса та у фольклорі. Художньо своєрідна фактура цих творів концептуально цілеспрямована. Вона виразно окреслює мотив страждання у неволі як заперечення фашизму. Прикметною видається нам пісня, яка побутувала в роки Великої Вітчизняної війни на Ровенщині:

Шаліють клятї вороги,
Вивозять на чужину.
Ой не зможу жити без своїх —
В Німеччині загину.

Такий підхід до висвітлення героїчного і трагічного характерний і для оповідання «Марійка» Ю. Яновського, компактна форма якого вмістила і долю людей, що опинились на тимчасово окупованій ворогом території, і їхню боротьбу проти фашистів, і саму німецьку неволю.

Кожний драматичний і трагічний елемент ажурної побудови оповідання незримо нагнітає трагічне відчуття. Скажімо, вже в експозиції твору різкий дисонанс у сприйнятті дівчини оповідачем і бійцями настрює не незвичне. Спочатку вона — ніжне уособлення мирного життя, потім — конкретне втілення трагедії, яка заново оживає в уяві воїнів: фашисти вішають матір, вивозять у неволю дівчину, а потім обтинають їй руки. Зрештою, постає образ маленької Марійки символом нескорених полонянок, для яких найвищим моральним імперативом особистих дій у найскладніших ситуаціях було, говорячи словами О. Гаврилюка, «не дати собі видерти честі» [2, с. 49], повернути все, навіть понівечене фашистами тіло на боротьбу з ворогом. Так трагічне переростає у творі в героїчний пафос. Він знайде свій логічний вияв у своєрідному пуанті — прозвучить команда: «По машинах! І танкова бригада рушить у бій, щоб трощить все в хаосі і громі» [14, с. 232].

Проте героїчний образ твориться в оповіданні не лише вчинками дівчини-полтавчанки. Він зримо окреслюється й іншими засобами, зокрема контрастом між врівноваженою, спокійною розповіддю автора і жахливою дійсністю монологу полонянки.

Неабияку роль відіграють при цьому голосіння. Вони драматичними інтонаціями — до найтонших нюансів — животворять фон для концепції людини — мирного трудівника, патріота, натхненну працю якого перервала війна. Напливаючи один за одним, жалі-голосіння за втраченими руками поглиблюють в оповіданні соціальний й інтимний портрет героїні — її працелюбність, колективізм, найніжніші почуття любові до матері, її мужність, високе усвідомлення свого місця в боротьбі з ворогом. Монументальні риси безрукої постаті, брутально склаліченої краси — символ не тільки трагедії, а й нескореності, героїчної активності.

Те, що пульсувало в житті, стало плоттю і кров'ю творів про фашистську неволю. Їх герой, усвідомлюючи трагізм свого становища, в найдраматичніші моменти життя залишався людиною з чистим сумлінням і серцем патріота.

1. Горбачов М. С. Безсмертний подвиг народу // Комуніст України. 1985. № 6.
2. Гаврилюк О. Пісня з Берези: Поезії. Проза. Критика. Публіцистика. К., 1970.
3. Довженко О. Твори: В 5 т. К., 1984. Т. 4.: Статті, виступи, лекції, 4. Зуб І. В. Походу й миру сурмач // А. Малишко: Поезії. К., 1978.
5. Ігнатенко Г. Поезія Аркадія Куляшова. К., 1962.
6. Карим М. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1983. Т. 1: Стихотворения, поэмы, сказки, трагедии: Перевод с башкирского.
7. Кобилецький Ю. Ширококрилий і дужий // Малишкові дороги: Спогади про Андрія Малишка. К., 1975.
8. Крупянская В. Ю., Минц С. И. Материалы по истории песни Великой Отечественной войны. М., 1953.
9. Куляшова А. Збор творів: У 5 т. Мінск, 1974. Т. 1.
10. Малишко А. Твори: В 10 т. К., 1973. Т. 2.
11. Прокофьев А. Стихотворения и поэмы. Л., 1976.
12. Фролова К. П. Естетичні категорії в українській радянській ліриці. Дніпро-

петровськ, 1975. 13. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва УРСР, ф. 22, оп. 1, спр. 50, арк. 9. 14. Яновський Ю. Твори: В 5 т. К., 1982. Т. 1: Оповідання.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Анализируется воплощение героического и трагического в произведениях о фашистской неволе периода Великой Отечественной войны, прослеживается их жанрово-стилевое своеобразие.

Стаття надійшла до редколегії 24.06.85

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

Оповідач у художній прозі Я. Галана

Проблема оповідача — актуальна проблема поетики і стилістики. Її вивчають і мовознавці (В. Виноградов, Л. Булаховський та ін.), і літературознавці (Г. Пospelов, Л. Тимофеев, М. Бахтін, М. Храпченко, В. Кожин, В. Ковальов, В. Лесик, К. Флорова, В. Катаев та ін.).

Оповідач у прозових творах різноманітний за формами вияву, але в кожному випадку він виразник «кута зору» автора, посередник між автором і читачем, мовне породження автора, форма його літературного артистизму [3, с. 118].

Якщо виходити з поширеного серед сучасних дослідників погляду, що письменник — особа, яка стоїть поза структурою художнього тексту і належить до сфери реальної дійсності, реальної, певної епохи, то автором у творі можна вважати образ письменника, який виникає у свідомості читача на підставі прочитаного тексту [1, с. 203]. Образ автора більшою чи меншою мірою умовний, більшою чи меншою мірою споріднюється з реальною особою письменника, але ототожнюватися з ним не може. Образ автора, зазначає В. Виноградов, це внутрішній стрижень, навколо якого групується вся стилістична система твору. Навіть у тих випадках, коли в ньому відсутні прямі авторські оцінки і старанно приглушено авторський голос, образ автора може бути виявлений у прихованих, внутрішніх композиційних і стилістичних елементах твору, у комбінаціях і групуваннях сцен, осіб. «Тяжіння до «об'єктивності» відтворення і різні прийоми «об'єктивної» побудови — все це лише особливі, але співвідносні принципи конструювання образу автора» [4, с. 140]. Це, таким чином, «концентроване втілення суті твору, що об'єднує всю систему мовленнєвих структур персонажів у їх співвідношенні з оповідачем чи оповідачами і що через них є ідейно-стилістичним зосередженням, фокусом цілого» [3, с. 118].

Формою, способом організації авторської мови, словесним виявом зв'язку між умовним автором і читачем є оповідач, «довірена особа» автора, своєрідний інформатор в одних випадках і коментатор — в інших. Традиційно з оповідачем (рос. — «рассказ-

чик», «повествователь») пов'язують твори, написані від першої особи, тобто ті, де вияви оповідача лежать, так би мовити, на поверхні. Існують й інші точки зору: оповідач* («повествователь») — суб'єкт, носій мови того, від чийого імені ведеться розповідь, хто описує і зображає, але як персонаж у творі від третьої особи (крім цього, з цілковитим ефектом зовні об'єктивного зображення героїв і подій) зримо не присутній. Таку думку обґрунтовано доводять російські дослідники роману М. Горького «Життя Кліма Самгіна» [8, с. 38]. Про пряму й ускладнено-опосередковану форми оповідача йдеться і в працях, присвячених поетиці Ф. Достоевського [2, с. 56; 6, с. 101] та ін. [7, с. 71; 9, с. 53].

Отже, оповідач «зримий» (оповідач-персонаж, оповідач-маска у творах від першої особи) і «незримий». У трактуванні і вживанні термінів «оповідач», «розповідач» («рассказчик», «повествователь») є суттєві розходження. Думається, мікроаналіз структури художнього тексту з виділенням складних семантичних співвідношень мовних партій, лексичних шарів, способів інтонування твору тощо дає змогу виявити словесні «нитки», що пронизують текст, є ланками зв'язку між мовними партіями героя і автора. Ті словесні, з'єднувальні ланки в ланцюгу авторської мови за стилістичною забарвленістю явно випадають із власне авторської мови і мови персонажів (часом і в такій ускладненій формі, як невластиве пряма). Допускаємо, що вони і є однією з форм вияву оповідача у творах від третьої особи, де він майже невидимий. Спробуємо показати, що він все ж наявний. Виходимо при цьому з розуміння проблеми оповідача у художньому творі як проблеми, пов'язаної з розширенням і вдосконаленням самого інструментарію літературознавчого аналізу, вивчення поетики твору, його мікроструктури.

Художня проза Я. Галана порівняно з його драматургією та публіцистикою вивчена менше. Віддаючи належне дослідженням Б. Буряка, І. Дорошенка, Г. Кулінича, К. Довганя, В. Тимченка та інших, розглянемо кращі оповідання Я. Галана — «Кара», «Три смерті» («Цілина»), «На мості» в руслі проблеми, означеної у заголовку статті. В цих оповіданнях письменник — оригінальний майстер психологізованої оповіді, побудованої, на наш погляд, на тонких взаємопереходах: авторський голос — оповідач — герой.

Оповідання Я. Галана, що були гостроактуальними щодо проблематики (соціальна нерівність в умовах колоніального режиму буржуазної Польщі, принижена національна гідність тощо), давали виразний малюнок внутрішнього стану персонажа. Прихований авторський голос, тактовне введення оповідача, який інтонує твір, виступає у декількох функціях, за допомогою ледь вловимих зчеплень зливається з героєм, — саме це надає оповіданням Я. Галана художньої переконливості.

Письменник широко використовує невластиву пряму мову, прийом, що має розвинену в українській літературі традицію (І. Фран-

* Часом в українському літературознавстві можна зустріти і термін «розповідач» (Радянське літературознавство. 1981. № 12. С. 63).

ко, В. Стефаник, О. Кобилянська, М. Коцюбинський та ін.). При цьому Я. Галан уміє віднайти точні словесні засоби, зберегти ознаки живої індивідуальної мови і поступово створити у свідомості читача образ оповідача, який є, по суті, умовним, невидимим персонажем твору, способом заглиблення у внутрішній світ героя.

Показовий у цьому плані початок оповідання «Кара». У двох перших реченнях авторський голос не просто інформує нас про обставини дії, а відразу включає сприйняття героя: «Коли його ввели в судовий зал, *не було ще в ньому нікого*. За вікнами вже третій день шалів сніговий, і від заліплених снігом шибок ішла на зал пільма» [5, т. 3, с. 12. Курсив тут і далі наш.— І. П.]. «Не було ще в ньому нікого» — це вже ніби «запрошення» поглянути на зал очима персонажа. Далі пряме авторське втручання в оповідь майже зникає. Тільки початки кожного з семи розділів оповідання «Кара» нагадують нам про час дії та зміни в обстановці («Вже другу годину допитували Гната...», «Було вже десь по півночі...», «Раннім ранком Гната збудили...»).

Функцію інформування читача весь час непомітно переймає оповідач, оте «мовне породження автора», посередник між героєм і читачем. Коли, наприклад, Галану треба перейти до невластивої прямої мови, що якнайточніше передає внутрішній стан Гната Орестюка, це робиться поступово: «Він (Гнат.— І. П.) сидів між двома похмурими поліцаями і *несміливо* покашлював хрипким, глибоким кашлем» [5, т. 3, с. 12]. «Несміливо» покашлював — додатковий штрих до характеру персонажа. Це — і місточок, словесна ланка виявлення оповідача. «Йому (Гнатові — І. П.) було *ніяково* за тишу, що її своїм кашлем тривожив, і за те, що його завели в цей великий зал і *казали* сидіти на самій його середині, щоб усі могли оглядати його *нецікаве* селянське обличчя, його стару виполовілу куртку і військові, ще російські чоботи із смішно закоцюрбленими носами» [5, т. 3, с. 12]. В цьому уривку — ще один крок до невластивої прямої мови: йому було «ніяково» і йому «казали сидіти». Це Гнатові відчуття і Гнатові самовираження. Через лексичні одиниці-вкраплення, елементи портрета-оцінки автор солідаризується з оповідачем. Оповідач непомітно зливається з героєм: «Він знав, що його знову будуть допитувати про цю *нецікаву*, остогидлу вже історію, і хоч не будуть уже остервеніло бити в зуби і під бороду, він муситиме вже вчетверте чи вп'яте розповідати про ту *гниду* Миколайчика, про *собачу його душу*, про невдалий напад на нього й про нерозумну втечу з малим *бубеням* на руках» [5, т. 3, с. 12]. Читач підводиться до невластивої прямої мови, де оповідача зовсім «виведено» з тексту, тобто словесно він не виявляється: «Ні, нізачо не треба було Гапки брати з собою, та ще у студінь таку, — Гапка могла спокійно залишитися в тітки Пелагеї... хай би там і росла, а довелося б вернути — і пригадала б батька...» [5, т. 3, с. 12]. Далі у невластиву пряму мову ненав'язливо знов «увіходить» оповідач. Все це повторюється багато разів. Такі взаємопереходи, тобто диференціація та інтеграція в ряду «автор — оповідач — герой», дають можливість яскравіше виписати психологічні портрети.

Оповідь у Я. Галана майже поглинає діалог, а художня деталь — переважно одноразова. Вона, як правило, не переростає у символічний образ, а виступає у функції «введення» оповідача безпосередньо у текст. Такими одноразовими деталями, через які оповідач входить у текст, є потворна «бородавка на лівій щоці» у председателя трибуналу; «монокль» прокурора; «чорні непорушні тіні» від полицяїв біля Гната. Відбувається активна взаємодія мовних партій оповідача, персонажа і автора, який «знає» більше за героя, але виявляє це стримано-приховано, намагаючись стояти осторонь. Ілюзія майже повної об'єктивізації зображення виникає за рахунок дифузії сприйняття подій автором і персонажем. Для цього авторові час від часу потрібен посередник, «з'єднувальна нитка». Цю функцію і виконує оповідач.

Певну роль у створенні уявлення про оповідача відіграють оціночні тропи. Вони загалом досить стримані, хоч іноді використовуються експресивні епітети, зокрема, у заключному епізоді «Кари»: «Під тягарем *могутнього* Гнатового тіла скрипіла шибениця, а вслід панам суддям, що поспішали після виконання вироку на «знаменитий грот», дивилися мертві Гнатові очі, «доки не заліпив їх пухкий і *чистий* сніг» [5, т. 3, с. 23]. Епітет «чистий» тут не випадковий. Такі лексичні «вторгнення» з оціночним відтінком відбивають авторську точку зору.

Кольористика у пейзажах, портретах Я. Галана досить обмежена. Домінує червоно-чорна гама (кінцівки оповідань «Три смерті» («Цілина»), «На мості»). Смертельно поранений Микола в оповіданні «Три смерті» «побачив, як над палацом виріс стовп білого, а потім *чорного* диму, і він заслонив поринаюче за горбамі сонце (червоне.— *І. П.*), він притулив голову до *чорної* ріллі і сконав» [5, т. 3, с. 34]. Лікар Остапчук в оповіданні «На мості» в останню хвилину життя звів очі на небо, але воно «впало на нього *чорною* плахтою» [5, т. 3, с. 62].

Такі сплески підвищеної експресивності не є, проте, поширеними. Перевага віддається співчутливим чи сатирично-в'їдлигим, іронічним інтонаціям, які виконують важливу структурну роль, створюють основний тон (лише на перший погляд безсторонній, нейтральний) і які досягаються лаконічними порівняннями, епітетами, саркастичними метафорами. В оповіданні «Кара» «другий член трибуналу мав чорну цап'ячу борідку, меткі очі й таку саму вдачу... Він кидав питання і шкірив великі жовті зуби, наче б кожну відповідь підсудного хотів схопити в рот, розкусити, пережувати й *виплюнути* на трибунальський стіл *готовим параграфом*» [5, т. 3, с. 16] і т. д.

Іронію «приносить» саме оповідач, коли постає раптово між авторським повідомленням про другого суддю, котрий ненавидить прокурора, і ніби початком невласне прямої мови жінки другого судді. Проте невласне пряма мова так і не розгортається. Натомість зринає на короткий час оповідач: «...Та про це найбільше могла б розповісти жінка судді, що була на двадцять років молодша від чоловіка і смертельно нудьгувала на глухій провінції, де один прокурор тільки розумів її небуденну, змарновану душу»

[5, т. 3, с. 13]. Іронія невідступна при зображенні усіх членів суду, але для кожного є свій відтінок тону, і оповідач незримо підтримує його. Він значною мірою репрезентує тон твору, тон, у якому виявляється «емоційний коефіцієнт повісткування, драматичної дії, ліричного висловлювання» [6, с. 128]. При всій інтонаційній диференційованості тональностей загальний тон оповідань Я. Галана трагедійно-скорботний і викривальний *.

Героя у прозі Я. Галана зображено з декількох точок зору: автора; оповідача як мовного різновиду авторського голосу; «оточення», тобто інших персонажів; «самого себе» (самоспостереження, самооцінка). Внаслідок цього герой постає в «об'ємному» зображенні, психологічно достовірно.

Невласне пряма мова вводиться і виводиться з тексту поступово, і вияви оповідача простежуються на словесних стиках. У Я. Галана оповідач, час від часу виникаючи, виступає переважно інформатором у загальній структурі оповідань. Його коментуюча функція більш чи менш прихована.

Цікаво, що від Я. Галана як письменника, схильного до вибору виняткових ситуацій, показу людини у зламний, критичний момент, трагічних розв'язок тощо, можна було б чекати більш розгалужених форм вияву оповідача власне як коментатора. Проте у його художній прозі не зустрічаються ані ліричні відступи, ані прямі емоційно забарвлені авторські характеристики. Така «несподіванка» певною мірою характеризує індивідуальний стиль Галана-прозаїка, дає змогу говорити про школу прози Стефаника.

Оповідач у галанівському варіанті присутній майже незримо, він — допоміжна словесна ланка у творенні образу автора, ланка спілкування, зв'язку з читачем. Проте ланка, що сприяє емоційній динаміці, смисловій об'ємності, — одна з форм авторської свідомості, яка утверджує його ідеологічні позиції.

1. Бахтин М. К методологии литературоведения // Контекст 1974. М., 1975. С. 203—212.
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979.
3. Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971.
4. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959.
5. Галан Я. Твори: У 4 т. К., 1977—1980.
6. Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972.
7. Лесик В. В. Композиция художнього твору. К., 1972.
8. М. Горький и вопросы жанра и стиля. Горький, 1979.
9. Фролова К. Анализ художнього твору. К., 1975.
10. Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. 4-е изд. М., 1977.
11. Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1982.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Исследуется проблема «повествователя» на материале рассказов Я. Галана. Микроанализ их структуры в указанном аспекте дает возможность расширить представление об индивидуальном стиле писателя.

Стаття надійшла до редколегії 20. 10. 84

* При аналізі оповідання «Кара» Я. Галана виникають аналогії стосовно манери, колізій, способу характеротворення з оповіданнями 20-х років: М. Козоріса «На кам'яній стежці» (воно було відзначене літературною премією у 1927 р. на честь 10-річчя Великої Жовтневої соціалістичної революції) і М. Ірчана «Смерть Асуара».

М. П. ТКАЧУК, доц.,
Тернопільський педагогічний інститут

Концепція образу Ізольди Білорукої в однойменній поемі Лесі Українки

Поему «Ізольда Білорука» Леся Українка написала у Кутаїсі в 1912 р. Досліджено декілька аспектів твору. За словами І. Журавської, основний задум авторки зосереджено на заглавній постаті, але припущення, ніби образ Ізольди Білорукої належить виключно Лесі Українці, потребує уточнення [4, с. 107]. О. Дейч наголошує, що поема — це доказ розуміння поетесою життя чужих народів і далеких епох [2, с. 80]. Українська поетеса оригінально опрацювала запозичений сюжет, під її пером давня легенда про Трістана та Ізольду зажила новим життям, зазначає О. Домбровський [3, с. 119].

У статті ми намагаємось зіставити поему Лесі Українки з першою реконструкцією легенди Ж. Бедье* щодо тлумачення головних образів.

Праця Ж. Бедье «Роман про Трістана та Ізольду» (1900) становить славетний зразок наукової реконструкції художнього тексту. Опрацьовуючи пошкоджені і неповні уривки, перекази і варіанти роману, він запропонував зведений щодо сюжету і розвитку дії текст. Ученому пощастило відтворити як цілісну фабулу, так і дух рицарської культури середньовіччя. Книга справила велике враження на читачів, причому більшість сприйняла її як автентичний твір. Незабаром роман Ж. Бедье був перекладений іншими мовами. У 1903 р. з'явився російський переклад, у 1928 р. — український, зроблений М. Рильським.

І. Журавська зазначає, що Леся Українка знала про книгу Ж. Бедье у французькому оригіналі [4, с. 104]. І якщо зважити на рік видання російського перекладу, то поетеса могла б користуватися ним. У 1902 р. Ж. Бедье здійснив другу наукову редакцію Тома. Ця праця залишалася неперекладеною російською мовою, хоча, за словами відомого російського медієвіста О. Смирнова, бедьевський переказ роману мало відрізняється від пізнішої вченої реконструкції і дає досить правильне уявлення про первісний роман — «прототип» [6, с. 107].

* Відомий французький літературознавець-медієвіст (1864—1938); учень Гастона Паріса і Фердінанда Бронет'єра, «безсмертний» член Академії з 1921 р.

Сюжет роману про Трістана входить у бретонський цикл романів. Похмурі кельтські легенди подобалися рицарству французької півночі. Йому імпонували притаманні кельтському фольклорові елементи буйної уяви і фантазії — уся причетність до манливого і таємничого світу, доступ до якого християнська церква забороняла як «шлях до диявола». Відомий історик французької літератури Г. Лансон називає це реваншем кельтів над римсько-християнськими завойовниками і панами [8, с. 49].

Цей чарівний світ зберігає і Леся Українка. Звернення поетеси до старовинної кельтської легенди наводить на думку про певну типологічну спорідненість і перегук антропоморфічних і надприродних уявлень українського, зокрема поліського, і кельтського фольклору. Українська поетеса зростала в краї, повному фантастичних повір'їв, у атмосфері шани до витворів народної фантазії. Саме в цьому причина органічної легкості, з якою вона вступила у чарівний світ бретонської легенди.

«Роман про Трістана та Ізольду» показав духовно-етичну кризу середньовічного суспільства, народження нових моральних норм. Середньовічне суспільство уже задумалося над тим, чи має людина право на щастя, чи дійсно неосвячена шлюбом любов становить «смертельний гріх», чи не розхитуються і не втрачають стійкості освячені церквою традиційні пута подружньої вірності, станові перегородки тощо. Ідея реабілітації почуттів людини і людяності, плоті і розуму з'явилась у романі про Трістана та Ізольду, відбита у прекрасному і трагічному коханні, яке вільне від усяких заборон і переможно долає їх, не зупиняючись перед обманом, хитрощами, брехнею, і переборює час, розлуку й саму смерть.

Проте автор чи автори роману не змогли перебороти традиції, проти якої повстали: міць взаємного почуття Трістана та Ізольди зумовлена втручанням надприродних сил — дією «урочого дання» [5, с. 101]. Любов — наслання, навіювання виростає у кохання; воно переможно протистоїть соціальним і церковним забобам. Симпатія авторів до закоханих переростає в апологію земної, чуттєвої любові. І. Журавська відстоює думку, що вимога розкріпачення почуття була народною. Швидше, народні джерела моральних заявок роману зводилися до «мотивів поліандрії і групового шлюбу, тимчасових і вільно розривних любовних зв'язків» [4, с. 102], що відбивали нещодавні дійсні шлюбні взаємини у кельтів і були перевитлумачені у XII ст. як куртуазна ідеалізація адюльтеру.

Задум Лесі Українки в поемі «Ізольда Білорука» можна виявити порівняльним аналізом традиційного трактування героїв і сюжетних перипетій з її власним. Спільних мотивів між легендою і поемою небагато: душевний стан Трістана, його смерть від свідомо сфальшованої вістки про чорні вітрила над кораблем, що віз Ізольду Злотокоосу. Трістан у поемі сумує, «самотньо терпить муку», згадує королеву: і шум берези, і блакить неба, і золотисте жито розлогого лану нагадують йому Ізольду. Настрій героя Лесі Українки витримано в дусі традиції. Головним відступом від

традиції є те, що у середньовічному творі Трістан — рицар і воїн — намагається забути Ізольду в мандрах і подвигах, а в поемі він дещо сентиментальніший («упав у борозенку і тяжко заривав» [5, с. 98]). Цій сентиментальній вдачі, що розходиться з усталеними для його особистості рисами рицаря, який добре володіє луком і з азартом б'ється в герці, вміє білувати оленя і гарно промовляти, точно відповідає рухливий ритм трискладового ямба. Переосмислення характеру героя сягає вершин у недовладному освідченні: «Ізольдо! Ох, Ізольдо! Прийми любов мою!» [5, с. 98]. Застосовані в першому розділі поеми евфонічні засоби (сонорні «л» у першій і другій строфі, ніжне «н» у третій) теж відповідають обраній тональності: дівоча пестливість Білорукої стає прозорою у повторенні милозвучного «л»: Ізольда вивела Трістана з одчаю «лілейними руками та спільними слізьми» [5, с. 98].

І в середньовічному романі, і в поемі пробудження почуття Трістана до другої Ізольди раптове. Роман дає цьому психологічне пояснення в упевненості Трістана, що Ізольда забула його: тому герой просить, щоб хтось вигоїв його горе [1, с. 135]. Лесею Українку примусила обминути це мотивування стислість її розповіді. В обох варіантах важливу сюжетну роль у симпатії до Білорукої Ізольди відіграє ім'я: «Трістан, почувши ім'я молодої дівчини, усміхнувся і глянув на неї ніжніше» [1, с. 139]; «Се ймення — найсвятіше в сім світі і в раю!» [5, с. 98]. В обох варіантах шлюб з Білорукою Ізольдою є невдалою спробою Трістана втекти від самого себе. У романі шлюб залишається фіктивним, і закохана у чоловіка Ізольда готова знести його образливу і незрозумілу холодність. У поемі Трістан, пестячи дружину, «промовляючи слова палкої любові» [5, с. 99], залишається сумним.

Нарешті спільним мотивом є збережений Лесею Українкою колорит двовірства, поєднання у поглядах, етиці та побуті християнських і поганських елементів. Трістанова дружина в романі є принцесою, дочкою Геоля, герцога Бретані. Лесея Українка не називає батьків і родичів своєї Ізольди, вона надає їй (проте не цілком послідовно) рис трудівниці: «прийшла дівчина жати» [5, с. 98]. Ізольда в рицарському романі зайнята більш панською роботою — вигаптовує золотом епітрахіль, щоб подарувати її згодом бідному кляшторові. Різниця істотна, але цю вагому соціальну ознаку в поемі не витримано до кінця: хрещеною матір'ю селяночки Ізольди, виявляється, є не хто інша, як фея з королівського роду, сестра і добрий геній самого короля Артура [7, с. 330].

Традиційним у Лесі Українки є образ феї Моргани, доброго генія короля Артура, рицаря Ожъє та інших благородних героїв. Злосливою, лиховісною силою виступає героїня лише у романі М. Твена «Янки при дворі короля Артура». У Лесі Українки Морганна — чуйна і добра. Вона приходить на допомогу Ізольді, зовнішність бідоласі вона здатна змінити в одну мить. Проте Морганна не всесильна: вона не може «душі одмінити». Характерниця немічна перед життям: чаклунка не в силах змінити лагідну вда-

чу закоханої жінки; ревності перетворюють поступливу Ізольду в мужевбивцю.

У вроді Білорукої середньовічний роман відтінював морально-етичні риси: двічі Кагерден згадує простодушність сестри. Єдиною фізичною ознакою, окрім типового і абстрактного визначення «прекрасна», виступає білизна рук, прикмета-контраст, яка так багато важить у побудові фабули. Портрет Ізольди Леся Українка розгортає докладно за схемою: коса, очі, голос, руки. Вона надає красі Ізольди чогось похмурого, демонічного: її врода — «мов доля не оборна», коса — «чорна, мов те горе», очі — «темні, мов одчай», голос — «мов тої скрипки спів, що закликає мертвих на танець із гробів». Цю згубну красу вінчає порівняння Ізольдиних очей з пеклом: «Хто гляне в тее пекло, той забуває рай» [5, с. 98]. Це «краса людини, якій не судилося бути щасливою» [4, с. 106]. Портрет Білорукої, на думку О. Домбровського, належить до кращих жіночих портретів української літератури [3, с. 122].

Очевидно, під час подружньої розмови Трістан ще любить Ізольду. Адже в уста такої щирої і прямої людини Леся Українка вкладає звертання «Ізольдо моя» (тричі на три строфи!) і окличне «Ізольдо кохана!» Дивно і надто багато Трістан зосереджується на зовнішніх прикметах жінки. Білява жінка, хай замісниця, повинна нагадувати йому єдину улюблену Ізольду (барва волосся Білорукої у реконструйованій Ж. Бедье оповіді не грає головної і тим більше фатальної ролі). Зовнішність настільки становить вирішальний для Трістана момент, що, коли Білорука Ізольда перетворилася в біляву, закоханий юнак уже не в силах розпізнати, хто перед ним! Йому досить зовнішніх прикмет для самоомани. Його сліпе самонавіювання виражене у чотирьох рвучких і пройнятих могутнім почуттям репліках.

Леся Українка і в інших аспектах змінює традиційні риси Трістана. Куди вона поділа вірного васала короля Марка? Де повсякчасне Трістанове почуття провини перед добросердним вуєм? Трістан Лесі Українки називає Марка «король той недоріка» [5, с. 101]. Коханець, що мало не молиться на Ізольду Злотокоосу, принаймні ставиться до неї побожніше, ніж рицар до дами серця, готовий підозрювати її у вбивстві.

Трістан у романі бореться за гріхове, майже блюзнірське, понівечене щастя. Уже оженившись через необачність на двійниці незрівняної Ізольди, він робить одчайдушні спроби побачити Ізольду Злотокоосу. Разом з Кагерденом Трістан подається до Корнуелса. Трістан кладе на шлях, яким проїде королева, галузку горіха, перевиту паростком козолисту (каприфолію). Проте Ізольда зрозуміла таємну мову кохання «і подумала у своєму серці: «Так от і ми, мій коханий: ані ти без мене, ані я без тебе» [1, с. 155]. Трістан з'являється у королівський замок, переодягнений прокаженим, а згодом ще раз пробирається до Ізольди під виглядом юродивого. Ізольда каже йому: «Мудро це чи безумно, але от я, Трістане! Візьми мене» [1, с. 174].

Трістан у легенді на підставі беззастережної впевненості у почуттях Злотокоосої сам вирішує покликати її. У поемі Лесі Укра-

їнки думка навіяна лукавою феею Ургандою. Та й у пораді Урганди домінує мотив урятування від смерті («при тій злотокосій тебе і смерть не побере» [5, с. 102]). У Лесі Українки Трістан посилає за море «вірного друга». У легенді цим послом є брат Білорукої Кагерден, якого взагалі поетеса не зображує. Але усі поетичні, драматичні і зворушливі перипетії не цікавлять Лесю Українку. Вона не відтворює жодної з них. У переосмисленні сюжету поетеса звертається до цілком інших моментів. Вона настільки не цікавиться Ізолюдою Злотоконосою, а тепер мало уваги приділяє і Трістанові, що опускає деякі подробиці. Нехтуючи сюжетними деталями і навіть ознаками часу і національного середовища, Леся Українка опустила навіть весілля Трістана і Білорукої, не згадавши про нього й словом.

Традиційний Трістан, упрошуючи Кагердена податися до Корнуельса, домовляється з ним про колір вітрил. Загальновідомо, яку винятково важливу, прямо фатальну сюжетну функцію відводить невідомий автор і його послідовники барвам вітрила*. Свідомий обман Ізолюди Білорукої стає її помстою чоловікові. Проте, щоб обманути і помститися, Білорука мала знати таємницю угоди Трістана з Кагерденом. У легенді Трістанова дружина, стурбована застережливими заходами чоловіка, притулилась у суміжній кімнаті до стіни, за якою стояло ложе Трістана, і підслухала всю розмову.

Леся Українка опустила ці пояснення, але Ізолюда Білорука мстить чоловікові саме цим влучним обманом. З поеми також випала кончина Ізолюди Злотоконосої, така поетична, зворушлива і естетично принадна. Випадання це навмисне, свідоме, бо відповідає іншій концепції головного персонажа. У центрі твору поетеса ставить не Трістана та Ізолюду-королеву, а інший характер, інший персонаж. У трагедії Леся Українка завжди ладна відчувати органічно несприятливий для неї трафарет, і тоді вона відкидає геть традиційну інтерпретацію. Згадаймо, як відважно вона переосмислила образ Донни Анни і такий усталений у «християнському» історичному романі, найчистішим зразком якого може служити «*Qvo vadis*» Г. Сенкевича, образ духовного пастиря, єпископа у первісних християн.

Дійсно, у центрі поеми — Ізолюда Білорука, адже досі героїня не викликала ні прихильності, ні великої уваги в інтерпретаторів сюжету роману (в опері Р. Вагнера «Трістан та Ізолюда», наприклад, зовсім не виводиться образ Білорукої). Отже, поетеса, поставивши в центр драми Білоруку Ізолюду, рішуче переосмислює сюжет. Назва поеми не випадкова. Лесю Українку цікавлять почуття, психологія і доля Ізолюди — жертви власного кохання.

Білорука повністю віддається почуттю. Вона спочатку ладна зробитись будь-ким, тільки б Трістан кохав її. Психологічна сто-

* Історія з парусами сягає в античну старовину і нагадує епізод смерті Егея у грецькому міфі: втративши Аріадну, Тезей засумував і забув угоду з батьком — підняти, якщо він живим повертатиметься з Криту, білі вітрила. Мотив з вітрилами використали майже всі автори, що переспівували легенду про Трістана та Ізолюду.

рона образу захоплює. Без вагань згодна вона змінити свій вигляд. Усупереч Трістановій дружині з легенди, такій лагідній і пасивній, яка не ремствуючи, зносить чоловікову холодність, Ізольда у поемі вступає у боротьбу за щастя. Вона має перевагу над суперницею і Трістаном і в тому, що її кохання природне і не запалене любовним зіллям. За українською поетесою, трагізм кохання походить не з любовної одержимості, а з егоїзму Трістана, з неподільності почуття. Отак драма набуває людяніших, реалістичних рис і позбувається неприродних ознак.

Проте лагідність вдачі зникає, коли виявляється абсолютна необхідність тієї перебудови, яка має, без сумніву, ще й духовний, а не лише фізичний зміст (про це переконливо пише І. Журавська: ні від свого кольору, ні від своєї долі Білорука не відмовляється, вона відмовляється «жити в чужій подобі» [4, с. 106, 107]). Дійсно, зречення самої себе переконливо довело, що Трістан кохає не її і жертва була даремною: це перевищує силу почуття Ізольди. Тепер похмуре начало знову домінує в її вдачі.

Злотокося Ізольда у легенді відсторонює суперницю, яка, стративши тямку од лиха, що сама заподіяла, голосить над тілом Трістана. Ввійшла друга Ізольда і каже їй: «Пані, встаньте і дозвольте мені підійти. Я маю більше права плакати, ніж ви, повірте цьому. Я більше його любила» [1, с. 186]. Ізольда Білорука у легенді мовчить, не знаходячи відповіді Ізольді-королівні, вона просто зникає з оповіді. Білорука Лесі Українки рішучіша у діалозі над мертвим Трістаном, і останнє слово в цій розмові — за нею (у такому розміщенні персонажів є певна рівновага і ключ до відмінного трактування двох Ізольд). Вона й розв'язує проблему права: «...Бог розсудить, чи був Трістан, чи твій, чи, може, мій, та бути з ним аж до його сконання дісталось таки мені самій» [5, с. 104].

Українська поетеса не стверджує незаперечно прав Ізольди Білорукої, полишаючи розв'язання (у словах Трістанової дружини) «богові», тобто долі і людській думці. Ізольда Білорука не хоче нічого віддати другій Ізольді, навіть тіло небіжчика. Вона залишає за собою право поховати його, а останні слова несуть могутній метафоричний зміст: чи це не вона збирається піти у царство мертвих услід за чоловіком? Отже, земне право дружини на Трістана стверджується силою її почуття і правом умерти поруч з ним. «Ти не привезла чорного вітрила, — каже вона королівні, — та милий в гріб не ляже непокритий, — його прикриє чорная коса» [5, с. 104].

Переставляючи акценти, переосмислюючи образи, Леся Українка підносить Ізольдине кохання без взаємності над нещасливим, беззаконним, але розділеним і тому щасливим коханням Трістана і Злотокосої, викликає симпатію до своєї чорнявої героїні. Крім цього, Білорукої притаманна велика сила характеру. В її помсті є щось трагічне, язичницьке, індивідуалістичне, властиве сильним натурам. У світлі цих міркувань зрозумілим стає звернення Білорукої до Ізольди Злотокосої — «посестро». Білорука досить чітко визначає межі їх сестринства («іменнями посестри

ми з тобою»), але з дальшої розмови ясно, що Трістана вони, на думку Білорукої, не поділили. Інша річ, що зустріч суперниць і контрастна символіка їх зовнішності наштовхнула Лесю Українку на чудовий образ двох світань: «Іменнями посестри ми з тобою так, як вечірня й ранішня зоря. Чи то ж не дивно, що тепер судилося розлити нам заграву в одній порі?» [5, с. 103]. Обережна і ненастирна інструментовка на розложисте «р» другого та четвертого рядків строфи, влучне використання синонімічних «зорі» й «заграви» — неперевершено поетичні і добре пасують як основному порівнянню, так і уявленню про таку ж неможливість зустрічі двох Ізольд, як зустрічі «в одній порі» зорі світання й зорі смеркання. У цій кульмінації, що зливається й з розв'язкою, оповідь і діалоги знову набувають ямбічного розміру. Проте це не чотиристопний, а розтягнутий шестистопний ямб, довжина якого надає присмаку трагедійності і жалібної урочистості.

Леся Українка подарувала нам неперевершені зразки алітерацій і тропів: «чи не леліють білії вітрила на видноколі в сизій далині?» [5, с. 103]; високу естетичну насолоду приносить розгорнуте у могутній пейзажний словоопис порівняння Ізольд із зорями. Загальна стислість викладу проступає і в окремих деталях. Відповідь Білорукої Ізольди на Трістанове запитання, чи видно в морі «яка яса?», нагадує гострим лаконізмом удар кинджала: «Чорна, як моя коса» [5, с. 104].

У світовому сюжеті славетної історії про Трістана та Ізольду Леся Українка глибоко змінює акценти і мотивування. Зберігаючи загальну вірність фабулі, вона створила за духом і змістом цілком оригінальний твір. Таке самостійне і своєрідне ставлення до усталеної інтерпретації є найхарактернішою рисою її генія. Вона дала інше трактування образів, почасти й Трістана, а найбільше — його дружини. Традиційна драма стала внаслідок цього ширшою, бо охопила ще один персонаж, опрацьований дуже сміливо. Бічна лінія сюжету, у канонічному тексті важлива лише для просування вперед розв'язки, набуває значення головної. Багато епізодів сюжетної канви, як уже згадувалося, Леся Українка пропустила. Від стислості твір виграв у драматизмі. Від конденсації напруженішою стає дія.

Однак українська поетеса відійшла від проблем, які турбували європейську людськість у XII ст., добу Відродження, — від боротьби проти релігійної і станової концепції людини. У Лесі Українки йдеться не про конфлікт вільного почуття та антилюдяної релігійної моралі, не про зіткнення права на щастя із культивованим церквою уявленням про гріх і пекло. Автор поеми підносить інші етико-філософські проблеми, що відбивають її епоху. Поема Лесі Українки писалася в передреволюційну добу, коли руйнувалися прогнилі підвалини старих суспільних форм, що охоплювали і мораль, і етику людини. Ішов інтенсивний пошук нових закономірностей. Тому поетеса утверджує гуманістичні цінності для «європейської душі», для свідомості. Її цікавила можливість поєднати гуманізм і активність, добро та дію. Ця проблема згодом буде хвилювати багатьох митців XX ст.

1. Бедье Ж. Роман про Трістана та Ізольду: Пер. з фр. М. Т. Рильського. К., 1957. 2. Дейч А. Леся Українка: Критико-біогр. очерк. М., 1954. 3. Домбровський О. А. Легенда про Трістана та Ізольду в поемі Лесі Українки «Ізольда Білорука» // Інозем. філол. Львів, 1965. Вип. 5. 4. Журавська І. Леся Українка та зарубіжні літератури. К., 1963. 5. Леся Українка. Зібр. творів: У 12 т. К., 1975. Т. 2. 6. Смирнов О. О. Рыцарская литература // История фр. лит. М., 1946. 7. Шишмарев В. Избранные статьи: Фр. лит. Л., 1965. 8. Lanson G. Histoire de la littérature française. XI. édition. P., 1909.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Исследуется генезис поэмы Леси Украинки «Изоolda Белорукая». Сопоставляется фабула, сюжетные линии и герои средневекового романа о Тристане и Изольде с поэмой украинской поэтессы, которая дала новую интерпретацию этих образов.

Стаття надійшла до редколегії 15.12.84

О. Ф. ПАШКО, асп.,
Львівський університет

Краса людського духу (До проблематики повісті О. Кобилянської «Людина»)

Майже сто років відділяє нас від тих днів, коли на сторінках вітчизняних газет і журналів з'явилися твори, підписані ім'ям О. Кобилянської. За цей час у літературу прийшло багато талановитих письменників, але інтерес до творчості буковинської авторки не послабився. І насамперед тому, що письменниця у своїх новелах і повістях прагнула розв'язати вічно хвилюючу проблему: як повинна жити, діяти, виховувати себе людина, котра усвідомлює свою непересічність і переконана, що її покликання на землі — пошук істини і здійснення добра в ім'я людства. У час найрізноманітніших літературних експериментів (модернізму, декадансу), коли багато митців відійшли від насущних проблем життя*, О. Кобилянська залишилася з тими, хто продовжував вірити у велич Людини. Тому письменниця цілком могла підписатися під словами одного із героїв М. Коцюбинського, який сказав: «Я не можу бути самотнім. Я не можу розминутися з людиною. Я чую: як чуже існування входить в моє, мов повітря крізь вікна і двері, як води притоків у річку» [7, с. 297]. Людина не просто йшла з О. Кобилянською, вона «вкидала у її серце, як до власного сховку, свої страждання і свої болі, розбиті надії і свою розпач» [7, с. 297]. Ось чому так пристрасно залунало слово письменниці проти визиску і насильства, проти рабського становища людини в буржуазному суспільстві, ось чому червоною ниткою че-

* В. Воровський у статті «Про буржуазність літератури» з цього приводу зазначав, що буржуазне письменство було пройняте одним закликem: «Тікайте від громадської діяльності, від політики, від догм, програм і різноманітних «пут» до індивідуального життя, до торжества плоті, до свободи від всякої обов'язкової моралі і навіть логіки» [1, с. 194].

рез усі твори буковинської авторки проходить заклик: «Свободу — Людині!».

Виділяючи ідею свободи як головну, водночас не можна назвати О. Кобилянську письменницею однієї ідеї, однієї теми. Не слід забувати й про багато інших проблем, які ставить авторка у своїх творах. Однак більшість із них є все-таки похідними щодо основної ідеї (наприклад, проблема свободи і релігії, проблема свободи митця у суспільстві, питання влади і свободи). Порушеними проблемами письменниця прагне підтримати й утвердити кращі якості людини: громадську свідомість і активність, глибину мислення, почуттів та переконань, принциповість, рішучість домагатися мети тільки чесними засобами. Позитивні герої О. Кобилянської невситимі до добра, їм треба дуже багато зробити, вони вболівають за все людське. Інакше вони не розуміють свого життєвого призначення. Тому в усіх творах письменниці носії ідеї свободи є носіями конфлікту між особистістю та суспільством.

Цю найвразливішу проблему визволення людини буковинська авторка втілює вже у своїх перших літературних спробах («Гортенза», «Доля чи воля», «Образок з життя Буковини», «Привид»). Та першим, по-справжньому прекрасним твором письменниці була її повість з промовистою назвою «Людина». Під заголовком твору зазначено: «Повість з жіночого життя». Це дало підставу деяким дослідникам (наприклад, М. Комишанченку) визначити ідею твору як протест молодой ще в той час письменниці проти рабського стану жінки в буржуазному суспільстві [6, с. 12]. Але таке пояснення, на нашу думку, дещо звужене. Воно обідняє повість буковинської письменниці тим, що великий наголос ставиться саме на жіночо-визвольній тенденції і лише побічно говориться про інші важливі проблеми, яких торкається авторка. Однак недаремно О. Кобилянська першу назву твору «Вона вийшла заміж» замінила іншою — «Людина». Молода письменниця прагне заглибитися в єство людини взагалі, зрозуміти: сильна вона чи безсила, прекрасна чи потворна, здатна на самопожертву чи дбає тільки про власне благополуччя? Хто така, властиво, людина, якою мірою обставини можуть змінити почуття, думки, життя людей? Це лише невеликий перелік тих складних питань, які О. Кобилянська намагається розв'язати у повісті і у багатьох наступних творах (а це чи не стрижневі питання теорії гуманізму). Справді, хіба доля Олени Ляуфлер є суто жіночою долею? Адже в таких саме обставинах, тобто перед вибором свого дальшого життєвого шляху опинилися Іван Торонський (з оповідання Є. Ярошицької «Женячка на виплат»), суддя (з одноіменної новели Н. Кобринської), зрештою й Орядин (з повісті О. Кобилянської «Царівна»). Безперечно, що проблема емансипації жінки у багатьох творах письменниці виступає на перший план, але ніколи не є оголеною, відірваною, а, навпаки, тягне за собою низку не менш важливих питань. Особливо чітко це проявилось у повісті «Людина».

Основну думку твору можна сформулювати так: чи можлива свобода людини в буржуазному суспільстві? Авторка дає (на від-

міну від своїх попередніх і деяких наступних творів) цілком правильну негативну відповідь. На прикладі життя головної героїні читач переконується, що в суспільстві, заснованому на брехні й насильстві, неможлива моральна свобода людини.

У повісті тільки пунктирно окреслена сюжетна лінія. Молоду дівчину Олену Ляуфлер хвилює не лише власне життя, а й болючі соціальні питання. Вона кохає свого ідейного однодумця, студента медицини Стефана Лієвича. Проте щастя не усміхнулося героїні. Її наречений помирає на чужині, а сама дівчина, щоб врятувати сім'ю від злиднів, змушена вийти заміж за духовно обмеженого лісничого Фельса, який може дати притулок її родичам. Отже, жорстока дійсність розбила рожеві мрії героїні, кинула їх під ноги жахливої реальності: брехні й лицемірства. Дійсність розчавила свободу, але чи вбила в людині Людину? Щоб відповісти на це питання, потрібно детальніше проаналізувати зміст повісті.

Вже на перших сторінках читач знайомиться з родиною цісарсько-королівського лісового радника Епаміондаса Ляуфлера. І відразу ж О. Кобилянська одну родину ділить неначе на дві: з одного боку батьки і «гординя їхнього життя, світило цілої родини, чоловік будучини» [4, с. 45], їх син з потрійним іменем Герман-Євген-Сидор Ляуфлер, з другого — дочки Олена й Ірина. До перших можна віднести й так звану містечкову інтелігенцію, яка відбивала старі, заскорузлі погляди, до других примикав знайомий Ляуфлерів, коханий їхньої дочки Олени, Стефан Лієвич (цей образ поданий дещо схематично і тому навряд чи доцільно порівнювати його з тургеневським Базаровим, як це зробила дослідниця творчості О. Кобилянської М. Лещенко [8, с. 35], — героєм оригінальним, своєрідним, який, на нашу думку, не має аналогії в українській літературі). Між цими двома світами і точиться ідейна боротьба.

Особливо яскраво у повісті змальовано образ головної героїні Олени Ляуфлер. Вона належить до тих, хто мріє про свободу, освіту, хто виступає проти таких подруж, які стали «простим прибіжищем проти голоду і холоду» [4, с. 48], хто засуджує людей, які, «боячись правди, немов світла сонячного, затоптували своєвільно людські права» [4, с. 49]. Під впливом захисника жіночих прав Стефана Лієвича Олена прагне самостійності, праці для жінок. Але вона, як і Лієвич, не знає правильного шляху боротьби за свободу. Єдиною зброєю «чистою, сильною» [4, с. 51] вона вважає знання.

Справжньою трагедією стало життя для Олени після того, як помер Лієвич. Кохаючи людину, яка «не дробилася в кусники для всіх і нікого, не гнулася, а прямувала безвзглядно до одного, до праведного» [4, с. 53], Олені важко було звикати до тупого оточення, до тих людей, які не розуміли її мрій і прагнень. Але ще важче було їй міняти відносно вільне, хоч і тяжке життя на брудне, лицемірне подружжя. Тому такою неможливою здається їй порада знайомого лікаря вийти заміж за нелюба. «Не люблю його, і наші погляди на життя розходяться далеко. Я не в силі його й

себе оббріхувати» — заявляє Олена [4, с. 63]. Але таке пояснення видається смішним для тих, хто свої стосунки будував на користі і грошах, хто свою потворність вважав за норму людської поведінки і значення слова «любов» не міг до ладу пояснити. Стара вчителька Олени прямо говорить їй: «Правду сказавши, світ висміє тебе, довідавшись, що через те відмовила К..., бо його не любила» [4, с. 77]. Отже, Олена, як і тисячі інших людей, не могла бути вільною навіть у найсвітлішому своєму почутті — коханні.

У буржуазному суспільстві мало хто брав до уваги почуття. Більшість дотримувалася правила: «Добре те, що вигідно». Не були винятком сім'я Ляуфлерів та їхні знайомі. З яким спокоєм вони здатні розтоптати найсвятіше: «Чи женився я з любові? Женились ви, може? — тверезо роздумують люди «кращого світу». — Мені нараджено мою, і я пішов раз у дім, далі другий, третій, придивлявся всьому отвертими очима, прислухався насторченими вухами, розпитувався, розуміється, делікатно про тее-то, привик до неї, освідчився — і кінець» [4, с. 59]. Проте Олена не приймає такої теорії, вона вважає, що людина не може чинити щось негідне саме тому, що вона людина — найпрекрасніша і найдовершеніша істота, яка навіть найважчі удари долі повинна зносити мужньо і стійко. Такими поглядами героїні авторка розвінчує людиноневисницьку мораль тих, хто, спираючись на вчення Ф. Ніцше, і собі приходив до дещо подібного висновку. «Адже людина — лиш людиною, — доводив свою правоту містечковий лікар. — І чим, властиво, більше? Нічим більше, ні менше як... звіриною, і то товариською, розумною звіриною. Спосіб відживлюватися, боротьба за існування, спосіб розмножуватися — все те вона має таке саме, як звірина» [4, с. 61]. Спосіб відживлюватися і спосіб розмножуватися, можливо, такий самий, але людині притаманні ще й думки, ідеї, мрії, благородні вчинки. Це добре розуміє Олена. Вона вважає, що краще переписувати ноти, вмирати з голоду, аніж продати себе. «Нехай врешті все б'є на мене, я хочу до останньої хвилини оставатись праведною, — заявляє вона. — Моральна нужда: абсолютна бідність — се одне й те саме. Наслідки їх однакові» [4, с. 78]. Саме тоді, коли Олена вирішує жити попереднім життям, зберігаючи власну свободу і гідність, зносячи гордо удари долі, хоч би якими болючими вони були, О. Кобилянська і вводить у свою повість епіграф з твору Ф. Шпільгагена «Завжди вперед»: «В мені живе любов до свободи і непохитна рішучість не дати нікому себе поневолити; ніколи не схилити своєї голови, коли проти цього протестує моя совість; жити так, як сам життя я розумію, і йти лише тим шляхом, що я його собі обрав, яким би він трудним не був, не даючи нікому ніяким підлецуванням, ніякими погрозами звести із цього шляху...» [4, с. 70].

Цим письменниця стверджує думку, що людина, в якій «живе любов до свободи», ніколи не може жити повним життям, будучи підневільною, схвалюючи все те, проти чого протестує звичайна людська совість. Дійсно. Хіба наступне життя Олени можна назвати життям у повному розумінні слова? Сама героїня говорить: «Ніяка сила світу не стопче в мені мислячої самостійної

людини, а коли б вам те прецінь удалося, тоді успокійтесь... Тоді... Я — не я...» [4, с. 69]. Вона розуміє, що тоді «пропаде, як тисячі перед і за нею. А того вона не хотіла» [4, с. 77]. Ще чіткіше ця думка висловлена у першому варіанті «Людини» (оповіданні «Вона вийшла заміж»): «Нема більше Олени, Лео, — шепоче героїня побілілими, як сніг, устами, — вона перестала тепер належати тобі, те, що ще живе — тільки одна її тінь...» [10, с. 74].

Справді, вийшовши заміж за Фельса, Олена перестала бути собою. Цей брудний шлюб, що ґрунтувався на розрахунку, не тільки понівечив життя Олени, а й скалічив її індивідуальність. Недаремно в кінці твору О. Кобилянська вводить епізод, коли героїня читає і спалює всі листи свого коханого Лієвича. «Лише раз, в останній раз», — думає Олена [4, с. 105]. «Вона прощається з своєю дівочою кімнатою» [4, с. 104], — шепотіли між собою люди, стривожені довгою відсутністю нареченої. А по суті, вона прощалася з волею, з усім своїм попереднім життям, яке було чистим і ясним, «без лжі і малодушності». Далі воно буде вже іншим... Проте було б несправедливо думати, що таким трагічним (не будемо боятися цього слова) кінцем авторка утверджувала думку, нібито жорстокі соціальні умови здатні цілком знищити Людину. Ні, вони можуть тільки вбити свободу, щастя, вони здатні скалічити індивідуальність, але тільки скалічити, а не вбити зовсім. Бо знищити в мислячій людині абсолютно все прекрасне, притаманне її душі, просто неможливо. Так, важкий удар життя звалив додолу і Олену. Але чи значить це, що вона не змогла витримати його? Адже домагалася не якихось егоїстичних цілей, прагнула не власного благополуччя: її не лякали ні злидні, ні доля старої самотньої смішної панни, її злякав тільки хворий усміхлюбимості сестри, майбутнє нужденне животіння матері. Тому цілком можна погодитися з С. Дігтярем, дослідником творчості О. Кобилянської, який зазначає, що необхідність, яка перемогла Олену, «створена не тільки обставинами, вона продиктована благородністю та розумом героїні, її чулим, людським серцем» [2, с. 29]. Справді, скільки душевних сил і мук віддала Олена, щоб ступити на шлях лицемірства. Вона шукала хоч чогось симпатичного, притягуючого в обраній нею людині, але безбарвні очі Фельса, його усміх, котрого вона «встидалася і котрий зраджував його обмеженість» [4, с. 92], давали зрозуміти їй, що вона не тільки ніколи не покохає свого майбутнього чоловіка, а й не зможе поважати його. Цінуючи найбільше в людях гордість, волелюбство, Олена бачила, якою рабською покорою наділений її обранець. «Ви мій ангел-хоронитель, говорив він розніженим голосом і був би стерпів, хоч би вона йому і ногу на карк поставила. Вона се відчула, і її обгортала якась зловлива відраза. Їй було б приємніше, наколи б він був їй противився, а так піддався охотно її сітям...» [4, с. 94]. Справжнім болем звучать слова Олени: «Чи лише я збрехала? Чи лише я одна? Хто питає про правду або про любов? Врешті я була між вами найсильніша, то хрест нести припало мені». «Вона зареготалась півголосом, неначе божевільна. Горіла, немов у гарячці, а за висками

товклись у неї живчики, немов молотки» [4, с. 101]. Хрест, дійсно, був надто важкий для правдивої і чесної натури героїні. Тому з такою непідробною силою трагічності, як це уміли робити тільки О. Кобилянська і В. Стефаник, звучить кінець твору: «Її очі спинились тривожно на дверях... він зараз увійде. Їй бринить щось в ушах, а в горлі давлять корчі. Всі нерви напружені. Якесь незнане доти, упряме, дике чувство обгорнуло її — одне лише чувство. Вона ненавидить. Ненавидить з цілої глибини своєї душі. Вбивала б, проклинала б, затоптувала б, як ту гадюку... Чи його? Адже вона винувата. Сама, самісінька вона... І чим вона оправдається? Що вона людина?..

Вона заллялась несамовито сміхом» [4, с. 106].

Доля Олени дещо схожа на долю героїні із повісті Ф. Достоевського «Кроткая», яку ненависні тітки хотіли видати заміж, а точніше продати за гидкого товстого торговця. І коли перед героїнею відкрилася можливість іншого шляху, не омріяного і бажаного, та все ж менш брудного, вона цілком серйозно думає: «Якщо вже нещастя і там і тут, то чи не краще просто найгірше вибрати, тобто товстого торговця, нехай якнайшвидше уб'є п'яний до смерті» [3, с. 301]. Подібні думки приходили й до Олени: який шлях обрати, що зробити для того, щоб падіння не було надто низьким, щоб зберегти в собі часточку отієї чистої, нічим не заплямованої Людини. Тому наприкінці твору О. Кобилянська показала не тільки те, якою нещасною є людина в буржуазному суспільстві, а й те, якою величною вона може бути. Бо справді, пожертвувати своєю свободою, своїм життям заради щастя інших може тільки благородна і чесна Людина. Так не міг вчинити жоден з *Uebermensch*'ів Ф. Ніцше, якими, на думку буржуазних критиків, захоплювалася О. Кобилянська. Адже кредо «вищих людей» німецького «пророка» — «брехня, насильство і найбезсоромніший егоїзм». Вони повинні були навчитися сміятися над муками й стражданнями звичайних людей, над їхніми мріями і стремліннями до щастя [9, с. 157—158]. Олена ж не могла бути такою. Горе інших відгукувалось у ній глибоким болем. Щоб поліпшити долю близьких і нещасних людей, вона вирішує пожертвувати найсвятішим: свободою, ідеалами, власним життям. І хоч повість не має щасливого кінця, проте у ній є віра в краще майбутнє. «Мені просто неможливо розстатися з думкою, що так, як воно є, є недобре, що наступить, одначе, хвиля, в котрій правда сміло заволодіє, а справедливість перестане бути якимсь даром ласки», — заявляє авторка устами своєї героїні [4, с. 77—78].

Отже, у повісті «Людина» О. Кобилянська дає нищівну картину буржуазного суспільства з його культом сили, жорстокості і похвальби, а разом з тим з його боягузливістю і внутрішньою слабкістю. Буковинська авторка показала неможливість компромісу між свободою як повною відданістю ідеї і тим міщанським животінням, в основі якого — особисті й суспільні компроміси, політичне угодовство. Ця повість змушує задуматися над своїм високим призначенням на землі — призначенням людини. Силою переконання, психологічною глибиною образів вона стоїть значно вище

від аналогічних їй творів — «Женячки на виплат» Є. Ярошинської її «Судді» Н. Кобринської.

Іван Торонський, герой оповідання «Женячка на виплат», подібно до героїні О. Кобилянської, змушений одружитися з пристаркуватою польською панною, тому що її родичі утримували його під час навчання у Віденському університеті. «Его ступінь докторський, — говорить авторка, — був усеїм виною, через нього запропав він себе, своє життя, свої мрії і надії» [11, с. 61]. Отже, Іван Торонський проміняв свою свободу, своє щастя. Правда, він по-справжньому мріяв здобути освіту, «працював і учився, не дозволяючи собі ніколи ніякої розривки», «ціле жите провів тихо, не вживаючи жодних розкошей світа» [11, с. 61]. Але все-таки у вчинку його немає того елемента жертвовності, як це ми бачимо в Олені. Іван Торонський був вільніший у виборі подальшої долі, аніж героїня О. Кобилянської, хоча б тому, що відповідав тільки за себе, а не за інших, що влаштовував лише свою долю, а не долю близьких, люблячих його людей.

Набагато краще психологічно вмотивований образ судді із одноіменної новели Н. Кобринської. Його, як і Олену Ляуфлер, хвилюють болючі соціальні проблеми. Будучи студентом, він творив «прехороші картини горожанської рівності, ладу і обов'язку» [5, с. 133]. У своїх студіях вбачав щось більше, «як лише спосіб до життя для себе» [5, с. 133]. Вірив в те, що «добро мусить бути так само абсолютне в практиці, як і в теорії. Де не було рівноваги між теорією і практикою», там не було для нього «моральної правди, сильного переконання про те, що зле, а що добре» [6, с. 133]. Коли товариш майбутнього судді одружується з корисливих міркувань з нелюбимою жінкою, той щиро засуджує його, тому що хоче, як і Олена, через життя пройти прямою чесною дорогою. Але буржуазний світ ставить і суддю перед вибором: «Ходило о сирітський ґрунт: четверо дітей, сиріт, мало до нього права. Хитрий жид уложився з опікуном догідно о купно ґрунту, ходило лиш о то, щоби суд пристав на такі услів'я» [5, с. 140]. Суддя розумів, якщо він вчинить чесно, то не зможе жити так, як хотілося б його сім'ї. Обов'язки мужа, батька стали, грізно озброєні, супротив обов'язків горожанських, члена загалу» [5, с. 142]. І суддя також стає на стежку брехні. «Справа скінчилася. Ґрунт купив той, кому він був найдогідніший, діти дістали четверту часть вартості, а суддя вислав жінку до купелів, а старшого сина до школи» [5, с. 140]. Здавалося б, що суддя теж чинить негідно лише заради добробуту власної сім'ї, тобто подібно до героїні О. Кобилянської. Але справа в тому, що вони по-різному осмислюють і переживають своє падіння. Якщо суддя відносно спокійно сприймає такий поворот у своєму світогляді і навіть переконується в доцільності свого вчинку, то Олена ступає на той шлях з якимсь напівбожевіллям, відчайдушною розпукою, розуміючи, що немає їй виправдання. Тому з таким боєм звучить в кінці твору риторичне запитання: «І чим вона оправдається? Що вона людина?..» [4, с. 106]. Олена перестає навіть читати, щоб не будити в собі «колишньої людини», бо тоді ще все могло б розпастись, у той час, коли суддя, як ми здогадує-

мось, преспокійно прямуватиме новообраним шляхом і стане одним із коліщаток буржуазної бюрократичної машини.

Отже, в повісті «Людина» О. Кобилянська переконливо показала, що капіталістичні відносини, знищуючи свободу, ніколи не зможуть знищити прагнення до неї, не зможуть цілком вбити в Людині людське. Поразка героїні повісті Олені — це не фатальний акорд, що стверджує марність боротьби, це гімн людському нестримному пориванню до нового, прекрасного і незвіданого.

1. Воровський В. Літературно-критичні статті. К., 1950. 2. Дігтяр С. Словесно-образне осмислення етичного ідеалу в творчості О. Ю. Кобилянської // О. Кобилянська: До 100-річчя з дня народження. Вінниця, 1963. 3. Достоевський Ф. Бедные люди: Повести. Л., 1983. 4. Кобилянська О. Твори: В 5 т. К., 1962. Т. 1. 5. Кобринська Н. Вибрані твори. К., 1982. 6. Комишанченко М. Ольга Кобилянська // О. Кобилянська. Твори: В 5 т. К., 1962. Т. 1. 7. Коцюбинський М. Твори: В 7 т. К., 1974. Т. 2. 8. Лещенко М. Ольга Кобилянська К., 1973. 9. Одуев С. Реакционная сущность нищенства. М., 1959. 10. Фонд Чернівецького літературно-меморіального музею О. Кобилянської, папка № 11. 11. Ярошинська Є. Вибрані твори. К., 1958.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Исследуется проблематика одного из ранних произведений О. Кобилянской — повести «Людина». В отличие от других исследователей обращено внимание на одну из главных проблем всего творчества буковинской писательницы — проблему свободы личности. Повесть рассматривается в контексте с другими произведениями русской и украинской литератур (в частности, с произведениями Ф. Достоевского, Н. Кобринской, Е. Ярошинской).

Стаття надійшла до редколегії 27.06.85

Н. І. ЧЕРНИШ, асист.,
Український поліграфічний інститут

М. Бажан у газеті «за Радянську Україну»

Відповідно до наказу Народного комісаріату оборони СРСР від 30 липня 1941 р. «Про газети для населення окупованих радянських областей» з метою політичного інформування населення тимчасово окупованих фашистами західних районів нашої країни були створені спеціальні газети, у тому числі газета «За Радянську Україну». До складу її редакційної колегії входили: М. Бажан (відповідальний редактор), О. Корнійчук, В. Василевська, Л. Троскунов (Андрій Василько) [5, с. 4—5].

На той час М. Бажан уже мав досвід редакційної та ідеологічної роботи: він обирався секретарем партійної організації Спілки радянських письменників України (з 1940 р.), працював редактором журналу «Радянська Україна» [17, оп. 1, спр. 111, арк. 2—3]. А. Малишко згадує свою зустріч з М. П. Бажаном у перший місяць війни: «Сіра солдатська шинель, задумливе лице й суворостиснуті губи говорили про внутрішню настроєність поета і про ті грізні, тривожні й суворі часи перших днів війни, які ми всі переживали. Добровольцем пішов Микола Бажан на фронт, як і сотні радянських літераторів. Добровольцем-комуністом виконував він обов'язок передового бійця не один рік війни» [12].

Розвиток української радянської журналістики періоду Великої Вітчизняної війни висвітлений досить повно [6; 14; 15; 16]. Газету «За Радянську Україну», зокрема ідейно-тематичну спрямованість видання, зв'язки з читачами, зміст публікацій, їх мовно-стилістичні особливості, форми подачі матеріалів досліджувала О. Гутянська. Аналізувалися також твори визначних українських поетів та письменників, що друкувалися в газеті, у тому числі вірші й окремі статті М. Бажана [4; 5]. Проте значення діяльності відповідального редактора газети «За Радянську Україну», аспекти його творчої роботи, завдяки якій газета виконала своє призначення, роль М. Бажана у формуванні неповторного обличчя видання досі не були предметом дослідження, хоч окремі питання побіжно розглянуті З. Грузманом [див. 3]. Цікавий матеріал містять спогади сучасників М. Бажана — його товаришів по роботі в газеті, кореспондентів інших видань, з якими зустрічався поет [7; 8; 9; 11; 12; 13]. Неоціненне значення мають спогади самого М. Бажана, його стаття, присвячена роботі редакційної колегії газети [1, 2].

Звертаючись до читачів в одному з перших номерів, редакційна колегія писала: «Вже третій тиждень виходить газета «За Радянську Україну». Вона буде бойовим другом і порадиником для всіх радянських громадян, які залишилися у своїх рідних містах і селах, загарбаних озвірілими фашистськими поневолювачами. Вона розповідатиме вам правду про героїчну боротьбу радянського народу і його доблесної Червоної Армії проти гітлерівських нападників. Вона розповідатиме про доблесть і відвагу червоних партизанів, про бойовий досвід цих сміливих людей, які нещадно громлять ворога в тилу» [10, 1941, 18 серп.].

Виступаючи від імені Комуністичної партії, газета «За Радянську Україну» протиставила фашистській та націоналістичній пропаганді постійне роз'яснення того, що несе фашизм радянському народу, яке його справжнє обличчя. М. Бажан вважав цю тему основною для газети [1]. Серед викривальних публікацій — стаття академіка Г. Проскури «Лютий ворог науки» [10, 1941, 20 верес.], М. Крушельницького «Проти фашизму за культурне людство» [10, 1941, 20 верес.]. «Новий порядок — нова кріпаччина» — така основна тема передових статей газети, звернених до населення сільської місцевості [10, 1941, 24 верес.; 1942, 13 трав.; 3 лип.]. Використовуючи яскраві, переконуючі факти, розвинену систему аргументації, газета послідовно викривала прагнення фашистів знищити український народ, його культуру.

Викриття німецького фашизму поєднувалося в газеті «За Радянську Україну» з розвінчуванням українського буржуазного націоналізму. Цій темі газета приділяла багато уваги. М. Бажан написав дві статті — «Німецькі пани і жовтоблакитні лакузи» та «Дуля замість тризуба» [10, 1942, 5 квіт., 20 черв.]. Д. Косарик згадує: «... Діставши відомості від партизан про становище в Харкові, Микола Платонович написав викривальну статтю-памфлет про криваві злочини окупантів та їх націоналістичних лакуз (характерне його тодішнє слово!). Статтю одразу ж передрукува-

ли всі республіканські, а також всесоюзні газети» [11, с. 79]. Йдеться, очевидно, про статтю «Німецькі пани і жовтоблакитні лакузи», в якій чітко, по-партійному висловлене ставлення українського народу до зрадників-петлюрівців. Принципова, гранично точна у визначенні класової суті ворога стаття розвінчує вигадки, ніби «німці-визволителі принесли Україні самостійність і державність». М. Бажан пише: «Не рабинєю арійських панів, а вільною сестрою в вільній сім'ї радянських народів, рівною серед рівних, могутньою серед могутніх була і буде наша матір» [10, 1942, 5 квіт.].

У статті «Дуля замість тризуба» М. Бажан називає націоналістів «поганим поріддям холуйства і зради, смердючою нечистю, що бруднить нашу землю» та висловлює тверду впевненість в тому, що «недовго їй ще гидити на світі! Загине на Україні і німецький пан, і його жовтоблакитний холуй. Обидва вони — смертельні хижі і підлі вороги українського народу» [10, 1942, 20 черв.]. Широке використання фольклору, образність цих статей робили їх зрозумілими кожному, вони запам'ятовувалися.

У першому номері газети був опублікований вірш М. Бажана «Вперед, червоні партизани!», який започаткував добірку матеріалів про досвід боротьби українських партизан, героїчні подвиги народних месників. Газета надавала партизанам конкретну допомогу, вміщуючи на своїх сторінках рубрику «Поради партизанам» [10, 1941, 11, 22, 27 серп.]. Особливо цікавий матеріал тематичної сторінки «Невпинно руйнуйте ворожі тили» [10, 1941, 31 серп.], що популярно пояснює, як зірвати міст, пошкодити телефонний зв'язок, зробити шляхи непрохідними тощо. Як свідчать сучасники, такі номери газети довго зберігали партизани, використовуючи їх як практичний посібник.

Важливе місце посідали рубрики «Розповіді партизан», «Від нашого кореспондента у партизанському загоні». Редакційна колегія газети підкреслювала, що «героїчні діла партизан — прекрасний взірець для всіх радянських патріотів, серця яких горять ненавистю до ворога», і зверталась з закликом: «Налагоджуйте зв'язки із своєю газетою, використовуйте всі можливості, щоб надіслати до редакції свої листи, дописи!» [10, 1941, 13 серп.]. На основі саме таких матеріалів створювалися статті зазначених рубрик. Д. Косарик згадує: «З багатющого листування найважливіше друкувалось на сторінках газети і читалось по радіомовленню Південно-Західного фронту. Партизанські дописи були основним матеріалом газети» [11, с. 82].

У газеті вже з осені 1941 р. формується система рубрик: «З фронтів Великої Вітчизняної війни» (містила оперативні повідомлення про становище на фронтах, матеріали Радінформбюро), «Коротко про все» (подавала інформацію про основні події міжнародного життя, про партизанський рух в країнах Європи), «По Радянській Батьківщині» (інколи вона називалась «На вільній радянській землі», «Вісті з радянської Вітчизни»), «Славні діла українських партизан», «Поради партизанам», «Листи рідним», «Весь світ проти Гітлера», «Зарубіжні новини». Перевага

надавалася добіркам публікацій на певну актуальну тему, окремим тематичним сторінкам. Така організація матеріалу не тільки давала читачеві змогу краще орієнтуватися в публікаціях номера, а й визначала стиль дописів, уміщених під тією чи іншою рубрикою. Так, передові статті відзначаються пафосом, емоційністю, яскравою образністю; аналітичні статті насичені фактичним матеріалом, аргументовані, конкретні; дописи рубрики «Листи рідним» наближаються до фольклорних творів.

Газета «За Радянську Україну» стала трибуною, з якої творча інтелігенція, митці Радянської України зверталися до свого народу. Це був центр, навколо якого (особливо в тяжкий перший рік війни) об'єднувалася українська інтелігенція. У штаті газети співробітничали А. Малишко, В. Кучер, В. Сосюра, А. Шиян, І. Ле, С. Воскрекасенко, С. Журахович (відповідальний секретар), С. Крижанівський, П. Самченко, Д. Косарик, К. Агніт-Следзевський. Тут друкувалися твори П. Тичини, М. Рильського, Л. Первомайського, Ю. Яновського, О. Довженка, П. Панча, Я. Галана та інших визначних українських радянських письменників, статті та публіцистичні виступи Л. Новиченка, Г. Юри, М. Крушельницького, О. Богомольця, Н. Ужвій, народжувалися, як свідчить Д. Косарик, «нові види поезії, публіцистики, які стали авангардними в українському письменстві днів Вітчизняної війни» [11, с. 78].

Заслуга у створенні такого центру належить насамперед відповідальному редактору М. Бажану. Як згадує С. Журахович, «не буде перебільшенням, якщо сказати, що передусім завдяки невтомним зусиллям Миколи Бажана до участі в нашій газеті, що стала для мільйонів людей голосом самої Вітчизни, було залучено цвіт української інтелігенції. Це на її сторінках з'явилися вірші Павла Тичини «Свиня-наполеончик», В. Сосюри «Судити будем ката», М. Рильського «Слово про рідну матір» і «Я — син Країни Рад» [8]. За спогадами сучасників, у той тяжкий воєнний час редакція газети «За Радянську Україну» фактично була фронтовим осередком діячів культури Радянської України. Про це у 1942 р. писав і М. Бажан [1].

Характеризуючи атмосферу, яка склалася в редакції газети, М. Бажан у спогадах називає її колектив «дружним», «згуртованим» [2, с. 140], а всі, кому довелося працювати в газеті «За Радянську Україну», відзначають роль особи її відповідального редактора — центра цього колективу, навколо якого згуртувалася творча інтелігенція Радянської України. Д. Косарик пише: «Київ, Дарниця, Полтава, Харків, Воронеж... Українські літератори при першій нагоді сходились на часину до Бажанового колективу (незалежно від того, хто в якій газеті працював!) і гомоніли, тамуючи душевні рани, слухаючи чи Малишкові поезії, які завтра будуть надруковані, чи розповіді Якова Качури про те, як він під Малином чотири рази в атаку ходив на фашистів. Говорили, співали стиха, писали нові твори й щоденники» [11, с. 78—79].

Дослідники зазначають, що саме робота в редакції газети, журналістська діяльність періоду Великої Вітчизняної війни стала

для багатьох письменників школою журналістської, редакторської майстерності і вплинула на їх дальшу творчість [5; 14; 16]. Отже, можна сказати, що не лише письменники, журналісти створювали газету «За Радянську Україну», а й сама газета — процес видання, навколишня обстановка, специфічні завдання, які доводилося розв'язувати, особливе становище читача — впливала на творчість редакційної колегії, а також письменників, які співробітничали з газетою.

Значне місце на сторінках газети «За Радянську Україну» посідали не лише публікації сучасних українських письменників, а й літературна спадщина — твори Т. Шевченка, І. Франка. М. Бажан надавав особливого значення цьому питанню. Зокрема, в його статті «Ми переможемо!», вміщеній у ювілейному номері, присвяченому 85-й річниці від дня народження І. Франка, широко цитуються рядки з творів поета, наводяться конкретні відомості, що свідчать про розквіт культури українського народу в сім'ї народів Радянського Союзу — втілення мрії великого Каменяра [10, 1941, 27 серп.]. До помсти закликають факти варварського ставлення фашистів до культурних здобутків українського народу — вогнища з книг визначних українських письменників, про які пише М. Бажан. Поет висловлює віру в перемогу, в те, що «ще прекраснішим цвітом розквітне наша вільна Радянська Україна, її культура, її література».

Передова стаття М. Бажана «Шевченко — з нами» в номері, випущеному до річниці від дня народження Кобзаря, пройнята духом інтернаціоналізму, вірної дружби українського народу з усіма народами Радянського Союзу [10, 1942, 10 берез.]. «Українець, — пише М. Бажан, — ніколи не був катом, не був і помічником катів. Пошана і любов до інших народів, без якої не може бути щирої пошани і любові до свого рідного народу, завше горіла в серцях кращих синів України, була змістом і духом її культури. Тарас Шевченко є геніальним виявом того».

Образ Кобзаря став для газети та її колективу символом величчя, нескореності українського народу. У 1942 р. М. Бажан бере активну участь в організації святкування річниці з дня народження поета-демократа. Д. Косарик згадує: «Наближались традиційні шевченківські дні, і Миколі Платоновичу разом з Корнійчуком довелося взяти на свої плечі організацію загальнофронтового вшанування великого поета. Перед готуванням цього вечора Бажан і Корнійчук вивчали досвід політорганів Червоної Армії на фронтах громадянської війни, цікавились, як колись фронтова преса брала на озброєння Шевченкове слово та його героїчну біографію» [11, с. 87]. Редакційна колегія газети «За Радянську Україну» широко зверталась у своїй діяльності до творчості Т. Шевченка, цитуючи у передових статтях його твори, відкриваючи віршованими рядками поета сторінки, виносячи їх у назви публікацій. Особливо часто цитувалася поема Т. Шевченка «Єретик», що стала поновому актуальною [5, с. 123—126].

Усі співробітники редакції газети «За Радянську Україну» підкреслюють важливе значення, яке мали публікації віршів її

відповідального редактора. Їх могутні ритми, урочистий, піднесений тон надавали значимості матеріалам газети, сприймалися читачем як поетичний заспів номера. Друкувалися вірші М. Бажана, написані спеціально для неї: «Вперед, червоні партизани!», «Бий фашиста», «Кров за кров», «Ленінський стяг», «Клятва» [10, 1941, 31 лип., 19 листоп.; 1942, 11 серп.; 1943, 21 січн.]. Вони закликали на боротьбу з ворогом, вселяли віру в перемогу, ставали голосом мільйонів українців, що опинилися на окупованій території.

Оцінюючи значення вірша «Клятва», Є. Долматовський зазначає: «В долі і творчості поета буває така мить, коли один, нехай навіть невеликий за розміром твір, новим світом освітлює його творчість, піднімає її на нову височінь. Таким твором, таким рубежем в творчості Бажана є короткий вірш, який вийшов далеко за межі своїх семи чотиривіршів, що їх повторювали мільйони людей, знаходячи в цьому душевну насагу... Прості і жагучі вірші, прямі і необхідні слова стали клятвою народу» [7, с. 118]. «Клятву» читали на фронті, повторювали в партизанських загонах, часто цитували на мітингах та зборах.

«Клятва» — один з прекрасних зразків політичної поезії, в якій глибина і точність публіцистичної думки поєднуються з палким схвилюваним почуттям. Без перебільшення можна сказати, що в часи, коли Україна була тимчасово окупована німецькими ордами, чудовий вірш поета-більшовика зіграв роль не лише поетичного, а й громадського документа великої мобілізуючої сили» [13].

У редакції газети «За Радянську Україну» панувала особлива атмосфера — творча, людяна. Д. Косарик згадує: «Всі ми тяглися, як до світла, до тих кімнат, де жили й працювали Микола Бажан та Олександр Корнійчук. Прибували ми з своїми нотатками, кореспонденціями, нарисами, оповіданнями, листами, документами і людськими свідченнями про ті грандіозні події, які характеризували напружену боротьбу за визволення рідної землі від німецьких окупантів. Кожен з нас, прибувши сюди, відчував, що він перебуває на рідному плацдармі» [11, с. 84—85].

Увага до думки працівників редакції, врахування їхніх пропозицій, спрямованих на вдосконалення газети, колегіальність рішень — такі риси були властиві відповідальному редактору газети «За Радянську Україну» М. Бажану. Співробітники редакції зазначають, що «в невеликому колективі фронтової редакції він був уважним, чулим, турботливим керівником і товаришем. Вникаючи в кожну деталь роботи над черговим номером газети, над випуском кожної листівки, власним прикладом показуючи зразок журналістської майстерності та ініціативи, наш редактор уміло підхоплював і підтримував ініціативу й творчі шукання працівників редакції, а коли необхідно було — підставляв плече і в таких буденних, але за умов воєнного часу вельми складних життєвих справах, як постачання паперу, друкарського обладнання, пального для машин, обмундирування тощо. І само собою зрозуміло, Микола Бажан ділив з усіма тягар і небезпеку фронтових доріг...

В кожного, кому випало на долю працювати разом з Миколою Бажаном, особливо в пам'ятний час війни, назавжди лишився теплий і вдячний спогад про спілкування з цією чудовою людиною» [8].

У роки Великої Вітчизняної війни газета «За Радянську Україну» стала найважливішим джерелом інформації для населення тимчасово окупованої території України. Є. Долматовський пише: «Я бачив, як жадібно читали цю газету в далеких тоді задніпрянських селах. Вороги відчували присутність пристрасного слова у себе в тилу. За голови Бажана й інших письменників гітлерівці обіцяли великі гроші, таким чином видавши свій страх перед словом радянських письменників» [7, с. 119].

Принципова позиція газети, що знайшла втілення в гранично чітких, вичерпних, точних визначеннях класової суті фашизму та його прислужника — українського буржуазного націоналізму, тематична різноманітність матеріалу, простота його викладу, розвинена система рубрик — такі основні риси газети «За Радянську Україну», сформовані її відповідальним редактором М. Бажаном.

1. Бажан М. Слово правды, слово надежды // Правда. 1942. 4 мая. 2. Бажан М. П. Роздуми і спогади. К., 1982. 3. Грузман З. Редактор і публіцист // Про Миколу Бажана. К., 1974. 4. Гутянська Е. В. Газета «За Радянську Україну» в боротьбі проти німецько-фашистських загарбників (1941—1943): Автореф. дис... канд. філол. наук. К., 1975. 5. Гутянська О. В. Через лінію фронту. К., 1980. 6. Дем'янчук І. Зброєю слова. К., 1966. 7. Долматовський Є. Народний поет // Про Миколу Бажана. К., 1974. 8. Журахович С. Поет, редактор, борець // Літ. Україна. 1974. 4 жовт. 9. Журахович С. Фронтовими шляхами // Вітчизна. 1984. № 10. 10. «За Радянську Україну», орган ЦК КП(б)У і Верховної Ради УРСР. 11. Косарик Д. Наш полковий комісар // Майстер карбованого слова. К., 1964. 12. Малышко А. Поет-гражданин // Правда України. 1954. 9 окт. 13. Новиченко Л. Воєнні твори Миколи Бажана // Рад. Україна. 1946. 30 черв. 14. Полковенко В. В. Українська радянська журналістика у Великій Вітчизняній війні. К., 1975. 15. Рубан В. А. І в труді, і в бою. К., 1967. 16. Шлапак Д. Я. Разом з народом. К., 1955. 17. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва Української РСР, ф. 535.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Исследуются основные аспекты редакторской деятельности выдающегося украинского советского поэта Н. П. Бажана, который в 1941—1943 гг. возглавлял редакционную коллегию газеты «За Радянську Україну», издававшейся для партизан и населения временно оккупированной территории республики. Анализируются стихотворения Н. П. Бажана, написанные специально для газеты, а также публицистические материалы, разоблачающие сущность украинского буржуазного национализма.

Стаття надійшла до редколегії 30. 11. 86

Стильові особливості публіцистики Ю. Яновського

Публіцистика Ю. Яновського багата в ідейно-тематичному відношенні, різноманітна піднятими проблемами і жанрами. В доробку письменника — публіцистичні статті, нариси, подорожні нариси про велич соціальних перетворень в Країні Рад у 30-х роках, про народження під їхнім впливом нової, радянської людини, про її непереможність в битві з фашизмом, про трудові звершення повоєнної відбудови. У публіцистичних статтях, памфлетах, написаних у дні Великої Вітчизняної війни, надісланих з Нюрнберзького процесу, Ю. Яновський розвінчував фашизм, а в публіцистичних творах 50-х років утверджував миролюбну політику СРСР і викривав імперіалізм як організатора новітніх агресій. У кожному з цих творів логічно переконливо і агітаційно пристрасно розгортається думка, актуально публіцистична, виразно відчувається авторська позиція, невіддільна від позиції партії, інтересів народу.

Ю. Яновського-публіциста, як і Яновського-новеліста та романиста, завжди цікавила доля людини, її духовне зростання в умовах соціалізму, моральні якості. У своїх нарисах він розповів про колгоспника, інтелігента, робітника, воїна, які втілюють кращі риси радянської людини — працелюбство, відповідальність за доручену справу, гуманізм, патріотизм та інтернаціоналізм. Ці риси розкриваються в багатозмістовних монологах, зокрема в нарисах «Мати» (1937), «Кандидат» (1938), де оповідь ведеться від першої особи, героя твору, або в окремих епізодах, як в нарисах «Мандрівка» (1932), «По Україні» (1945). При цьому самовиявлення героя не лише в розповіді безпосередньо про себе, а й в оцінці, часом досить розгорнутій, яку він дає оточуючій дійсності. Найчастіше ж Ю. Яновський-нарисовець сам характеризує своїх героїв. Він зберігає індивідуальні ознаки їхньої зовнішності і риси характеру, наводить дані їхньої біографії, показує їх у звичній для них обстановці. Але все це — окремі деталі, які постають на тлі масштабно зображеної конкретно-історичної дійсності. Показовим щодо цього є нарис «Ватутін під Києвом» (1945).

Написаний у зв'язку з першою річницею загибелі відомого полководця Радянської Армії, нарис публіцистично-художньо розгортає ідею безсмертя воїна, який віддав життя в бою за Вітчизну. Твір починається з політичного узагальнення соціальної значимості ролі армій Ватутіна у визволенні Києва, вшанування його пам'яті. Про загибель героя згадано лаконічно, у зв'язку з утвердженням величного інобуття як наслідку подвигу: «Генерал Ватутін не дожив до дня повного визволення України. На полі бою пролилась його гаряча кров, віддав він, як воїн, своє безцінне життя за волю і незалежність нашої Батьківщини. Ім'я його перейде у пісні й легенди, мільйони сердець понесуть його з собою,

безсмертним стане генерал Ватутін у безсмертнім житті народу» [2, с. 211].

У спогаді письменника, що є основним в сюжеті твору «Ватутін під Києвом», чергуються аксіологічні авторські характеристики генерала і стислі описи його зовнішності, стану поведінки. У перших, як і в наведеному уривковій зачині, переважають градація у визначенні дій, тропи, які надають образів відтінку легендарності. У других — образ Ватутіна дещо приземлений. Звичайні деталі зовнішності («шинель з польовими погонями», «шовкове квітчасте кашне»), дій, аж ніяк не героїчних («дістав з кишені маленьку шоколадку»), стану («спокійний і якийсь доброзичливий серед цього страшного пекла»). Портретні зарисовки, згадки про поведінку подані на тлі опису історичної битви за визволення Києва (остання відтворена не в батальних картинах). Окремі їх штрихи вкраплені в розгорнуте авторське коментування події, роздуми про значення битви. Це дало змогу показати зв'язок генерала Ватутіна з подіями на Букринському плацдармі. Накреслений нарисовцем портрет перетворюється в образ-тип. Типові риси полководця, який командував I Українським фронтом, виявляються у відтворенні впливу поведінки Ватутіна на оточуючих, у розповіді про дії армій, сконденсовано узагальнюються в авторській характеристиці: «Сьогодні мені зрозумілі його тодішні думки, його відчуття велетенської машини бою, за його знаком пущеної в рух, — і не на тодішній один день, а на два тижні наперед. Він знав, з якою силою армія його тисне на німецький фронт, він передбачав, скільки дивізій перекине сюди ворог, оголивши Київ, він поінформований про те, скільки боезапасу вже витрачено і на скільки годин бою ще лишається, він знав, скільки ще можна перекинути вночі через Дніпро на переправах, він створював проти ворога таку широку і могутню свою акцію, що той ладен був зняти дивізії звідки завгодно, аби тільки спинити цей неймовірний таран, і потім в захопленні, що йому таки вдалося спинити самого Ватутіна, прогавить й загубить кілька днів, які вирішать долю Києва» [2, с. 215].

Як бачимо, образ-персонаж у нарисі «Ватутін під Києвом» створено за публіцистичним принципом. Він якнайтісніше зв'язаний із зображеними обставинами. Лапідарні зарисовки зовнішності історичної особи неодноразово супроводжуються вказівкою про відтворення безпосередньо баченого автором. Думка про єдність Ватутіна і його армій ґрунтується на публіцистичному аналізі конкретних подій і ситуацій битви, які письменник спостерігав особисто, або про які дізнався з документів. Це зумовлює глибину соціального наповнення зображеної в творі дійсності, авторських узагальнень і передбачень.

За тим же публіцистичним принципом Ю. Яновський створює мікропортрети, до яких він тяжіє в подорожньому нарисі і особливо в статті. В них наявні окремі індивідуальні риси особи, зауваження щодо її професії, але прізвищ не названо. «Ніжна дівчина стоїть, намісто й стрічки, маленька рука тримає галузку калини. Це ланкова легендарної ланки, боець за п'ятсот центнерів з га»

[2, с. 146], — давши такий портрет ланкової в нарисі «Дорога на Запоріжжя» (1935), автор більше не повертається до нього. Його увага переноситься на розповідь про ударну працю ланки.

Ключовими в зображенні праці людини чи колективу в нарисах Ю. Яновського є образи-символи «радість» і «пісня». Про дівчину-трактористку в творі «Дорога на Запоріжжя» сказано: «Вона співає, ледве чуючи себе крізь стукіт мотора. Одспівала вже всіх пісень, які знала, чула од матері, одспівала сумних і веселих, тепер їй хочеться самій творити» [2, с. 147]. У наведених словах пісні теж окреслюється ставлення дівчини до праці. І в згадці про решетилівську майстерню килимів зазначено: «Ткалі співають, сидячи коло верстатів, і пісня ходить поміж килимами по великій майстерні, ходить, як друг і супутник звільненого творчого труда» [2, с. 147].

Характеристики образів-персонажів реалізують головну думку, загальну проблему твору. Так, в нарисах «Дорога на Запоріжжя», «Мандрівка», «По Україні» вони репрезентують соціалістичний спосіб життя. Кожен з них послідовно утверджує відображене у зв'язку з попереднім образом-типом і виявляє нові якості. Таким чином створюється публіцистичний збірний образ радянської людини, залюбленої в працю, колективіста.

У системі прийомів і засобів зображення реальних осіб, оповіді про події, учасниками яких вони є, в публіцистиці Ю. Яновського важливе місце посідають ті, які еднають її з белетристичною письменника. В ній багатий образний рівень, помітно відчутний ліричний струмінь. Образотворчі засоби, тональність викладу думки підпорядковані завданню опоетизувати радянську людину. В нарисі «Мандрівка» велич тих змін, які побачив автор, ідучи місцями колишніх боїв громадянської війни, виражена через монументальні тропи: «уствавав ранок, оновлений і космічний», «мирні села стояли собі, врісши в сторіччя» [2, с. 142]. В статтях, написаних у дні Великої Вітчизняної війни — «За кожен пядь землі» (1941), «Шляхами війни» (1943), «Ми чуємо вас!» (1944) — незламність радянського народу в боротьбі з фашизмом відтворена насамперед через експресивно-оціночні означення, складовими яких є патетичний епітет, гіперболізований образ («Картины потрясающей эпичности. Величественный гимн борьбы советских людей. Бездонный океан народной ненависти...» [2, с. 161]).

Радість перемоги у вітальних статтях Ю. Яновського — «Сонце над Україною» (1944), «Ранок перемоги» (1945) — теж знаходить вияв через емоційно насичені характеристичні епітети («великий монолітний, торжествуючий народ», «воістину соколинний зліт»), урочисто архаїчну лексику («храм», «ясир», «священна», «знамено», «витязь»). Для характеристики стану людини і особистого письменник звертається до образів весни і сонця. Це конкретні реалії перемоги: здобута Радянською Армією в кровопролитних кількарічних боях, вона прийшла у весняний день травня. Введені в систему порівнянь, вони стають ознаками людського настрою, політичного явища («Весняне сонце, — особливе, переможне

сонце, — мов золотий килим на стіні. Весняне повітря, — особливе переможне повітря, — пливе над зеленими каштанами, над будинками, над вулицями» [2, с. 187]). Вжиті таким чином елементи образності надають зображеному масштабності.

За окремими фактами розквіту колгоспного життя, духовної стійкості радянської молоді, вивезеної на німецьку каторгу, боротьби із загарбником, радості звільнення й ентузіазму відбудови Ю. Яновський бачив діалектичну закономірність розвитку соціалістичного суспільства. Зіставляючи факти одного ряду, близькі або віддалені в часі і просторі, він виходить за їх межі, утверджуючи єдність народу під проводом Комуністичної партії. Її історичну значимість публіцист підкреслює романтичними засобами, насамперед через гіперболу та образ-символ («Іде великий корабель в океані — наша Радянська держава, міцно розтинає хвилі...» [2, с. 190]). Аналогічні образи є ключовими в афоризмах і риторичних висловах, що передають захоплення автора могутністю народу і країни («Сьогоднішній день республіки піднято над світом» [2, с. 145]; «Руїни древніх міст і попелища сіл волають про помсту» [2, с. 167]).

Утверджуючи комуністичний ідеал, Ю. Яновський-публіцист постійно звертався до фактів минулого. Героїзм мирної праці в нього нерідко асоціюється з фронтовим. У нарисах 30-х років в описах трудової діяльності, в портретних характеристиках персонажів вжито військову лексику («колгоспних битв», «армія орденоносців», «героїчні штурми»). Письменник любить наголошувати, що його герої — колишні учасники громадянської (у нарисах 30-х років) або Великої Вітчизняної (у творах 40 — 50-х років) війн. «Освітлений цим днем, оживає і квітне, підноситься й мужніє незабутній 19-й рік. Бригадири, колгоспний коваль, конюх, — сходяться славні червоногвардійці й партизани, сходиться колгоспний актив», — писав Ю. Яновський в нарисі «Дорога на Запоріжжя», вказуючи на вірність народу героїчним традиціям [2, с. 145—146]. Емоційне нагнітання дієслів, інверсія й прикладка-повтор надають висловленню не лише піднесено урочистого, а й переконливо утверджуючого звучання.

Прагнення виховувати на героїчних традиціях зумовило увагу Ю. Яновського, як і інших радянських публіцистів, до постатей героїв минулого в творах воєнної доби. Але, якщо О. Довженко в статтях наділяє радянського воїна якостями борця за владу Рад 1918—1920 рр., надаючи йому відоме ім'я («Розправляйте свої могутні крила, богунці, терці, боженківці, пархоменківці» [1, с. 16]), то Ю. Яновський безпосередньо звертається до тих, хто «незримо присутній в наших лавах» і надихає мужністю радянських бійців (Наливайко, Хмельницький, Котовський, Щорс).

У публіцистичних творах Ю. Яновського зображення людей і їх діяльності, життя країни у зв'язку з постановкою певної проблеми супроводжується глибинним виявом авторської особистості. Це помітно не лише у специфіці добору фактів, подій, явищ, ситуацій, ціннісній орієнтації публіциста, зумовленій його ідеологічними устремліннями, а й в особливостях стилю. Показово, що ефект

авторської присутності в публіцистиці Яновського досягається різними шляхами. У нарисі «Мандрівка», наприклад, «я» письменника відкрите, безпосередньо відзначена фізична точка його пересування в просторі, що надає оповіді репортажності, вона ведеться від імені автора. Це розповідь про людей, з якими зустрічався Ю. Яновський, опис місць, де він мандрував. Крім цього, в ній наявні автобіографічні відомості, деталі власного портрета нарисовця. Через риторичні вигуки і запитання фіксується його настрої та ставлення до навколишнього. У творі «Дорога на Запоріжжя», що за жанром є подорожнім нарисом, причетність автора до зображеного відчутна лише в модальності дієслова, у схвильованій тональності оповіді. В статті «Новый завод» (1936) теж відкрите «я», але вже як публіцистичний прийом, що повинен викликати довір'я до сказаного. Абзаци (їх одинадцять), які починаються з «я», сполученого з визначенням дії автора — «пам'ятаю», «бачу», послідовно змінюють один одного, зіставляючи лаконічні описи минулого і сучасного.

Основою вияву почуттів Ю. Яновського, його співпереживання в публіцистичній статті, як і загалом у публіцистиці, є емоція, властива і художній літературі. Розповідь письменника щира, в ній переважають розмовні інтонації. Авторські коментарі, узагальнення, характеристики аксіологічно змістовні, але не декларативні. Їхня патетика йде від внутрішньої схвильованості публіциста й органічно поєднана з ліризмом. Оповідь рясніє словесно виражальними засобами різних емоційних відтінків. Так, епітети то лірично щирі, то піднесено урочисті, коли йдеться про трудове зав'язання радянських людей («нежные запахи цветущих трав», «могутне і непереможне життя»), то скорботно трагічні на ознаку страждань народу на тимчасово окупованій фашистом території («жахливі згарища», «страшный опустошающий смерч»), то гнівно викривальні («дикая жестокость», «бандитский опыт»). Градаційне їх розташування наявне в основному у сполученні з нанизуванням дієслів або дієслівних метафор чи означень, виражених іменником у порівняльних зворотах («Радісно бачити, відчувати, спостерігати перші паростки нового життя...» [2, с. 193]).

Своєрідно виявляється авторська позиція в памфлетах Юрія Яновського. В них та ж ґрунтовність логічного викладу думки, її органічна єдність з фактом, але образний рівень іншого емоційного забарвлення. До жанру памфлета письменник звернувся, коли як кореспондент республіканської преси перебував на Нюрнберзькому процесі. Матеріал зумовив вибір жанру і характер образотворчих засобів. У цьому певна типологічна спільність памфлетів Яновського і, скажімо, Я. Галана чи Ю. Смолича. Висвітлення в них судового процесу над верховодами третього рейху виразно відбиває переживання автора, в основі якого синтез двох почуттів — болю і ненависті. Воно викликає як наслідок зіставлення свідчень підсудних і обвинувачів. Бачене особисто викликає пристрасне заперечення фашизму, гнівне звернення до вбивць. «Брешеш, мерзенна твоя душа!» — вигукує памфлетист у «Листах з Нюрнберга», навівши лицемірний виступ одного із свідків,

що намагався виправдати гітлерівців. Згадка про розповіді катованих, які випадково вижили, пройшовши через душогубку і Бабин Яр, наповнює твір драматичним пафосом. Ю. Яновський вболіває за народні муки. Образи «сплюндрована земля», «сиві від жаху молоді матері», «змучені радянські люди» є домінантою співпереживання публіциста.

У вираженні ненависті в памфлеті Ю. Яновського головним є сатиричний образ. При цьому письменник виявив себе майстром сатиричного мікропортрета. Тільки дві особи знаходять в нього розгорнуті характеристики: Розенберг і Герінг у памфлетах «Селянське весілля на Україні» і «Свидетель» Геринг». Лаконічні сатиричні портрети подаються не поодинокі, а в послідовному переліку, як, наприклад, у творі «Памфлет на екрані», з метою викриття явища. Вони індивідуалізовані за допомогою характеристичних деталей («згорблений, старий плішивий клоун» — про Розенберга, а Гесс — «запобігливий кат, веселий садист»), анімалістичних визначень (Кейтель-«вовк», Штрайхер-«мавпа», «ослячі вуха підстаркуватого ягняти» Герінга), натуралістичних ознак зовнішності (у Розенберга «морда — гладка, пихата, його очі зволожені жирком, сальцем»).

Для кожного з поплічників Гітлера памфлетист знайшов власне лише йому, відзначивши і те спільне, що привело їх на лаву підсудних — людиноненависництво і моральну звироднілість. Ці риси відтворені через наведення деталей політичної діяльності фашистських заправил. У цьому Яновський близький до Галана і Смолича. Останні, правда, значно ширше залучали факти злочинів підсудних, вводячи їх в систему сатиричних засобів, показ поведінки на суді контрастної до їхніх дій у минулому, що сприймається як реальний факт і як художній прийом викриття. У Ю. Яновського, який інформує про хід суду (він завжди це підкреслює), наголос перенесено на зображення підсудних. Використані факти і документи як докази їхніх злочинів підпорядковані поглибленню їхніх характеристик саме у такій ролі.

Обурюючись зухвалістю заяв Герінга, письменник у «Листах з Нюрнберга» знаходить образ, який концентрує поведінку всіх обвинувачених — «брехун». Він повторюється з памфлета в памфлет у нових лексичних варіантах («базікало», «замилювати очі», «распускает язык»). Закономірно в памфлетах «Селянське весілля на Україні» і «Свидетель» Геринг» виникають у цій площині порівняння з класичним образом Хлестакова, що стає засобом емоційно-естетичного вираження ставлення автора до підсудних.

Факт у Яновського міцно взаємодіє не лише з думкою, а й з почуттям. У «Листах з Нюрнберга», в памфлеті «Памфлет на екрані» письменник не просто констатує «страшні злочини гітлеризму», він пристрасно їх заперечує. І не стільки через логічно послідовний їх виклад, як у Галана чи Смолича, скільки через вияв особистого почуття. Реалії обстановки суду, на яких Яновський на відміну від інших публіцистів зупиняється досить докладно, деталі зовнішності і поведінки підсудних, дані офіційних документів, відтворені в тональності опису чи інформації, обов'язково супровод-

жуються емоційними оцінками («змовники, мерзенна згряя мерзенних людей» [2, с. 301]), що нерідко виражені метафорою чи порівнянням у структурі риторичного запитання, зверненого до конкретного адресата.

В одному з памфлетів циклу «Листи з Нюрнберга» публіцист, повідомивши, що Гесс «відмовився від симуляції божевільня і заявив трибуналові, що поділятиме долю колег», проголошує: «На що він сподівається?.. Що страшні злочини, принесені ними в світ, винайдені їх фашистсько-бузувірською фантазією, перетворяться на біленькі квіточки на ідилічному зеленому лузі?» [2, с. 304]. Доводячи справедливність суворого покарання вбивць, Ю. Яновський вдається до народно-поетичної образності, створює оригінальні афоризми, сповнені впевненістю: «...Ми твердо знаємо, що викорінювання фашизму на землі тільки розпочинається, а зовсім не закінчується Нюрнберзьким процесом, що після нього повинні вжити інших заходів, бо людство не може засівати поле пшеницею, спершу не викинувши геть будяк, осот, блекоту і не розоривши на полі кубла гадюк» [2, с. 304].

Переконаність автора зумовлена його зв'язком з народом. Пряма його констатація тонально підкреслює внутрішні переживання кореспондента: «Я не мав права ні на хвилину забувати їх, полум'я помсти горить у душі, і гнів народу гуркотить, як грім зі Сходу... Руїни Мінська і кров Ленінграда, сталінградські подвиги і горе України — все приходить у пам'ять» [2, с. 305].

Зіткнення в одному творі ствердження і заперечення драматизує оповідь. Епіцентром драматичного в статтях і памфлетах Яновського є зіставлення протилежних сил на інтонаційному, образному і композиційному рівнях («Листи з Нюрнберга», «За мир у всьому світі», «Мир і війна», «Боротися за мир», «Трагедія острова Понган»). Так, стаття «За мир у всьому світі» (1949) складається з чотирьох частин. Перша з них побудована таким чином, що кожна пара абзаців, навіть однофразових («Наш обов'язок боротися за мир» — «Хай згине капіталістична потвора — війна!»), з'єднана за принципом теза — антитеза; змістом їх є протиставлення агресивних намірів імперіалістів і миролюбності СРСР. Характеристики цих сил контрастні. В їх структурі факт чи узагальнення найчастіше подається через градацію аксіологічних означень («підпалювачів, роздмухувачів, організаторів нової війни», «мир і спокій, і благородний, благодатний труд») чи тропіку протилежних смислових відтінків («Зловісною тінню літає над світом проклятий Черчіль-війна», «демон війни», «сонце нашої правди»).

Полемічно загостреним є зміст інших тематичних частин статті, які співвідносяться з першою і між собою за діалектичним зв'язком зіставлення-протиставлення. У другій частині Ю. Яновський, підкреслюючи своє ставлення до підписання Атлантичного пакту (на що й відгукнувся він статтею), попереджаючи, чим «пахне» війна «для них у майбутньому», згадує суд «над головними злочинцями» другої світової війни. Третя частина статті є зверненням автора до членів міжнародного трибуналу, що виконав свою місію у 1945—1946 рр. Письменник гнівно запитує кожного

з них: «Чому ви мовчите», «чому набрали води до рота», «чому ви не озиваєтеся?» [2, с. 243] й імперативно вимагає: «Скажіть своє слово!» в умовах загрози нової війни. Стаття завершується лаконічною політичною характеристикою Північно-Атлантичного пакту як «зазіхання США на цілий світ», а також визначенням необхідності боротьби за мир. Закономірні в ній гасла, в основі яких діаметрально протилежні суспільні засади: «Геть англо-американських імперіалістів! Хай живе батьківщина демократії, щастя і свободи, борець за мир і опору миру — Союз Радянських Соціалістичних Республік!» [2, с. 244]. Кожна з названих частин статті є глибинним виявом почуттів, особистого ставлення письменника до події, характер якого зумовлений ідеологічними устремліннями.

Публіцистичні виступи Ю. Яновського хвилювали читачів, спрямовуючи їхню увагу на актуальні проблеми сучасності. Сила їх дійовості не в прямому проголошенні завдань доби (хоча це в них теж має місце), а насамперед в емоційності по-партійному принципового відтворення дійсності, долі народу і його героїв, в образному розкритті думки. Факт, подія, документ, згадані чи лаконічно описані автором, виявляють свою сутність в оригінальних асоціативних зіставленнях, багатстві тропіки й інтонації. У цьому публіцистика Ю. Яновського близька до його художніх творів.

1. Довженко О. Твори: В 5 т. К., 1965. Т. 3. 2. Яновський Ю. Твори: В 5 т. К., 1959. Т. 5.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Определены идейно-тематическое содержание и жанровое своеобразие публицистики Ю. Яновского структура образа-персонажа в различных ее жанрах, специфика выражения авторской позиции, характер повествования.

Стаття надійшла до редколегії 26.02.84

Ю. Д. КЛИМЕЦЬ, наук. співроб.,
Львівське відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії
ім. М. Рильського АН УРСР

Традиції і новаторство у поемах Д. Павличка

Проблему традицій і новаторства в радянській літературі слід розглядати у світлі марксистсько-ленінського вчення про культурну спадщину минулого. Ця методологічна основа дає змогу широко поставити і чітко, справді по-науковому з'ясувати питання про творчу своєрідність і новаторство поезії Д. Павличка.

У багатому змістом доробку письменника почесне місце посідають поеми «Земля» (1955), «Іван Загайчук» (1960), «Золоторогий олень» (1968), «Поединок» (1978), «Вогнище» (1979). Як не дивно, але об'єктами уваги літературознавців та критиків ставали, здебільшого, сонети, рубаї, книги інтимної лірики Д. Пав-

личка, а поеми залишалися поза сферою літературознавчих студій. Втім, саме жанр поеми є чи не найбільш вагомим критерієм і виразником творчої індивідуальності поета, його художньої і громадянської зрілості, яка «полягає у глибині життєвого досвіду, у широті його поглядів на дійсність і людину, у вмінні виводити конкретний індивідуальний образ шляхом вивчення і осмислення найглибших пластів народного життя, нарешті, в усвідомленні суті народного характеру, героїчність якого є джерелом його невимовної краси» [3, с. 100].

Ще в 1957 р. у статті «Думки про поезію» А. Малишко звернув увагу на творчість Д. Павличка: «Цікаву поему «Земля» про оновлене західноукраїнське село написав Д. Павличко. В ній дрібно-власницькій психології селянина протиставляється психологія радянської людини, у якій «землі що по обрії далекий» [3, с. 111].

Центральний образ матері з її безмежною любов'ю до землі у цій поемі асоціюється в уяві читача з образом Маланки із повісті М. Коцюбинського «Фата моргана», тільки «на іншому історичному рубежі» [1, с. 56]. Як Маланці, так і матері Василисі з поеми Д. Павличка, «рілля снилась по ночах пухка і духмяна...», а земля, «наче правда свята, тихо волала своєю німою мовою в грудях» [5, т. 1, с. 60]. Щоб купити омріяне поле, Василиха спродує весь одяг і за виручені та частково позичені гроші таки добивається своєї мети. Саме традиційний монологічний спосіб оповіді як засіб самохарактеристики ліричного героя і розкриття його психології, використаний у поемі «Земля», виявить себе повною силою в інших ліро-епічних та епічних творах Д. Павличка, засвідчуючи цим нові грані характеротворення.

Для традиційних зразків дожовтневих епічних поем характерний розвиток сюжетної лінії у хронологічній послідовності зображуваних подій і явищ. Однак українські радянські поети, створюючи повнокровні, художньо переконливі людські характери, відображаючи вагомі процеси в житті суспільства, відмовляються від принципу хронологічної послідовності, використовують ускладнені часові параметри: теперішнє — минуле — теперішнє тощо. Для прикладу розглянемо деякі особливості поеми «Це було на світанку» А. Малишка, творчий досвід якого значною мірою трансформував Д. Павличко у поемі «Земля».

Художня цілісність у поемах А. Малишка і Д. Павличка досягається за допомогою так званого центру зображувальної конкретизації. Таким центром, до якого тяжіють усі сюжетні вузли і ліричні роздуми у названих поемах, є пам'ять. У передсмертні хвилини перед зором Докії Петрівни з поеми «Це було на світанку» та Василихи з поеми «Земля», наче фрагменти кінострічки, проходить усе життя з його злигоднями, печалами, втіхами і радощами. Виписані яскраво, зворушливо і глибоко переконливо образи Докії Петрівни і Василихи споріднені великою любов'ю до землі, безмежним материнським уболіванням за долю дітей. Зрештою, в обох поемах аналогічний і сам спосіб створення цих образів шляхом використання смислового паралелізму мати-земля. Так, про свою невіддільність від землі Василиха говорить у запо-

віті синам: «Я залишаю вам землю у спадок! В ній моя праця і сльози мої» [5, т. 1, с. 62]. Малишківська ж Докія у своєму пристрасному передсмертному монолозі, звертаючись до землі, підкреслює ту владу, яку вона здобула над землею своїм животворним трудом:

Я із тебе росла, а за тебе міцніша.
Я нема мені краю, як ниві врожаю,
Ти лежала горбата, нужденна, безсила,
я ж руками своїми звела тебе, знаю [4, с. 28].

Саме у цьому полягає різниця між образами Докії Петрівни і Василюхи, різниця у рівнях мислення соціальними масштабами, в усвідомленні своєї ролі в житті суспільства, свого безсмертя у праці на користь народу. Психологія матері з поеми «Земля» залишилася до самої смерті отруєною приватновласницькими інстинктами. Межі, які в поемі Д. Павличка асоціюються з гадюками, ділили не тільки поля, а й «влазили в людські душі», паралізували їх та відчужували.

Завершується поема «Земля» життєствердним акордом — ремінісценцією із Т. Шевченка: «Обніміться, щасливі діти, На неокутному полі батьків!» [5, т. 1, с. 65].

Новаторство Д. Павличка виявилось в тому, що, спираючись на вагомий творчий досвід своїх попередників, він створив складний, глибоко правдивий образ людини, «не сфальшивив у розкритті психології матері, не полегшив її важкої думи й турботи, не «перевиховав» [1, с. 56].

У 1960 р. Д. Павличко написав поему «Іван Загайчук», яка ідейно і тематично продовжує цикл творів про життя західноукраїнського села у довоєнні і перші повоєнні роки. Твір цей багатоплановий, гостросюжетний, повний емоційної напруги. У житті рядової людини-трудівника за її зовнішньою буденністю поет зумів побачити високий, героїчний смисл, розкрити благородну душу.

У центрі поеми — образи колишнього наймита Івана Загайчука та його пасербів — куркульських синків, які в часи Великої Вітчизняної війни «служить пішли в есеси», а в перші повоєнні роки опинилися в таборі буржуазно-націоналістичних головорізів. Поема розкриває еволюцію світогляду, процес духовного прозріння наймита, який першим записався до колгоспу. Загайчукові пасерби (їх поет називає яничарами, хижими круками, зміями) попереджають і залякують старого, погрожують йому відрубати руки, що, зрештою, й зробили.

Завдяки прийому монологізації твір набуває життєвої переконливості. Психологізм зображуваного доповнюють і підсилюють пейзажі. Так, йдучи на муки, Загайчук бачив, як старі ялини «плакали коло стежок», як «сльозини падали із хвої і гинули в нічній імлі», а за мить до катування перед його зором промайнув «білий блиск сокири і місяця іржавий серп» [5, т. 2, с. 210]. Мова героя — вихідця із народних трудових мас повна яскравих метафор, влучних епітетів, дотепних порівнянь, зменшувально-пестливих слів,

афоризмів: «у наймах просьба — то наказ», «доля — мачуха лиха», «віддавав я безупину за чорний хліб свій чорний труд», «захланний чоловік хотів би коло самого бога стать», «на світ сирітськими очима дивилася душа моя», «до правди тяжко ми доходим, неправда ж прийметься за мить», «мене, як висохлий колодязь, усі обходили в селі» [5, т. 2, с. 197—205] та ін. Усі ці мовно-стилістичні засоби підпорядковані єдиній ідейно-художній меті: викликати симпатії до мудрої, розважливої, доброї і разом з тим непохитної у своїх намірах людини.

Новаторство в поемі Д. Павличка «Іван Загайчук» слід вбачати у способі зображення конфлікту, класовий характер якого посилюється тим, що цей конфлікт назріває і вибухає між членами однієї сім'ї: синами та названим батьком. Ідейний зміст поеми спрямований на викриття українського буржуазного націоналізму — вірного прислужника гітлерівського фашизму, сьогоднішнього наймита світової імперіалістичної реакції. Саме цей гостропубліцистичний викривальний пафос, який впливає з логіки зображуваних подій і який знаходить новий розвиток у ряді інших творів поета, дає підставу стверджувати, що Д. Павличко гідно продовжує традиції і дожовтневої, і радянської літератури у викритті людиноненависницької ідеології українського буржуазного націоналізму.

У поемах Д. Павличка знайшла свій оригінальний вияв орієнтація не тільки на літературну, а й на фольклорну традицію. Сказане найбільшою мірою стосується поеми-казки «Золоторогий олень», адресованої дітям. В основі поеми — конфлікт між силами добра, справедливості, втіленими в образах Василька і Золоторогого оленя, та силами зла, які уособлює жорстокий, безмежно жадібний король із своїм оточенням. Сюжет поеми оригінальний, авторський, однак елементи поетики гуцульського фольклору, творчо використані та інтерпретовані Д. Павличком, надають образній системі твору нових художніх якостей. Так, магістральні ідеї поеми — безкорисливої вірної дружби, товариської взаємодопомоги, мужності в боротьбі за добро і правду — автор виражає за допомогою афористичного оформлення думки: «Біля друга і в біді серце відпочине», «Хто за золотом біжить, той загубить совість» [5, т. 2, с. 404—406]. У поемі чимало образних означень, близьких до народнопоетичних, на зразок: «Злих людей чуже добро в саме серце коле», «Горе — це вогонь, що від сліз не гасне» [5, т. 2, с. 415—422]. У міру інкрустована гуцульськими діалектизмами (гражда, фрілка, гачі та ін.), образна, проста і велична у своїй простоті мова поеми Д. Павличка засвідчила нові стилістично-функціональні можливості художнього слова під самотнім пером майстра.

Як в народних казках, так і в поемі Д. Павличка «Золоторогий олень», перемагають врешті-решт справедливість і благородство. Незважаючи на ряд епізодів трагічного характеру (наприклад, убивство королем Василькового батька), поема густо насичена народним гумором, який завдяки гіперболізації набув подекуди явних ознак гротеску, як у картині добування золота в королівсь-

кому палаці: золоту тирсу з-під оленьчих рогів, яка падає на підлогу, похапцем наввипередки злизують «графи, принци, паничі, слуги»:

Так язиками беруть
Злото, як магнітом.
Не вони, а той метал
Верховодить світом [5, т. 2, с. 421].

Строфіка, ритміка, інтонаційна виразність вірша Д. Павличка теж підпорядковані розкриттю ідейного змісту поеми і теж засвідчують спорідненість із фольклорною традицією: чотирьохстопний хорей (сім складів у першому і третьому рядках катрена та шість — у другому й четвертому) близький до народної коломийки, найбільш поширеного жанру у структурі фольклору Карпатського регіону.

Помітним явищем у загальносоюзному літературному процесі 70-х років стала філософсько-психологічна поема Д. Павличка «Поединок». Цей твір — пристрасний монолог умираючого гладіатора, переможеного в жорстокому бою його вихованцем і побратимом. Що ж хоче сказати раб, умираючи, чим він журиться? Чи пече його ганьба за спокусу обіцяної свободи? Чи жаль йому побратима, який заколов сам себе, чи життя, що передчасно обірвалось на чужині? Ні! Йому нічого не жаль. Умираючий гладіатор шкодує тільки за тим, що ні в нього, ні в його вихованця не вистачило сили волі залишити кинуті мечі, не починаючи двобою, і вмерти на хрестах зі свідомістю людської гідності, чистого сумління і виконаного обов'язку дружби:

Мій друг лежить з погаслими очима:
Я б'юсь над ним, як той безкрилий птах.
Не жаль мені життя, ні побратима,
Та жаль, що ми не вмерли на хрестах [5, т. 2, с. 288].

Поединок відбувається не тільки на арені Риму, жадібного до видовищ, а й у душах гладіаторів. Кожен з рабів програє, скажемо словами І. Франка, війну із самим собою, тому й гине.

За своєю суттю «Поединок» — це глибоко психологічна, драматична поема, яка певною мірою споріднена з такими творами І. Франка, як поема «Похорон» та вірш «Поединок». Досліджуючи конфлікт, який зосереджений в особі й передбачає роздвоєння її свідомості внаслідок боротьби в душі двох протилежних начал, і І. Франко, і Д. Павличко переносять його розв'язку у психологічну площину. Йдеться про спільні принципи в підході до зображення такого складного явища, як зрада. В поемі І. Франка зрада має яскраво виражений соціальний зміст [2, с. 99], тоді як Д. Павличко об'єктом дослідження бере тільки психологічний аспект проблеми. Висока культура поетичного мислення і версифікації, уміння передати психологію рабів-гладіаторів, яскравий портрет Нерона, майстерно виписані картини видовищ у рабовласницькому Римі свідчать про глибоке проникнення Д. Павличка в дух далекої від нас епохи, про вміння перевтілюватися у створених фантазією персонажів.

Засвоєння поетом ідейно-естетичного досвіду класичної літератури у поемі «Поєдинок» виявилось з великим хистом і повнотою. Ідейно-художні якості цього твору без перебільшення дають підстави віднести його до тих творів на тему соціальної зради, які в українській літературі представлені трагедією І. Карпенка-Карого «Сава Чалий», поемою І. Франка «Похорон», новелою М. Коцюбинського «В дорозі», драматичною поемою Лесі Українки «На полі крові».

Високою громадянською напругою, значною філософсько-синтезуючою силою відзначається поема Д. Павличка «Вогнище». За жанром — це поема-видіння, публіцистичний монолог, в якому ліричний, герой і автор твору виступають від імені однієї особи. Прийом сну, широко використовуваний в українській літературі дожовтневого періоду (наприклад, поема «Сон» Т. Шевченка чи вірш «Каменярі» І. Франка), дає змогу повернути думку у найнесподіванішому ракурсі, створити незвичайні картини, у яких за фантастичною оболонкою видіння стоїть цілком реальний зміст, конкретні люди, явища, події. Умовна форма уявної зустрічі із закатованим фашистами братом Петром має абсолютно реальну життєву основу і призначена для вираження багатоплосинних, різнобічних аспектів змісту. Автобіографічний матеріал, яким оперує Д. Павличко, містить значний ідейно-виховний потенціал для передачі через долю окремої людини долі мільйонів — історії народу. У зв'язку з цим критики зазначали, що «поема — це жанр, в суті якого закладена постійна увага до вузлових проблем віків і народів» [6, с. 470].

Конкретна деталь (колючий дріт на руках закатованої фашистами жертви) набуває значення символу — усіх дротів і кайданів, що протягом століть сковували живу душу народів, роз'єднуючи та відчужуючи їх. Інтернаціональне, загальнолюдське спрямування головної ідеї поеми полягає в усвідомленні необхідності спалити це громаддя безконечних ланцюгів, кайданів. Ліричний герой запитує:

Чи ця проклята мить
Займеться в людській крові і згорить,
Чи скуті й помежовані навіки
Народи будуть жити, мов каліки?
«Ні! — голос брата був твердим, — нема
На путах незнищеного клейма!
Та боротьба ще буде йти віками
З хрестатими труйними павуками,
Допоки з павутиння зла й брехні
Не вийде людство на шляхи саяні» [5, т. 2, с. 272—273].

Поема Д. Павличка «Вогнище» є яскравим свідченням того, як вагомі за своєю сутністю і значимістю суспільно-політичні ідеї трансформуються у глибоко психологічне, особисте переживання автора, в усвідомлення ним громадянського обов'язку:

Иде служба мого серця, а не слова! [5, т. 2, с. 275].

Цим розумінням ролі митця і його творчості в житті суспільства Д. Павличко гідно продовжує традиції своїх попередників — класиків літератури, зокрема Т. Шевченка, який полум'яне слово поставив на сторожі «рабів малих, німих», І. Франка, що «вогнем в одержі слова» освітлював трудящим шлях їхнього поступу, Лесі Українки, якій поезія мислилася «зброєю іскристою», «мечем на катів».

Для поеми Д. Павличка «Вогнище» характерний різко викри- вальний пафос людиноненавистницької суті гітлерівського фашиз- му, українського буржуазного націоналізму, чилійських диктато- рів, новітніх паліїв війни. На відміну від творів з подібними мотивами у ранньому періоді творчості поета — часом оголено-дек- ламаційних — поема «Вогнище», написана дворядковими строфами, характеризується ускладненою образністю, більш витонченою метафоричністю, лаконізмом, компактністю слова і водночас дина- мізмом, глибиною та афористичністю думки («щастя — тільки в до- лі вогняній!», «з болісних тенет не вирвешся, допоки ти поет», «благословен, хто... ненавистю готовий спалахнути, і, спалюючи подлості броню, загинути од власного вогню!» [5, т. 2, с. 266— 273] та ін.

Хоча, як зазначає сам поет у листі до автора статті, «елемен- ти того, що стало якісно новим, були й раніше. Я продовжував і продовжую деякі теми з попередніх книжок, теми гостропубліци- стичні і громадянські».

Сказане дає підстави зробити висновок про те, що творчість Д. Павличка, будучи вірною традиціям гуманізму і громадянсь- кої активності літератури, розвиває і збагачує їх.

У 1986 р. вийшла у світ книга Д. Павличка «Поеми та притчі», до якої, крім написаних раніше, увійшли також нові твори, зокре- ма поеми «Двійник» (1985) та «Князь» (1986), що свідчать про постійний інтерес письменника до цього жанру і гідні стати пред- метом подальшого літературознавчого дослідження.

1. Ільницький М. На вістрі серця і пера: Про спадкоємність художніх ідей і новаторство в сучасній українській радянській поезії. К., 1980. 2. Каспрук А. А. Філософські поеми Івана Франка. К., 1965. 3. Малишко А. Твори: В 10 т. К., 1978. Т. 10: Літературно-критичні та публіцистичні статті. 4. Малишко А. Пое- зії. К., 1978. 5. Павличко Д. Вибрані твори: У 2 т. К., 1979. 6. Числов М. Горизонты советской поэмы // Литература и современность. М., 1981. Сб. 18.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Исследуется проблема диалектики традиций и новаторства в поэмах Д. Павличко. На основе типологического сопоставления творчества поэта с произведениями классиков украинской дооктябрьской и советской литературы показана своеобразная трансформация идейно-эстетического опыта классического литературного наследия в его поэмах. Подчеркивается верность современного советского писателя традициям гуманизма и гражданской активнос- ти литературы.

Стаття надійшла до редколегії 15. 10. 83

Морально активна особистість у сучасній прозі про Велику Вітчизняну війну

На відстані чотирьох десятиліть, що минули після Великої Вітчизняної війни, ясніше, ніж будь-коли, бачить наш народ джерела перемоги над фашизмом, усвідомлює, що лише радянська людина могла здобути таку перемогу, і гордий з цього. Виступаючи на урочистих зборах, присвячених 40-річчю Перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні, Генеральний секретар ЦК КПРС М. С. Горбачов підкреслив: «У війні перемогли не тільки наша зброя, економіка і політичний лад. Це була перемога ідей, в ім'я яких здійснилась революція, боролися і вмирали радянські люди. Це була перемога нашої ідеології і моралі, які несуть високі принципи гуманізму і справедливості, над людиноненависницькою ідеологією фашизму» [5].

Митці, що досліджують цю тему в художній літературі, насамперед звертаються до людського фактора, який був одним із тих, що в сумі забезпечили перемогу над ворогом. Письменників цікавлять питання про джерела мужності й героїзму захисників Батьківщини, про моральний зміст їхніх подвигів. Тому не стільки «батальний елемент», не так самі події є предметом художніх творів про Велику Вітчизняну війну, скільки людина, її моральний потенціал.

Соціально активна особа, яка є творцем історії, впливає на все, що відбувається навколо, усвідомлює необхідність цього впливу, переконана у своїй причетності до суспільних процесів, а не відособленості, ізольованості від них, і особливо в часи випробувань, є найчастіше героєм книг про Велику Вітчизняну війну. Автори їх намагаються проникнути глибоко в психологію людини, в тайники її душі, дослідити і показати читачеві, що ж саме зробило ту чи іншу постать непримиренною до будь-якої несправедливості, активним борцем проти неї, чи пасивним спостерігачем, пристосуванцем або й зрадником.

Такого героя яскраво змальовано у творах письменників, відомих сьогодні широкому колу чатачів: А. Ананьева, Ю. Бондарева, В. Бикова, О. Гончара. Його не поминають увагою й інші автори, зокрема А. Дімаров та В. Міняйло, чия творчість ще не стала предметом всебічного дослідження.

У романі А. Дімарова «Біль і гнів» йдеться про події першого року війни на окупованій Полтавщині. Передісторія персонажів, подана у попередньому романі «І будуть люди», допомагає зрозуміти, що більшість героїв давно визначили свій життєвий шлях. Стає ясно, чому так чи інакше діють у певних обставинах голова колгоспу Володимир Твердохліб, якого зробила більшовиком революція, секретар партосередку, колишній наймит Василь Ганжа, інші герої. Маючи тверді переконання, виховані у них Комуніс-

тичною партією, будучи справжніми комуністами, вони є авангардом партії на селі, носіями її передових ідей, активними перетворювачами життя. І з початком війни ці люди не змінюються. Ставши народними месниками на тимчасово окупованій території, вони беруть на себе найважчу ношу — відповідальність за долю Батьківщини у нелегкий для неї час. У критичних ситуаціях, коли немає іншого виходу, такі люди помирають за свої ідеали і переконання, навіть смертю утверджуючи їх. І саме смерть Твердохліба висвічує глибинну сутність героя, його високу духовність. Помираючи у гестапо від страшних катувань, герой-комуніст переконаний, що його не зламають, бо «відчував у собі силу, вищу од фізичних сил» [6, с. 374]. Однією із складових цієї сили була жагуча ненависть до ворогів.

Може, на передньому краї, в окопах, найвищим проявом героїзму була атака на ворога під градом куль, а для Твердохліба героїзмом було те, що він повертався з чергового допиту не запроданцем, а чесною людиною, нездоланною морально, духовно багато вищою від своїх ворогів, впевненою у перемозі над ними. Навіть останній авторський штрих до цього образу звучить мажорно, підкреслюючи віру комуніста в не даремність, виправданість своєї смерті: далеко на сході пролунав грім; невідомо, що це — гроза чи гуркіт битви, але остання думка героя — про те, що він почув звук далекого бою, і це полегшує йому смерть.

Твердохліб виступає в романі звичайною людиною. В житті таких були тисячі, але саме тому, що кожен з них був готовий до подвигу, здійснював його, усвідомлюючи причетність до долі Батьківщини, відчуваючи неможливість жити поневоленням, бо зазнав і вільного життя, — саме тому ворогові не вдалося реалізувати свої загарбницькі наміри. В образі Твердохліба звучить віра у невичерпність можливостей кожної людини в боротьбі за справедливість.

Про цю свою віру, з якої народжуються подібні образи, говорив сам письменник у інтерв'ю «Літературній Україні»: «Глибоко переконаний, що в кожному з нас, без винятку, закладено оце нерядове, неординарне, бо інакше не було б людства в цілому», і далі, підкреслюючи доступність героїчного вчинку для кожної людини, в усякому разі, для більшості людей: «найрядовіші люди, потрапивши в незвичайні обставини, поверталися до мене несподіваними гранями» [7].

Секрет «таємничого радянського характеру», про який так часто згадують буржуазні ідеологи, автор пояснює в романі короткою, але глибоко символічною сценою, що відбувається в звичайній сільській хаті. Гестапівець Крамер стоїть перед портретом Шевченка, якого він, «європейський інтелігент», називає варварським поетом, як і увесь народ, з котрим воює. Проте від довгого споглядання у фашиста все-таки виникає почуття, що з портрета дивляться очі людини, яка знала щось більше від нього. А знав Шевченко у свій час і знає кожен його нащадок: народ, який вірить у добро і справедливість, незламний, його не поставити на коліна і не підкорити.

У сучасних творах про Велику Вітчизняну війну діють герої, які уособлюють поєднання об'єктивної історичної необхідності і свідомої волі особистості. У них вимоги суспільного обов'язку зливаються із внутрішньою потребою кожного, стають, як пише критик А. Бочаров, «глибинним процесом самосвідомості і саморозвитком, мірилом оцінки своїх вчинків і головним особистим інтересом» [3, с. 151]. Такою і є особиста потреба тих же Твердохліба, Федора Світличного, Ганжі, їхніх молодих товаришів — Андрія Світличного, Нелі, Євгена Приходька. Прагнення їхні не йдуть всупереч вимогам, які поставила перед ними історія. Але у романі А. Дімарова ця думка стверджується не завжди однозначно. Часом героєві необхідно докласти значних вольових зусиль, щоб приглушити особисте і виконати те, чого від нього вимагає обов'язок. Наприклад, особистий інтерес одного з героїв Миколи Приходька полягає у відкритій боротьбі з ворогом. Він, звичайно, збігається із загальним суспільним інтересом. Проте конкретні обставини змушують змінити методи боротьби, а вони суперечать особистому прагненню персонажа. Герой повинен виявити мужність, силу волі, щоб перебороти себе і погодитися на роль німецького старости у своєму селі.

Специфіка цього образу потребувала особливих засобів у його змалюванні. Через обставини герой А. Дімарова не може висловлювати вголос своїх думок. Тому письменник найчастіше вдається до авторських характеристик і дає змогу своєму персонажеві виявитися у внутрішньому мовленні. Саме з внутрішніх монологів довідуємося, що найбільше Приходько боїться померти ворогом в очах односельчан, можливо, навіть від руки когось із них. Адже зовсім небагато людей знає, хто він насправді, і може трапитися так, що більшість так і не дізнається про це. Висока свідомість героя допомагає йому вибрати найбільш оптимальний варіант: він віддає життя, але не визнає себе жертвою.

Герої сучасної воєнної прози усвідомлюють жорстоку неминучість жертв у боротьбі з ворогом, проте в ім'я цієї пермоги не зупиняються навіть перед смертю. Ці люди з числа тих, про кого писав Ю. Бондарев: «Забери в людей імпульс самопожертвування, цей спалах високого духу, — і люди сильних переконань проклянуть фізичне безсмертя, якщо воно стане біологічно можливим» [1, с. 14].

Воєнна література дає багатий матеріал для розкриття процесу формування людини, її характеру, для розуміння її моральної еволюції. Справедливо зауважує А. Бочаров: «Те, що в нашій воєнній прозі відтворюється процес формування високих моральних якостей — принципово важливо для досягнення героїчної радянської людини. Завдяки цьому, по-перше, утверджується такий, що розвивається, а не статичний, одвічно «закодований» — біологічно і соціально — характер; по-друге, полегшується художнє осмислення взаємозв'язку різних витоків героїчної поведінки; по-третє, виявляються свідомі стимули героїзму... нарешті, стає більш наочною така важлива для реалістичного мистецтва соціально-моральна першооснова виняткових вчинків» [3, с. 373].

Саме формування патріота, активної особистості під впливом війни переконливо показано у трилогії В. Міняйла «Посланець до живих», «Кров мого сина», «Останній рубіж». Війна, надзвичайні обставини виявили справжнє обличчя кожної людини, вплинули на її долю тією чи іншою мірою.

Щодо цього показовим є, як зазначає критика, «загострено-суперечливий» образ Олекси Копитенка. Минуле цієї людини не давало жодних підстав думати про неї як про майбутнього героя, а моральний потенціал виявився настільки слабким, що Копитенко у перший же місяць дезертирував, повернувся в своє село, на той час уже окуповане ворогом, і став звичайним пристосуванцем, цинічно заявляючи: «... По мені — та власть, яка хліба дасть!..» [11, с. 55]. Його ставлення до нової влади перейшло з поблажливості в ненависть лише тоді, коли та влада зачепила його особисті інтереси: відібрала для нужд німецької армії заховане зерно і кожух. А думка іти в партизани виникає в Олекси, коли він переконується, що Червона Армія повернеться; разом із цією впевненістю приходить страх: доведеться відповідати за дезертирство. Як бачимо, мотиви Олексиного «навернення» далеко не благородні, тому й місце своє в житті знайде він не відразу. Пройде час, поки Олекса скаже слова, котрі якнайповніше покажуть, що він став справжньою людиною: «... Радянська влада признала мене за свого, а я її за свою» [9, с. 250]. А між тим будуть великі потрясіння, які переживе Олекса; вони накладуть відбиток на його свідомість, відкриють очі на світ і все, що в ньому відбувається. Серед них — найбільше і найстрашніше — смерть дітей і дружини, спалених живцем разом з усіма жителями його рідного села. Після загибелі стількох дорогих людей найбільше Олекса боїтиметься втратити свого прийомного сина і врешті змушений буде самовизначитися, обрати вірний шлях у житті. Народна мудрість стверджує: «Усе добре, що є в людині, родом із дитинства». Видно, те добре в Копитенкові, закладене в дитинстві, переважило, воно стало основою, яка забезпечила довге безболісне становлення його як людини. Герой проходить цілу моральну еволюцію, причому прискорену, бо відомо: один день війни міг іноді так вплинути на людину, так її змінити, що в мирний час для цього потрібні були роки. «Може, для того, щоб не покидала люта пам'ять про ворогів, поки живий» [10, с. 3], засів у грудях Олекси біля самого серця осколок, який справді часто тривожить і нагадує про все ним пережите, не дає його забути.

Останнім рубежем для героя є його робота головою колгоспу на звільненій від ворога землі. Життєва мудрість, яка прийшла до Копитенка за кілька років війни, почуття відповідальності перед загиблими товаришами не дозволяють йому жити так, як він жив раніше. Совість — почуття, яке колись зовсім не тривожило героя, стає головним суддею його вчинків, а у роздумах про життя, про людину це поняття посідає тепер головне місце: «...Пам'ять у совісті не притуплюється, совість не вмирає, це єдиний неблаганний суддя, що не визнає строку давності, й вирок його оскарженню не підлягає» [10, с. 151]. Саме совість підказує Копитенкові,

як чинити в тому чи іншому випадку; вона примушує його допомогти вдові і дітям партизана Пукася, захистити самотню матір і її дитину від людського поговору, зрештою, навіть їсти не крашу, ніж інші, їжу. І Олекса слухає цього найсправедливішого свого порадника, бо він же «на очах людей, його мають за посланця Радянської влади...» [10, с. 170].

Правда, стає прикро, що Копитенко, який пройшов суворі випробування війни, залишився послідовним не до кінця. Люто ненавидячи фашистів, котрі разом із поліцаями палили його рідне село, він зав'язує інтимні стосунки з жінкою, яка тим же поліцаям допомагала переховуватися від правосуддя. Такий сюжетний хід здається нам невинуватим. Як же тоді пояснити твердження автора, що його герой в усьому зв'язується зі своєю совістю?

Гострі суперечності, які проявляються у характері Олекси Копитенка, найкраще передаються рядками Парадоксів Життя, як називає їх автор, що стають епіграфами до кожного з розділів останньої частини трилогії. «Щоб уберегти останнє, треба віддати останнє», «Підштовхуй людину до добра», «Щоб легше нести тягар за плечима, то спереду повісь ще й другий», «Глумись над собою — не глумитимуться інші» — таким суперечливим, як ці думки, є герой В. Міняйла.

Та ж пам'ять про війну не дає спокою й іншим героям, яким властиве прагнення до активної дії, намагання взяти на себе відповідальність за весь світ, долю всього людства. Турбуючись про майбутнє, вони запитують: «Невже й після цієї війни... знову судиться всю винахідливість і енергію спрямувати на підготовку до нових воєн?» [11, с. 394]. Те, що сьогодні стало новою моральною нормою, — необхідність боротися проти виникнення нової війни, — як бачимо, хвилювало вже тодішнє покоління людей.

У романі Ч. Айтматова «І довше віку триває день» є легенда про манкурта — людину, позбавлену пам'яті. Легенда розповідає про трагедію «можливої втрати історичної пам'яті людиною, людством, небезпеку перетворення людей у манкуртів, якими легко маніпулювати» [2, с. 98]. Проблема «манкуртства» (термін А. Бочарова) хвилює зараз багатьох письменників, у тому числі В. Міняйла. На перегук часів, на необхідність пам'ятати про все пережите народом у війні і не допустити подібного вказує автор, час від часу перериваючи романну оповідь і додаючи свій текст, ставлячи тим самим ніби ще однією дійовою особою. Найчастіше робить він це, використовуючи композиційний прийом «підсумкового знання» («перехресний аналіз епохи», «випередження»). З'являються такі відступи у найбільш напружених (і для героїв, і для розвитку сюжету) місцях.

Наприклад, один із них подано при описі трагедії поліського села Заріччя в найбільш кульмінаційний момент. Автор ніби відчуває неможливість стояти осторонь того, що відбувається, намагається висловити свої міркування: «Не всі це бачили, не всі чули. Та не мине й двох десятків років, як чаплистоногі скептики, замість того, щоб гнівно стиснувши кулаки, кричати від болю й ненависті, кривогубо цідитимуть: «Обридло... вигадки...» [11,

с. 431]. Далі авторський відступ набирає публіцистичної загостреності; звучить звинувачення тим, хто готує нові війни, і як попередження їм — нагадування про те, що народи, проти яких ведуться несправедливі війни, ніколи цього не забувають. Усім твором автор стверджує, що ця пам'ять потрібна для того, щоб виховати наступні покоління борцями за мир, противниками воєн; кожен мусить бути активною особистістю, бо лише моральна активність кожної людини — гарантія від манкуртства.

Без пам'яті ж не можна буде продовжити традиції попередніх поколінь, бо «людина без пам'яті минулого, поставлена перед необхідністю наново визначити своє місце в світі, людина, позбавлена історичного досвіду свого народу й інших народів, опиняється поза історичною перспективою і здатна жити лише сьогоднішнім днем» [2, с. 98].

Письменницьку увагу привертають образи молодих людей, які стають носіями історичної пам'яті, активно сприймають науку старших, діють, керуючись нею. Якщо у старших товаришів за плечима були роки революції, громадянської війни, класової боротьби, досвід, знання, то молоді хлопці і дівчата — це лише вчорашні десятикласники; їхні характери формувала війна, багато в чому впливаючи на них. Але цю молодь виховав комсомол. За своє недовге життя більшість молодих людей навчилася розрізняти добро і зло, а з початком війни почала опановувати велику «науку ненависті». Такими є Андрій Пастушенко, Митя Мороз, Володя Іванов, Марина Корзун. Для них характерний юнацький запал, моральний максималізм, усіма їхніми вчинками керує ненависть до ворога, непримиренність до нього.

Часто автор ставить своїх молодих героїв навіть у такі ситуації, коли їм доводиться впливати на тих, хто, здавалось би, мусив виховувати їх самих; при цьому вони виявляють політичну зрілість і моральну стійкість. Так, учителя фізики, який намагається стати осторонь боротьби, знайти роботу, не зв'язану з політикою, саме Андрій Пастушенко переконує, що в небезпечний для країни, народу час неможливо відсидітися в сховку, кожен мусить визначити, по який бік барикад він знаходиться.

Активність особистості лише тоді можна вважати соціально виправданою, коли вона переслідує прогресивну мету, спрямовану на благо суспільства. Якщо ж ця активність йде в одному руслі з вимогами загалу, але викликана лише особистими інтересами, спрямована більше на особисте благо без бажання щось і в собі змінити на краще, то тоді вона перетворюється на спосіб досягнення егоїстичних намірів, стає аморальною. Щодо цього показовим у трилогії В. Міняйла є образ розвідниці Елли, яка виконує доручену роботу не з почуття обов'язку, не тому що інакше не змогла б жити, що її палить ненависть до ворога, а тому, що боїться за своє майбутнє, за дитину. Крім цього, Еллою керують честолюбні наміри: за роботу її можуть нагородити і тоді не треба буде ні перед ким виправдовуватися за перебування в окупації. Такі образи теж виконують певну функцію: на їхньому фоні ще яскравіше висвічуються протилежні їм натури — ті, у яких «соці-

альна, моральна активність, що переслідує прогресивну мету, виходить за звичайні норми поведінки» [4, с. 173], тобто є основою звершення героїчного вчинку, який можна розглядати як вищу форму соціальної активності.

Літературу цікавлять різні шляхи, якими особистість приходить до моральної, соціальної активності. Крім героїв, чия переконаність має переважно світоглядно-політичне спрямування, сформована цілеспрямованим вихованням у школі, на військовій службі, а також шляхом свідомого ідейно-морального і політичного самовдосконалення, література досліджує характери, подібні до Степаниди з повісті В. Бикова «Знак біди». Білоруський критик Є. Лецько так писав про цю героїню: «Прагнення Степаниди до правди, до справедливості, людяності, вірність високим принципам трудящої людини виступають ніби одвічно запрограмованими в цьому характері самою матір'ю-природою, а коли бути більш докладним, то тим середовищем, у якому вона жила і чий дух у себе вбирала так само невимушено, як всмоктують рослини соки рідної землі. Тому в значенні глибинної життєвості духовна міцність з такими витокami є навіть більш тривалою і надійною, ніж у раціоналістично сформованих натур» [8].

У романі В. Міняйла «Посланець до живих» є подібний образ жінки-матері Ксені Пастушенко. Вона, як і Степанида, не кінчала високих шкіл, і стержнем, який пронизує її свідомість, стають цінності, залишені у спадок предками. Вони орієнтують її в житті, визначають норму поведінки, зміст потреб. А вони, ці потреби, невеликі: щоб був завжди хліб на столі (вона для цього все життя не покладає рук), щоб були щасливі діти, щоб не було війни. А коли війна все-таки прийшла, до потреб Ксені додалася ще одна: щоб лихо обійшло її сім'ю. Та згодом жінка зрозуміла, що від біди, яка спіткала весь народ, їй ніяк не відгородитися. Вона приймає єдино правильне рішення — боротися проти окупантів і стає партизанською зв'язковою. У Ксені Пастушенко з'являється почуття відповідальності не лише за долю свою і своїх дітей, а й за життя військовополонених із табору смертників, за бійця, що потрапив у оточення і переховується в її хаті, за чисту совість невістки Елли.

У епізодах спалення села фашистами образ Ксені виростає до масштабів образу матері вселюдської. В останні хвилини життя героїня думає не про себе, а про те, щоб морально підтримати людей, які вмирають разом із нею, врятувати маленького внука, щоб він став «посланцем до живих», тією ниточкою, яка б зв'язала її і всіх, хто загинув у полум'ї війни, з майбутнім.

У Ксені, як і в биковській Степаніді, «народне збігається з радянським і збігається з героїчним». Обидві героїні помирають, роблячи «останнє, що їм залишилося зробити, з думками не про себе, а про майбутні покоління» [12, с. 221].

Досліджуючи морально-етичні вчинки людини, міцно зв'язаної з рідною землею, радянські письменники тим самим ще раз підкреслюють прогресивний характер народної моралі, її неминучість, вічність.

Час, звичайно, вносить корективи в зміст моральних принципів, норм, вимог, оцінок, змінює їх безперестанно, але ті з них, які допомогли радянському народові вистояти в роки війни, мають неперехідну цінність. Вони всебічно виявляються, досліджуються у художніх творах про Велику Вітчизняну війну.

1. Бондарев Ю. Поиск истины. М., 1979. 2. Бочаров А. Бесконечность поиска. М., 1982. 3. Бочаров А. Человек и война: Идеи социалистического гуманизма в послевоенной прозе о Великой Отечественной войне. М., 1978. 4. Волкогонов Д. А. Феномен героизма // Знамя. 1984. № 11. 5. Горбачов М. С. Безсмертний подвиг радянського народу: Доповідь на урочистих зборах, присячених 40-річчю Перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні // Літ. Україна. 1985. 9 трав. 6. Дімаров А. Біль і гнів. К., 1974. 7. Дімаров. А. Завжди в мені // Літ. Україна. 1981. 3 листоп. 8. Лецька Я. Пяредадзень эпапеі: Над старонкамі «Знака бяды» // Літ. і маст. 1984. 30 лістап. 9. Міняйло В. Кров мого сина. К., 1969. 10. Міняйло В. Останній рубіж. К., 1983. 11. Міняйло В. Послання до живих. К., 1966. 12. Топер П. Память народов // Знамя. 1985. № 4.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

На матеріалі української прози о Великій Отчественной войне исследується проблема морально активної личности на войне. Обосновується висновок, що соціально-моральна активність личности является основой свершения героического поступка.

Стаття надійшла до редколегії 02.06.85

На допомогу вчителеві та студенту

О. Г. ОЛЕКСЮК, доц.,
Львівський університет

Борець за свободу і возз'єднання українського народу (До 95-річчя з дня народження Степана Тудора)

Степан Тудор був одним із найвидатніших представників пролетарської літератури на Західній Україні. Разом з В. Бобинським, Я. Галаном, П. Козланюком, О. Гаврилюком та іншими західноукраїнськими письменниками він боровся за визволення пригнобленого українського народу з-під ярма польських загартбників, за возз'єднання всіх українських земель в єдиній Українській Радянській Соціалістичній Республіці у складі СРСР.

Степан Тудор (Степан Йосипович Олексюк) народився в сім'ї селянина села Пониква Бродівського повіту, в Східній Галичині. Після закінчення гімназії навчався у Львівському університеті, з якого був мобілізований на службу в австрійську армію. У першому ж бою здався російським військам. Як полонений працював робітником на цукрових заводах, згодом учителював у місті Тараші, завідував відділом народної освіти в місті Білокоровичах Коростенського повіту. У квітні 1923 р. повернувся на західноукраїнські землі. Після закінчення університету деякий час працював учителем гімназії у Чорткові, відтак редагував журнал «Вікна».

У середині 20-х років Степан Тудор друкувався в журналах «Нова культура» і «Культура», які видавалися КПЗУ. Найбільше творів (поезій, оповідань, публіцистичних і наукових статей) надрукував письменник у журналі «Вікна». Він послідовно боровся проти польського окупаційного режиму, українських буржуазних націоналістів, служителів греко-католицької церкви.

Степан Тудор був одним з ініціаторів об'єднання пролетарських письменників Західної України в групу «Горно». Після розгрому польською поліцією «Вікон», припинення діяльності «Горна» (осінь 1932 р.), в роки розгулу клерикально-націоналістичної реакції він працював над повістю «День отця Сойки», яка була опублікована тільки після Великої Вітчизняної війни.

Радісно зустрів письменник війська Червоної Армії, армії — визволительки у вересневі дні 1939 р. Він очолив Тимчасове управління в Золочеві, як депутат Народних Зборів Західної України голосував за возз'єднання західноукраїнських земель з Радянською Україною в єдиній Українській Радянській державі у скла-

ді Союзу РСР. Переїхавши до Львова, Степан Тудор брав найактивнішу участь у будівництві нового соціалістичного суспільства.

Письменник загинув у перший день війни під час бомбардування німецькою авіацією Львова.

Перший художній твір Степана Тудора був надрукований у 1925 р. в журналі «Культура» — вірш «Оруддя антитези». В ньому оспівана велич пролетарської соціалістичної революції, її закономірність, неминучість. У світі немає сили, яка могла би зупинити революційне перетворення світу, загибель капіталізму й торжество великих ідеалів комунізму.

Яка жахлива явиться краса!
Який то тріск розітне небеса!
Спіраллю рине вгору, мов бурун,
І кине в світ буйне зерно комун [1, т. 1, с. 9].

Це рядки з іншого вірша — «Діалектичне чергування», написаного поетом у 1929 р. Степан Тудор постійно наголошував, що капіталізм віджив себе, що наступає нова ера в історії людства, ера соціалізму, комунізму, що немає сили, яка б зупинила всеперемагаючу ходу людської історії.

У другій половині 30-х років були написані відомі поетичні твори Степана Тудора «Пасіонарія» та «Братові-політв'язневі». У першому творі оспівана боротьба іспанського народу проти фашизму, мужність іспанської народної героїні Долорес Ібаррурі, героїзм іспанського пролетаріату. В другому, присвяченому рідному братові Миرونу Йосиповичу Олексюку, професіональному революціонерові, який багато років провів у тюрмах буржуазно-поміщицької Польщі, проголошена поетична ідея величі революційної боротьби за свободу й щастя.

Після визволення західноукраїнських земель Степан Тудор пише такі вірші, як «Спасибі, дівчино», «Пісня Катерини», «Двом бійцям», «Єдине слово», «Ворог», у яких дякує бійцям героїчної Червоної Армії за визволення, закликає до героїчної праці в ім'я соціалізму, до боротьби проти всіх ворогів нового суспільного устрою.

Однак не поезія, а проза посідає чільне місце в творчості Степана Тудора. У прозі він сказав найбільше і найкраще. Перший прозовий твір письменника — новела «Орля». Після неї було надруковане оповідання «Куна», в якому Степан Тудор першим із західноукраїнських письменників звернувся до теми класових антагонізмів під час Великої Жовтневої соціалістичної революції, показав боротьбу трудового селянства проти куркульських банд. У двобої за торжество соціальної і національної справедливості перемагають трудящі. «Мужичі часи пішли. Наша бере!» — говорить один з героїв оповідання.

До найкращих оповідань письменника належить «Червоний усміх», написаний у 1927 р., у десяту річницю Великого Жовтня. У центрі твору — образ комуніста — бійця, який віддає своє життя за свободу й щастя трудового народу. Його героїзм запалює на боротьбу проти старих буржуазно-поміщицьких порядків Ліду Танську, дочку родовитого шляхтича, полковника. Її сильно

вразили мужність комуніста, його презирство до ворогів, упевненість у торжестві соціальної і національної справедливості. Оповідання «Червоний усміх» було перекладено іншими мовами (надруковане у чеському й польському прогресивних журналах ще наприкінці 20-х років).

У наступному 1928 р. опублікована повість «Марія», в якій змальована боротьба трудящих мас західноукраїнських земель проти гнобителів, польських та українських панів і підпанків. Характер головної героїні поданий у розвитку. Бідняцька дівчина Марія, наймичка, збещена українським панком і викинена його матір'ю на вулицю, потрапивши в тюрму, зрозуміла, що тільки у боротьбі вихід з тяжкого становища, що свобода й щастя не придуть самі собою. І вона стає в лави революціонерів, вірить, що неминуче мусить прийти кінець старому суспільству, старим порядкам, що неодмінно настануть дні свободи і щастя. «Марія» — твір викривальний. У ньому засуджена ганебна роль українського буржуазного націоналізму, клерикалізму. Повість «Марія» утверджувала принципи соціалістичного реалізму, в прогресивній літературі Західної України.

Слід, однак, зазначити, що шлях Степана Тудора до соціалістичного реалізму не був прямим. Яскравий приклад цього — повість «Молочне божевілля», в якій застосовано експеримент так званого ОРСу (стильовий «тудоровський» напрям, що ґрунтувався на прийомах оголеного руху слова). Хоча цей стильовий прийом і був невдалий, сама повість мала певне значення у становленні революційної літератури на західноукраїнських землях. У повісті «Молочне божевілля», як і в інших творах, письменник показує, що ворогами трудящих є не лише польські окупанти, а й українські капіталісти, поміщики, куркулі, служителі греко-католицької церкви, які підтримували владу польських загарбників, без якої не в силі були «приборкати» українських робітників і безземельних селян.

Вершиною художньої прози Степана Тудора є повість «День отця Сойки», над якою письменник працював понад десять років, і яка, на жаль, так і залишилася незавершеною. «День отця Сойки» — це один з визначних атеїстичних творів не лише в українській радянській, а й у світовій літературі. Як відомо, у 1930 р. папа римський Пій XI оголосив «хрестовий похід» проти першої соціалістичної держави. Папу римського підтримав міжнародний імперіалізм, почалася прискорена підготовка до збройного нападу на СРСР. У ній активну участь взяла греко-католицька церква на чолі з митрополитом А. Шептицьким. Клерикальні організації, товариства, союзи такі, як «Українська католицька партія», «Український католицький союз», «Українська християнська організація», «Соколи», «Луги», своїм основним завданням поставили боротьбу проти соціалістичного ладу, проти Радянського Союзу. Зрозуміло, що західноукраїнські комуністи не могли спокійно спостерігати, як клерикально-націоналістичні верховоди готуються до наступу на соціалістичну Батьківщину. КПЗУ очолила ідеологічний контрнаступ. На це наголошено у повісті.

У центрі твору — образ Михайла Сойки, греко-католицького священника. Вихований у Римі, він, повернувшись на західноукраїнські землі, робить все можливе, щоб не допустити ліквідації буржуазно-поміщицьких порядків, встановлення соціалістичних принципів співжиття, возз'єднання всіх українських земель на соціалістичній основі. Енергійний, вольовий, розсудливий піп з ранку до вечора тільки й думає про те, як «заякорювати бога в серця людей», відвернути їхню увагу від комунізму. Але кінець кінцем Михайло Сойка доходить висновку, що не він, не церква бере верх, а навпаки, бідніші верстви населення, що перемагають ідеї комунізму.

Степан Тудор глибоко розкрив антинародну суть християнства, підкреслив, що основне завдання кожної релігії — відволікти умн людей від сьогодення, втішити їх насолодою загробного життя, яке є нібито нагородою за земні страждання й муки. На достовірних фактах з минулого автор переконливо довів, що історія християнської церкви — це історія прислужництва панівним верхам — цісарям, царям, королям, князям, графам, поміщикам.

Використавши велику кількість фактів, прозаїк показав, що релігія протягом всієї людської історії була ворогом науки. Самою своєю природою наука і релігія суперечать одна одній. Якщо наука реально, правдиво відтворює навколишній світ, то релігія ставить собі за мету фальсифікувати дійсність. Там, де панує науковий світогляд, немає місця релігії і, навпаки, там, де перемагає наукове світорозуміння, втрачає всякий сенс релігія. Однією з центральних у повісті «День отця Сойки» є проблема протиріччя між релігією і комунізмом. Марксизм-ленінізм завжди наголошував на принциповій суперечності між ними. Така й авторська концепція. Повість дає широку інформацію про те, як церква боролася проти теорії наукового комунізму, утверджує непохитне переконання в тому, що його перемога — явище закономірне, необхідне.

Степан Тудор взагалі багато зробив для популяризації марксистсько-ленінської філософії на західноукраїнських землях. Філософські питання письменник часто порушував не лише у своїй художній творчості, а й у критично-публіцистичних статтях, у наукових дослідженнях. Тут передусім необхідно сказати про його кандидатську дисертацію «Імпресія і ідея у Юма» та докторську працю «Про так званий реалізаційний осуд в спостереженні», в яких Степан Тудор відстоює в гострій боротьбі проти ідеалізму та метафізики основні положення діалектичного та історичного матеріалізму. Ці глибокі філософські праці, на жаль, невідомі широкому колу читачів, тому що не були надруковані і зберігаються лише в одному примірнику в рукописному відділі Інституту української літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР.

Степан Тудор є автором багатьох нарисів, які друкувалися в прогресивній західноукраїнській пресі, насамперед на сторінках «Вікон». Тут слід назвати нариси «Жовтень» (1927), «Куди йти?» (1930), а також ті, що були написані й надруковані вже після возз'єднання західноукраїнських земель з Радянською Україною —

«У бистрині», «Крок у Жовтень», «Друге народження», «Пісня пісень» та ін.

У нарисі «Жовтень» письменник знайомить західноукраїнського читача з боротьбою робітників і селян за встановлення Радянської влади на Україні в 1917—1918 рр. У нарисі «Куди йти?» наголошується на тому, що єдино вірний шлях трудового населення Західної України той, по якому пішов російський пролетаріат, що тільки возз'єднання всіх українських земель на соціалістичній основі може принести трудящим свободу і щастя.

Степан Тудор постійно виступав як письменник-публіцист, борець проти буржуазних націоналістичних писак, які зводили наклепи на Великий Жовтень, силкувалися очорнити революційну боротьбу українського пролетаріату, біднішого селянства, трудової інтелігенції. До найкращих літературно-критичних статей, фейлетонів, рецензій Степана Тудора належать такі, як «Бестія без голови», «Шлях бандитизму», «Адвокат прокуратором», «Народження куркуля», «Ті, що пасуться на задах реакції». Особливо гострій критиці письменник піддав писанину одного з вождів і тероретиків «новітнього» українського буржуазного націоналізму Д. Донцова, який втік з Радянської України і оселився у Львові. Саме його публіцист назвав «бестією без голови», якій судилося ганебно загинути. Степан Тудор наголошував на тому, що український буржуазний націоналізм перейшов у відкритий фашизм, який намагається зупинити висхідну лінію розвитку суспільства, не допустити встановлення соціалістичних принципів співжиття. «З ілюзії, містики, теологічності; з голої, брутальної природності; зі сліпих, безмотивних інстинктів складає фашизм оту розпучливу спробу спротиву тискові історії розуму, що її носителем стає пролетаріат», — зазначав письменник [1, т. 2, с. 339]. Д. Донцова та інших представників «новітнього» українського буржуазного націоналізму він порівнював з птахами-глухарями, які захоплені своїм співом, не хочуть бачити оточуючого світу. Він закликав до рішучої боротьби проти українського буржуазного націоналізму та фашизму.

Степан Тудор був першим серед творців пролетарської західноукраїнської літератури, хто звернувся до зображення величної постаті основоположника соціалістичної держави В. І. Леніна. Велику роль у роботі письменника над образом вождя відіграли твори М. Горького, В. Маяковського та інших російських і українських радянських письменників. Степан Тудор зображує В. І. Леніна в повісті «День отця Сойки» у дні соціалістичної революції 1917 р. Ленінське розуміння революції — це «розуміння самих мас... його бажання — це бажання мас... його ідеї і кличі — ідеї і кличі мас, їх добро, їх власність, їх абсолют» [1, т. 1, с. 198]. Письменник підкреслює, що ленінська стратегія і тактика революційної боротьби, якої дотримувались більшовики, широкі маси трудящих, перемогла, вона мусила перемогти, тому що це була єдино правильна стратегія і тактика. У повісті «День отця Сойки» дослівно передаються цілі сторінки з таких творів В. І. Леніна, як «Про завдання пролетаріату в даній революції», «Більшовики повинні взя-

ти владу», «Криза наспіла», «Лист до ЦК, МК, ПК і членам Рад Пітера та Москви (більшовикам)» та ін.

Письменник вивів постать В. І. Леніна як вождя російського пролетаріату, натхненника й керівника міжнародного революційного руху. У повісті йдеться про те, як вулицями Рима італійський пролетаріат крокує під революційними лозунгами. Демонстранти скандують слова «Нехай живе Ленін!». Велич Леніна змушені визнати навіть вороги революційного пролетаріату, представники експлуататорської верхівки. Вони шкодують, що в їхньому таборі немає «свого Леніна», немає людини, якій можна було б вірити, за якою можна було б іти в бій з упевненістю в перемозі.

У 1940 р. Степан Тудор написав нарис «Імені Леніна», у якому висловив велику любов трудящих усього світу до творця першої в світі соціалістичної держави: «Воля мас, думки і почуття мас — велична, нічим не переможна сила. Єднаючись у гарячій відданості, в сердечному зворушенні довкола імені Леніна, сила та перемагає смерть, що торкнулась обличчя Леніна, торкнулася і впала безсила. Ленін не вмер!» [1, т. 2, с. 516]. Ця ж тема звучить у поезії «Такий далекий круг»:

В Алжирі, де жарить,
В Ісландії студеній,—
Однаково звучить:
Ленін! [1, т. 2, с. 27].

До кінця свого життя письменник залишався відданим ідеям великого Леніна, був вірним бійцем Комуністичної партії. «Коли б я мав сьогодні, — писав Степан Тудор у 1939 р., — тисячу сердець у грудях, кожне з них рвалось би від тієї незмірної радості, від якої рветься моє одне, німецьке серце, і в кожному з них горіло би одне й те саме сталеве, любиме слово — Партія» [1, т. 2, с. 530].

Про віру у визволення, яке прийде зі Сходу, у возз'єднання всіх українських земель в єдиній Українській Радянській державі йдеться у нарисі «Батьківщина». Для трудящих західноукраїнських земель єдиною Батьківщиною була Радянська Україна і за возз'єднання з нею вони боролися проти польських окупаційних властей, проти українських буржуазних націоналістів і клериків. Визволення західноукраїнських земель і возз'єднання їх з Радянською Україною письменник називає «кроком у Жовтень», «другим народженням».

Степан Тудор чимало зробив як популяризатор теорії соціалістичного реалізму (статті «В обороні тенденційності», «Ідеологічне» та ін.). Особливо високо він цінував творчість основоположника соціалістичного реалізму М. Горького. У статті «Олексій Максимович Горький» Степан Тудор зазначає: «Нехай не думає література, що без пристрасної любові й відданості її найвищій меті вона може стати мрією народу-велетня, творця нового обличчя землі. Цілим своїм життям, сповненим полум'яної творчості, вчить нас Горький тієї любові й відданості величній меті. Учить нас: «Смисл життя — в службі революції — іншого смислу не може бути в наші дні» [1, т. 2, с. 446].

Таким був смисл життя самого Степана Тудора — палкого борця за ідеї революції, за щастя народу, за торжество історичної справедливості — возз'єднання західноукраїнських земель в єдиній Українській Радянській державі у складі Союзу РСР.

Минає 95 років з дня народження Степана Тудора. Його ім'я носять школи, бібліотеки, вулиці, у Львові споруджено пам'ятник видатному майстру художнього слова, класику української радянської літератури, працює літературно-меморіальний музей Степана Тудора в його рідному селі Поникві. Усе це — живе втілення високих ідеалів, за які боровся письменник і які гідно увічніюють його пам'ять.

І. Степан Тудор. Твори: У 2 т. К., 1962.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Излагаются основные этапы творчества известного украинского писателя, Степана Тудора — ученого, писателя, публициста, литературного критика, жизнь и общественно-политическая деятельность которого полностью были посвящены борьбе за свободу и счастье трудящихся, за воссоединение западноукраинских земель с Советской Украиной в составе Союза ССР.

Стаття надійшла до редколегії 26.06.85

В. І. ДУДКО, асп.,
Інститут світової літератури
ім. О. М. Горького АН СРСР

До вивчення ранньої театральної критики І. А. Кочерги

Творча спадщина І. А. Кочерги — театрального критика — поки що вивчена недостатньо. Це стосується зокрема і його публікацій на театральні теми на сторінках чернігівської дореволюційної преси.

Першою до виступів І. А. Кочерги в неофіційній частині газети «Черниговские губернские ведомости» та газеті «Черниговское слово» звернулася Н. Кузякіна, яка виявила в цих виданнях 92 його публікації. У її працях — книзі «Драматург Іван Кочерга» та статті «Іван Кочерга — театральний критик» [10; 11] — рецензії драматурга в чернігівських газетах розглянуті на сьогодні найбільш ґрунтовно. Ця ж тема висвітлюється у статті М. Прилуцького «Публіцистична пристрастність митця» [14] і в літературному портреті З. Голубевої «Іван Кочерга» [5]. У книзі вибраної театральної публіцистики І. А. Кочерги «Радість мистецтва» опубліковано 17 його чернігівських рецензій [9].

Всього на сьогодні виявлено 110 публікацій письменника в дореволюційній чернігівській пресі*. «Театральні рецензії становили своєрідну школу практичної естетики, в якій навчався й самовдосконалювався Кочерга. Його погляди на завдання мистецтва і роль художника, на особливості драматургії формуються саме в ці роки» [10, с. 22].

У нашій статті вперше розглядаються всі публікації І. А. Кочерги 1904, 1906 рр., деякі статті і рецензії 1910—1911 рр. та матеріали про сприйняття його виступів на театральні теми сучасниками.

І. А. Кочерга вказував у неопублікованій автобіографії, яка зберігається у відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, що почав писати у 1904 р. в Чернігові, друкуючи статті в місцевих газетах [19]. Але його публікації 1904 р. досі не потрапляли в поле зору літературознавців. Н. Кузякіна датує найбільш ранні виступи І. А. Кочерги в пресі 1905 р. До цього ж

* У комплектах чернігівських газет 1904—1913 рр., які були у нашому розпорядженні, бракувало кількох десятків номерів, можливо, і в публікаціях І. А. Кочерги.

року дослідниця помилково відносить початок видання неофіційної частини «Черниговских губернских ведомостей», яка існувала раніше. Серед вміщених у ній в 1904 р. 7 рецензій І. А. Кочерги є не тільки театральні, а й літературна, музична.

Майбутній письменник вперше виступив у пресі 14 серпня 1904 р. з рецензією «О лубочной литературе». Поки що це єдина з усіх відомих його чернігівських публікацій, підписана повним прізвищем І. А. Кочерга, а не криптонімом І. А. К. (в одному випадку — І. А. К-а). І. А. Кочерга висловив свої думки про статтю І. П. Білоконського «Лубочная литература о японско-русской войне», вміщену в журналі «Образование». Він заперечив І. П. Білоконському, який на основі фактичних помилок у лубкових листівках на сюжети японсько-російської війни робив висновок про «отечественную тьму». І. А. Кочерга вважав непатріотичними вказівки на «больові точки» батьківщини. У багатьох «художніх» міркуваннях (наприклад, у спостереженнях щодо народного світосприймання і специфіки лубкового мистецтва) молодий критик мав слушність, чого не можна сказати про ідеологічні оцінки, зумовлені його світоглядом і, звичайно, напрямом газети.

Консервативність світогляду І. А. Кочерги була соціально зумовленою. Він виріс у поміркованій релігійній сім'ї [7, с. 59], впродовж трьох університетських років звільнявся від плати за навчання, що було б неможливим за його участі у значних на той час університетських студентських страйках. «Ні в дитячі, ні в юнацькі роки не пробудилися соціальні інтереси майбутнього драматурга», — слушно вказує Л. Скирда [15, с. 401]. І пізніше І. А. Кочерга залишався осторонь гострих соціальних проблем свого часу.

Новознайдені публікації, присвячені українському театрові, підтверджують висновок Н. Кузякіної про те, що до революції І. А. Кочерга розглядав його як «явище тільки етнографічне, позбавлене ширших і природних мистецьких перспектив» [10, с. 20]. Багато українських драматичних творів початку ХХ ст. об'єктивно давали І. А. Кочерзі достатньо підстав для їх низької оцінки. Але на фоні продукції численних «драморобів» критик не зміг сприйняти і найбільш значущих творів українських драматургів. Тому він характеризував п'єсу І. Карпенка-Карого «Бурлака» так: «Написана драма с общей почти всем малорусским пьесам рутинностью приемов и полным игнорированием современных сценических и художественных требований» [17, 1904. 18 авг.] *. Жива і художня, як на його думку, в п'єсі тільки народна сцена біля волості у другому акті, яка «смотрится с настоящим интересом»; за винятком 2—3 персонажів, «выхваченных из жизни», решта «едва намечены» або «исполнены в мелодраматически-кукольном стиле».

Слабка комедія-жарт О. Володського «На ласу принаду» оцінена більш прихильно, але критерії, які застосовував критик, були надто низькими. Він вбачав запоруку успіху п'єси у самій прос-

* Театральні рецензії І. А. Кочерги з'являлися в чернігівських газетах у рубриці «Театр и искусство». Вони часто не мали назви — в таких випадках вказується лише дата публікації.

тоті: «Написанная живым и колоритным языком, она смотрится с интересом и производит приятное впечатление непритязательностью и соблюдением меры в комических деталях. Действующие лица вполне правдоподобны...» [Зал собрания чиновников. «На ласу принаду», комедия-жарт А. Володского. 17, 1904. 19 окт.].

Уже перші друковані виступи І. А. Кочерги засвідчили, як правило, високу вимогливість до драматургів і акторів. Так, рецензуючи одну з вистав київського театру «Соловцов», він зауважував: «Остроумная французская комедия была сыграна с грубыми балаганскими приемами шутовски загримированными и одетыми актерами, актерами, не только не умеющими повернуться на сцене, но и совершенно не знающими пьесы, за которую взялись» [Собрание чиновников. «Японская ваза». 17, 1904. 10 окт.]. Рецензент так само обстоював «серьезное отношение к делу» і у виставах самодіяльних артистів [17, 1904. 1 сент.].

Молодий критик звертав увагу на небезпеку поширення «изящных и тонко развратных пьес, главным образом французского происхождения», яких з'явилася значна кількість [17, 1904. 10 окт.]. «Написанные живо и блестяще, с большим знанием технической стороны дела, они без труда завладевают нашим неустойчивым репертуаром,— з тривогою писав І. А. Кочерга,— почти совершенно вытесняя произведения действительно серьезные, но не отвечающие требованиям однажды испорченного вкуса». Аргументоване побажання рецензента «чтобы эти развратные порождения моды и упадка долго еще обходили нашу скромную сцену», на жаль, не могло перешкодити поширенню таких п'єс, об'єктивно зумовленому специфічними обставинами провінції. Невдовзі і сам І. А. Кочерга потрапив під негативний вплив охочого до фривольної драми театрального середовища: пристосовуючись до його смаків і прагнучи в нього успіху, він написав п'єсу «Девушка с мышкой» (1913), яка знаходилася «на межі мистецтва і порнографії» [10, с. 34].

Ще одна рецензія І. А. Кочерги, що пройшла повз увагу дослідників, з'явилася в неофіційній частині «Черниговских губернских ведомостей» в 1906 р.: «Дети солнца» — п'єса М. Горького» [17, 1906. 2 мая]. Відомо, що І. А. Кочерга у той час звертав більшу увагу не на зміст, а на форму твору, що його симпатії були віддані класичним формам і легкій французькій п'єсі, а не «малодійовій драмі початку ХХ ст. із перевагою слова над дією» [10, с. 18—19]. Наприклад, високої оцінки заслужила у критика неназвана в рецензії камерна комедія німецького драматурга Л. Фульди [17, 1904. 25 авг.]. Драму О. М. Горького «Дачники» молодий критик вважав невдалою [17, 1905. 10 июля]. Новий твір пролетарського письменника «Дети солнца» І. А. Кочерга оцінив прихильніше: «Эта пьеса выгодно отличается от прочих пьес Горького жизненностью содержания и сравнительно хорошей техникой. Так что сделай ее автор еще короче и прояви меньше кровожадности в разработке — было бы и совсем занимательно» [17, 1906. 2 мая]. Проте, звичайно, глибоко сприйняти п'єсу, драматизм образу Протасова, її головного героя, рецензент був неготовий через недостатню

увагу до соціальних проблем свого часу. Тому, відзначаючи успіх виконавця ролі «неподрозражаемого химика», І. А. Кочерга ставив йому в заслугу лише здатність «сохранить достоинство и красоту образа и удержаться на границе художественного комизма». Справжню значущість п'єс буревісника революції І. А. Кочерга збагнув тільки після Жовтня.

Майже трирічна перерва у критичній діяльності І. А. Кочерги (травень 1906 р. — квітень 1909 р.) припадає на період завершення першої російської революції, переходу в наступ сил контрреволюції, на роки найбільш жорстокої реакції. Але розглядати ці суспільні процеси як такі, що зумовили тривале мовчання І. А. Кочерги, слушно вважає М. Прилуцький, недоцільно [14, с. 8]. Конкретні ж документальні матеріали, які допомогли б з'ясувати це питання, поки що невідомі.

Наступний етап творчої біографії І. А. Кочерги — участь у щоденній політичній, економічній і літературній газеті «Черниговское слово» (1906—1917), яку сам письменник пояснює так: «Бридка, дешевенька газетка без смаку і будь-якого спрямування. Та що вдієш — іншої тут немає» [цит. за: 8, с. 167]. Напрям видання неминуче повинен був негативно позначитися на суспільно-політичних поглядах постійного автора, що й помітно в окремих публікаціях.

Зважаючи на те, що новознайдені публікації І. А. Кочерги на сторінках «Черниговского слова» у всій їх сукупності загалом підтверджують висновки дослідників його творчості, звернемося лише до найбільш помітних із цих матеріалів.

У 1909 р. критик знову звернувся до творчості драматурга О. Володського, вмістивши на сторінках «Черниговского слова» аргументовані негативні рецензії на його п'єси «Панна Штукарка» і «Хатня революція» [18, 1909. 17, 18 сент.]. В одній з них І. А. Кочерга, оглядаючи весь творчий доробок драматурга, оцінив негативно також п'єсу «На ласу принаду», яку в 1904 р. зустрів загалом прихильно. У зв'язку з цим О. Володський надрукував у рубриці «Наши общественные деятели» чернігівського ліберально-буржуазного журналу «Волна» статтю «Господин рецензент И. А. К.», в якій відзначив «поправління» критика, що, на думку О. Володського, і зумовило протилежну оцінку його давньої п'єси. Цю свою тезу О. Володський підкріпив посиланням на неприйняття І. А. Кочергою п'єси І. Карпенка-Карого «Суєта», «выдающегося произведения на ниве славянских литератур» [2, с. 384]. Визнаючи слушність цього зауваження, вважаємо за доцільне вказати на іншу, основну, на наш погляд, причину більш вимогливої оцінки І. А. Кочерги — на еволюцію його поглядів на театральне мистецтво, які в цей час ще не сформувалися остаточно.

Гострі публікації І. А. Кочерги на театральні теми викликали протидію усталеної громадської думки, підтвердженням чого можуть бути численні факти про сприйняття його виступів у пресі сучасниками. Так, на сторінках художньо-літературного, економічного і сатирично-гумористичного журналу «Волна» в 1909 р. з'явилися 4 публікації, присвячені виступам І. А. Кочерги [2; 4; 13; 16].

Приводом для полеміки послужила стаття критика «Театральные мысли» [9, с. 132—135], в якій він зробив ґрунтовний огляд чернігівського театрального життя. Опоненти І. А. Кочерги вважали надмірними його вимоги до самодіяльних акторів і взагалі до театрального життя в провінційному місті й висловили це в гострій формі. В ряді моментів автори «Волны» мали рацію (особливо О. Володський, про статтю якого вже йшлося). Справедливими були вказівки на надмірну патетику і «відстороненість» рецензій молодого критика, на зловживання ним іншомовною лексикою. Але в основному міркування опонентів рецензента І. А. Кочерги не були достатньо обґрунтованими, а їх звинувачення в тотальному критицизмі — безпідставними. Автори «Волны» не могли не відзначити здібностей критика. Так, видавець журналу В. Сучков писав, що мусить віддати належне «красивому и дельному перу» рецензента, який є «почти «одним воином в поле» на стр. «Черниговского слова» [13, с. 335].

У творчому доробку І. А. Кочерги — театрального критика чернігівських газет — переважну більшість становлять рецензії. Впродовж 1904—1912 рр. він опублікував лише кілька статей. Дві з них — «Театральные мысли» і «Театральная заметка» [18, 1911. 19 февр.] — цілком були присвячені проблемам діяльності театру в провінційному місті.

«Театральная заметка» досі не розглядалася дослідниками творчості І. А. Кочерги, хоча вона безперечно цікава для розуміння поглядів критика на театральне мистецтво і його завдання. Новознайдена публікація містить цінні додаткові матеріали до творчої біографії драматурга. Вона підготовлена всією попередньою творчістю І. А. Кочерги, тому що подібні до висловлених у цій статті думки наявні у деяких попередніх виступах критика — статті «Театральные мысли», рецензії на виставу «Петербургские трущобы» [9].

Розмірковуючи над конкретним фактом — переходом Чернігівського театру до нових арендаторів, І. А. Кочерга звертається до кардинальних питань театрального життя невеликого міста. Він критично оцінює діяльність попереднього арендатора, якому «при всей его опытности и знакомству с театральным делом недоставало любви к этому делу, недоставало чутья настоящего антрепренера — он не был тем, что называется «правильный человек на правильном месте».

Відповідь на питання «Чи буде діяльність нових підприємців більш успішною?» зумовлюється, на переконання автора, відповіддю на інше питання — «Чи потрібен Чернігову постійний театр і, якщо потрібен, який саме?». Він доказово спростовує твердження опонентів про нетеатральність Чернігова, обстоює доцільність, корисність театру для периферійного міста.

Стосовно репертуару критик підкреслює, що «трудная проблема театрального предприятия в небольшом городе разрешится сама собою, если театр сумеет привлечь толпу, большую публику; простыми и ясными красками, увлекательными страстями, здоровым смехом, зрелищем».

«Черниговское слово» містить, між іншим, і відомості до сценічної історії першої п'єси І. А. Кочерги «Песня в бокале», ще не введені у науковий обіг. З цієї газети дізнаємося про недоведену до кінця спробу постановки п'єси.

17 червня 1912 р. в рубриці «Хроника» з'явилося під назвою «Летний театр» таке непідписане повідомлення: «Мы слышали, что руководитель труппы летнего театра К. А. Богдановский ведет переговоры с одним из местных поэтов г. К. относительно постановки пьесы К., недавно разрешенной цензурой. Главным препятствием к осуществлению этого плана является широкая обстановочность пьесы, требующая, кроме роскошных декораций, стильных костюмов и т. п. сценических эффектов, еще и значительного количества статистов для массовых сцен и оркестра военной музыки». Слід зазначити, що І. А. Кочерга — а в цьому повідомленні йшлося саме про його перший драматичний твір — названий поетом. Це підтверджує свідчення Н. Андріанової [1, с. 9] та Ю. Мартича, автора біографічної повісті про письменника «Майстри часу живут поруч» [12, с. 156] про те, що І. А. Кочерга писав у чернігівські роки вірші.

В оголошеннях про вистави гастролуючої трупи, які вміщувалися на першій сторінці кожного номера «Черниговского слова», серед творів, що готувалися до постановки, невдовзі двічі згадується «новая пьеса» [18, 1912. 22, 23 июня]. А через два тижні в таких же оголошеннях вона була названа повністю — «Песнь в бокале», драма-сказка местного автора И. А. Кочерги». Вказувалося, що «пьеса ставится под руководством автора» [18, 1912. 5, 6, 8 июля]. Що врешті-решт стало на заваді цій виставі, а вона так і не відбулася, — поки що не відомо.

Те, що гастролуюча трупа готувала до вистави п'єсу І. А. Кочерги, не могло не позначитися на позиціях критика стосовно творчості цього колективу.

Впродовж 1904—1911 рр. рецензії І. А. Кочерги відзначалися не лише компетентністю, а й незмінною вимогливістю як до драматургів, так і до акторів. Ось ще один приклад. Рецензуючи «Чайку» А. П. Чехова у виконанні однієї з мандрівних труп, він писав: «Сезон открыли «Чайкой». Поступок, во всяком случае, необдуманный, потому что из всех чеховских пьес именно «Чайка» требует особенной осторожности от актеров. Необходима исключительная добросовестность и почти нежная заботливость для того, чтобы капризная прелесть этой элегии не воплотилась на подмостках в самую банальную скуку. Увы — так оно и было» [Городской театр. 18, 1910. 23 апр.].

А його рецензії 1912 р. майже всуціль некритичні, хоча рівень трупи, як переконають свідчення ряду сучасників, був досить пересічний. Дізнаємося про це, наприклад, з листа групи любителів мистецтва до редакції газети «Черниговское слово», в якому зазначалося: «Мы не поклонники ни нашего театра с его «истеричной» рекламой, ни большинства артистов, играющих, на наш взгляд, не серьезно и не изящно серьезные и изящные пьесы» [18, 1912. 11 июля]. Це твердження було підкріплене належними ар-

гументами. Досвідчений театральний критик І. В. Іванов [3, с. 305—307] вмістив велику статтю про ці ж гастролі — «Летний театр в Чернигове» — у ліберально-буржуазній газеті «Киевская мысль». Він професійно довів низький творчий рівень цього колективу, підкреслюючи, що «наиболее эстетически развитая часть публики осталась совершенно неудовлетворена спектаклями ансамбля г. Богдановского» [6]. Критик торкнувся, між іншим, і рецензій І. А. Кочерги на сторінках «Черниговского слова», не називаючи автора: «Чувство недовольства у эстетически развитых людей немало обострялось и теми наивными дифирамбами, которые воспевались труппе и ее руководителю рецензентом «Черниговского слова», писавшем свои хвалы в забавно выпрещенном штиле. Кстати, он сочинил и какую-то пьесу, постановки которой старательно добивался. Она, впрочем, значилась некоторое время в числе готовящихся, но тем дело и ограничилось» [6].

Відомостей, які є зараз у нашому розпорядженні, звичайно, замало для того, щоб вичерпно прокоментувати рецензії І. А. Кочерги 1912 р., які певним чином дисонують з його вимогливою творчістю попередніх років. З'ясуванню цього питання, а так само створенню докладнішої, зрештою повної характеристики театально-критичної діяльності І. А. Кочерги чернігівських років допоможуть подальші пошуки джерельних матеріалів та їх ретельний аналіз.

Розглянуті критичні виступи І. А. Кочерги і відомості про сприйняття його публікацій на театральні теми сучасниками дають новий матеріал для більш аргументованих суджень про ранній період творчості драматурга.

1. Андріанова Н. М. Иван Кочерга: Лит. портрет. К., 1963. 2. Володский А. Ф. Господин рецензент И. А. К. // Волна. 1909. № 17. 3. Герасимов Ю. К. Критика в провинции // Очерки истории русской театральной критики: Конец XIX — начало XX века. Л., 1979. 4. Гога [Кулябко И. Н.] Наши злободневные мотивчики // Волна. 1909. № 15. 5. Голубева З. С. Иван Кочерга: Нарис життя і творчості. К., 1981. 6. Дж-он И. [Иванов И. В.] Летний театр в Чернигове // Киев. мысль. 1912. 6 авг. 7. Дудко В. І. До біографії Івана Кочерги // Рад. літературознавство. 1984. № 4. 8. Карклінь Г. На консультації в майстра // Вітчизна. 1984. № 1. 9. Кочерга І. Радість мистецтва: Збірник театральної публіцистики. К., 1973. 10. Кузякіна Н. Драматург Іван Кочерга: Життя. П'єси. Вистави. К., 1968. 11. Кузякіна Н. Иван Кочерга — театральний критик // Рад. літературознавство. 1969. № 6. 12. Мартич Ю. ... І стежка до криниці. К., 1980. 13. Минич [Сучков В. М.] Маленькие люди, мелкие дела и пошлые мысли // Волна. 1909. № 16. 14. Прилуцький М. Публіцистична пристрасність митця // Кочерга І. Радість мистецтва: Збірник театральної публіцистики. К., 1973. 15. Скирда Л. М. Иван Кочерга // Українська радянська література. К., 1979. 16. Чичок-Люкстар. Мысли вслух: Наброски карандашом // Волна. 1909. № 20. 17. Черниговские губернские ведомости: Часть неофициальная. 18. Черниговское слово. 19. Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. ф. 103, спр. 464.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Анализируются неизвестные публикации И. А. Кочерги в черниговской до-октябрьской прессе 1904—1911 гг. Рассмотрены отзывы современников о выступлениях драматурга на театральные темы, материалы к сценической истории его первой пьесы «Песня в бокале». Публикуется текст «Театральной заметки» (1911) И. А. Кочерги, ранее неизвестной специалистам.

ТЕАТРАЛЬНА ЗАМЕТКА *

Вопрос о существовании в Чернигове театра вступает, по-видимому, в новый фазис. Прежний арендатор единственного нашего театра небезызвестный черниговцам и всему театральному миру А. Вольский уступил свои права на остающуюся часть контрактного срока группе местных обывателей, состоящей из четырех лиц различной профессии и различной прикосновенности к искусству. Утверждают, что новые владельцы почтенного здания намерены возвратить его к прежним славным дням (времена А. Л. Горелова**) и сделать из летнего снова зимний театр, окружив деревянное ядро каменной скорлупой. Еще два года назад я не находил в этой мысли ничего утопического и советовал поступить именно таким образом, не дожидаясь осуществления пышных, но платонических обещаний нашего юбилейного *** магистрата****. Так или иначе, но взоры скучающей публики обращены теперь на упомянутых четырех лиц и этим последним следует помнить, что кроме прав на театр они приобрели еще и некоторые обязанности перед обществом, к которым прежний владелец относился довольно легкомысленно. Протекавшая на наших глазах шестилетняя деятельность г. Вольского неоднократно вызывала справедливые упреки публики — вот почему вольные и невольные грехи прежней антрепризы могли бы послужить уроком для новых еще не искушенных владельцев. А что бывший «директор» театра не был свободен от весьма грубых ошибок, достаточно очевидно. Г-ну Вольскому при всей его опытности и знакомству с театральным делом недоставало любви к этому делу, недоставало чутья настоящего антрепренера — он не был тем, что называется «правильный человек на правильном месте» и приемы его эксплуатации театра носили слишком экстенсивный, проще сказать, хищнический характер. Попроще и подешевле. Тех убытков, о которых любил говорить, он, конечно, не терпел, но если его упреки в равнодушии публики и были отчасти основательны, то сам он ничего не делал для того, чтобы победить это равнодушие. Осторожный, враждебно настроенный к публике и актерам, он проводил сезонную кампанию весьма оригинально и хищнически просто: приглашал плохую труппу, облагал ее солидной контрибуцией и через месяц, другой отпускал, нередко ранее срока; затем заколачивал «свой» театр и до новой весны ограничивался остроумными lamentациями на тему о ненужности «хорошего» театра нашей публике. Между тем за шестилетний период своей антрепризы он только два раза давал городу удовлетворительную русскую драму и то один раз не в этом театре, а в «манеже» Александровской пл., где у него подвизалась действительно отличная труппа (тогда, конечно, и сборы были хорошие). Все же остальные годы он пытался поймать публику в совершенно дырявые сети и главной статьей бюджета имел, как уже

* «Театральная заметка» І. А. Кочерги — один з невідомих досі виступів українського радянського драматурга в дожовтневій пресі. Вона була опублікована в газеті «Чернігівське слово» 19 лютого 1911 р. і з того часу не передруковувалася.

** Горелов Олександр Леонтійович (1868—1937) — український радянський композитор і диригент. Наприкінці ХІХ ст. (до 1899 р., під час навчання І. А. Кочерги в Чернігівській гімназії) був у Чернігові директором міського театру, агентом імператорського Російського театального товариства. Тогочасне театральне життя міста відзначалося інтенсивністю і високим мистецьким рівнем.

*** У 1908 р. було відзначено 1000-літній ювілей Чернігова.

**** З цього приводу І. А. Кочерга висловився у статті «Театральні думки» (1909).

сказано, высокое обложение плохих актеров. Итак, как видим, бывший «директор» не сумел воспользоваться выгодами единственного в городе антрепренера. Будут ли новые предприниматели тароватее старого? Вопрос этот разрешится сам собой, если мы получим ответ на другой, обуславливающий вопрос: — нужен ли нашему городу постоянный театр и какой именно? Вот «директор» Вольский утверждал, что не нужен за неимением у нас театрального народа, но мы не согласимся с «директором» Вольским. Пятьдесят восемь лет назад строился этот самый театр и вот как просто и искренне радовался его постройке современный летописец: (Черн. Губ. Вед. 1852 г.) «В нагорной половине города, на Красной площади, против Магистрата строится театр; одно слово театр магически действует на жителей Чернигова. Это удовольствие для них так редко, что каждый с особенным чувством смотрит на постройку и с нетерпением ожидает ее окончания». Много воды утекло с тех пор, но неужели напрасно смотрели тогда «с особенным чувством» черниговцы на новую постройку? Разве бесследно простояло 60 лет это неуклюжее здание среди сменявшихся поколений горожан, на Красной площади, против Магистрата? Сколько потускневших теперь глаз загоралось первой радостью искусства под этими старыми сводами; сколько раз волшебное электричество сцены пьянило толпу дразнящим озоном театральной бури, увлекало вихрем красивых страстей и страданий... Пятьдесят восемь лет живые волны людей заливали узкие коридоры старого здания, точили постоянным прибоем крепкие его бревна. Неужели через пятьдесят восемь лет изменились законы прилива этой толпы? Толпа консервативна в своих привязанностях. *Зрелище, музыка, страсти* — вот, что влечет ее так же неизменно, как луна притягивает волны моря. Вкусы провинциальной толпы, чуждой извращений моды, особенно консервативны. Вот почему трудная проблема театрального предприятия в небольшом городе разрешится сама собою, если театр сумеет привлечь толпу, большую публику, простыми и яркими красками, увлекательными страстями, здоровым смехом, зрелищем. Все сумеречное, патологическое, ноющее должно быть устранено — провинциальная толпа любит нарядные подмостки. Точно так же не нужно нам ничего изощренного, никаких сомнительных новинок, лопающихся каждый день на столичных театрах. Дайте нам хброших разных актеров, которые могли бы раскинуть перед нами причудливую ткань страстей и приключений в старом доме «на Красной площади, против Магистрата».

И. А. К.

Стаття надійшла до редколегії 22.11.84

З М І С Т

ДО 70-РІЧЧЯ ВЕЛИКОГО ЖОВТНЯ

Скоць А. І. Тема Великого Жовтня і громадянської війни в українській радянській поезії 20—30-х років	3
Гладкий В. М. Типологічні паралелі в українській радянській та німецькій революційній прозі 20—30-х років	13
Куценко Л. В. Фольклоризм драми Ю. Яновського «Дума про Британку»	19
Галич О. А. Художнє осмислення образу історичного героя в документально-біографічному романному епосі	26

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Охріменко О. М. До проблеми визначення стильових течій в поезії українських романтиків ХІХ ст.	30
Колотило Т. І. Алгоритм у системі художнього пізнання	37
Остапик І. Д. Героїчне і трагічне у творах про фашистську неволю .	45
Приходько І. Ф. Оповідач у художній прозі Я. Галана	53

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Ткачук М. П. Концепція образу Ізольди Білорукої в однойменній поемі Лесі Українки	58
Пашко О. Ф. Краса людського духу (До проблематики повісті О. Кобилянської «Людина»)	65
Черниш Н. І. М. Бажан у газеті «За Радянську Україну»	72
Заверталюк Н. І. Стильові особливості публіцистики Ю. Яновського .	79
Климець Ю. Д. Традиції і новаторство у поемах Д. Павличка	86
Меленчук М. М. Морально активна особистість у сучасній прозі про Велику Вітчизняну війну	93

НА ДОПОМОГУ ВЧИТЕЛЕВІ ТА СТУДЕНТУ

Олексюк О. Г. Борець за свободу і возз'єднання українського народу (До 95-річчя з дня народження Степана Тудора)	101
--	-----

ПУБЛІКАЦІЇ

Дудко В. І. До вивчення ранньої театральної критики І. А. Кочерги . .	108
---	-----

СОДЕРЖАНИЕ

К 70-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОГО ОКТЯБРЯ

Скоць А. И. Тема Великого Октября и гражданской войны в украинской советской поэзии 20—30-х годов	3
Гладкий В. М. Типологические параллели в украинской советской и немецкой революционной прозе 20—30-х годов	13
Куценко Л. Б. Фольклоризм драмы Ю. Яновского «Дума про Британку»	19
Галич А. А. Художественное осмысление образа исторического героя в документально-биографическом романном эпосе	26

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Охрименко Е. Н. К проблеме определения стилевых течений в поэзии украинских романтиков XIX в	30
Колотило Т. И. Аллегория в системе художественного познания	37
Остапик И. Д. Героическое и трагическое в произведениях о фашистской неволе	45
Приходько И. Ф. Рассказчик в художественной прозе Я. Галана	53

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Ткачук Н. П. Концепция образа Изольды Белорукой в одноименной поэме Леси Украинки	58
Пашко А. Ф. Красота души человека (К проблематике повести О. Кобылянской «Людина»)	65
Черныш Н. И. Бажан в газете «За Радянську Україну»	72
Заверталюк Н. И. Стилиевые особенности публицистики Ю. Яновского	79
Климец Ю. Д. Традиции и новаторство в поэмах Д. Павлычко	86
Меленчук М. Н. Морально активная личность в современной прозе о Великой Отечественной войне	93

В ПОМОЩЬ УЧИТЕЛЮ И СТУДЕНТУ

Олексюк Е. Г. Борец за свободу и воссоединение украинского народа (К 95-летию со дня рождения Степана Тудора)	101
---	-----

ПУБЛИКАЦИИ

Дудко В. И. К изучению ранней театральной критики И. А. Кочерги	108
---	-----

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

Министерство высшего и среднего
специального образования УССР

Львовский ордена Ленина государственный
университет им. Ив. Франко

УКРАИНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Республиканский межведомственный
научный сборник

Издается с 1966 г.

В ы п у с к 49

Львов, Издательство при Львовском
государственном университете издательского
объединения «Вища школа»

Адрес редколлегии: 290000

Львов, ул. Университетская, 1.

Университет, кафедра украинской литературы.
«Украинское литературоведение».

Львовская областная книжная типография.
290000 Львов, ул. Стефаника, 11.

(На украинском языке)

Редактор Г. Я. Луцак

Художній редактор О. М. Козак

Технічний редактор С. Д. Довба

Коректор К. Г. Логвиненко

Інформ. бланк № 11668.

Здано до набору 02. 02. 87. Підп. до друку
05. 08. 87. БГ 01757. Формат 60×90^{1/16}. Папір
друк. № 3. Літ. гарн. Вис. друк. Ум. друк.
арк. 7,5. Ум. фарбо-відб. 7,87. Обл.-вид. арк. 8,88.
Тираж 600 прим. Вид. № 1620. Зам. 2942. Ці-
на 1 р. 30 к.

Львівська обласна книжкова друкарня
290000 Львів, вул. Стефаника, 11.

1 крб. 30 к.



Українське літературознавство, 1987, вип. 49, 1—120.