

020967

вып. 27

215454

**КРАЇНСЬКЕ
ЛІТЕРАТУРО-
ЗНАВСТВО**

ВИПУСК

27

Львівський національний університет
імені Івана Франка
Наукова бібліотека



* 001 - 0727488 *

МІНІСТЕРСТВО ВИЩОЇ
І СЕРЕДНЬОЇ СПЕЦІАЛЬНОЇ
ОСВІТИ УРСР
ЛЬВІВСЬКИЙ
ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

ВИПУСК 27

РЕСПУБЛІКАНСЬКИЙ
МІЖВІДОМЧИЙ ЗБІРНИК



ЛЬВІВСЬКИЙ
УНІВЕРСИТЕТ

ВИДАВНИЧЕ ОБ'ЄДНАННЯ
«ВИЩА ШКОЛА»

ВИДАВНИЦТВО
ПРИ ЛЬВІВСЬКОМУ
ДЕРЖАВНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ
ЛЬВІВ — 1976

215454



Матеріали 27 випуску «Українського літературознавства» висвітлюють питання критики, теорії та історії радянської та дожовтневої літератур.

Збірник складається з шести розділів, у які, крім традиційних, входить новий: «Рецензії». Ці рубрики містять дослідження науковців-методистів та відгуки на нові літературознавчі праці. В розділі «Бібліографія» висвітлюються досягнення радянських літературознавців в галузі дослідження життя і творчості Марка Черемшини.

Призначений для викладачів вузів, учителів, аспірантів та студентів, усіх, хто цікавиться українською літературою.

РЕДКОЛЕГІЯ ЗБІРНИКА:

Дорошенко І. І. (відповідальний редактор); Мороз О. Н. (заступник відповідального редактора); Халімончук А. М. (заступник відповідального редактора); Комаринець Т. І. (відповідальний секретар); Грицай С. М., Голубева Д. С., Губар О. І., Домницька Г. С., Жук Н. Я., Кубланов Б. Г., Лесик В. В., Лесин В. М., Лісовий П. М., Луценко І. А., Неборячок Ф. М., Федорчук М. С., Федченко П. М., Фашенко В. В., Фролова К. П., Шаховський С. М., Шолом Ф. Я.

Відповідальний за випуск І. І. Дорошенко

В. І. МАРТУСЬ

Ленінська методологія аналізу й оцінки суспільних явищ і загальнонаукові основи літературно-художньої критики

Величезні можливості у справі дальшого піднесення ідейно-естетичного рівня художньої культури розвинутого соціалістичного суспільства має радянська літературно-художня критика. Враховуючи зростаючу роль і значення її в сучасних умовах, Комуністична партія поставила перед літературно-художньою критикою важливі й відповідальні завдання і визначила шляхи їх здійснення. «Обов'язок критики, — підкреслюється в постанові Центрального Комітету КПРС «Про літературно-художню критику», — глибоко аналізувати явища, тенденції і закономірності сучасного художнього процесу, всіляко сприяти зміцненню ленінських принципів партійності і народності, боротися за високий ідейно-естетичний рівень радянського мистецтва, послідовно виступати проти буржуазної ідеології. Літературно-художня критика покликана сприяти розширенню ідейного кругозору художника і вдосконаленню його майстерності. Розвиваючи традиції марксистсько-ленінської естетики, радянська літературно-художня критика повинна поєднувати точність ідейних оцінок, глибину соціального аналізу з естетичною вимогливістю, дбайливим ставленням до таланту, до плідних творчих пошуків» [2].

Виконання цих завдань — надзвичайно складний багатогранний процес постійного, цілеспрямованого проведення політики партії в галузі художньої культури, роль якої в комуністичному будівництві неупинно зростає.

Ефективність позитивного впливу критики на сучасний літературно-художній процес значною мірою залежить від рівня розробленості актуальних проблем її теорії і методології.

Єдино правильну завершену діалектико-матеріалістичну концепцію сутності, специфіки, наукових основ і суспільного значення літературно-художньої критики містить у собі теоретичне надбання ленінізму. В ньому знаходимо вичерпне обґрунтування суспільних і методологічних детермінантів літературно-художньої критики, загальнофілософську основу розв'язання проблем її теорії і методології.

Питання ленінської методології аналізу й оцінки художньої творчості давно стали предметом наукового дослідження критиків і естетиків, мистецтвознавців і літературознавців [5]. Але

зроблене в цій справі — лише початок того глибокого «вивчення проблем теорії і методології літературно-художньої критики», на необхідності якого наголошує Центральний Комітет нашої партії [2].

Теоретичне надбання ленінізму містить у собі всебічно обгрунтовану, випробувану практикою методологію аналізу й оцінки суспільних явищ. Блискуче застосована В. І. Леніним при аналізі й оцінці таких специфічних суспільних явищ, як мистецька творчість, ця методологія по праву називається ленінською методологією літературно-художньої критики.

В. І. Ленін вважав літературно-художню критику, як і мистецтво, важливим знаряддям пізнання життя, ефективною зброєю в боротьбі за революційне його перетворення. Зокрема, в ленінській теоретичній спадщині широко цитуються окремі місця, використовуються крилаті слова і вирази не тільки з творів літератури, а також і з численних праць художньої критики.

Навіть у найтяжчі часи реакції, що наступила після поразки революції 1905—1907 рр., В. І. Ленін не уявляв собі більшовицької нелегальної газети «Пролетарий» без літературної критики. Він енергійно залучав до літературно-критичної роботи в газеті О. М. Горького. В листі до А. В. Луначарського на початку 1908 р. Володимир Ілліч признавався, що він «саме мріяв про те, щоб літературно-критичний відділ зробити в «Пролетарии» постійним і доручити його О. М-чу (О. М. Горькому. — В. М.)» [4, с. 204]. Пізніше, в 1913 р., в листі до редакції «Правды», Володимир Ілліч вказував, що без літературно-критичного відділу «велика» газета неможлива [1, т. 48, с. 186].

Все це з особливою переконливістю свідчить про те, як глибоко розумів Володимир Ілліч сутність, специфіку, наукові основи й суспільне значення літературно-художньої критики.

Літературно-критична діяльність В. І. Леніна знаменувала собою якісно новий, вищий етап у розвитку марксистської літературно-художньої критики.

У праці «Економічний зміст народництва і критика його в книзі п. Струве» (1894—1895 рр.) В. І. Ленін дав класичне обгрунтування сутності критики суспільних явищ. На конкретному прикладі він показав, що «вся різниця між народництвом і марксизмом полягає в характері критики російського капіталізму» [1, т. 1, с. 433]. Цю різницю Володимир Ілліч визначив так: «Народник для критики капіталізму вважає за достатнє констатувати наявність експлуатації, взаємодіяння між нею і політикою і т. п. Марксист вважає за необхідне пояснити і зв'язати до купи ці явища експлуатації як систему певних виробничих відносин, як особливу суспільно-економічну формацію, закони функціонування і розвитку якої підлягають об'єктивному вивченню. Народник вважає за достатнє для критики капіталізму — осудити його з точки зору своїх ідеалів, з точки зору «сучасної науки і сучасних моральних ідей». Марк-

сист вважає за необхідне дослідити якнай докладніше ті класи, які утворюються в капіталістичному суспільстві, вважає за ґрунтовну тільки критику з точки зору певного класу, — критику, що ґрунтується не на моральних міркуваннях «особи», а на точному формулюванні суспільного процесу, що дійсно відбувається» [1, т. 1, с. 433—434].

Наведене положення стосується не окремих сторін предмету і способу дослідження, а всієї сукупності їх найзагальніших сторін і, отже, має загальнометодологічне значення. За В. І. Леніним, поняття критики суспільних явищ включає в себе дослідження, пояснення й оцінку розглядуваного явища «з точки зору певного класу». Причому, вказує В. І. Ленін, логічно вважати за серйозну тільки ту критику, яка ґрунтується на «точному формулюванні суспільного процесу, що дійсно відбувається», тобто істинною є тільки критика, яка ведеться з позицій передового класу суспільства. Адже тільки клас, якому належить майбутнє, — передовий суспільний клас — кровно зацікавлений у наближенні прийдешнього. А це з усією необхідністю зумовлює дослідження, пояснення й оцінку будь-якого розглядуваного суспільного явища, в тому числі, звичайно, й художнього, із справді наукових позицій, заснованих на точному формулюванні суспільного процесу, що дійсно відбувається. Адже «наша (пролетарська. — В. М.) сила в проголошенні правди!» [1, т. 11, с. 311].

З ленінського пояснення сутності критики суспільних явищ випливає, що вона, по-перше, має класовий характер і, по-друге, не будь-яка, а тільки пролетарська класовість критики органічно поєднується з її науковістю.

Та об'єктивна істина, що літературно-художня критика має яскраво виражений класовий характер, не влаштовувала й не могла влаштовувати представників експлуататорської верхівки, зокрема російського буржуазного ліберального ренегатства. І вони будь-що силкувалися спростувати неспростовне.

Так, у збірнику статей «Вехи», виданому в 1909 р., кадетські публіцисти, представники контрреволюційної ліберальної буржуазії особливо багато зусиль спрямували на спотворення суті поглядів і діяльності найвидатніших представників революційно-демократичної критики В. Г. Белінського, М. О. Добролюбова, Д. І. Писарева, М. Г. Чернишевського.

«Вехи» оголосили великих критиків, за термінологією і у відповідності з програмою чорносотенної газети «Московские Ведомости», вождями «інтелігентів», що мало означати, ніби найвидатніші представники російської революційно-демократичної критики виражають всього-навсього «інтелігентські» настрої та інтереси.

У статті «Про «Вехи» (1909 р.) В. І. Ленін піддав нищівній критиці жонглерські виверти «віхівців», які в своєму збірнику оголосили, що лист Белінського до Гоголя являє собою «палкий і класичний вираз інтелігентського настрою», що «історія

нашої публіцистики, починаючи після Белінського, щодо життєвого розуміння — суспільний кошмар». «Так, так, — з неприхованою іронією писав Володимир Ілліч з цього приводу. — Настрій кріпаків-селян проти кріпосного права, очевидно, є «інтелігентський» настрій. Історія протесту й боротьби найширших мас населення з 1861 по 1905 рік проти залишків кріпосництва в усьому ладі російського життя є, очевидно, «суцільний кошмар». Чи, може, на думку наших розумних і освічених авторів, настрій Белінського в листі до Гоголя не залежав від настрою кріпаків-селян? Історія нашої публіцистики не залежала від обурення народних мас залишками кріпосницького гніту?» [1, т. 19, с. 162].

В. І. Ленін спростував незграбні спроби ліберальних ренегатів заперечити той факт, що російська революційно-демократична критика є виразницею класових настроїв і інтересів найбідніших селянських мас, придавлених нестерпною експлуатацією. У буржуазному суспільстві літературно-художня критика завжди була, є й буде класовою.

Класовий характер критики зумовлює її партійність, бо «строга партійність є супутник і результат високорозвинutoї класової боротьби» [1, т. 12, с. 123].

На партійність критики літературних (художніх) явищ В. І. Ленін вказував у листі до О. М. Горького на початку 1908 р.: «Ох, немає добра в окремих, довгих літературно-критичних статтях — що розсипаються по різних напівпартійних і позапартійних журналах! Краще б нам спробувати зробити крок далі від цієї інтелігентської старої, панської замашки, сиріч зв'язати і літературну критику *тісніше* з партійною роботою, з керівництвом партією» [4, с. 202—203]. Тісний зв'язок літературної критики з партійною роботою, за глибоким переконанням Володимира Ілліча, висловленим у тому ж листі до О. М. Горького, однаково плідний і корисний як для партійної роботи, так і для літературної критики. «У скільки разів, — писав В. І. Ленін, — виграла б і партійна робота через газету, не таку односторонню, як раніше, — і літераторська (зокрема, в галузі критики. — В. М.) робота, *тісніше* зв'язавшись з партійною...» [4, с. 202].

Як уже відзначено вище, за В. І. Леніним, поняття критики суспільних явищ, у тому числі, звичайно, й літературно-художніх, включає в себе дослідження, пояснення й оцінку аналізованого явища «з точки зору певного класу». Оскільки ж предметом дослідження літературно-художньої критики є мистецтво, то саме його вона й пояснює та оцінює, або, точніше (адже йдеться про одночасний акт), пояснюючи, оцінює чи, оцінюючи, пояснює.

Мистецтво має свого творця і свого споживача. І критичне дослідження мистецької цінності, в якому органічно поєднується пояснення й оцінка її реальної художньої вартості, одночасно адресується як читачеві, слухачеві чи глядачеві, так

і авторів. У цьому — надзвичайна складність літературно-художньої критики: адже вона повинна вести двоадресну розмову не в двох різних «тональностях», а в одній, причому в такій, яка б захоплювала і творця, і споживача мистецтва. Іншими словами, справжня майстерність викладу критичних праць зумовлюється органічним поєднанням глибини наукової переконливості з мистецькою довершеністю стилю. Класичними зразками майстерності такого викладу є літературно-критичні статті В. І. Леніна. І відрадно відзначити, що в дослідженні стилю літературно-критичних праць В. І. Леніна нашою наукою досягнуто помітних успіхів [7].

Однією з найголовніших ознак справжньої критики є, за В. І. Леніним, аналіз і оцінка реального доробку автора розглядуваного твору. Цього не можна замінити безпредметним теоретизуванням навколо того, що хотів або чого не хотів і не висловив автор, як це зробив «легальний марксист П. М. Скворцов у рецензії на книгу В. І. Леніна «Розвиток капіталізму в Росії».

У тій праці В. І. Ленін писав: «В кінці вступного теоретичного розділу у мене прямо вказана тема, що цікавить мене...» [1, т. 3, с. 580]. Але П. М. Скворцов, накинувшись з «купою найдобріших «сердитих» висловів» на книгу В. І. Леніна, заходився звинувачувати її автора за те, що він не обрав для своєї праці інших тем, інших питань. Але з рецензії П. М. Скворцова на книгу «Розвиток капіталізму в Росії» так і не можна зрозуміти, «чи вважає критик, що ці питання не варті розгляду?». І це не випадково. У статті «Некритична критика», спрямованій проти ворожої рецензії, Володимир Ілліч вказує, що П. М. Скворцов «воліє обминати питання на ту тему, яку я собі поставив, і вказати *інші теми*, якими мені слід було б, за велінням Юпітера, зайнятися» [1, т. 3, с. 580].

Каменя на камені не залишивши від ворожої марксизму критики П. М. Скворцова, Володимир Ілліч дотепно резюмував: «Адже це цілком така сама «критика», як та, з якої сміявся колись Чернишевський; візьме людина в руку «Пригоди Чичикова» і починає «критикувати»: «Чи-чи-ков, чхи-чхи... Ах як смішно!...» [1, т. 3, с. 581—582].

Критика тих чи інших положень, досліджуваних автором у його праці, ніколи не може бути серйозною й переконливою, якщо критик замовчує або спотворює авторське розуміння порушених ним питань і обмежується показом лише того, як хоче його розуміти він сам. Власне на це вказував В. І. Ленін у відповіді П. Нежданову, який розглядав статтю В. І. Леніна «Замітка до питання про теорію ринків (з приводу полеміки пп. Туган-Барановського і Булгакова)» і статті інших авторів про теорію ринків. Володимир Ілліч відзначив «зовсім довільне» й «зовсім неправильне тлумачення» П. Неждановим його (Ленінових. — В. М.) положень. В. І. Ленін писав у зв'язку з цим: «Критикуючи мої твердження про суперечність між вироб-

пролетаріату, — говорив Володимир Ілліч у доповіді про Об'єднавчий з'їзд РСДРП, — можуть і повинні відкрито критикувати помилки.... але робити це у прикритій, двозначній, неясній формі зовсім недостойно соціал-демократії» [1, т. 13, с. 48].

Смілива й відкрита, заснована на наукових критеріях аналізу — ось та критика, яка відповідає духові марксизму, яка допомагає стояти на рівні найвищих завдань часу. «Критикувати помилки німецьких вождів, — писав В. І. Ленін 1907 р. в передмові до брошури Воїнова (А. В. Луначарського) про ставлення партії до професійних спілок, — ми повинні безбоязно і відкрито, якщо хочемо бути вірні духові Маркса й допомагати російським соціалістам стати на висоті сучасних завдань робітничого руху» [1, т. 16, с. 174].

Справжня літературна критика не може обмежуватися лише запереченням позиції автора рецензованого твору, якщо вона не хоче опуститися до рівня звичайного критиканства. Серйозна й сумлінна критика, за В. І. Леніним, ні в якому разі не може обійтися без викладу «позитивних поглядів» критика на явища, які він аналізує [1, т. 4, с. 192].

Серйозною вадою літературної критики В. І. Ленін вважав відсутність «прямоти і виразності». Такі необхідні якості критика втрачає тоді, коли вона «зачіпає силу проблем, безліч питань, але *ні в одному* з цих питань не дає цільного і чіткого викладу нових поглядів критика», коли «критик тільки викладає свої сумніви, кидаючи ледве зачеплені ним важкі і складні питання без будь-якої самостійної розробки» [1, т. 4, с. 191]. А саме це — зачіпання, нагромадження безлічі питань і неспроможність у жодному з них висловити позитивну думку критика, засновану на наукових засадах аналізу й оцінки, — є не чим іншим, як безідейним і безпринципним критиканством, проти якого Володимир Ілліч виступав надзвичайно гостро, іронічно називаючи любителів такої «критики» «літературними наїзниками» [1, т. 14, с. 116].

В. І. Ленін роз'яснював, що «всякі дії і всілякі виступи», в тому числі й критичні, «цінні лише тому і остільки, оскільки вони посувають вперед, а не назад, — оскільки вони ідейно згуртовують пролетаріат, піднімаючи його, а не принижуючи, не розбещуючи, не розслабляючи» [1, т. 14, с. 115—116].

У промові на Московській губернській конференції РКП(б) 21 листопада 1920 р., торкаючись питання критики, В. І. Ленін говорив, що свобода критики — прекрасна річ, але після того, як «свобода критики проголошена», «треба подумати про зміст критики» [1, т. 42, с. 35]. Бо «якщо свобода критики означає свободу захисту капіталізму, — з особливою силою підкреслив В. І. Ленін, — то ми її роздаavimo» [1, т. 42, с. 35].

Ці ленінські настанови, висловлені стосовно характеру критики різних суспільних явищ, безсумнівно, мають значення також для літературно-художньої критики.

ництвом і споживанням у капіталістичному суспільстві, п. П. Нежданов повинен був (на мою думку) викласти читачеві, як я розумію цю суперечність, не обмежуючись викладом свого погляду на суть і значення цієї суперечності. Вся суть питання (яке викликало полеміку п. П. Нежданова проти мене) в тім-то й полягає, що я розумію розглядувану суперечність зовсім не так, як хоче розуміти її п. П. Нежданов» [1, т. 4, с. 150].

На важливу вимогу до літературної критики вказав Володимир Ілліч у листі В. С. Войтинському з приводу статті, яку той рекомендував вмістити в журналі «Просвещение»: «...Повинен по совісті сказати, що вона зовсім нікуди не годиться» [1, т. 48, с. 234]. Подавши такий урок відвертості й прямої в літературній критиці (і обгрунтувавши, чому саме стаття «За спільний прапор» не може бути надрукованою в журналі «Просвещение»), Володимир Ілліч пояснив: «Відвертість і прямота насамперед — чи не так?» [1, т. 48, с. 234].

Відкрити й пряму критику суспільних явищ В. І. Ленін протиставив меншовицькій «критиці», яка зводилась до причіпок, інтелігентських шпильок. У промові на Об'єднавчому з'їзді РСДРП в 1906 р. Володимир Ілліч вказував, що потрібна і навіть обов'язкова не будь-яка, а тільки «відкрита, пряма, явна і ясна критика, а не причіпка, не уколи, не інтелігентські шпильки» [1, т. 12, с. 365]. При цьому В. І. Ленін на конкретному прикладі показав, що прямою може бути не всяка критика, а тільки та, яка ведеться на науковій основі. Він говорив, що, на відміну від резолюції меншовиків, яку проймає «дрібна, дріб'язкова полеміка», зокрема, в питанні про оцінку досвіду минулого, «наша (більшовицька. — В. М.) резолюція, підводячи науковим способом підсумки останнього року, критикує прямо...» [1, т. 12, с. 364—365].

Тільки пряма, відверта критика, заснована на ясній, науковій оцінці реальних суспільних явищ, здатна принести користь тому, кому вона адресується. Саме на це вказав В. І. Ленін у «Зверненні до партії делегатів Об'єднавчого з'їзду, які належали до колишньої фракції «більшовиків», написаному після закриття Об'єднавчого з'їзду партії і прийнятому на нараді делегатів-більшовиків — учасників з'їзду: «В резолюціях про збройне повстання з'їзд також не дав того, що було потрібно: прямої критики помилок пролетаріату, ясної оцінки досвіду жовтня—грудня 1905 р., — хоча б спроби вивчити співвідношення страйку з повстанням; замість всього цього в резолюціях переважають якісь неспівмірні відмовки від збройного повстання. З'їзд не сказав робітничому класові одверто і ясно, що грудневе повстання було помилкою; але в той же час у прихованій формі з'їзд засудив грудневе повстання. Ми думаємо, що таким способом можна скоріше затемнити, ніж прояснити революційну свідомість пролетаріату» [1, т. 12, с. 372—373].

Критику в прихованій, неясній формі В. І. Ленін вважав взагалі недостойною пролетаріату і його партії. «Представники

пролетаріату, — говорив Володимир Ілліч у доповіді про Об'єднавчий з'їзд РСДРП, — можуть і повинні відкрито критикувати помилки.... але робити це у прикритій, двозначній, неясній формі зовсім недостойно соціал-демократії» [1, т. 13, с. 48].

Смілива й відкрита, заснована на наукових критеріях аналізу — ось та критика, яка відповідає духові марксизму, яка допомагає стояти на рівні найвищих завдань часу. «Критикувати помилки німецьких вождів, — писав В. І. Ленін 1907 р. в передмові до брошури Воїнова (А. В. Луначарського) про ставлення партії до професійних спілок, — ми повинні безбоязно і відкрито, якщо хочемо бути вірні духові Маркса й допомагати російським соціалістам стати на висоті сучасних завдань робітничого руху» [1, т. 16, с. 174].

Справжня літературна критика не може обмежуватися лише запереченням позиції автора рецензованого твору, якщо вона не хоче опуститися до рівня звичайного критиканства. Серйозна й сумлінна критика, за В. І. Леніним, ні в якому разі не може обійтися без викладу «позитивних поглядів» критика на явища, які він аналізує [1, т. 4, с. 192].

Серйозною вадою літературної критики В. І. Ленін вважав відсутність «прямоти і виразності». Такі необхідні якості критика втрачає тоді, коли вона «зачіпає силу проблем, безліч питань, але *ні в одному* з цих питань не дає цільного і чіткого викладу нових поглядів критика», коли «критик тільки викладає свої сумніви, кидаючи ледве зачеплені ним важкі і складні питання без будь-якої самостійної розробки» [1, т. 4, с. 191]. А саме це — зачіпання, нагромодження безлічі питань і неспроможність у жодному з них висловити позитивну думку критика, засновану на наукових засадах аналізу й оцінки, — є не чим іншим, як безідейним і безпринципним критиканством, проти якого Володимир Ілліч виступав надзвичайно гостро, іронічно називаючи любителів такої «критики» «літературними наїзниками» [1, т. 14, с. 116].

В. І. Ленін роз'яснював, що «всякі дії і всілякі виступи», в тому числі й критичні, «цінні лише тому і остільки, оскільки вони посувають вперед, а не назад, — оскільки вони ідейно згуртовують пролетаріат, піднімаючи його, а не принижуючи, не розбещуючи, не розслабляючи» [1, т. 14, с. 115—116].

У промові на Московській губернській конференції РКП(б) 21 листопада 1920 р., торкаючись питання критики, В. І. Ленін говорив, що свобода критики — прекрасна річ, але після того, як «свобода критики проголошена», «треба подумати про зміст критики» [1, т. 42, с. 35]. Бо «якщо свобода критики означає свободу захисту капіталізму, — з особливою силою підкреслив В. І. Ленін, — то ми її роздаємо» [1, т. 42, с. 35].

Ці ленінські настанови, висловлені стосовно характеру критики різних суспільних явищ, безсумнівно, мають значення також для літературно-художньої критики.

Формі критики, як і змістові її, В. І. Ленін надавав великого значення. Згадаймо у зв'язку з цим, як зворушливо тепло поздоровляв Володимир Ілліч А. Вітімського (М. С. Ольмінського) з «напрочуд вдалою статтею» «Культурні люди і нечиста совість», надрукованою в «Правде» 23 серпня 1912 року. «Надзвичайно доречно взята тема і розроблена в стислій, але ясній формі чудово», — писав В. І. Ленін в листі до редакції «Правди» [4, с. 75]. У первісному проекті резолюції X з'їзду РКП про єдність партії Володимир Ілліч ставив завдання добиватися «безустанно того, щоб критика велась по суті справи, ні в якому разі не прибираючи форм, які можуть допомогти класовим ворогам пролетаріату» [1, т. 43, с. 81].

Володимир Ілліч неодноразово вказував на принципову відмінність між критикою товариською і критикою, спрямованою проти класових ворогів пролетаріату. У статті «Капіталізм у сільському господарстві» він звернув увагу на те, що буржуазний економіст С. М. Булгаков, оцінюючи книгу К. Каутського «Аграрне питання», хоч і визнає її «визначним твором», все ж «вражає своєю різкістю і незвичайним у полеміці між близькими по напрямку письменниками тоном» [1, т. 4, с. 93—94].

Критика недоліків і упущень людей, близьких по духу, вчив Володимир Ілліч, повинна бути доброзичливою, товариською, однак це ні в якій мірі не означає зниження вимогливості, принциповості. Підтвердження цьому — ленінська критика брошури Юніуса (Р. Люксембург) «Криза соціал-демократії». Вказуючи на недоліки й помилки Юніуса, В. І. Ленін підкреслив, що робить це заради необхідної для марксистів самокритики і всебічної перевірки поглядів. Приступаючи безпосередньо до аналізу недоліків і помилок брошури Юніуса, Володимир Ілліч насамперед наголосив, що загалом і в цілому вона — «прекрасна марксистська праця, і цілком можливо, що її недоліки мають до певної міри випадковий характер» [1, т. 30, с. 2].

До помилок людей, які ще не знайшли себе, але старанно прагнуть визначитися в лавах борців за справу пролетаріату, Володимир Ілліч радив ставитися по-дружньому, критикувати їх терпляче. «Таким людям, — писав він у замітці «Інтернаціонал молоді», — треба всіляко допомагати, ставлячись якомога терпеливіше до їхніх помилок, стараючись виправляти їх поступово і шляхом переважно *переконання*, а не боротьби» [1, т. 30, с. 214].

Зовсім по-іншому — з палкою ненавистю, яка може виникнути тільки до зрадників соціалізму, слід ставитися «до теоретичної каші в головах і до відсутності революційної послідовності в серцях... «окістів», «соціал-революціонерів», толстовців, анархістів, всеєвропейських каутськіанців («центру») і т. п.». З такими людьми (а вони претендують на те, щоб вести і вчити інших), підкреслював Володимир Ілліч, потрібна «*нещадна боротьба*» [1, т. 30, с. 214].

Нещадна, гостра критика — це не купа найдобріших «сердитих» висловів, не нанизування грізних окриків, як вважав «легальний марксист» П. М. Скворцов. Замість того, щоб поділитися з публікою своїми *«фактичними міркуваннями»* в питаннях, авторське трактування яких його не влаштовувало, цей «критик» «цілком заслони́в суть справи простими грізними окриками» [1, т. 3, с. 594—595]. Але для серйозної критики, іронічно зауважує Володимир Ілліч, «малувато ж цього!» [1, т. 3, с. 595].

З'ясування загальнонаукових основ критики у світлі вчення В. І. Леніна дає можливість глибше зрозуміти ту важливу роль, яку відведено їй у суспільному житті, в революційному перетворенні дійсності.

Літературно-художню критику, як і мистецтво та літературу, В. І. Ленін вважав важливим знаряддям пізнання дійсності і зброєю в боротьбі за революційне її перетворення. Суспільну роль і значення критики він ставив надзвичайно високо.

Підкреслюючи на початку нинішнього століття, що *«роль передового борця може виконати тільки партія, керована передовою теорією»*, Володимир Ілліч вказував: «А щоб хоч трохи конкретно уявити собі, що це означає, хай читач згадає про таких попередників російської соціал-демократії, як Герцен, Белінський, Чернишевський...» [1, т. 6, с. 24].

Надбання російської революційно-демократичної критики, за глибоким переконанням Володимира Ілліча, має неперехідне значення. «Його знаменитий «Лист до Гоголя», що підбивав підсумок літературній діяльності Белінського, — писав В. І. Ленін у 1914 р., — був одним з найкращих творів безцензурної демократичної преси, що зберегли величезне, живе значення і до цього часу» [1, т. 25, с. 90—91].

Літературно-критичною спадщиною російських революціонерів-демократів Володимир Ілліч цікавився протягом усього свого життя. Він глибоко вивчав її, блискуче знав і турбувався про її поширення. П. І. Лебедев-Полянський, який у перші по-жовтневі роки очолював літературно-видавничий відділ Наркомосу, згадував, як В. І. Ленін говорив у бесіді з ним: «Белінського ви видали... Чернишевського обов'язково видайте і Добролюбова... Усі ми через них пройшли, мабуть, і ви теж...» [Цит. за 6, с. 8].

В. І. Ленін не раз говорив про той великий вплив, який справили на нього класики російської революційно-демократичної критики. Він згадував, зокрема, як ще юнаком захоплено вивчав праці В. Г. Белінського і М. Г. Чернишевського: «Здається, ніколи потім в моєму житті, навіть в тюрмі у Петербурзі і в Сибіру, я не читав стільки, як в рік, коли мене вислали в село з Казані». Розповідаючи, що він читав і вивчав тоді, Володимир Ілліч пригадував, що найбільше він «читав статті, які свого часу друкувалися в журналах «Современник», «Отечественные записки», «Вестник Европы». В них було вмі-

щено все найцікавіше і найкраще, що друкувалося з суспільних і політичних питань в попередні десятиріччя». «Моїм найулюбленим автором, — згадував В. І. Ленін, — був Чернишевський... Завдяки Чернишевському відбулося моє перше знайомство з філософським матеріалізмом. Він же перший вказав мені на роль Гегеля в розвитку філософської думки, і від нього прийшло поняття про діалектичний метод, після чого було вже набагато легше засвоїти діалектику Маркса» [3, с. 386—387]. Саме в цей період «від корки до корки були прочитані чудові нариси Чернишевського про естетику, мистецтво і літературу, і вияснилась революційна постать Белінського» [3, с. 387]. Володимир Ілліч з теплотою згадував і про той вплив, який справив на нього тоді М. О. Добролюбов: «За читання його (М. О. Добролюбова. — В. М.) статей в тому ж «Современнике» я теж взявся серйозно» [3, с. 388].

Революційно-демократична критика вабила Володимира Ілліча передусім значущістю суспільних ідей, висловлених у кращих її творах, вмінням великих критиків із аналізу творів літератури та мистецтва робити «революційні прокламації». За свідченням В. В. Воровського, сам В. І. Ленін про це говорив так: «Дві його (М. О. Добролюбова. — В. М.) статті — одна про роман Гончарова «Обломов», друга про роман Тургенєва «Напередодні» — вразили наче блискавка. Я, звичайно, і до цього читав «Напередодні», але річ була прочитана рано, і я поставився до неї по-дитячому. Добролюбов вибив з мене такий підхід. Цей твір, як і «Обломов», я знов перечитав, можна сказати, з підтекстовими зауваженнями Добролюбова. З розгляду «Обломова» він зробив гасло, заклик до волі, активності, революційної боротьби, а з аналізу «Напередодні» справжню революційну прокламацію...» [3, с. 388].

Володимир Ілліч незмінно вказував на вміння видатних критиків писати надзвичайно сильно, оригінально, неповторно. Майстерність стилю М. О. Добролюбова буквально полонила В. І. Леніна. Він захоплювався вмінням критика зробити з аналізу «Напередодні» «справжню революційну прокламацію, так написану, що вона і по цей день не забувається» [3, с. 388]. І Володимир Ілліч, маючи на увазі насамперед блискучий стиль М. О. Добролюбова, закликав: «Ось як треба писати!» [3, с. 388]. В. І. Ленін захоплювався неперевершеною майстерністю письма й інших російських революційно-демократичних критиків, зокрема й передусім М. Г. Чернишевського, «нещадний полемічний талант» якого викликав особливі симпатії [3, с. 387].

Вивчення В. І. Леніним праць видатних критиків дало йому можливість зробити висновок, що вони могли так сміливо ставити значущі суспільні питання передусім завдяки широкій обізнаності з передовою революційною теорією. «Він, — розповідав про глибоке вивчення В. І. Леніним вітчизняної критики В. Д. Бонч-Бруєвич, — вважав, що Белінський ґрунтовно

обізнайний з Гегелем, говорив, що Белінський, безперечно, знав твори ще молодого Маркса» [4, с. 549]. І це «далекоглядне передбачення Володимира Ілліча тепер підтвердилось», — писав у 1955 році В. Д. Бонч-Бруєвич [4, с. 549].

Надзвичайно високо цінував В. І. Ленін суспільно-політичні і філософські погляди видатних представників російської революційно-демократичної критики. Зокрема, про М. Г. Чернишевського в одній із праць він писав у 1909 р.: «Чернишевський — єдиний дійсно великий російський письменник, який зумів з 50-х років аж до 88-го року лишитися на рівні цілісного філософського матеріалізму і відкинути нікчемну нісенітницю неокантіанців, позитивістів, махістів та інших плутаників. Але Чернишевський не зумів, вірніше: не міг, внаслідок відсталості російського життя, піднятися до діалектичного матеріалізму Маркса і Енгельса» [1, т. 18, с. 354].

До творів революційно-демократичної критики В. І. Ленін часто звертався в своїх працях. Досить згадати, що, наприклад, літературно-критичні статті М. Г. Чернишевського він цитував, посилався на них близько трьох десятків разів, широко використовував цитати, вирази, крилаті слова інших видатних критиків.

Володимир Ілліч сам був видатним літературно-художнім критиком. Його літературно-критичні праці, перш за все «Партійна організація і партійна література» і цикл статей про Л. Толстого, знаменували собою новий, ленінський етап марксистської критики. У своїй літературно-критичній діяльності В. І. Ленін на основі діалектико-матеріалістичного вчення марксизму та відповідно до вимог нової історичної епохи «далі розвинув і збагатив кращі традиції і принципи російської революційно-демократичної критики.

Ленінські принципи класовості, партійності літературно-художньої критики знайшли дальший розвиток у документах нашої партії і, зокрема, в матеріалах XXIV з'їзду КПРС, в постанові ЦК КПРС 1972 р. «Про літературно-художню критику», де наголошується на необхідності підвищувати активність і принциповість літературно-художньої критики у проведенні лінії партії в галузі художньої творчості, послідовно виступати проти буржуазної ідеології [2].

ЛІТЕРАТУРА

1. Ленін В. І. Повне зібрання творів.
2. Постанова ЦК КПРС «Про літературно-художню критику». — «Радянська Україна», 1972, 25 січня.
3. В. І. Ленін і книга. К., 1974.
4. В. І. Ленін про літературу. К., 1970.
5. Воробйов В. Ф. В. І. Ленін і питання літературної критики. — «Літературна Україна», 1974, 22 січня; Кирпотин В. Я. Ленин и литературная критика. — «На литературном посту», 1932, № 6; Смородин А. А. В. И. Ленин и литературная критика в большевистской печати дооктябрьского периода. — В кн.: В. И. Ленин и вопросы литературоведения. М.—Л.,

1961; Юдин П. А. Ленин и некоторые вопросы литературной критики. — В кн.: Советская литература на новом этапе. М.—Л., 1934; Мартусь В. І. Ленінізм і методологічні принципи літературно-художньої критики. — «Прапор», 1974, № 4.

6. Воробйов В. Ф. Ленін про літературу і мистецтво. К., 1971.

7. Гукасова А. Из наблюдений над стилем статьи В. И. Ленина «Памяти Герцена». — «Русская литература», 1965, № 1; Западов А. Ленин пишет о Герцене... — «Литературная Россия», 1968, 6 сентября; Тихонов А. Лев Толстой в образно-эстетических оценках В. И. Ленина. — В сб.: Учен. зап. Горьковского педагогического ин-та, вып. 63. 1966; Шаховський С. Стиль і мова літературно-критичних праць В. І. Леніна. — В кн.: Питання соціалістичного реалізму. К., 1970 та інші праці.

В. И. МАРТУСЬ

ЛЕНИНСКАЯ МЕТОДОЛОГИЯ АНАЛИЗА И ОЦЕНКИ ОБЩЕСТВЕННЫХ ЯВЛЕНИЙ И ОБЩЕНАУЧНЫЕ ОСНОВЫ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ

Резюме

В статье на основе рассмотрения ленинской методологии анализа и оценки общественных явлений исследуются общенаучные основы марксистской литературно-художественной критики — ее сущность, специфика и общественная природа. Особое внимание при этом уделяется раскрытию ленинского понимания классово-партийной обусловленности критики, диалектического единства ее коммунистической партийности и научной объективности.

Л. П. БОНДАР

Проблеми вивчення українсько-білоруських поетичних взаємин на сучасному етапі

Дослідження сучасного етапу українсько-білоруських поетичних взаємин. — це широкий і багатогранний процес, який характеризується появою дедалі більшої кількості праць, присвячених даній проблемі, розширенням кола дослідників, виходом у світ синтетичних монографій і окремих статей. Найбільших успіхів досягнуто у дослідженні класичної традиції як джерела взаємного збагачення поезії обох братніх народів.

Тут в першу чергу слід назвати інтенсивну розробку проблеми «Т. Шевченко і Білорусія». Шевченкознавство давно вже стало галуззю білоруського літературознавства. Чималий вклад у нього внесли вчені С. Александрович, В. Борисенко, В. Івашин, М. Ларченко, Ю. Пширков та ін. Звернення до проблеми взаємозв'язків Шевченка з білоруською літературою — настійна і необхідна умова осмислення сучасного процесу розвитку поезії. Так, І. Виноградов у статті «Відгуки Кобзаревих пісень» [21] поряд з постановкою питання про те, коли почали побутова-

ти вірші Шевченка в Білорусії як фольклорні твори, з'ясовує ще раз значення його поезії для білоруського народу. Синтетичним дослідженням проблеми «Шевченко і білоруська література» є книга Б. Чайковського «Незабутня сторінка дружби». Монографія привертає увагу повнотою розкриття матеріалу, свіжим і переконливим трактуванням теми. «Через усю книжку Б. Чайковського проходить думка про світлий і послідовний інтернаціоналізм Шевченка» [14, с. 154]. У роботі сумлінно і з належним ступенем наукової об'єктивності простежується творчий вплив Шевченка на провідних письменників Білорусії з середини ХІХ ст. і до наших днів. Останній розділ книжки розкриває шевченківські традиції в білоруській літературі. Проте ця проблема висвітлена недостатньо, особливо, коли йдеться про сучасний літературний процес. Певне значення мають зібрані відповіді на анкету про роль поезії Шевченка в житті білоруських сучасних митців Я. Непачаловича, П. Пестрака, Р. Няхая, К. Буйло, М. Хведоровича, С. Граховського, Н. Гілевича, О. Зарицького, В. Караткевича, Е. Агняцвет. Проте ці безпосередні авторські свідчення є тільки допоміжним матеріалом і ні в якій мірі не можуть замінити справді наукового, глибокого дослідження впливу ідей та поетики Шевченка на сучасну білоруську поезію.

Про загальні принципові хиби, властиві для досліджень проблеми «Шевченко і білоруська поезія», влучно сказав В. Івашин: «Наше літературознавство дуже мало зробило, щоб посправжньому проникнути в загальні закономірності літературного процесу двох братніх народів. А без такого проникнення не можна повністю осмислити і роль Шевченка у розвитку культури білоруського народу, особливо в розвитку його поезії. Роботи, в яких висвітлюється ця роль, багато в чому вже не можуть задовольнити читача, бо проблема традицій трактується в них дещо спрощено. Дослідники здебільшого обмежуються тематичними паралелями та аналогіями, замість того, щоб ще глибше розкрити характер творчого єднання і його значення в ідейно-художньому розвитку визначних білоруських поетів. Завдання полягає не в тому, щоб знайти шевченківську тематику в Купали чи Коласа, цього зовсім недостатньо, тим більше, що тематичні паралелі скоріше йдуть від життя, а не від традицій. Дуже важливо показати, чому білоруська поезія вчилась у Шевченка, що сприймала з його творчого досвіду, як шевченківські традиції впливали на розвиток її реалізму, як вони збільшували її ідейне та естетичне багатство» [4, с. 285]. І додаймо: як збільшують ідейне та естетичне багатство білоруської поезії шевченківські традиції в наш час, на сучасному етапі її розвитку.

Аналогічні вимоги стоять і перед дослідниками проблеми «Янка Купала і Україна». Внаслідок того, що поезія Т. Шевченка і Я. Купали — це явища одного типологічного ряду, спостерігається і майже однакова картина дослідження їх спадщини та взаємодії її з іншими літературами. Так само, поруч із

порівняно великою кількістю праць, присвячених зв'язкам Я. Купали з українською радянською поезією, недостатньо досліджено внутрішній вияв засвоєння нею купалівських традицій. Часто маємо замість цього лише констатацію українських мотивів у творчості Купали або перелік віршів, де створюється образ білоруського пісняра; вивчаються лише окремі види зовнішніх контактних взаємин — зустрічі, листи, відгуки, спогади тощо і значно менше приділяється уваги тому, як сучасна українська поезія сприймає досвід Я. Купали, в першу чергу його традиції громадянськості й народності. Серед досліджень певне місце займають публікації невідомих матеріалів про взаємини Я. Купали з українською радянською культурою [5; 26]. В основному популяризаторський характер мають статті Г. Півторака «Янка Купала» [19] та Б. Чайковського «Народний співець Білорусії» [31]. Це зумовлено тим, що вони писалися як передмови до видань з серії «Шкільна бібліотека». Проте, попри їх простоту дохідливості, для них характерна наукова глибина й пошук, прагнення сказати нове слово про визначного білоруського поета. Наприклад, заслуговує уваги думка Б. Чайковського про соціальність поезії Я. Купали, зокрема про те, що «соціальними мотивами в творчості Купали перейняті як громадянські вірші, так і пейзажна лірика та лірика кохання» [31, с. 11].

Глибоким проникненням у світ Купалиного слова позначена стаття В. П'янова «Янка Купала» [24], де дається, зокрема, свіже трактування позначених високою дружбою і благородством взаємин М. Горького з діячами передової білоруської культури. Справді новаторським є відкриття В. П'янова в галузі типологічних аналогій білоруської й української поезії, а саме Я. Купали та І. Франка: знамените Купалине «Я буду жить, бо я мужик» перекликається з не менш відомим Франковим: «Я є мужик, пролог, не епілог». При цьому дослідник далекий від того, щоб тлумачити це явище впливом І. Франка на Я. Купалу, підкреслюючи, що подібні аналогії не послаблюють враження від самобутньої поезії Я. Купали, а є свідченням художньої проникливості поета, що піднявся до найвищих вершин образного узагальнення суспільного процесу. В. П'янов розкриває значення поезії Я. Купали, особливо радянської доби, для нашої сучасної багатонаціональної літератури: «Ідейно-творчий досвід Янки Купали, що став набутком всієї багатонаціональної радянської літератури — це синтез комуністичної ідейності і високої художності його віршів і публіцистики, поем і п'єс. Його музі було властиве почуття сучасності, що завжди кликало у вир життя, породжувало прагнення свіжими мистецькими засобами оспівувати грандіозні перетворення» [24, с. 11].

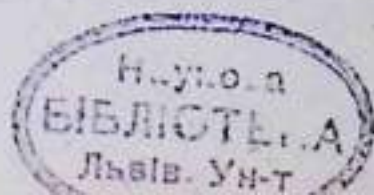
Проблема «Якуб Колас і сучасна українська література» вивчається порівняно менш інтенсивно. Здебільшого це ювілейні статті, до того ж їх авторами є переважно білоруські дослідники М. Базаревич, О. Лойка, О. Кучар, О. Слесаренка. На Україні постійно працює в цій галузі Григорій Півторак. Звер-

таючись до традиційної проблеми творчого впливу Шевченка на Коласа [20], дослідник по-новому трактує деякі її аспекти. Так, наприклад, відзначаючи новаторство Коласа в змалюванні образу селянина не тільки як багатостраждальної істоти, а й інтелектуально обдарованої людини, борця за своє щастя, Г. Півторак доводить, що саме в цьому полягає плідотворний розвиток шевченківських традицій.

Невиправданою є відсутність постійної уваги з боку українських дослідників до спадщини А. Цьотки, полум'яної білоруської поетеси-революціонерки, обставинами життя тісно пов'язаної з Україною. Потрібною і доцільною видається нам спроба Л. Міщенко провести деякі типологічні паралелі між поезією Лесі Українки і А. Цьотки [12]. Новий важливий пізнавальний матеріал містять у собі статті білоруського поета С. Панізника [18].

Українське радянське літературознавство активно вивчає спадщину одного з найвидатніших білоруських поетів М. Богдановича. Заслуги наших дослідників, перекладачів і видавців відзначає білоруська критика: «Українці оцінили вартість поетичної спадщини Максима Богдановича дуже високо, самотійно і об'єктивно». «Поки ми так довго все ще вагаємося, чи ставити Максима Богдановича поруч з Янкою Купалою і Якубом Коласом чи ні, розмірковуємо, чи значення його поезії обмежене тільки національними рамками чи ні, в цей час наші українські друзі видають його вірші в серії «Перлини світової лірики» вслід за томиками Верхарна, Лермонтова, Шекспіра, Шіллера» [7].

Уважно вивчають спадщину М. Богдановича В. Чабаненко та І. Денисюк. В. Чабаненко розробляє традиційну проблему зв'язків М. Богдановича з Україною (Богданович і Франко), а також підіймає питання про роль фольклору в поезії Богдановича [30]. Дослідник вбачає новаторство поета в тому, що для нього фольклор був не об'єктом сліпого наслідування, а джерелом художньо-мистецьких шукань. Про високий рівень нашого білорусознавства свідчить те, що вчені не переказують уже встановлених поглядів білоруських літературознавців на те чи інше явище білоруської класичної чи сучасної поезії, а висувають нову, відмінну точку зору. Так, В. Чабаненко полемізує з М. Ларченком, відстоюючи свою думку про те, що поезія М. Богдановича йшла не від книжки й етнографії, а від самого життя [6, с. 3]. Крім розглянутих уже аспектів дослідження у В. Чабаненка, І. Денисюк [2] наголошує на розширенні тематичних обріїв поезії Богдановича, відзначає небачене досі в білоруській поезії багатство мотивів пейзажної та інтимної лірики. Особливо цікаві новаторські думки вченого про сучасний характер поезії Богдановича, про «космічні» мотиви його творчості, про поставлені білоруським поетом вимоги «наукової» поезії, створення ним урбаністичних віршів, що типологічно споріднювало його з видатним російським поетом В. Брюсовим. І. Денисюк відзначає



вплив соціалістичних ідей на поета, що знайшло вираження, зокрема, у вірші «Межі».

Широтою узагальнення, сміливістю думки, навіть деякою парадоксальністю її привертає до себе увагу стаття В. Караткевича про Лесю Українку «Saxifraga» [22]. В. Караткевич відзначає широту творчих зацікавлень поетеси, відсутність у неї будь-якої національної обмеженості, її послідовну, непримиренну боротьбу проти хутірського «патріотизму». У той же час автор відзначає жіночість її поезії — у психології, образному мисленні, навіть логічності. На цьому рідкісному поєднанні рис незламності й ніжності Лесі Українки наголошує також Е. Мартинова в статті «Квітка України» [9].

Досить активно вивчається в сучасному білоруському і українському літературознавстві проблема «Котляревський і білоруська література». Центральне її питання — це зв'язки «Енеїди» Котляревського і білоруської «Энеиды навыварат». Е. Мартинова, А. Ніженець, І. Басс, відзначаючи певну залежність останньої від першої, вказують, разом з тим, на її самобутній характер. П. Лобас зробив спробу узагальнити весь існуючий досвід вивчення цієї проблеми [11].

Як бачимо, наше літературознавство провело значну роботу в галузі дослідження кращих традицій обох літератур. Проте слід сказати, що сучасний досвід української і білоруської поезій вивчається порівняно менш інтенсивно. Творчі зв'язки українських поетів П. Тичини, М. Рильського, В. Сосюри, А. Малишка, М. Нагнибіди з білоруською літературою і, в свою чергу, білоруських поетів П. Бровки, М. Танка, А. Куляшова з українською літературою досліджено ще недостатньо.

Найбільш продуктивно розробляє наше літературознавство проблеми аналізу білорусько-українського поетичного взаємоперекладу; дослідження білоруської тематики в українській поезії і, відповідно, української — в білоруській; типологічного вивчення сучасної білоруської і української лірики.

Багато дослідників сучасних білорусько-українських поетичних взаємин (Е. Мартинова, В. Рагойша, Ф. Неборячок, Т. Кобржицька, Р. Зорівчак, В. Коптілов, Ц. Ліякумович, О. Лойка, Е. Гапова, М. Воїнов, В. Дорошенко) працюють над проблемами взаємоперекладу.

Відомою дослідницею в галузі білорусько-українського поетичного взаємоперекладу є Е. Мартинова, якій належать численні статті, вміщені як у білоруських, так і в українських виданнях. Результатом попередньої кількарічної наполегливої роботи над білорусько-українським поетичним взаємоперекладом є її монографія «Білорусько-український поетичний взаємопереклад» [10]. Основна увага приділена в монографії перекладам, здійсненим у післявоєнний час. Об'єктом дослідження є переклади Т. Шевченка, Я. Купали, Лесі Українки, М. Богдановича, М. Рильського, В. Сосюри, А. Малишка, А. Куляшова, П. Панченка, М. Танка. Однією з визначальних рис монографії є до-

слідження художніх перекладів не ізолювано, а у зв'язку з порівняльно-типологічним вивченням літератур. Йдучи від часткового аналізу окремих віршів до узагальненої оцінки сукупності перекладів певного автора, Е. Мартинова встановлює загальну тенденцію білорусько-українського перекладу, яка полягає в своєрідній ліризації творів білоруських поетів у перекладі українською мовою і, навпаки, епізації української лірики в перекладі білоруською мовою, що пояснюється певними традиціями розвитку білоруської і української поезій. І звідси — висновок дослідниці, що в результаті взаємоперекладу і білоруська і українська поезії взаємозбагачуються, обмінюючись багатими творчими здобутками.

Активно досліджує білорусько-український поетичний взаємопереклад В. Рагойша. Він є автором монографії «Переклав Якуб Колас...» [25]. Це дослідження історико-літературного характеру. Автор сформулював основні принципи Коласа-перекладача, а саме: перекладати варто лише видатні твори; творчі принципи перекладача й поета мусять співпадати; треба досконало володіти як рідною мовою, так і мовою оригіналу; перекладач — це митець, а переклад — вид творчості; переклад мусить бути високохудожнім і достовірним. Ці положення є актуальними для сучасної теорії і практики білорусько-українського взаємоперекладу.

Стаття В. Рагойші «Антологія дружби» [23] містить у собі глибокий аналіз сучасного стану перекладацької справи в Білорусії і на Україні, узагальнює її багатий досвід. Появу антології В. Рагойша розглядає не тільки як визначну подію нашої багатонаціональної літератури, а й як великий матеріал для дальших наукових досліджень. Автор статті докладніше спиняється на перекладах Я. Купали, М. Танка, Р. Барадуліна, в яких найбільш виразно виявилися загальні особливості всіх перекладів, уміщених в антології. Особливу увагу дослідника привертають переклади творів М. Танка. В. Рагойша виявив себе як тонкий і вимогливий цінитель перекладів видатного білоруського поета українською мовою. Дослідник різко виступає проти різностильовості перекладів, коли вірші поета перекладаються багатьма перекладачами; він за те, щоб твори одного поета перекладав один перекладач. Важливе значення також має вибір поезій для перекладу. Так, відзначає В. Рагойша, в антології М. Танк представлений дещо односторонньо: підібрані вірші не передають усієї багатоманітності поезії митця. Увагу вченого привертають також особливості передачі танківської поетики українською мовою, зокрема можливості відтворення своєрідного верлібра поета.

Р. Зорівчак успішно працює над дослідженням білоруських перекладів Лесі Українки [3]. Ф. Неборячкові належить спроба узагальнити теоретичні здобутки білорусько-українського взаємоперекладу [15]. Цікаві й слушні думки про переклад висловлюють самі перекладачі — В. Лучук [16] та Ю. Гаврук

[17]. В. Лучук, зокрема, підкреслює важливість не тільки того, як перекладаються твори, а й що саме. Ю. Гаврук, торкаючись питання, чи може перекладач «поліпшувати» оригінал, категорично стверджує, що таких творів, які вимагають «поліпшення», взагалі перекладати не слід.

Не менш важливим аспектом даної проблеми є типологічне дослідження білоруської і української поезії. «Зіставляючи білоруську поезію з українською (а такі зіставлення цілком закономірні й навіть необхідні), вловлюєш не тільки їхню внутрішню співзвучність, а й загальну ідейно-тематичну спорідненість. Революція, що розширила обрії на століття, перші комунари з сонцем майбутнього в очах, заводи на пустирях, артілі серед колишніх боліт. Визволення західних земель з-під пансько-польського ярма, партизанські рейди у фашистському тилу. Спільність мети, спільність естетичного ідеалу, вірність принципам партійності й народності, духові інтернаціоналізму єднає білоруську поезію з усією радянською поезією» [13].

Проте вивчення типологічних аналогій білоруської поезії з радянською, зокрема з українською, ще тільки розпочинається. У статті «Деякі риси близькості і своєрідності розвитку білоруської і української літератур початку ХХ ст.» [27] Е. Мартинова встановлює існування таких зв'язків між лірикою Максима Богдановича і Лесі Українки. Типологію верлібра в сучасній російській, українській та білоруській поезії висвітлює В. Рагойша [29]. Він указує на неможливість вивчення певних специфічних рис тільки російського, українського чи білоруського верлібра і на правомірність пошуків особливостей вільного вірша, властивих східнослов'янській поезії в цілому, що визначається близькістю мов російського, українського та білоруського народів, їх літературних традицій, дотеперішніх і сучасних систем віршування, спільністю історичної долі східних слов'ян.

Проблемам типології сучасної так званої молодой білоруської та української поезії присвячена стаття О. Лойки [8]. Автор відзначає, що молода сучасна поезія в Білорусії і на Україні пережила ряд типологічно споріднених моментів, вказує на публіцистичну спрямованість віршів А. Вярцінського, Н. Гілевича, Г. Буравкіна, Є. Лось, А. Сербантовича, В. Коротича, Б. Олійника, Р. Лубківського, Р. Третьякова; на звертання поетів до героїчного минулого, до революційних традицій, зокрема поглиблення як білоруською, так і українською поезією теми Великої Вітчизняної війни (А. Вярцінський, Р. Барадулін, В. Лучук, О. Лупій, М. Сингаївський, А. Грачаніков); на високогромадянський пафос лірики (Н. Гілевич, В. Коротич, Г. Буравкін); поширення тем, форм, поетичнообразних структур, стилів, моделей вірша. У цьому дослідник убагацьковує плодотворної тенденції взаємозближення поезій братніх народів.

Певне місце серед праць, присвячених сучасним українсько-білоруським поетичним взаєминам, займає вивчення білоруської тематики в українській поезії і, відповідно, української —

в білоруській. Тут маємо як конкретні дослідження на матеріалі творчості одного письменника (Ф. Неборячок. «Сучасна Білорусь у поезії М. Рильського»), так і спроби ширшого узагальнення (П. Ротач. «Українська тематика в білоруській радянській поезії») [28].

М. Гольберг, досліджуючи вивчення білоруської теми в українській поезії, пов'язує його з питанням про життя літературного образу, про його функцію в історичному і літературному процесі, ставить його в широкий контекст тих питань, які мають безпосередній зв'язок з величезною суспільно-перетворюючою місією багатонаціональної радянської літератури [1].

Як бачимо, проблемам сучасних білорусько-українських поетичних взаємин приділяється значна увага з боку як українського, так і білоруського літературознавства. У галузі їх дослідження нагромаджено чималий позитивний досвід. Слід відзначити велику кількість матеріалів, присвячених білорусько-українським поетичним взаєминам, різноманітність форм їх вивчення, розширення останнім часом кола їх дослідників. Інтенсивно розробляються проблеми сучасного білорусько-українського поетичного перекладу. Порівняно менше досліджений взаємний обмін тематикою в сучасній білоруській та українській поезії. Що ж до типологічного зіставлення сучасної білоруської та української поезії, то воно тільки розпочинається. Першочерговим завданням є порівняльно-типологічне дослідження двох літератур і, зокрема, в галузі досягнень сучасної поезії. Підкреслюємо — сучасної, бо досі білорусько-українським поетичним взаємозв'язкам приділялася основна увага в аспекті з'ясування ролі класичних традицій у розвитку сучасної білоруської і української поезії і значно менше — спільним основним тенденціям сучасного її розвитку. Вважаємо, що з'ясування типологічної близькості сучасної білоруської і української поезії як результату суспільно-економічного розвитку в межах однієї соціалістичної держави сприятиме дальшому взаємозбагаченню обох літератур і розкриттю дальших можливостей щодо включення цих плідних і багатогранних взаємин у широкий контекст зв'язків і взаємодій єдиної багатонаціональної радянської літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гольберг М. Я. Белорусские образы и мотивы в украинской советской поэзии. — У зб.: Типалогія і ўзаемадзеянне славянскіх моў і літаратур. Мінск, 1973.
2. Денисюк І. Світло високої зорі. — «Жовтень», 1967, № 2.
3. Зорівчак Р. Лесине слово в білоруському звучанні. — «Жовтень», 1972, № 10.
4. Івашин В. В. Шевченко та шляхи розвитку білоруської поезії. — Збірник праць ювілейної тринадцятої наукової шевченківської конференції. К., 1965.
5. Кобрицька Т. В. Максим Рильський про Янку Купалу. — «Українське літературознавство», вип. 6. Львів, 1969.

6. Ларчанка М. Г. Творчасць Максіма Багдановіча. Мінск, 1949.
7. Лойка А. Вянок сяброўства. — «Літаратура і мастацтва», 1968, 23 студзеня.
8. Лойка А. Мы з шасцідзесятых. — «Маладосць», 1973, № 10.
9. «Маладосць», 1971, № 2.
10. Мартынава Э. М. Беларуска-ўкраінскі паэтычны ўзаемапераклад. Мінск, 1973.
11. Матэрыялы першай навуковай канферэнцыі па вывучэнню беларуска-ўкраінскіх літаратурных і фальклорных сувязей. Гомель, 1969.
12. Мищенко Л. И. Революционный идеал в поэзии Леси Украинки и Цетки. — У зб.: Тыпалогія і ўзаемадзеянне славянскіх моў і літаратур. Мінск, 1973.
13. Моргаенко П. У братньому еднанні. — «Друг чытача», 1972, 13 січня.
14. Неборячок Ф. Сторінки літопису дружби. — «Жовтень», 1973, № 1.
15. Неборячок Ф. М. Художественный перевод и его место в современных украинско-белорусских взаимосвязях. — У зб.: Тыпалогія і ўзаемадзеянне славянскіх моў і літаратур. Мінск, 1973.
16. «Неман», 1970, № 2.
17. «Неман», 1971, № 3.
18. Панізнік С. Тут вучылася Цётка. — «Літаратура і мастацтва», 1967, 1 жніўня; Яго ж. Цётка у Львові. — «Жовтень», 1967, № 7.
19. Півторак Г. Янка Купала. — У кн.: Янка Купала. Вибране. К., 1972.
20. Півторак Г. Ясність і співзвучність. — «Літературна Україна», 1973, 3 листопада.
21. «Полымя», 1966, № 8.
22. «Полымя», 1971, № 2.
23. «Полымя», 1972, № 12.
24. П'янов В. Янка Купала. — У кн.: Янка Купала. Лірика. К., 1967.
25. Рагойша В. П. Пераклаў Якуб Колас... Мінск, 1972.
26. Раможовська Я. Великий друг України. — «Літературна Україна», 1967, 7 липня.
27. Старонкі літаратурных сувязей. Мінск, 1970.
28. Тези доповідей і повідомлень другої наукової конференції по вивченню білорусько-українських літературних зв'язків. Львів, 1972.
29. Тыпалогія і ўзаемадзеянне славянскіх моў і літаратур. Мінск, 1973.
30. Чабаненко В. П. Видатний поет і слов'янознавець Максим Богданович. — «Слов'янське літературознавство і фольклористика», вип. 4. К., 1968.
31. Чайковський Б. Народний співець Білорусії. — У кн.: 3 поезії народів СРСР, вип. 2. К., 1972.

Л. П. БОНДАРЬ

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ УКРАИНСКО-БЕЛОРУССКИХ ПОЭТИЧЕСКИХ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Резюме

В статье отмечается появление значительного числа работ, посвященных изучению белорусско-украинских поэтических взаимосвязей на современном этапе. Наиболее продуктивно исследуется проблема освоения классической традиции как источника взаимного обогащения современной белорусской и украинской лирики. Основными задачами в изучении данной проблемы являются: 1) выяснение характерных особенностей взаимообмена тематикой в современной белорусской и украинской поэзии; 2) типологический анализ закономерностей их развития; 3) исследование современного состояния белорусско-украинского поэтического взаимоперевода.

О. С. КУХАР-ОНИШКО

Концепція людини і теорії героя в українському літературознавстві 20-х років

Концепція людини в радянській літературі формувалась у складних умовах, та в основі її завжди лежало марксистсько-ленінське розуміння людини як рушійної сили історії, як творця усіх матеріальних благ. Поняття «людина», «особистість», «індивідуум» тут нерозривно поєднані з поняттям «народ» (у широкому трактуванні слова) чи «клас», «колектив» (у вузькому). Вони співвідносяться як часткове, одиничне із загальним і перебувають у діалектичній єдності.

Оскільки концепція людини втілюється в літературі в конкретних художніх образах, радянське літературознавство з перших років свого існування на чільне місце в дослідженнях ставило проблему героя. Новий герой поставав як результат естетичного освоєння дійсності радянською літературою.

Пожовтнева дійсність була запереченням дореволюційних суспільних відносин, моралі старого суспільства, всіх і всяких буржуазних естетичних теорій. У такій ситуації вкрай необхідними були ленінська мудрість і прозорливість, щоб в ході революційних перетворень не розгубити, не потоптати мистецьких цінностей, що залишились нам у спадок від минулих поколінь. У проекті постанови з'їзду Пролеткультів у 1920 р. В. І. Ленін писав: «...марксизм аж ніяк не відкинув найцінніших завоювань буржуазної епохи, навпаки, засвоїв і переробив усе, що було цінного в більш ніж двоохтисячолітньому розвитку людської думки і культури» [1, с. 392].

Що ж засвоїло радянське літературознавство в досліджуваному питанні із спадщини минулого? Насамперед, народний характер героя, активне його ставлення до дійсності (не тільки сприймати дійсність такою, якою вона є, а й боротися за її революційне оновлення), гуманізм. Ці провідні риси ленінської концепції людини стали основою формування героя радянської літератури.

Кожен з етапів боротьби за побудову соціалізму — чи це революційна робота в підпіллі, чи сама соціалістична революція, чи закладання основ соціалізму — ставив перед людською особистістю, крім загальних, ще й специфічні завдання, і тим самим вносив певні уточнення, деякі зміни в наше розуміння людини-творця, у наші принципи відображення її в літературі.

Отже, й літературні теорії героя не могли залишитись статичними, вони розвивались, удосконалювались, не втрачаючи головного орієнтиру — високої поваги до людської особистості.

У 20-ті роки в радянському літературознавстві послідовно змінилось кілька таких теорій. Першою за часом була теорія «героя-маси», яка своїм духом колективізму заперечувала індивідуалізм модерністської літератури, творчим пафосом протистояла песимізму й анемічності декадансу.

Якщо в різних модерністських теоріях людина малювалась безсилою перед суспільними обставинами, суспільство було ворожим людині, гнітило її, то радянське літературознавство утвердило гармонію суспільних і особистих інтересів, велич людини, що збагнула закони розвитку суспільства і підпорядкувала собі обставини. Як зразок новаторського вирішення взаємин особи і колективу, в радянському літературознавстві називають романи О. Серафимовича «Залізний потік» (1924) та Д. Фурманова «Чапаєв» (1923), хоч перший став взірцем розкриття «героя-маси», а другий — героя-особистості. Ще через рік появився роман О. Фадєєва «Розгром» (перша редакція), в якому з-поміж маси бійців виділяється колоритна постать партизанського командира Левінсона. Ці приклади свідчать, що теорія «героя-маси» не була пануючою, єдиною, хоч відображала певну тенденцію в теоретичному осмисленні літературного процесу.

Цікаві міркування з приводу взаємин героя й колективу знаходимо у книзі С. Шаховського «10 романів та їх автори» [13] при аналізі роману А. Головка «Бур'ян». Автор зазначає, що Давид Мотузка, як і Чапаєв чи Левінсон, яскрава людська особистість, невіддільна від селянської маси. Він не розчиняється в масі, як герої повісті П. Панча «З моря» чи й Кожух із «Залізного потоку», але не стає над масою. Це свідчить, що поруч із творами, в яких героєм виступає маса людей — точніше, колектив із своїми спільними прагненнями і соціальною характеристикою, — появлялись твори, в яких виразно вимальовувалась яскрава людська особистість.

Недоліком теорії «героя-маси» був схематизм, поверховість у розкритті внутрішнього світу людини. На це звертав увагу ще в ті роки відомий російський письменник, активний діяч РАППу Ю. Лебединський: «У нас люди давались так: ось комісар такий-то. Йому слід мати отакі певні риси. Ми й надавали йому таких рис і пускали в дію. Далі — буржуа: йому властиві отакі риси. Інтелігент — те ж саме: певний трафарет — і йде в дію» [11, с. 26].

Післяреволюційною дійсністю був покликаний до життя новий герой. Письменники стали шукати героїчні характери не тільки в перехрещених кулеметними стрічками і в неодмінних шкірянках воїнах революції, а й в зовні непримітних статтях трудівників. Першому героєві судилось в якийсь момент постати в усій красі подвигу-спалаху. Для другого — вер-

шити свій подвиг у щоденному нелюдському напруженні сил. І щоб отой другий постав перед читачем як визначна особистість, треба було глибоко проникнути у його внутрішній світ. А за всім цим стояло завдання: з'ясувати і перед усім світом розкрити ті чинники, що поставили саме пролетаріат Росії на чолі світового революційного процесу.

Для ілюстрації цієї думки зіставимо два образи — голови райвиконкому Клюкіна в оповіданні В. Блакитного «Наші дні» і політосвітника з оповідання М. Дукина «На аванпостах». Клюкін живе романтикою революції. Будні відбудови йому здаються сірими, нудними. Тому він пише листа в ЦК з проханням направити його в Німеччину, щоб вести там революційну роботу. Чимало таких романтичних образів змальовано в оповіданнях О. Кундзіча, В. Кузьмича, І. Кириленка та інших. Микола Дукин створює образ комсомольця, подвиг якого вершиться у щоденній кропіткій праці серед селян. Суть його подвигу не стільки в героїчних вчинках, скільки в роздумах, в складній ідеологічній роботі.

Теорією, що мала повніше розкрити нову концепцію людини, перебороти схематизм у зображенні героя, стала теорія «живої людини». Її родовід, мабуть, починається з крилатої фрази О. Безименського: «Відкиньте небо! Облиште речі! Давайте землю і живих людей» (вірш «Поэтам «Кузницы», 1923). Ця теза довго залишалась основою естетичних програм «напостовців» та організацій, що з ними спілкувались на Україні: ВУСПП, «Молодняк», «Забой».

Активними пропагандистами теорії «живої людини» стали діячі РАППу, хоч їхні супротивники з «Перевалу» та деяких інших літературних організацій натякали, що «живу людину» знала ще дожовтнева література. Теоретичним обґрунтуванням рис нового героя займався раппівський критик і літературознавець В. Єрмілов. Чи не найповніше раппівське тлумачення «живої людини» викладене ним у рецензії на роман Л. Леонова «Злодій»: «Таким вузловим пунктом є проблема живої людини в літературі і зокрема тої реальної, з плоттю і кров'ю, з вантажем тисячолітніх страждань, з сумнівами й муками, з шаленим прагненням до щастя живої людини, що почала жити на перехресті двох доріг, що принесла в нову епоху віковий спадок батьків, дідів і прадідів, що часто не витримує перевантажень епохи...» [6, с. 30].

Ставлячи завдання всебічного розкриття характеру, проникнення у внутрішній світ героя, теорія «живої людини» стала кроком вперед у розвитку концепції людини в радянській літературі — до створення повнокровного образу нашого сучасника.

Використання теорії «живої людини» в українській літературі мало свої нюанси. Критики й літератори І. Микитенко і М. Доленго, Б. Коваленко й А. Ключья вимагали всебічного розкриття художнього образу, певними застереженнями відго-

роджуючись від прямолінійного раппівського тлумачення цієї теорії. Іван Микитенко критикував І. Момота, який назвав теорію «живої людини» реакційною, і говорив: «Не тільки раніше, а й зараз ми не відкидаємо того твердження, що треба показувати живу людину, а не манекена. Але ми це гасло уточнили і специфікували. Що пролетарський письменник мусить подавати не взагалі «живу людину», а класову людину, це зрозуміло само собою, адже людиною справді живою може бути тільки класова людина» [8, с. 107].

Молодий критик Б. Коваленко, який багато чого запозичував у раппівців, з цього приводу зауважував: «Ми ставимо живу людину у зв'язок з соціальними процесами, розглядаючи її як людину класову... Поняття живої людини хибно висвітлювалось у працях окремих раппівців, які уявляли її собі з домінантою підсвідомого, з обов'язковим подвоєнням між соціальним і індивідуальним, з ослабленою силою волі» [10, с. 80].

Не заперечуючи «живої людини», як образу героя «з щербинкою», героя з певними негативними рисами, Б. Коваленко разом з тим виступав за створення радянською літературою образу «монолітного більшовика», в якому б гармонійно поєдналися суспільні інтереси з індивідуальними, прагнення й можливості. Такий герой приходив у літературу і мусив знайти своє місце в літературних концепціях людини.

Більшість відомих зараз письменників тоді робили тільки перші кроки в літературі. Від чіткості літературних теорій залежали їхні творчі успіхи. Візьмемо для прикладу ранню прозу О. Донченка. Тут вади «живої людини» проявились якнайяскравіше. Автор передмови до шеститомника О. Донченка М. Острик суть цих вад звів до нерозуміння непу, а тому, мовляв, молодий письменник «шукав емоцій в еротичі, змальовуючи з натуралістичними подробицями любовні взаємини випадкових у комсомолі людей» [4, т. 1, с. 7].

Справді, у ранніх оповіданнях і повістях Донченка, у його п'єсі «Комсомольська глушина» (1927) трапляється і еротизм, і мовний натуралізм, і переродження комсомольців у міщан, а звідси йде і втрата віри в революційні ідеали. Але чи можна все це списати лише на неп?

Наскільки складними і суперечливими були пошуки нового героя, утвердження нової концепції людини, свідчать труднощі у вирішенні проблем поєднання громадських й особистих інтересів, почуттів і обов'язків літературних персонажів. Літературознавці і самі письменники були переконані, що служіння революції вимагає серйозних жертв, повної самовіддачі, свідомого обмеження своїх потреб, тамування почуттів перед всесиллям революційного обов'язку. Свідомий свого революційного покликання, Василь Еллан проголошував: «За життя розплата тільки кров'ю, тільки кров'ю переможеш смерть» [5, с. 38]. Максималізм революційного обов'язку ми розуміємо, як торжество правди, добра. Герой готовий пролити свою кров

заради щастя мільйонів трудящих. У Хвильового ж ця ідея викладається з позицій лівацького екстремізму: «Тільки через вбивство можна прийти до цілковитого соціального очищення» [3, с. 12].

Надмірна увага до тіневих сторін життя приводила деяких письменників до того, що в центрі твору виявлявся не позитивний образ, а людина з істотними відхиленнями від суспільних норм поведінки. Це видно з таких творів, як «Гармонія і свинушник» Б. Тенети, «Бруд» П. Голоти, в якійсь мірі — «Визволення» О. Копиленка.

Мотив жертвності, аскетизму або суворого обмеження особистих потреб у літературі 20-х років теж не був вигадкою письменників. Це була сувора необхідність. Та в такому разі, чи не обмежувались права людини? Чи не ставав наш гуманізм завуженим? Тут пригадуються слова Гайдученка із «Чорного ангела» О. Слісаренка про «фізичний і економічний примус». Так, економічний примус у ході соціалістичного будівництва діяв, та Гайдученко, агроном, грубо помилявся, коли вважав, що у будівників нового ладу «свідомості тієї, як кіт наплакав» [12, с. 81]. Саме на високій політичній свідомості ґрунтувались наші плани соціалістичного будівництва, саме високу суспільну свідомість вважала радянська література основною прикметою нового героя. Такими героями свого часу стали Давид Мотузка у романі А. Головка (1927), Саїд Алі Мухтаров з «Роману міжгір'я» І. Ле (1927—1933), герої з оповідань П. Панча, О. Кундзіча, Л. Первомайського та ін. А певний аскетизм і обмеження особистих потреб диктувалися гуманізмом вищого порядку — турботою про долю прийдешніх поколінь, про Людину Майбутнього.

Про обмеження особистих потреб, сувору регламентацію часу, підпорядкування почуттів обов'язкові писали тоді молоді поети. Під контроль ставились й інтимні почуття. Надія Хоменко у вірші «Порядкує уперто свій час» признається, що на розваги часу не залишається, а М. Шеремет змальовує будні робітфаківки в такий спосіб:

Десь у романах про любов,
Про щастя двох,
А покищо...
А покищо вони, либонь,
Були для неї розкішшю. [14, с. 13]

Коли ж йдеться про зіткнення класових інтересів з особистими, компромісів нема. Євген Фомін у вірші «Міщанській дівчині» заявляє:

Та юну, як ранок, любов затаю
І гляну з презирством на душу твою. [9, с. 82]

У подібній ситуації ліричний герой Івана Гончаренка говорить: «Комсомолу на любов я не змінюю».

Суперечки навколо теорії «живої людини» порушили значно більше творчих проблем, ніж їх пов'язано було з «героем-масою». Але й концепція «живої людини» не могла стати універсальною естетичною теорією. Вона не завжди вірно розв'язувала взаємовідносини героя й колективу, не ставила проблеми цільного людського характеру, надто прямолінійно змальовувалась вірність, відданість класовому обов'язку.

Боротьба за утвердження в літературі героя-колективіста, започаткована концепцією героя-маси, знайшла нове вираження у теорії «виробничого роману» і пов'язаній з ним концепції збірного героя. Сильною і позитивною стороною «виробничого роману» було утвердження у літературі виробничого конфлікту. Ми і зараз, вимагаючи зображення героя в усіх сферах суспільної діяльності, на чільне місце ставимо його виробничі справи. Та активний пропагандист «виробничого роману» в радянській літературі В. Фріче не задовольнявся виробничим конфліктом, а намагався «вигнати» людину з літератури. Він доводив, що «після індустріального стилю Золя» література ХХ століття «стає безликою і безособовою» і що нібито людині нема місця у світі машин.

Відомий для того часу критик М. Доленго* у підсумковій статті «Післяжовтнева українська література» стверджував, що «поезія революції ще не є пролетарською поезією». Чому? Та тому, що «механізація змісту — невід'ємний елемент пролетарського мистецтва» [15, с. 157]. «Механізація змісту» на практиці означала послаблення уваги до внутрішнього світу людини, звужувала сферу виявлення людських почуттів. Вульгарний соціологізм, що проявився в критиці в більшій мірі, ніж у творчості, нехтував такими поняттями, як людська особистість, художній образ.

Дві особливості виробничого роману у зображенні людини бачимо на прикладі романів Г. Коцюби «Нові береги» і В. Кузьмича «Турбіни». Обидва на одну й ту ж тему, про одну будову — Дніпробуд. Обидва називались виробничими. Та в першому при всій повноті зображення будівничих справ створені правдиві й цікаві людські характери, в другому — схеми, рупори ідей. Виробничі справи у Коцюби допомагають розкрити характери героїв, випробувати їх у процесі праці. У Кузьмича людина губиться у виробничих буднях, розчиняється у масі. Як бачимо, прямолінійне сприйняття теорії виробничого роману призвело до творчої невдачі письменника, який користувався вже певним успіхом.

Свою частку плутанини в складні пошуки єдино вірної концепції людини вносили маніфести й заяви футуристів та конструктивістів. Творче кредо М. Семенка, лідера й теоретика українського футуризму, визначалось словами: «Розпорошити мистецтво на атоми — це й є фундамент для синтезу,

* Літературний псевдонім відомого вчителя-біолога М. В. Клокова.

що буде зовсім нове «мистецтво» (умілість, штука, метамистецтво» [7, с. 115]. У примарному світі «метамистецтва» не залишалось місця для людини, зникали такі поняття, як герой, художній образ, характер. У конструктивіста В. Поліщука міркування про «добу індустріалізму» поєднувались із телеграфним стилем і «літературою факту». Зверхньо повчав він літераторів: «Патетична відозва, вжита в поезії на місці, більше палає для емоцій, ніж накопичення найвеличніших і найоригінальніших образів» [7, с. 404].

Недолік перелічених тут теорій героя при певній відповідності їх концепції людини полягала у тому, що проблему героя намагались вирішити поза системою образів, поза зв'язком з ідейною і стильовою спрямованістю твору. Адже суспільний ідеал не може бути однозначним, а багатовимірність суспільного ідеалу не може втілитись в рисах одного образу. Навіть геніальний Л. Толстой, щоб виразити свій суспільний ідеал лише в одному творі, створив образи П'єра Безухова і Андрія Болконського, Наташі Ростової і Платона Каратаєва. Ще в більшій мірі це стосується радянської літератури.

Найяскравішим виявом суті людини радянської епохи став характер Павки Корчагіна (1932—1934). Але хіба може існувати Павка без Чапаєва і Григорія Мєлєхова, без Гліба Чумалова і Давида Мотузки? Розвивають, підтверджують цю думку образи Свирида Мірошніченка і дядька Себастьяна із романів Стельмаха, Кліма Синиці і Антона Рубана з роману В. Земляка і десятки, сотні героїв багатонаціональної радянської літератури.

Концепція людини у радянській літературі ґрунтується на основних положеннях нашої партійної програми, що ставить завдання виховати людину, «яка гармонійно поєднувала б у собі духовне багатство, моральну чистоту і фізичну досконалість» [2, с. 294]. В центрі уваги була людина і в роботі XXV з'їзду КПРС, в рішеннях якого так чітко сказано про роль літератури у будівництві комуністичного суспільства, у формуванні світогляду нової людини.

Зараз проблема героя становить невід'ємну складову частину естетики соціалістичного реалізму. І тільки на шляхах дальшого розвитку цієї естетики ми знаходимо справді наукове вирішення проблеми героя.

ЛІТЕРАТУРА

1. В. І. Ленін про літературу. К., 1970.
2. Програма КПРС. К., 1962.
3. «Вапліте», 1927, № 5.
4. Донченко О. Твори. К., 1956.
5. Еллан В. Поезії. Харків, 1927.
6. Ермилов В. За живого человека в литературе. М., 1928.
7. Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури. 1917-1927. Харків, 1930.

8. Микитенко І. На фронті літератури. 1927—1937. Статті, доповіді, промови. К., 1962.
9. «Молодняк», 1927, № 6—7.
10. «Молодняк», 1930, № 5.
11. «На-літературном посту», 1927, № 1.
12. Слісаренко О. Чорний ангел. Харків, 1929.
13. Шаховський С. М. 10 романів та їх автори. К., 1967.
14. Шеремет М. Бадьорість, збірка друга. Харків—Київ, 1930.
15. «Червоний шлях», 1927, № 11.

А. С. КУХАР-ОНЫШКО

КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕКА И ТЕОРИИ ГЕРОЯ В УКРАИНСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ 20-х ГОДОВ

Резюме

Проблема героя — одна из важнейших в советском литературоведении — формировалась в соответствии с ленинской концепцией человека. Исторический обзор и оценки существовавших в 20-е годы теорий героя свидетельствуют о сложности литературоведческих и творческих поисков, приведших к торжеству эстетики социалистического реализма.

С. В. ДАЛАВУРАК

Дмитро Загул — перекладач творів Г. Гейне

З творчістю Г. Гейне Дмитро Загул вперше ознайомився під час навчання в гімназії. Це відомо з його «Автобіографії» [2, с. 36], а також з ранніх віршів, на яких позначився вплив відомого німецького поета. Найбільший вплив на ранню творчість Загула мали поезії Г. Гейне з циклів «Молодечі страждання» і «Ліричне інтермеццо». Наприклад, вірш Загула «І світ такий гарний, і люди, як люди» та поезія Г. Гейне «Die Welt ist so schön und der Himmel so blau» близькі за тематикою. Навіть віршовий розмір і кількість стоп у рядку однакові в обох поезіях. Лише останні рядки вірша Гейне («Und doch möcht' ich im Grabe liegen, und mich an ein totes Liebchen schmiegen») у Загула звучать бадьоріше («А я вже хотів би в могилі лежати і там свою любку навіки обняти»). Він хоче «світ весь горнути до груди» і «в щастю і в згоді до смерті дожити», а не «в могилі лежати».

Оселившись у Києві, Д. Загул і В. Кобилянський у 1917 р. взяли за переклади творів Г. Гейне, замовлені видавництвом «Серп і молот», яке планувало вперше в історії випустити всю літературну спадщину німецького поета українською мовою. Д. Загул і В. Кобилянський повинні були перекласти всі поетичні твори, за винятком прозових і драматичних, над якими працювали інші письменники. Та, на жаль, було видано лише перший том під назвою «Книга пісень», який з технічних причин вийшов у двох частинах.

Переклади «Книги пісень» були високо оцінені видавництвом «Серп і молот». «Поетичні переклади двох згаданих поетів, — відзначалось у вступній статті першого тому, — беручи взагалі бездоганні як щодо змісту, так і щодо краси форми й мови, а особливо щодо вірності перекладу. Вільних перекладів майже немає і всюди видержано ритміку й будову, вірність оригіналу, а в деяких місцях навіть уклад виразів, алітерацію та інші прикмети Гейнівської поезії» [1, с. 2].

Це свідчить про те, що автори перекладу добре справились зі своїм завданням. Їм справді вдалось передати українською мовою дух поезії Гейне, її стильові та художні особливості. При перекладі Д. Загул і В. Кобилянський дотримувались обов'язкового принципу взаємозв'язку змісту і форми, бо лише при такій умові можна відтворити оригінал, його ідейно-естетичне навантаження, його аромат.

Зіставлення перекладів з оригіналом та з перекладами інших авторів свідчить про високу перекладацьку культуру Д. Загула і про те, що «Гейне для нього не чужа душа» [6, с. 122]. Це підтверджують переклади поезій Генріха Гейна «Es liegt der heiße Sommer» («Лежить гаряче літо»), «Wenn zwei von einander scheiden» («Коли разлучаються двоє»), «Ein Fichtenbaum steht einsam» («Дрімляє сосна в самотині») та ін.

Переклади Д. Загула цих поезій зберегли не лише ліричність і мелодійність оригіналу, але й адекватність змісту, що в деяких письменників зустрічається рідко. Наприклад, П. Куліш — один з перших перекладачів Гейне українською мовою — дуже часто відходив від оригіналу, а в окремих місцях виявляв навіть цілковиту безпорадність. Ось як звучить поезія Гейне «Das ist der alte Märchenwald» в перекладах П. Куліша та Загула:

У Гейне:

Das ist der alte Märchenwald!
Es duften die Linden Blütel
Der wunderbare Mondenglanz
Bezaubert mein Gemüte.

У Куліша:

Старий гай мрій, пахучий гай!
Напюхатись не мушу!
Від місяця чудовий світ
Мені чарує душу.

У Загула:

Отсе той старий, зачарований ліс,
Де пахнуть липи розквітлі;

Так серце від чарів горить і щемить
В чарівному місячнім світлі.

Ця строфа в перекладі Д. Загула більш досконала, ближча за змістом, загальним настроєм, розміром вірша та адекватністю слів і виразів до оригіналу. «Märchenwald» у нього «зачарований ліс», а не як у Куліша «Старий гай мрій, пахучий гай!». Взагалі, переклад П. Куліша слабкий і далекий від оригіналу. Особливо невдало перекладено другий рядок цієї ж строфи («Es duftet die Linden Blüte») виразом «на-

нюхатись не мушу». Не краще перекладена й остання строфа цього вірша.

О гарний сфінкс! Розгадай
Сю загадку предивну...

Багацько я вже тисяч літ
Над нею м'яв чуприну.

З приводу такого перекладу Б. Якубовський у рецензії «Гейне в новому-українському перекладі» зауважував, що вираз «над нею м'яв чуприну» хоч і дуже образний, але не такий як у Гейне [6, с. 123]:

O schöne Sphinx! O löse mir
Des Rätsels, das wunderbare!

Ich hab' darüber nachgeracht
Schon manche tausend Jahre.

І для порівняння — у Загула:

О сфінксе таємний, хоч ти розгадай
Загадку кохання таємну!

Над нею я довгі століття гадав,
А все ж те, на жаль, надаремне...

Та і в перекладі Д. Загула є прикрі недогляди. Так; у перших рядках другої і четвертої строфи («Ich ging fürbass und wie ich ging») слово «fürbass», що по-німецьки означає «вперед», «далі», «сміливо» і щось синонімічне до «gradaus» (навпростець), Д. Загул перекладає словом «босий», сплутавши за звуковою подібністю лексеми «fürbass» і «barfuss». Наприклад:

У Гейне:

Ich ging fürbass, und wie ich ging,
Erklang es in der Höhe.

Das ist die Nachtigal, sie singt
Von Lieb' und Liebeswehe.

У Загула:

Я босий по лісі блукаю, згори
Несеться пташок щебетання;
То сам соловей заспівав про любов
І про смуток, любовне страждання.

Я босий блукаю і бачу: лежить
Висока, велика палата,
Піднялася вгору, до неба стремить,
А в неї оздоба багата.

Зіставляючи переклади Д. Загула з перекладами М. Славінського, більшість з яких є вдалими, бачимо, що Д. Загул намагався передати зміст оригіналу дослівно, хоч це подекуди знижувало художність вірша. Візьмемо для прикладу загальновідому поезію Г. Гейне «Wenn zwei von einander scheiden».

У Гейне:

Wenn zwei von einander scheiden,
So geben sie sich die Händ',
Und fangen an zu weinen,
Und seufzen ohne End.

Wir haben nicht geweinet,
Wir seufzten nicht «Wehl» und «Achl!»
Die Tränen und die Seufzer,
Die kamen hintennach.

У М. Славінського:

Коли розлучаються двоє,
За руки беруться вони,
І плачуть, і тяжко зітхають,
Без ліку зітхають сумні.

З тобою ми вдвох не зітхали,
Ніколи не плакали ми;
Той жаль, оті тяжкі зітхання
Прийшли до нас згодом самі.

У Загула:

Коли розлучаються двоє,
То руки собі подають,
Без ліку зітхають обоє
І сльози дрібнесенькі ллють.

А ми і не зітхали
І не ридали враз,
Ті сльози, зітхання та жалі
З'явилися згодом у нас.

Як бачимо, перші рядки перекладів Д. Загула та М. Славінського однакові. А другий рядок у Загула перекладений точніше, бо в М. Славінського вираз «за руки беруться вони» не відповідає оригіналові «So geben sie sich die Händ'». Однак ця дослівність значно гірша від «вільності» М. Славінського, де, на нашу думку, він навіть поглибив психологічне навантаження цього рядка.

Значно краще звучить у перекладі Д. Загула відома поезія Г. Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam» («Дрімає сосна в самотині»). Порівняємо переклади Загула та його попередників — С. Руданського та М. Старицького.

У Гейне:

Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh'.
Ihn schläfert mit weisser Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.

Er träumt von einer Palme,
Die fern im Morgenland;
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand.

У С. Руданського:

Стоїть сосна одинока
На голій вершині,
І під снігом на півночі
Сниться сиротині.

Все полудень ясний, теплий,
Долина глибока
Та джерела живучії,
Та пальма висока.

У М. Старицького:

Ні півночі млистій в заметах у кризі
Один собі кедр дріма,
Куняє у срібній, пуховистій кризі, —
В яку його вбрала зима.

І марить той кедр про південь
блискучий,
Де мліє палка сторона,
Де теж в самотині, в пустелі пекучій,
Красується пальма сумна.

У Загула:

Дрімає сосна в самотині
На півночі голім шпилі,
Холодною вкрили габою
Сніги та морози її.

І сниться їй пальма далека
В південній країні німій,
Що спить, утомившись від спеки,
На скелі гарячій, сухій.

Як бачимо, переклад Д. Загула більш наближений до оригіналу. Звичайно, широковідома поезія М. Лермонтова «На севере диком стоит одиноко» більш мелодійна, але вона є не перекладом, а вільним, романсного характеру переспівом.

Найбільш вдало перекладені Д. Загулом інтимні вірші гейнівської лірики з «Книги пісень». Читаючи, наприклад, поезії «Всі квіти звертають повіки» («Es schauen die Blumen alle»), «Лежить гаряче літо» («Es liegt der heiße Sommer»), «Вони мене мучили довго» («Sie haben mich geguälet»), «І вихор, і буря і злива» («Das ist ein Brausen und Heulen»), від-

чуваєш аромат гейнівської поетики, її ліричний настрій, легкість і плавність вірша. Д. Загул вдало вживає художні засоби оригіналу, відповідний віршовий розмір, ритм і звукову інструментовку. Про це свідчить переклад поезії «Das ist ein Brausen und Heulen», де Загулові за допомогою алітерацій на *p*, *ч*, *ш*, *щ*, словесно-образних засобів і полісиндетону вдалось зримо й емоційно передати картину глухої осінньої ночі.

У Гейне:

Das ist ein Brausen und Heulen
Herbstnacht und Regen und Wind;
Wo mag woohl jetzo weilen
Mein armes, bandes Kind?

У Загула:

І вихор, і буря, і злива
Осінньої ночі шумить,
Дитинко моя нещаслива,
Де ти перебунеш цю мить?

Якщо порівняти переклади вірша Г. Гейне «Гренадери», здійснені В. Кобилянським у першому випуску «Книги пісень», з перекладами Д. Загула, вміщеними в її другому випуску, то побачимо, що останній домігся більшої точності й адекватності.

У Гейне:

Nach Frankreich zogen zwei Grenadier;
Die waren in Russland gefangen.

Und als sie kamen ins deutsche
Quartier,
Sie liessen die Köpfe hangen.

У Кобилянського:

До Франції два гренадери ішли,
З Москви із полону втікали,
А як на нічліг в край німецький прийшли,
Ім голови з горя пов'яли.

У Загула:

До Франції два гренадери ішли,
Що в Росії були в неволі,
А як у німецькі квартири прийшли
Схилили тут голови кволі.

У В. Кобилянського гренадери тікають не з Росії, як у Гейне, а з Москви. Д. Загул перекладає ближче до оригіналу: «що в Росії були в неволі» («die waren in Russland gefangen»). Невдало переклав В. Кобилянський останній рядок («Si liessen die Köpfe hangen») словами — «їм голови з горя пов'яли». У Д. Загула він звучить краще — «схилили тут голови кволі».

Переклади Д. Загула поступаються перед окремими перекладами Лесі Українки; письменниці майстерніше вдалось передати зміст оригіналу, властивості його поетичного стилю, підібрати рівноцінні лексико-семантичні еквіваленти до окремих слів і виразів німецької мови. Перекладам Лесі Українки властива більша витонченість і плавність вірша.

У Гейне:

Es stehen unbeweglich
Die Sterne in der Höh,
Viel tausend Jahr, und schauen
Sich an mit Liebesweh.

У Л. Українки:

На небі нерухомо
Зірки ясні стоять
Літ тисячі, і любо
Зглядаються, зорять.

Lie sprechen eine Sprache,
Die ist so reich, so schön;
Doch keiner der Philologen
Kann diese Sprache verstehn.

Ich aber hab sie gelernet,
Und ich vergesse sie nicht;
Mir diene als Grammatik
Der Herz allerliebsten Gesicht.

Хороша в зірок мова
Багата і ясна,
Та тільки невідома
Філологам вона!

Я ж тую мову знаю,
Мені вона своя,
Коханої обличчя —
Граматики моя!

У Загула:

Стоять неповоротно
Зірки в височині,
І дивляться так тужно
На себе в вічній млі.

Ведуть вони розмову, —
В ній стільки гарних слів.
Ніхто ще з філологів
Тих слів не зрозумів.

А я ту мову знаю,
І не забуду я;
В очах моєї кралі
Граматики моя.

Разом з В. Кобилянським Д. Загул переклав першу частину «Нових поезій» Г. Гейне, яка вийшла у 1920 році. Однак спільна праця над перекладами творів Гейне незабаром припинилась, бо в 1919 р. Кобилянський помер. Після смерті товариша Загул здав до друку в Київську філію Державного видавництва України переклади поеми «Німеччина. Зимово казка» та інших політичних віршів, але надруковані вони не були.

У 1923 р. у перекладі Д. Загула виходить збірка останніх поезій Гейне — «Сатира та інші політичні поезії». До цієї збірки увійшло 17 вибраних поезій, яким був притаманний сатиричний характер, бо в цей час Загула приваблював поет-громадянин, борець за свободу, що поставив своє гнівне слово на службу народові. Дошкульна сатира та тонка іронія в перші роки Радянської влади, зокрема тоді, коли треба було продовжувати запеклу боротьбу із зовнішньою і внутрішньою контрреволюцією, непманами та міщанськими пережитками, була більш потрібна, ніж камерні, сентиментальні поезії Гейне, що раніше так імпонували самому Загулу.

У свій час критика високо оцінила цей переклад. Наприклад, А. Музичка у своїй рецензії писав, що «це справді Гейне українською мовою. Передусім тон. Їдка сатира, тонка гейнівська іронія або добродушний легкий гумор у кожному реченні, чи навіть у поодиноких словах передані дуже влучно. Думки та почуття німецького поета схоплені точно, а форма, в яку вони виливались у первотворі, захована майже до найменших подробиць» [5, с. 253].

У 30-х роках Д. Загул перекладав і редагував твори Г. Гейне, які Державне видавництво України планувало випустити п'ятитомним виданням. Перший том («Книга пісень», «Нові поезії»), другий («Сучасні поезії», «Романсеро») та третій («Єврейські мелодії», «Атта Троль», «Німеччина. Зимово

казка») вийшли в 1930 р., четвертий том («Картини з подорожі») — у видавництві «Література і мистецтво» в 1933 р., а п'ятий не був надрукований.

У перших трьох томах усі поезії Д. Загул дає в нових перекладах, бо «старіші переклади, — як писав він у «Слові від редактора-перекладача», — слабші технічно і надто далекі від оригіналів» [3, т. I, с. 9].

Переклади Д. Загула в цьому виданні справді точніші, ніж попередні, але менш художні. «Я намагався, — писав він, — дотримати в перекладі всіх особливостей гайнівського стилю, не тільки розміру і ритму, не тільки образів, порівнянь та метафоричних виразів, а й порядку рим та окремих слів. Розуміється, «художність» од цього, може, й не виграла; може, переклади стали через те сухіші од моїх попередніх перекладів, але вони зате вірніші за перші» [3, т. I, с. 9]. Це видно при зіставленні різних варіантів перекладів, наприклад, поезії «Ein Fichtenbaum stehteinsam», де слово «Fichtenbaum» (ялина), що в німецькій мові є іменником чоловічого роду, автор перекладає теж іменником чоловічого роду — кедр. Дійсно, останній переклад точніший, але звучить гірше:

Самітній кедр півночі
На голім стоїть верху,
Сповитий білою млою,
Дрімає в льоду, в снігу.

Він снить про горду пальму
в південній стороні,
що мовчки і самотньо тужить
на кручі, пекучій стіні.

(Варіант 1918 року дається попередньо).

За свою коротку перекладацьку діяльність Д. Загул зробив дуже багато, але ніколи не зупинявся на досягнутому. Він був завжди сповнений новими планами і широкими задумами. У журналі «Західна Україна» повідомлялось, що Д. Загул редагує та наново перекладає для ДВУ повну збірку творів Г. Гейне в шести томах. Готуються для друку переклади творів Гете (в десяти томах) та твори Шіллера в шести томах. До збірника пам'яті В. Маяковського переклав декілька його віршів, між ними «На повний голос» і «Лівий марш» [4, с. 49].

Звичайно, в наш час, коли завдяки зусиллям багатьох перекладачів значно підвищилась перекладацька майстерність, деякі переклади Д. Загулом творів Г. Гейне та інших зарубіжних письменників уже застаріли і поступаються перед новими, здійсненими М. Рильським, П. Тичиною, В. Сосюрою, Л. Первомайським, М. Лукашем та іншими. Але Дмитро Загул був одним з перших перекладачів, хто в радянський час проклав борозну на ниві взаємозбагачення і спілкування літератур різних народів світу, і, продовжуючи кращі традиції поборників літературних єднань дореволюційного періоду, вніс і свій цінний вклад у скарбницю української культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гайне Гайріх. Книга пісень. Перше повне видання в перекладі Д. Загула і В. Кобилянського, ч. 1. К., Накладом видавництва «Сerp і мo-лот», 1918.
2. Загул Дмитро. Мотиви поезій. Збірка IV (1923—1926). К., 1927.
3. Загул Д. Слово від редактора-перекладача. — Гайне Гайріх. Вибрані твори. Харків—Київ, ДВУ, 1930.
4. «Західна Україна», 1930, № 10.
5. «Червоний шлях», 1924, № 1—2.
6. Якубський Б. Гайне в новому українському перекладі. — «Літературно-науковий вісник», кн. 1, 1919.

С. В. ДАЛАВУРАК

ДМИТРИЙ ЗАГУЛ — ПЕРЕВОДЧИК СОЧИНЕНИЙ Г. ГЕЙНЕ

Резюме

В статье освещаются некоторые вопросы деятельности Дмитрия Загула в отрасли перевода и популяризации на Украине сочинений Г. Гейне в первые послереволюционные годы. Автор путем сравнений переводов стихотворений Г. Гейне П. Кулишом, М. Славинским, М. Старицким, Лесей Украинкой, В. Кобылянским показывает, что переведенные Д. Загулом стихотворения немецкого поэта в свое время отвечали высоким художественным требованиям, отличались достоверностью, образностью и в большинстве случаев точной передачей ритмико-мелодических особенностей оригинала. Переводя то или иное сочинение Г. Гейне, Д. Загул всегда намеревался подать его в соответствующем авторском стилистическом ключе и воспроизвести присущее ему созвучие.

М. М. РАДЕЦЬКА

Жанрова своєрідність історико-біографічної прози про І. П. Котляревського

Історико-біографічні твори про класиків української літератури відтворюють художній історизм як особливу якість творчого мислення. Вони побудовані на синтезі документальної основи та поетичного домислу, співвідношення яких, своєрідна концепція образу невідгананого героя, взаємодія історичного та соціально-побутового в сюжеті створюють своєрідність жанрових форм епічної розповіді про письменника. Художні твори про митців слова в останні роки привертають особливу увагу дослідників.

Серед «зовнішніх» причин, що зумовили появу нових творів про автора «Наталки Полтавки», слід зазначити такі важливі події, як 200-річчя з дня народження письменника, 175-річчя з часу виходу «Енеїди». «Внутрішні» імпульси до створення його художньої біографії — незвичайна привабливість людської вдачі, нове усвідомлення внеску І. П. Котляревського

в слов'янську культуру, яскрава концептуальність образу, яка викристалізувалася в світлі нових літературознавчих досліджень.

Ми не маємо, на жаль, спеціальних робіт, присвячених питанням жанрової специфіки художньої котляревіани. Найчастіше питання це порушується в зв'язку з загальною оцінкою прозових творів про Котляревського [5].

Автори художніх творів про І. П. Котляревського перш за все вирішують проблему, яку О. І. Герцен в «Минулому і думках» сформулював як «відображення історії в людині». Жоден письменник не претендує на повне художнє висвітлення її, обмежуючи себе часовими, тематичними або іншими рамками. На матеріалі художнього життєпису Котляревського ми в повній мірі переконуємось у твердженні Ф. Шіллера, що жанр — «вічно рухлива категорія».

Не тільки автори творів, але й критики, видавці, читачі не дотримуються єдиної думки про жанрову природу художньої біографії письменника. А. Костенко правильно визначає «Грозний ранок» І. Пільгука як історико-біографічну повість, а вчитель з Ужгорода Юрій Чорі в рецензії на цей твір — як історичну. Ігноруючи право автора на домисел, він шукає в ній «живих, конкретних прототипів, узагальнених Котляревським до рівня широкої типовості» [12].

Слушне зауваження з приводу визначення жанрів Г. А. Вязовського. Він вважає, що «класифікація творів художньої літератури на роди, види та видові варіації, дослідження їхніх типологічних особливостей — не формальна, а методологічно важлива проблема. Літературознавство не може ігнорувати багатство принципів і способів, звертаючись до яких, письменник створює такий чи інший твір, як озмістовлену форму відображення дійсності» [13, с. 3]. Адже художня досконалість твору зумовлена не лише творчою майстерністю автора, але й розумінням внутрішніх «законів» обраного ним жанру.

Історико-біографічні твори про письменників мають досить стійкі жанрові ознаки, але в структурно-типологічному відношенні вони допускають різне співвідношення документальної основи і художнього домислу, різну сюжетно-композиційну побудову. Вони різні за головною проблемою творів цього жанру — концептуальним рішенням образу головного персонажа.

Художні твори про І. П. Котляревського, про які йтиметься, належать саме до історико-біографічних творів. Історичні події та історичні особи в них присутні лише в необхідній для розкриття концепції героя мірі.

Серед історико-біографічних творів про Котляревського помітне місце займає мала проза. Найчастіше це оповідання, де автори, висвітлюючи один з епізодів життя письменника, показують його як народного поета і багату людську особистість. В оповіданні А. Хорунжого «В тривожний рік» Котля-

ревський постає на тлі визначних історичних подій Вітчизняної війни, коли за дорученням генерал-губернатора він сформував у Горошині козакий полк. Щоб розширити художнє «поле обсервації», автор у формі дорожніх думок свого героя використовує як засіб інформації ретроспективний погляд на минуле: «Згадувалась молодість (...) Вчителював по хуторах, кохав, захоплювався, мріяв про невідоме майбутнє... А тепер уже посивіли скроні» [2, с. 11].

А. Хорунжий користується досить розповсюдженим у художніх біографіях письменників засобом змалювання одного дня з життя героя, того, який дає можливість якнайповніше зрозуміти людську вдачу письменника, його ставлення до громадських обов'язків, до народу, до художньої творчості. Розповідь про історичні події Вітчизняної війни, учасником яких був Котляревський, дають можливість А. Хорунжому зробити деякі біографічні припущення, зокрема про можливість перебування І. П. Котляревського в Бунцлау, де, як стверджували, поховане серце Кутузова. І. П. Котляревський в цьому оповіданні зображений у складному і постійно творчому пошуку не тільки тем і образів, але й ритму «Енеїди».

Не ставить собі за мету монументально відтворити образ Котляревського і А. Залашко, який два прозові твори про письменника назвав «сторінками минулого» («Україна сідала коней») та «епізоди життя І. П. Котляревського» («В Молдавському поході»). Дійсно, в них відчутно переважає дослідницька спрямованість автора над художнім спогляданням. У невеличкому історико-біографічному нарисі «Україна сідала коней» [4] А. Залашко, як і А. Хорунжий, розповідає про участь Котляревського у формуванні козачого полку, — використовує ті ж документи, висвітлює ті ж життєві колізії. Але навіть у деталях домислу двох авторів немає жодної рисочки тотожності.

Історико-біографічним нарисом є і другий твір А. Залашка «В Молдавському поході» [11]. Автор досить докладно, з художнім смаком створює образ Котляревського — офіцера і поета. Саме таке розуміння поета-воїна бачимо у звертанні до Котляревського генерала Маркова: «Ви молодець, капітане, молодець! Офіцер чудовий і як людина — достойний похвали. І славний сочинитель, чорт візьми!» [11, с. 78—79].

Рисами напівхудожності і напівдокументальності позначено і третій твір А. Залашка про Котляревського — «Пам'ять вічну заслужив» [1]. Автор висвітлює останнє десятиліття з життя письменника. Це одне з небагатьох оповідань про І. П. Котляревського, до якого введено численні документи: лист автора «Енеїди» до М. Гнедича, спогади І. Срезневського, скарги поета на міського голову купця Ворожейкіна та на антрепренера Ів. Штейна. Своєрідність стильового забарвлення твору виникає з особливої функції художньо опрацьованого документа

як засобу розкриття характеру героя. А. Залашко не уникав деякої стильової строкатості, до речі, дуже характерної саме для історико-біографічних творів. Поряд з цитатою з духівниці: «Сим тестаментом оголошую останню волю мою», — дуже модернізовані звороти сучасної ділової мови — «госпіталізація хворих», «виписування тих, хто вилікувався».

Дослідники [6, с. 3—20; с. 178—184; гл. VI] звертають увагу на посилене взаємопроникнення жанрів, синтез їх. Якщо (раніше йшлося про взаємодію лише художніх, то в наш час — про активну взаємодію художніх, наукових й публіцистичних жанрів. В історико-біографічній прозі цей процес стає типологічною її рисою.

У збірнику «Вінок Івану Петровичу Котляревському» вміщено дві невеличкі новели про поета. У «Панській правді» Пилип Бабанський розповідає про кохання поета до племінниці-сироти пана, у якого він вчителював. На відомому, багато разів художньо інтерпретованому епізоді побудована й історико-біографічна новела Георгія Рєви «Зустріч на Дунаї», в якій розповідається про зустріч Котляревського з задунайськими козаками, до яких докотилася слава «Енеїди». Ці новели створені за біографічною легендою. Як стильовий засіб в них використовується лірична розповідь, історичний фон, численні фольклорні запозичення. В «малій прозі» про Котляревського авторська уява дуже скута обмеженістю біографічних відомостей, на яких будується колізія.

Великі художні можливості дають авторам «поетичних біографій» (В. Белінський) романні форми «великої прози», яка більш сміливо користується такими елементами белетризації, як ліричні відступи, пейзаж, портрет, пряма мова, сюжетний домисел. Однак біографія Котляревського «з багатьма невідомими» трансформується в письменників у повість. Дуже цікава героїко-романтична концепція Котляревського, учасника Вітчизняної війни, розвинена в першій частині великої «Повісті про Гоголя» О. Полторацького [10]. Життєва історія автора «Енеїди» у творі не має ні зав'язки, ні розв'язки. Лише в окремих епізодах твору автор змальовує незалежну, скромну, лагідну людину з великою вірою в народ. Котляревський-митець у повісті не лише попередник Шевченка, але й Гоголя. Даниною жанровому штампу є раціоналізм, з яким «сконструйовано» постать Котляревського з забарвлених елементами белетристики літературознавчих «блоків».

Великі прозові твори про І. П. Котляревського за жанром — чітко окреслені історико-біографічні повісті, яким притаманні ознаки повісті історичної і соціально-побутової. Вони відтворюють яскраву картину соціальних, етичних і художніх пошуків своєї доби. Ці твори пройняті ліризмом, хоч в цілому, як і уся сучасна історична проза, тяжіють до соціально-аналітичної основи, психологізму, епічності.

В. Стрепет визначив жанр своєї повісті «Над Дунаєм, над рікою» [14] як повість історичну. Вона переносить читача до подій 1806—1807 рр., коли Котляревський брав участь у військових діях Сіверського карабінерського полку під час Дунайської кампанії проти турків. Однак чи можна за сукупністю типологічних ознак вважати цю повість історичною?

Деякі дослідники вважають [16], що історико-біографічний твір — лише різновид історичного жанру. Критик Я. Черняк в 40-ві роки стверджував, що біографічний — псевдонім історичного. Ю. Андрєєв у монографії «Радянський історичний роман» саме письменницькі романізовані біографії розглядав як твори історичні. Ряд учених дотримуються думки, що саме художні твори про письменників є сталим взірцем історико-біографічного жанру [15].

У творі ж В. Стрепета немає широкої панорами епохи, зображення руху народних мас, докладного художнього аналізу історичних подій. Це розповідь про один рік життя Котляревського, кинутого долею у вир воєнних подій. Композиційно струнка сюжетна лінія повісті, обрамленням якої є розповідь про подорожі героя. Як і його Еней, Котляревський вічний мандрівник. Дорогою починається і дорогою закінчується повість про нього. Все це приводить до висновку, що твір В. Стрепета — повість історико-біографічна.

До яких засобів вдається автор, щоб розкрити в історико-біографічному творі концепцію поета, воїна, гуманіста? Насамперед він, як і інші письменники-«біографи», вдається до ретроспекції, що дає змогу розкрити передісторію героя. Критики твердять, що герой «поетичної біографії» — насамперед «функціональний» герой, тобто людина, що творить духовні цінності, зображена у творчому процесі, у літературному та суспільному житті своєї доби.

Який же у повісті Котляревський — поет і офіцер? В. Стрепет вичерпав усі художні можливості, щоб змалювати Котляревського як хороброго офіцера. Котляревський-поет, автор «Енеїди», визнаний у творі читачами всіх верств населення. Але в книзі Стрепета, як і в більшості інших, значно слабше художньо відтворений процес творчості митця. Замість глибокого художнього аналізу на базі сучасних досягнень психології творчості автор дає універсальний штамп: «побачив-описав».

В. Стрепет вводить читача в складний світ політичних переконань Котляревського. Для фельдмаршала Прозоровського цей «малоросійський Державін», безсумнівно, — якобінець. Але сам Котляревський вагається між просвітительством свого поетичного «далекого родича» Сковороди і революційністю Радіщева. В. Стрепету вдалося уникнути прямолінійного раціоналізму інших «біографів», які намагаються обминути питання класової обмеженості Котляревського-дворянина.

Стильові пошуки сучасної прози відобразилися у історико-біографічних повістях про І. П. Котляревського посиленням ліричної тональності, зростаючою активністю автора, який дає оцінку діям і творчості свого героя-письменника. Особливістю творів саме про І. П. Котляревського є невелика стилеутворююча функція документа, бо автор має в своєму розпорядженні небагато вірогідних свідчень про героя.

Найбільш повно образ Котляревського змальовується у повісті І. Пільгука «Грозовий ранок» [9]. Книга цікава за сюжетом, автор ґрунтовно простежує творчий шлях письменника, що поєднав свою долю з поневоленим народом. А. Костенко схвально оцінює її за вдалу, на його погляд, концепцію героя: «З давнини постає жива талановита людина, що самовіддано змагається за вічні людські ідеали, за щастя народу...» [3, с. 199]. Але що неповторного, індивідуального саме в такому розумінні образу Котляревського? Хіба Шевченко, Франко, Леся Українка або Федькович не «самовіддано змагаються за вічні людські ідеали, за щастя народу»?

У Пільгука ж відсутня неповторна домінанта людської особистості героя. Котляревський-поет висвітлений автором швидше з позиції літературознавця, ніж митця. Твори поета, особливо «Пісня на новий, 1805 рік», досліджуються засобами літературознавчого аналізу. І. Пільгук ставить за мету з'ясувати конкретні явища, обставини, з яких виростають рядки «Енеїди». Робиться це не завжди вдало, але завжди предметно: штучно моделюються обставини, які за законами художнього відображення могли б відтворитися в премі Котляревського. Почув народний анекдот — і готова «пекельна» сцена, побачив обшарпаного поромника — і постає в уяві перевізник через підземний Стікс.

Але Пільгук знайшов новий художній аспект образу Котляревського, втіливши в ньому своє розуміння романтичних тенденцій його творчості. Докладно ця думка розвинена в статті І. Пільгука «У річищі романтизму» [8]. В повісті «Грозовий ранок» проявилась і така тенденція історико-біографічних творів, як модернізація думок, почуттів, культури мислення героїв. І. Пільгук вносить елементи романтичного домислу в епізоди двобою Котляревського з воеводою буджацьких татар, дуелі з офіцером Вербицьким, кохання до кріпосної дівчини Наталки. Серед стилеутворюючих чинників повісті слід відзначити використання документа як цитати, стилізовану мову персонажів, особливо духівництва, як джерело комедійної експресії. Типовим недоліком, притаманним багатьом творам про І. П. Котляревського і яскраво помітним у повісті І. Пільгука, є наявність значної кількості політичних термінів, фразеологічних зворотів, що з'явилися в пізніші епохи: «мури реакції», «жорстока сваволя», «царські кати», «павлівська тиранія», «патріоти-буревісники», «честь і право людини», «зерка сміливих помислів».

До 175-річчя з дня виходу «Енеїди» була видана книга Бориса Левіна «Веселий мудрець. Повісті з життя Івана Петровича Котляревського» [7.]. Образ Котляревського створюється в книзі в чотирьох самотійних повістях. Але за ідейним змістом, стильовою манерою, послідовно хронологічним принципом описуваних подій це своєрідний історико-біографічний роман у повістях. В основі сюжету кожної повісті лежать дійсні події з життя І. П. Котляревського. Художній домисел використовується в межах життєвої вірогідності, що впливає з характеру героя, з логіки самої дійсності. Навіть хронологічні межі «Веселого мудреця» пов'язані з зародженням претичного замислу «Енеїди» і її завершенням.

Домашній вчитель, який багатство життєвих вражень втілює в строфи «Енеїди» («Пробудження грози»); хоробрий офіцер і талановитий дипломат у Молдавському поході («Особливе завдання»); автор «Наталки Полтавки», яка розпочала нову епоху в культурному житті України («Прем'єра»); друг декабристів («Вчена республіка»), він у всіх життєвих ситуаціях насамперед філософ, друг свободи, «веселий мудрець», як влучно назвав його О. Гончар.

Драматичні сторінки книги розкривають побудоване на домислі ставлення поета до його друзів-селян. Заступництво за них могло витікати з характеру і поглядів Котляревського. Однак автор дещо перебільшує, показуючи, як палко на кожному кроці поет протестує проти «пересічних», буденних злодіянь поміщиків. Протестує з позицій не своїх сучасників, а людини іншої, більш високої класової моралі. Біографія і творчість Котляревського підстав для цього не дають.

Б. Левін багато уваги приділяє розкриттю творчого процесу народження віршів. Але як і інші автори історико-біографічних творів, фіксує увагу на живому спогляданні, ігноруючи художній аналіз абстрактного мислення. Цей жанр творів називають «дослідницьким романом». Домисел автора — це теж художня гіпотеза. Б. Левін досить обережний в таких гіпотезах.

При більш докладному аналізі творів про Котляревського слід було б згадати про оповідання І. Ерофеєва «В останні дні» («Зірка», 1944, 9 вересня), А. Залашка «На почесній посаді» («Зоря Полтавщини», 1963, 16 листопада). О. Іваненко у великому епічному творі «Тарасові шляхи» (К., 1964) малює епізоди зустрічі Котляревського з Шевченком, а Л. Бать у романі «Велике покликання» (М., 1963) — зі Щепкіним.

Дуже різні за своєю естетичною вагою, «поетичні біографії» Котляревського мають велике пізнавальне значення. Але всі вони позначені типологічними для жанру в цілому вадами. Як слушно підмітили дослідники, образ Котляревського в них розкривається, а не розвивається, констатація почуттів замінила діалектику психологічного аналізу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вінок Івану Петровичу Котляревському. Харків, 1969.
2. «Вітчизна», 1954, № 3.
3. «Вітчизна», 1968, № 11.
4. «Зоря Полтавщини», 1963, 25 серпня.
5. Костенко А. Котляревський зблизька. «Вітчизна», 1968, № 11; По-
грібний А. На розпутьях одного жанру. — «Літературна Україна», 1968,
3 грудня; Буженко Тетяна. Плюс вимоги специфічні. — «Жовтень», 1968,
№ 6; Шабліовський Є. Живий Котляревський. — «Жовтень», 1968,
№ 11; Балабуха К. Х. Поки сонце з неба сяє... — «Українська мова
і література в школі», 1969, № 7; Проценко І. М. Образ Котляревського
в художній літературі. — У зб.: І. П. Котляревський та українська літера-
тура і мова. К., 1971; Остроушко Леонід. Образ автора «Енеїди». —
«Літературна Україна», 1973, 12 січня; Радецька М. Когда писатель —
герой книги. — «Литературное обозрение», 1974, № 8.
6. Куприяновский Т. В. Проблемы изучения художественной лите-
ратуры. — В сб.: О художественно-документальной литературе. Вып. 1.
Ученые записки Ивановского государственного педагогического института,
т. 105. Иваново, 1972; Палиевский П. Документ в современной литера-
туре. — «Иностранная литература», 1966, № 8; Оскоцкий В. Связь вре-
мен (Историческая тема в многонациональной советской прозе наших дней).
М., 1974.
7. Левін Б. Веселий мудрець. Повісті з життя Івана Петровича Котля-
ревського. К., 1972.
8. Пільгук І. У річниці романтизму. — «Літературна Україна», 1969,
5 вересня.
9. Пільгук І. Грозовий ранок. К., 1968.
10. Полторацький О. Повість про Гоголя. К., 1960.
11. «Прапор», 1968, № 6.
12. «Радянська освіта», 1969, 11 травня.
13. Розвиток і оновлення видів і жанрів та мовностилістичних засобів ху-
дожнього зображення в радянській літературі. Матеріали міжвузівської рес-
публіканської наукової конференції. Одеса, 1968.
14. Стрепет В. Над Дунаєм, над рікою. К., 1967.
15. Ходорківський І. Д. Історико-біографічні твори з життя письмен-
ників. К., 1963.
16. Черняк Я. Пути советского исторического романа. — «Октябрь»,
1937, № 7; Андреев Ю. А. Русский советский исторический роман
20—30-х гг. М.—Л., 1962.

М. М. РАДЕЦКАЯ

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ИСТОРИКО-БИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ О И. П. КОТЛЯРЕВСКОМ

Резюме

В статье анализируются различные в структурно-типологическом отношении историко-биографические произведения о И. П. Котляревском, появившиеся в последние годы. Рассматриваются произведения «большой» и «малой» прозы о Котляревском, освещаются некоторые закономерности развития «поэтических биографий» писателей в современной литературе.

Особливості творчого методу Т. Г. Шевченка в поемах «Сова» і «Сон» («У всякого своя доля»)

Проблема художнього методу письменників нової української літератури стала об'єктом ґрунтовного вивчення з середини 50-х років, з появою праць Д. Чалого «Становлення реалізму в українській літературі» (1956), П. Волинського «Теоретична боротьба в українській літературі» (1959), В. Герасименка «Боротьба за критичний реалізм в українській літературі» (1958) та ін. Дослідники виділяють три методи, якими користувались представники нової української літератури: ранній або просвітительський реалізм, романтизм (у двох течіях — прогресивний і реакційний, пасивний) і критичний реалізм.

Критичний реалізм утвердив в українській літературі Т. Г. Шевченко. Основні проблеми творчості Кобзаря — народності і високої ідейності, патріотизму й інтернаціоналізму, зв'язків поетики Шевченка з народною творчістю і т. ін. — глибоко й ґрунтовно висвітлені в працях радянських літературознавців. На нашу думку, не достатньо досліджена проблема художнього методу основоположника нової української літератури. Мета статті — охарактеризувати творчий метод Т. Г. Шевченка періоду «трьох літ», зокрема поем «Сова» і «Сон» («У всякого своя доля...»).

Радянське шевченкознавство визначило, що творчий метод Шевченка раннього періоду — це романтизм, але романтизм своєрідний — з елементами реалістичного змалювання життя. Кобзар не міг задовольнитись зображальними можливостями романтизму.

В пошуках засобів глибокого відтворення життєвої правди він, збагачуючись творчим досвідом передової російської літератури (згадаймо вірш «Гоголю», в якому Шевченко висловив глибоке розуміння особливостей творчого методу російського митця: «Ти смієшся, а я плачу, великий мій друже» [6, с. 186]), переходить на позиції реалізму.

Т. Г. Шевченко як поет сформувався під впливом певних літературних традицій, що склалися в українській літературі до середини 30-х років XIX ст. Маємо на увазі традиції насамперед Г. С. Сковороди, І. П. Котляревського, П. П. Гулака-Артемовського та інших письменників, представників так званого раннього реалізму. Великий вплив на нього мали прогресивні українські й російські романтики. Кобзар сприйняв також багатство усної народної творчості. Все це — важливі чинники, завдяки яким складалось художнє мислення співця пригнобленого кріпаччиною селянства.

Прийнявши принципи романтичного методу, Шевченко поступово зростав ідейно, осмислював суспільні явища минулого

й сучасного, переходив на позиції реалізму. Це давало йому можливість більш активно втручатися художнім словом в життя. У період «трьох літ» Шевченко став революційним демократом. Відповідно до цього змінилась і його естетична програма, висловлена у віршах «Три літа», «Заповіт», поемах «Сон», «Кавказ» та інших творах.

У цей час Кобзар зрозумів, що мало для поета тільки висловлювати співчуття трудящим, пригнобленим. Треба кликати народ до збройної боротьби проти гнобителів. Вірно відзначає Є. Шабліовський, що у період художньої зрілості Шевченко в основу свого творчого методу — критичного реалізму — «поклав зображення дійсності в її соціальних суперечностях, в її класових конфліктах, висвітлюючи ці конфлікти з позицій народу, з погляду передового світогляду доби» [5, с. 284].

Одним з перших реалістичних творів поета зазначеного періоду є поема «Сова» (1844), написана під впливом баченого і пережитого під час першої подорожі поета на Україну. Поема засвідчила вихід автора на позиції критичного реалізму. Долю пригнобленої жінки оспівував Шевченко і в ранній період своєї творчості, але зараз, на початку 40-х років, коли остаточно сформувався матеріалістичний світогляд Кобзаря, він по-новому, з глибокою соціальною мотивізацією вчинків, поведінки і психології змальовує жіночі образи. У розвідках про творчість Т. Г. Шевченка дано правильний аналіз поеми «Сова», однак, на нашу думку, не зовсім чітко пікреслено риси реалізму цього твору.

Спробуємо з'ясувати риси історизму і соціальної визначеності зображуваного в поемі «Сова».

Т. Шевченко і в ранній період своєї творчості, в творах романтичних, прагнув наголосити на соціальних конфліктах. Так, вже у баладі «Причинна» є натяк на соціальну нерівність — дівчину-сироту зробили нещасливою «злії люди». У «Тополі» йдеться про багатого нелюба, за якого хотіла вдатися в заміж свою дочку стара мати. Поема «Катерина» дає багатий матеріал для характеристики соціального конфлікту твору: Кобзар гнівно засуджує представників панства, які знущалися над народом.

У поемі «Сова» автор теж говорить про класову диференціацію тодішнього села — в збірному образі «сусідоньків», що присудили молодій матері-удові «у наймах служити», показано сільських багатіїв. Поки удова мала здоров'я та силу, вони приймали її на роботу, а як зістарілась, то її проганяли — «стара, — кажуть, — стала. Нездужає...» — і огризок в вікно подавали» [6, с. 168].

Риси сучасної поетові епохи, її духу, її гострих суперечностей проступають і в другому конфлікті, який призводить до трагедії селянина, — в миколаївській солдатчині. Мати-наймичка всі сили віддавала для того, щоб і її син вчився, ріс щасливим. Та сподівання жінки були марними: хлопець виріс,

закували його в кайдани «та повезли до прийому» [6, с. 168]. Автор і в даному епізоді вказує на станову нерівність: багатії мали можливість відкупитись від солдатчини, бідняцьких синів посилали в військо. Не без іронії поет зазначає: «Ой привезли до прийому чуприни голити: /усе дрібні, усе малі, все багатих діти. /Той каліка недоріка, той не вміє стати. /Той горбатий, той багатий, тих чотири в хаті. /Усе невлад, усіх назад, в усіх доля мати. /А у вдови один син, та й той якраз під аршин» [6, с. 168]. 25-річна миколаївська солдатчина була гірше каторги. Даремно виглядала мати свого сина — він не повернувся додому. Стара збожеволіла з горя.

Отже, конфлікт поеми «Сова» має виразні соціальні ознаки, і це було рішучим кроком Шевченка по шляху критичного реалізму.

Варто згадати твори романтиків і реалістів 20—30-х років XIX ст. на подібну тематику. Л. Боровиковський змальовував жіночі образи в баладах і поемах «Молодиця», «Чарівниця» та ін. Конфлікт у цих творах виразно романтичного характеру: молодиця сумує за своїм чоловіком, якого доля закинула десь у чужі краї; дівчина вдається до чарів, щоб привернути до себе молодого хлопця. Конфлікт у драматичних творах І. Котляревського має гострішу соціальну виразність, хоч письменник лише віддалено натякає на суперечності свого часу — наприклад, згадує про кріпаччину в «Наталці Полтавці». Шевченко ж акцентував на суттєвому в суспільних відносинах тієї доби: експлуататорська верхівка знущала з безправної, забитої бідноти.

Як же автор розкриває внутрішній світ головної героїні поеми «Сова»? Психологічний аналіз у цьому творі відповідає вимогам критичного реалізму: автор мотивує поведінку і вчинки матері як її власним психічним станом, так і соціальним оточенням, з яким вона зв'язана. Глибокий лірик, Шевченко і в епосі зігріває своїм чуттям позитивних персонажів. Він співчуває знедоленій матері. Складність душевного стану жінки, яка стоїть на межі божевілля, поет передає такими сповненими розпачу рядками:

І далі:

Поплакала стара мати
Та й стала ридати.
І молилась, і ридала,
Кляла все на світі.
Ох, тяжкі ви, безталанні
У матері діти! [6, с. 169]

Сидить вона, не йде в село,
Не пита й не плаче,
Одуріла! ... і цеглину
Муштрує, то лає,
То годує, як дитину,
Й сином називає [6, с. 170].

Мати стала жертвою кріпосницького ладу: багатії визначили їй йти в найми, вони ж, пославши сина її в солдати, призвели до трагедії. В поемі Шевченко кидає гіркий докір тим соціальним умовам, які безжалісно зламали життя простої людини.

Критичне ставлення до несправедливого соціального ладу вироблялось у Шевченка поступово, починаючи з ранніх творів, але найповніше, як закономірне явище, воно виявилось в другий період його творчості, коли Т. Шевченко гостро викривав існуючий лад, зокрема у політичній сатирі «Сон». І. Франко зазначав: «Перший Шевченко, син одної з таких провінцій — України, в своїх поемах «Сон» і «Кавказ» показав у Росії образці політичної поезії, показав також для всіх будущих поетів політичну дорогу, якою слід ступати» [4, т. 17, с. 16]. Цей твір в радянському шевченкознавстві проаналізовано досить повно у працях І. Пільгука, Є. Кирилюка, Ю. Івакіна, Є. Шабліовського, П. Приходька, Д. Чалого та ін., але творчий метод Шевченка в поемі «Сон» досліджено не зовсім чітко.

Що ж дало Шевченкові поштовх до написання політичних творів?

Перше те, що поет сприйняв найпередовішу філософську думку свого часу. Це озброювало його знанням основних закономірностей розвитку природи і суспільства (згадаймо його «Все йде, все минає і краю немає...»). Друге — усвідомлення Шевченком соціальної несправедливості та великої ролі митця в суспільстві (в передмові до невиданого «Кобзаря» 1847 р. він, звертаючись до майстрів пера, писав: «Щоб знать людей, то треба пожити з ними. А щоб їх списувать, то треба самому стать чоловіком, а не марнотратцем чорнила і паперу. Отойді пишій, і друкуйте, і труд ваш буде трудом чесним» [2, т. 2, с. 44]).

Все це зумовило політичну гостроту й антидержавну спрямованість поеми «Сон» та інших творів періоду «трьох літ». Митець охопив художнім поглядом всю Російську імперію, зазирнув у найвіддаленіші її кутки і в політичний центр — столицю Петербург. І скрізь він побачив неправду, страждання простого люду, панування зла. Історична конкретність, як одна з визначальних рис критичного реалізму в поемі «Сон», виявилась в глибокому відбитті провідних рис соціальної дійсності свого часу. Це дано у вступі, що є узагальненою характеристикою суспільного ладу Росії, а також у першій і третій картинах «Сну».

У критичній літературі про Шевченка всі ці картини досить ґрунтовно досліджені. Та вся складність питання полягає у визначенні провідної риси критичного реалізму — показу характеру в його психологічній і соціальній визначеності. Справа в тому, що в поемі «Сон» (як і у «Кавказі») нема епічного героя. П. Г. Приходько з цього приводу зазначає: «Описуючи подорож, оповідач згадує не тільки те, що бачить, а й те, що чуває і думає про бачене. В цьому яскраво виражається ліро-епічний характер поеми «Сон». Отже, в поемі є ліричний герой — оповідач, з яким майже завжди зливається автор. Ліричний герой втручається в розвиток подій, його думки й пере-

живання поєднують між собою картини й образи. По суті, ліричний герой займає в поемі домінуюче місце». П. Г. Приходько говорить про те, що в поемі «нема звичайної зав'язки, нема епічного персонажа, який діяв би в усіх частинах поеми», однак «в поемі є епічний персонаж, навколо якого зосереджується головка увага героя» [3, с. 67]. Таким епічним персонажем дослідник вважає царя Миколу І. Це, звичайно, так, але чи можна назвати персонажів поеми епічними характерами? І образ царя Миколи І, і образ ліричного героя в поемі «Сон» розкриті своєрідно. Цар є об'єктом сатиричного висміювання. Ліричний герой має яскраво виражений демократичний світогляд, але назвати його характером не можна. Поет у даному творі скористався засобами романтизму — і в побудові сюжету (якщо можна говорити про такий у поемі), і у використанні фантастики (політ ліричного героя за совою, перетворення царя з ведмедя в кошеня), елементами глибокого ліризму, ввів контрастні картини (мальовничий пейзаж України і «рай» у кріпацькому селі і т. д.), образи-символи (образ «царя всесвітнього», «царя волі»).

Дотримуємось думки вчених, які вказують, що ці романтичні засоби у Шевченка підпорядковані гострому викриттю жорстокої соціальної дійсності свого часу. Уперше в українській літературі об'єктом висміювання стали не окремі вади існуючого ладу, а вся царсько-кріпосницька система. Пафос поеми «Сон» («У всякого своя доля») — гостро викривальний. Він зумовив і добір автором відповідних мовних засобів — сатиричних епітетів, порівнянь, метафор, гіпербол. Шевченко вторгається в життєвий процес художнім словом, стає на позиції політичного борця й відкриває перед світом трударів жахливу правду миколаївської дійсності з її бездушним ставленням до кріпака, з її брехнею, підступами, пасивністю народу («А братія мовчить собі, витріщивши очі»), з її героїзмом і ницістю. Це вже не навіяне деякими псевдоісторичними працями замилювання сторінками минулого (мається на увазі ідеалізація гетьманщини в ранній період творчості), а глибоке одкровення перед сучасниками про життєві болі й шляхи боротьби.

Історична конкретність, як одна з провідних рис реалізму, знаходить у творчості Шевченка вираз у яскравій соціальній оцінці часів царювання деспота Миколи І, жорстокої кріпащини.

Радянські літературознавці не завжди чітко визначають творчий метод Кобзаря. Так, Є. Кирилюк у праці «Т. Г. Шевченко» (1959), підсумовуючи аналіз поеми «Сон», так висловився про її метод: «Поема «Сон» є однією з найбільших вершин усієї творчості Шевченка. Воєна свідчить, що суспільно-політичні погляди її автора вже сформувались як революційно-демократичні, а художній метод визначився як метод критичного реалізму» [1, с. 294]. Висновок цей, безперечно, правиль-

ний. Але дослідник не відзначив особливостей художнього мислення Шевченка, досить широкого використання ним у реалістичних творах прийомів і засобів романтизму і ряду інших важливих факторів, які потребують ширшого висвітлення в плані загальної теорії реалізму. Найбільш правильно творчий метод Кобзаря визначив Є. Шабліовський, який писав: «Поглиблюючи свій реалізм, Шевченко продовжує використовувати на всю широчінь яскраві, емоціонально насичені барви романтики. Це була романтика, яка несла художню правду; вона якнайкраще виражала героїчне начало, так властиве творчості Шевченка. Художній реалізм українського поета органічно поєднувався з пристрасним романтичним пафосом — і пафосом ствердження нового, і пафосом нещадного викривання старого» [5, с. 294].

Отже, сприйнявши передові, прогресивні ідеї свого часу, ставши на позиції революційної демократії, Шевченко в період «трьох літ» уже з чітко окресленими ідейними переконаннями стає на шлях критичного реалізму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кирилюк Є. П. Т. Г. Шевченко. К., 1959.
2. Матеріали до вивчення історії української літератури в 5-ти т. К., 1959—1966.
3. Приходько П. Г. Поема Т. Г. Шевченка «Сон». К., 1957.
4. Франко Іван. Твори в 20-ти т. К., 1955—1956.
5. Шабліовський Є. Народ і слово Шевченка. К., 1961.
6. Шевченко Тарас. Кобзар. К., 1970.

А. Я. СОЛОХА

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА Т. Г. ШЕВЧЕНКО В ПОЭМАХ «СОВА» И «СОН» («У ВСЯКОГО СВОЯ ДОЛЯ...»)

Резюме

В статье исследуется творческий метод писателя революционера-демократа. Советские исследователи творчества Т. Г. Шевченко определили его творческий метод как критический реализм, но глубокой мотивировки в их работах эта проблема почти не получила. Автор статьи, исходя из общетеоретических особенностей реализма, пытается объяснить вопросы исторической конкретности, социальной и психологической определенности в поэмах «Сова» и «Сон» как ярких образцах критического реализма.

Український фольклор у художній спадщині Карла Францоza

Зв'язок оповідань, повістей та романів К. Францоza з фольклором України констатують сьогодні як радянські, так і німецькі дослідники: М. Думка (5, с. 124), Я. Погребенник (11, с. 97), Ю. Михайлюк (9, с. 203, 209, 211), М. Кюне (19, с. 414), Г. Пошманн (20, с. 412) та ін.

Однак докладного з'ясування цієї проблеми ні у вітчизняному, ні в зарубіжному літературознавстві ще й досі нема. У праці Ф. Табака, котра, як можна судити з назви — «Український фольклор у творах Карла Францоza» — претендує на розв'язання цього завдання, про використання австрійським письменником українського фольклорного елемента йдеться тільки у двох останніх абзацах (10, с. 24—28). Насправді ж, спадщина романіста містить чималий матеріал для такого дослідження. Вже перші юнацькі твори — «Цеціно» (1864) і «Меня» (1866) — це поетичні та прозові обробки легенд буковинського краю про заховані скарби, підводні царства, водяників, літавиць, перелесників тощо (16; с. 87).

Звернення до фольклору характерне і для зрілого періоду творчості Францоza. Так, «Воловецьке повстання» (1874) починається зі спогадів про пісні, які автор ще у дитинстві почув від старого Яся, учасника бунту проти пана. Фольклорну основу оповідання «Староста з Білої» (1875) підтверджує не тільки письменник (15, т. 1, с. XIII), але навіть його літературні противники. О. Вагнер, наприклад, злобно звинувачував новеліста у наслідуванні якоїсь комедійної історії про «пригоди ефрейтора Войтовича», що, за його словами, багато років поширювалась серед гімназистів Галичини (21, с. 90).

Народні джерела, без сумніву, дали поштовх для опришківського мотиву, започаткованого оповіданням про бунт в с. Воловець* і з таким апофеозом завершеного у романі «За правду» (1882). В. Гнатюк не без підстав вважав, що центральним персонажем цієї книги є Олекса Довбуш (3, с. 144). Але слід також пам'ятати, що на образне відтворення боротьби карпатських гайдамаків проти шляхетського засилля певною мірою вплинули М. Гоголь і Т. Шевченко, творчість яких Француз знав дуже добре.

Легендами, піснями, повір'ями, і прислів'ями Прикарпаття густо мережані такі повісті та романи автора як: «Історія

* У газеті «Neue Freie Presse» від 31 березня 1877 р. Француз публікує переклад пісні про опришка Федька, в зауваженні до котрої каже, що вона оспівує ті ж самі події, що й оповідання «Воловецьке повстання». Окремі варіанти переказу про створення Карпат дожили до наших днів. Два з них — «Вакх у Горянах» і «Як постали гори Мармороса» — включив Г. Ігнатович до збірки «Карпатські легенди» (Ужгород, 1968).

єврейського солдата» (1880), «Відьма» (1880), «Німий» (1886), «Над могилою» (1894), «Блазень» (1905). Але якщо у юнацьких творах — поемі «Цеціно» та оповіданні «Меня» — автор літературно опрацював почуті перекази, то вже у 70—90 рр. спостерігаємо у письменника соціальне осмислення фольклору, використання його для відтворення актуальних суспільно-громадських колізій. Фольклорний елемент для Францоza став не лише засобом створення національного колориту, своєрідним орнаментом для сюжету, але і матеріалом, який він трансформує відповідно до свого творчого задуму та світогляду. Звичайно, розмежовувати обидва напрями не завжди легко, бо, тісно пов'язані, вони взаємодоповнюються як продиктовані одним і тим же завданням — якнайповніше змалювати життя прикарпатського селянства, його традиції, прагнення, звичаї та ін.

Для орнаментативності своїх творів з українськими мотивами Француз часто використовує уривки з пісень, які вростають у тканину більшості з них. Співають змучені чорноморські плотарі («В Одеській гавані»), щирою мелодією зачаровує односельчан Ксеня («Ярмарок в Барнові»), пісня ллється у срібну місячну ніч із уст закоханого Грицька («Історія єврейського солдата»), зажурено пливе вона понад шляхом, яким тягнеться чумацька валка («Відьма»), пісня допомагає Янкові висловити почуття до Маріам («Над могилою»), нею виражають розпач розлуки селянські юнаки, коли їх збирають на площах масових асентирунків («Блазень», «Історія єврейського солдата»).

Отже, пісня для романіста не просто інкрустація сюжету, а органічний елемент самого українського життя.

Таку ж роль виконують нерідко і легенди. Декотрі з них, наприклад, про створення Карпат («За правду»), про походження срібної пряжі «бабиного літа» («Відьма») мають апокрифічне забарвлення. Але поряд з ними трапляються соціально-побутові та історичні. Так, в романі «За правду» автор розповідає про якогось англійця, що «за цісаря Франца» прийшов у Карпатський праліс полювати на ведмедів і загинув від лютого морозу разом з тими гуцулами, котрі, спокусившись подарунком, повели чужинця в рідні гори. Історичний характер носить і переказ про «Волоське болото», де під час однієї із воєн «між Польщею і Румунією серед білого дня потонули загін румунів» (12, с. 233).

Нерідко письменник вплітає у свої твори легенди про відьом, чарівників, могильних духів. Особливо багата на них повість «Німий». У тому, що мандрівка велетня має «отруйний подих» і приносить людям смерть, стара гуцулка переконана так само, як і у «злому погляді» ласкавих Маткових очей. Силует Тані на тлі нічного озера породжує у Барленковича думку про загробний привид розпутної старости, котра разом з коханцями втопила тут свого чоловіка. Те ж спостері-

гається і в романі «Блазень». У замку Бортинських, що стоїть на березі Серету біля Чорткова, навіть у білий день «з'являється» примара високої жінки у білому вбранні з дитиною на руках. Вона співає і ніжно пестить немовля, на шиї якого видно червону пляму від крові. Дехто із селян «зустрічав» біля замку юнака без голови, що просив набити йому люльку. Були й такі, що «чули» у замкових руїнах голос невидимого дзвона. І таких історій у Францоza можна знайти чимало. Якщо вони деколи і не співпадають у деталях, то все ж дуже близькі до тих, які свого часу записав і опублікував В. Гнатюк. Так, наприклад, розповідь про юнака, що просив тютюну, нагадує народне оповідання про упира, який виходив з могили, ходив поміж людей і завжди кутив (4, с. 69—70), або про мерців, котрі просили закурити (4, с. 28). Невидимий дзвін нагадує небіжчиків, які співали на цвинтарі під землею (4, с. 29), а примарна жінка з немовлям перегукується з повір'ям про матір, котра після смерті відвідувала свою дитину (4, с. 46).

Слід зауважити, що народні оповідання про мерців використовували також російські та українські письменники, творчість яких Француз знав. Згадаймо «Майську ніч», «Страшну помсту» і «Вія» Гоголя або «Мертвецький великдень» Квітки-Основ'яненка.

Значне місце у спадщині романіста займають українські прислів'я і приказки, якими він, узагальнюючи багатовіковий морально-етичний і соціальний досвід народу, дає влучні оцінки багатьом явищам. Щоб підкреслити роль жіночої праці в селянському побуті, автор вдається у «Воловецькому повстанні» до афоризму «Господарство без жінки, що шинок без горілки». На питання, хто з поміщиків прихильніший до селян — Барвульський чи його наступник Богдан, босоногі пастухи відповідають словами: «Паразит кусає, а вовк на кусочки роздирає». Багато прислів'їв зустрічається у романі «За правду». Так, для підкреслення свободолобства карпатських горян, вираження їх ставлення до релігії, романіст використовує такі з них: «Сокіл не виживе в клітці, а гуцул в ярмі», «В гуцула не більше віри, як у kota, коли він хреститься лапками» тощо. Безправність селян Анничка характеризує приказкою «До бога високо, до цісаря далеко». Є в романі й інші афористичні вислови, які побутують у нас ще сьогодні: «Що посіяв, те і пожни», «Всяк чоловік не без гріха» та ін. Немало їх і в таких творах, як «Староста з Білої», «Відьма», «Блазень». Разом з піснями, легендами та повір'ями вони щедро орнаментують тканину Францових творів, вказують на їх тісний зв'язок з українським фольклором.

Складніше виділити фольклорний елемент у повістях і романах письменника тоді, коли мова заходить про творче осмислення суспільних явищ з життя селянства у дусі народної традиції. В цьому випадку письменник створює органічний

сплав, в якому можна шукати тільки фольклорні інтонації, мотиви, праобрази, мовно-стилістичні засоби, типологічні спорідненості тощо. Передусім це стосується висвітлення теми опришківства, яка увібрала в себе численні ремінісценції народних оповідань про мужніх поборників справедливості. Відомо, що ставлення до опришків у фольклорі завжди дається у плані соціальної антитези — вони нападають на багатих і заступаються за вбогих. У пісні XVIII ст. «Ой кувала зозулечка» співається:

Ой підемо, легіникч, у гори, у гори,
Та будемо рабувати панські комори.
Ой комори рабувати, а червінці брати,
Бідним людям і скривдженім дарунки давати. [6, с. 110]

«Олекса не грабував бідних, — читаємо у записаній В. Гнатюком легенді «Через що Довбуш став опришком», — він лише грабував самих багатів... Ті гроші, що брав у багатів, роздавав бідним» (3, с. 64). Подібні слова є теж у відомій співанці про Кармелюка. А хіба інакше чинять позитивні опришківські герої Францоza? І Федько («Воловецьке повстання»), і Василь («Староста з Білої»), і Тарас («За правду») — народні месники, які мстять ксьондзам і шляхті за кривду селянську, беруть у кривдників і віддають покривдженім. Вони — гордість і улюбленці народу, який дарує їм свою безкорисливу підтримку. Навіть ліберально настроєний Мегета змушений визнати, що в селі ніхто не зрадив би «несамовитого Василя», бо він «тисячами різних засобів» відплачував графу за своїх односельчан.

У дусі народної традиції описав Француз і пам'ять, яку опришки залишили після себе. «Великий гайдамака» з Білої, приміром, вже «тридцять років після смерті оспівується у піснях». Опришок Бараболя ще при житті здобув славу «справедливого судді» і «хороброго старости» (12, с. 157). Його пам'ять бережуть не лише легенди, але й ті місця, по яких він розгулював з ватагою. В таких назвах, як «Тарасове пристановище», «Тарасів яр» та подібних до них, легко вловити рефлексії переказів про «Довбушеву криницю», «Довбушеві печери», «Камінь Довбуша» тощо.

За фольклорними традиціями письменник наділяє народних заступників предивною зовнішньою красою, силою, розумом, спритністю та ін. Іван Рахівський, говориться в одному з переказів, «був такий прудкий, що ніхто би го не випередив» (3, с. 156), Іван Бойко — «сильний і плечистий» (3, с. 158), Дмитро Марусяк — «рослий, жвавий та файний» (3, с. 162). Коли схопили Пилипка, то «люди ся дивували, який же він красний» (6, с. 119). Француз постійно користується подібними епітетами. Федько, приміром, «дужий, високий ростом, красивий і серйозний» (14, т. 1, с. 16). «Гарний, як ніхто інший», Коневка був «стрункий, як смерека, сильний, як ведмідь, мужній, як сокіл» (14, т. 2, с. 278). Завдяки розсудливості та

працьовитості «найкращим легінем на селі» став також Бараболя. Про нього вже у Рідовій йшла така слава, що сам «милостивий граф Голоховський» міг би віддати йому в дружини дочку та ще й сказати: «Це честь для мене, добродію Тарасе» (12, с. 19).

На фольклорні традиції опирався письменник і при розкритті характеру боротьби і соціальної природи опришківства. Читаючи Францозові оповідання, бачимо, що він запозичує з легенд про карпатських гайдамаків найтиповіші ситуації. Так, наприклад, напад на священника Андруховича в с. Текучій, говорить в одному з народних переказів, «чорні хлопці» організували при допомозі його ж наймита (3, с. 277). А хіба не Яків, наймит езуїта Занецького, привів Тараса у резиденцію хазяїна. Довбуш, за легендою, став опришком, бо не міг добитись правди в цісарському суді, куди він звернувся зі скаргою на пана, який привласнив його гроші (3, с. 277). Жулавецький війт теж, як відомо, оголосив «війну цісарю», тому що не знайшов справедливості у його коронованій імперії. Зрозуміла річ, у романі цей конфлікт зазнає принципіальної трансформації: він виникає через присвоєння власності не одній особі, а цілого колективу, що значно розширяє проблему, надає їй глибокого соціального звучання.

Народні гумористичні історії, анекдоти і казки були джерелом, з якого Францоз черпав матеріал для створення образу Івона Мегеги («Староста з Білої»). Перш за все, це стосується тих фантазій війта, що пов'язані з його військовою службою. Як відомо, солдат у творах фольклору — майже завжди бувала людина, наділена веселою вдачею, дотепністю, хитрістю тощо. Таким переніс його Квітка-Основ'яненко і в українську художню літературу. Згадаймо оповідання «Салдацький патрет» або комедію «Сватання на Гончарівці», де демобілізований із війська Осип Скорик нахваляється, що він був у Франції, Німеччині, Росії та Туреччині, добре знає не тільки «закон», але і «где какое слово приставить и где набрехеньку выпустить» (7, т. 2, с. 33 і 36). Цим даром відзначається і герой Францоza. Війт із задоволенням розповідає про похід у Тіроль, де «гори такі високі, що з них, якби не занавіски у вікнах, можна б вже побачити всіх святих на небі» або в Мілан, у якому «церкви високі-височенні та зі срібного каменю» (14, т. 2, с. 266). Така ж і розповідь про несення варті перед «золотим будинком» у Відні, коли бравого Івона «запросив» у гості цісар Фердинанд, «пригостив» його чаркою і «варениками з каші», що плавали в «найкращому свинському смальці» й котрі подавала на стіл «сама фрау Цісарева» (14, т. 2, с. 257).

Мотив дотепного служивого, який не йде до кишені за словом, знаходимо і в повісті «Історія єврейського солдата». Старий фронтовик Валеріан, що «сам один знищив тридцять італійців», та інвалід Фейльхендуфт, що «взяв у полон короля

Карла Альберто» і на свині «відтранспортував цісареві до Відня» — це образи, створені автором під впливом фольклорних ремінісценцій.

У дусі народної пісенно-казкової традиції Француз зображає й інші мотиви та персонажі. Флірт Гаврила з Танею (повість «Німий») викликає асоціацію з фольклорним повір'ям про залицання багацького сінка-гульвіси до вродливої сироти. Протиставлення молодшого сина Барленковича старшому навіяне казками про рідних братів, один із яких наділений співчутливим серцем, щирою вдачею, працьовитістю, тоді як інший, батьків улюбленець, виростає егоїстом.

Із арсеналу народної творчості Француз черпає і художньо-стилістичні засоби для розкриття своїх образів. Це стосується не тільки згаданих опришківських персонажів, але й інших героїв — позитивних і негативних. Добродушне обличчя Мегеги, приміром, порівнюється з «великими солодкими червонобокими яблуками», які «дозрівають у благословенних садах Поділля» («Староста з Білої»), гокець Барвульського — з «болотяним чортом української легенди» («Воловецьке повстання»), циганка Ганула — зі «злою феею» («Відьма»). Чимало таких порівнянь у повісті «Німий». Наймит Северко — «лагідний, як ягня», «дикий, як карпатський вовк», «щирий, як дитина» і «мстивий, як чорт». Очі Матка, каже письменник, «такі ніжні й добрі, як у голуба». А спів Тані настільки чарівний, що «чарівніше не заспівала би ні одна русалка». Коли дівчина усміхалась — раділо все на світі. Від її усмішки навіть «сонце світило яскравіше» і «квіти робились запашнішими» (18, с. 139).

Вдається письменник і до символіки. Окрик пугача в нього завжди є провісником небезпеки і лиха. Його чує напередодні кривавих подій у Жулавці священник Лев («За правду»). Голос зловіщого птаха доноситься і до вух туриста Гардера перед його зустріччю з Матком і «бандою Ангелика» («Німий»).

Символом є і знак топірця, який зустрічається в оповіданнях «Воловецьке повстання» і «Шіллер в Барнові», повісті «Над могилою» та інших творах. Як і в народній поезії, він є вираженням влелюбності народу, віковичних прагнень прикарпатського селянства до свободи та незалежності. Пригадаймо слова відомої коломийки:

Єсть у мене топір, топір ще й кована бляшка,
Не боюсь я того німця, ані того ляшка.

Правда, знак топора міг з'явитись у Францоza теж під впливом О. Герцена (1, т. 12, с. 86; 2, с. 205) і Т. Шевченка (13, т. 2, с. 320), бо на той час романіст знав творчість автора «Минулого і дум» і поезію Кобзаря. Про це свідчать нариси «Із Відня до Чернівців» (1876) і «Малороси та їхній співець» (1877), де використано цитати зі спадщини російського письменника і дано докладний аналіз віршованого доробку Кобзаря. Однак,

незалежно від того, запозичив письменник згаданий символ з української народної пісні чи перейняв його від російських і українських класиків, революційного змісту цьому образу він не надав. Адже тоді, коли Герцен, Шевченко і Чернишевський кликали «до сокири» і «громадою обух сталить», щоб силою повалити деспотизм самодержавців, коли навіть Федьковичів Довбуш клявся гуцулам на «святий топір», що він «доки волі не добуде — любити ... не буде» (8, с. 277—278), Француз заперечував священний знак Вуйчика знаком Мейзельського смолоскипа, тобто ідеї революції протиставляв ідею просвіти та науки («Шіллер в Барнові», 1875).

Фольклорно-символічне значення має і образ джерела, над яким часто просиджує, пасучи громадських гусей, безпритульний Тарас («За правду»), чиєю свіжою водою вгамовують дорожню спрагу Таня і Матко («Німий»), звідки, здається, черпає наснагу і роботящий Янко («Над могилою»). Джерело у творах Францова — це не просто ландшафтна деталь, це символ життєздатності народу, який продовжував жити всупереч усім соціальним та історичним негодам.

Цілком протилежне значення має образ хреста, який, з одного боку, теж є важливим штрихом прикарпатських краєвидів романіста, а з другого — нагадує людям про гірку долю закріпаченого українського селянства. Чорний хрестовий силует під Воловцями, наприклад, породжує тяжкі думки про безправність мешканців Прикарпаття: «О бідний, бідний народі, коли ж нарешті настане твій день?!» — цими словами закінчує автор сумну повість про бунт воловецьких селян (17, с. 35).

Отже, фольклоризм Францова — це не поверхове наслідування, переспівування, олітературювання народно-поетичних сюжетів, не зовнішня стилізація під усну словесну традицію, а творчий процес, зумовлений демократичним світоглядом, соціальними симпатіями романіста, котрий висловлює свої власні почуття і думки тими засобами, які знаходить у житті й творчості самого народу. Письменник зумів майстерно осмислити фольклорний матеріал і зробити його активним сюжетно-композиційним та образотворчим компонентом своїх творів. Без перебільшення можна сказати, що все найкраще в художній спадщині Францова виникло на ґрунті українського фольклору. І хоч віра письменника у перемогу суспільної справедливості, як вже згадувалося, будувалась на ілюзорній мрії про можливість перетворення старого суспільства шляхом реформ і просвіти, його вклад у справу зміцнення і розвитку німецько-слов'янських культурних зв'язків очевидний і незаперечний.

ЛІТЕРАТУРА

1. Герцен А. И. «Колокол», 1858, 1 октября.
2. Герцен А. И. Собрание сочинений в 30-ти т. М. 1954—1964.
3. Гнатюк В. Галицько-руські легенди. — «Етнографічний збірник НТШ». Львів, 1902, т. XII.

4. Гнатюк В. Знадобн до української демонології. — «Етнографічний збірник НТШ». Львів, 1912, т. XXXIII—XXXIV.
5. Думка М. К. — Е. Францоз про Галичину. — «Всесвіт», 1966, № 11.
6. Історичні пісні. К., «Рад. письменник», 1970.
7. Квітка-Основ'яненко Г. Твори у 8-ми т. К., 1968—1970.
8. Маковей О. Матеріали до життєпису Осипа-Юрія Гординського-Федьковича. Львів, 1910.
9. Михайлюк Ю. П. Українсько-німецькі літературні взаємини XIX—початку XX ст. Канд. дис. К., 1971.
10. «Народна творчість і етнографія», 1969, № 1.
11. Погребенник Я. Шевченко німецькою мовою. К. 1973.
12. Францоз К.-Е. За правду. Роман. Переклали з німецької Л. Горлач і Б. Савченко. К., 1972.
13. Шевченко Т. Твори у 6-ти т. К., 1963—1964.
14. Franzos K. E. Aus Halb-Asien, 2Bde. Leipzig, 1876.
15. Franzos K. E. Aus Halb-Asien. 2. Aufl. 2Bde. Leipzig, 1878.
16. Franzos K. E. Die Geschichte des Erstlings. — «Deutsche Dichtung», Berlin, 1894, Bd. 17.
17. Franzos K. E. Der Bart des Abraham Weinkäfer. Erzählungen. Leipzig, 1964.
18. Franzos K. E. Der wilde Starost und die schöne Jütta. Novellen. Berlin, 1964.
19. Kühne M. Nachwort. — K. E. Franzos. Vom Don zur Donau. Berlin, 1970.
20. Peschmann H. Nachwort. — K. E. Franzos. Ein Kampf ums Recht. Berlin, 1970.
21. Wagner O. Aus Halb-Asien. — «Allgemeiner literarischer Wochenbericht». Leipzig, 1876/77.

М. С. НАГИРНЫЙ

УКРАИНСКИЙ ФОЛЬКЛОР В ХУДОЖЕСТВЕННОМ НАСЛЕДИИ КАРЛА ФРАНЦОЗА

Резюме

В статье анализируется воздействие украинского фольклора на образное мышление прогрессивного австрийского писателя Карла Францоza (1848—1904), многие повести и романы которого посвящены жизни и борьбе угнетенного в XIX в. прикарпатского крестьянства за свое социальное и национальное освобождение («Воловецкое восстание», «Староста из Белой», «За правду», «Немой» и др.). Анализ этих произведений дает основание утверждать, что упомянутое воздействие происходило главным образом двумя путями: как простая орнаментация художественной ткани поговорками, песнями и легендами прикарпатского крестьянства для воссоздания национального колорита произведений и как авторская трансформация явлений общественной жизни в духе народных традиций. Во втором случае исследователь имеет дело с фольклорным элементом не в изолированной форме, а лишь с определенными интонациями, типологическими ситуациями, характером отдельных образов, языковыми и стилистическими средствами, подсказанными автору украинским фольклором.

Л. В. СТАРОВОЙТ

Образ Вітчизни у творах М. Т. Рильського періоду Великої Вітчизняної війни

Смертельна загроза, яка нависла над Радянською Вітчизною в роки війни, визначила нові обрії літератури, поставила перед письменниками відповідальне завдання: бути на передньому краї битви, дорівняти до зброї перо, утвердити віру в перемогу, запалити своїми творами, викликати жадобу боротьби до переможного кінця війни.

Радянська література стала голосом радянського народу, могутньою сурмою, яка вела воїнів на безстрашні подвиги в ім'я Вітчизни. До бою з ворогом кликали полум'яні поезії М. Тихонова, О. Твардовського, К. Симонова, Янки Купали, Якуба Коласа, П. Тичини, М. Бажана, М. Рильського, В. Сосяри. У ці грізні дні кожен з них по своєму художньо осмислював образ Радянської багатонаціональної Вітчизни.

У роки війни поезія М. Рильського зазвучала з новою свіжістю і патріотичною силою. Його твори пройняті палкою вірою в перемогу над ворогом, у них оспівується дружба радянських народів, утверджується незламність соціалістичної Вітчизни.

Серед створених поетом образів найвеличнішим є образ непоборної та нескореної Батьківщини. Він проходить через найрізноманітніші за жанровою специфікою, художнім вираженням твори, провідна думка яких одна — Батьківщину не зламати.

Для повнішого утвердження цієї думки автор звертається до минулого країни, давнього і недавнього, показує її сучасне життя, знаходячи в ньому такі сторінки, які свідчать про непереможність Радянської Вітчизни. Створюючи образ рідного краю («Україні»), співець-патріот підкреслює, що це не перший віроломний напад ворога на нашу землю. Ще в часи Київської Русі предкам українців, росіян, білорусів доводилося хоробро захищати Київ від ворога-зайди. Історії відомі «тупіт, і стукіт, і грюкіт Батиїв». Але підкореною, зламаною Русь ніколи не була, бо щораз завдяки героїзму народу її серце — древній Київ — піднімався з пожеару «лазуровим вінком».

Впевненість у перемозі над фашизмом поет черпає у непорушній дружбі радянських народів: «Свят союз наш, народ

непоборен повік, нездоланна повік його сила левина» [3, т. 2, с. 179]. Радянська Україна незламна тому, що поряд з нею «руський, башкир і таджик», друзі, котрі в годину небезпеки прийшли їй на допомогу. Хвилюючої щирості надають поезії звертання ліричного героя до України, як до ніжної матері, чим підкреслено палкий патріотизм поета.

Батьківщина для українця М. Рильського не тільки Україна, її «чисті лани, променисті міста», а, як і для письменників інших національностей, Батьківщина — Радянський Союз. У однойменній поезії він заявляє, що його Батьківщина — «Союз непоборний Радянських країн» [3, т. 2, с. 64]

Звертаючись у воєнне лихоліття до образу Вітчизни, її співець відтворює дорогі серцю міста — Київ і Канів, Ленінград і Мінськ, Сталінград і Москву. Автор переконаний, що «не упасти ніколи Москві» («Москва»). Він вірить, що нема таких туманів, які б не розійшлися над Києвом («Видіння»). Про незламність оточеної ворогом колиски Великого Жовтня і сплюндрованої столиці Білорусії автор впевнено заявляє в поезії «Лист до Янки Купали»: «Не вмере ніколи Ленінград, воскресне Мінськ». Поет мріє, щоб його клич линув над всією країною, а його віра «єднала родину велику», вселяла впевненість у перемозі над ворогом.

Про свою любов і відданість Радянській багатонаціональній Вітчизні говорить М. Рильський в поезії «Я — син Країни Рад», тавруючи ворогів і нікчемних запродавців. Поет сумує, що країна повита тугою, а на її просторах лунають тільки стогони і ридання, але наснагу йому дає «буря подвигів» радянського народу, який приведе країну до перемоги. Ця поезія М. Рильського пройнята гордістю сина радянської землі за те, що його Батьківщина несе визволення усім народам. І хоч цей вірш був написаний у тяжкий для країни час, коли у грудні 1941 р. ворог штурмував Москву, поет провіщає неминучу загибель фашизму. Він вірить, що над країною правди засяє зоря Перемоги. Від імені всього українського народу звучать горді слова:

Отчизни іншої нема в нас і не буде,
Ми кров'ю матері не вмієм торгувать!

[3, т. 2, с. 187]

Урочистий піднесений тон надає поезії високо патріотичного звучання. Публіцистичний пафос тут цілком природний і виправданий. Саме в цьому вірші помітна якісна зміна таланту М. Рильського в період війни, на яку вказує С. Крижанівський: «Залишаючись ліриком, він в той же час стає трибуном» [2, с. 84].

В перший, найважчий рік війни М. Рильський написав один з найвидатніших своїх творів, як справедливо зазначають критики, поему-ораторію «Слово про рідну матір». Схвильовано і щиро автор зобразив образ рідної Вітчизни. Все безмірно

дороге для поета: і «мандрівник Сковорода з припорошеними саквами», і «Енеїди» владний сміх», і «грозозвукі» слова Тараса.

Кожна строфа цього задушевного твору — палка розповідь патріота про культуру рідного народу, про його боротьбу з побратимами за здійснення свободолюбивих мрій, про єднання з російським народом. Автор змальовує і минуле Батьківщини, щоб читач збагнув: «Народу геній, що не вмер, не вмере від жодної гармати!» [3, т. 2, с. 192].

Поет стверджує думку, що ніякий ворог не здатний поставити нашу Вітчизну на коліна, поки живе вона «у гроні світлому сестер», в «сім'ї великій, вольній, новій». Звідси урочисте звучання слів «Благословен і славен ти, російський сміливий народ!» [3, т. 2, с. 193].

М. Рильський використовує різноманітні прийоми для вираження патріотизму, хоч домінуючими є публіцистично-ораторські інтонації. Він гордо заявляє: поки «Партія біля керма стоїть», поки є «майво збратаних знамен навкруг Кремлівської огради», кривда не подолає правду:

Ні! Сили на землі нема
І сили на землі не буде,
Щоб потягти нас до ярма,

Щоб потоптати наші груди,
Бо Партія біля керма
Стоїть, радянські, вільні люди!

[3, т. 2, с. 194]

Автор промовисто вживає народнописанні образи сов і орла, протиставляючи хижим совам-загарбникам образ орла — символ гордого, нескореного радянського народу.

Поет використовує у вірші найулюбленіші свої тропи і фігури: яскраві епітети на влучні метафори, анафору, риторичні запитання.

Той чи інший художній засіб ніколи не виступає самоціллю, він завжди допомагає повніше розкрити ідею, поглибити емоційний вплив на читача. Цій меті служать епітети «струни Лисенка живії», «грозозвукі слова», справедливий бій», «цілюща вода», метафори: «Радянський Союз — гроно світле сестер», дружба народів — «майво збратаних знамен навкруг Кремлівської огради». Риторичні питання надають творові емоційно-пристрасного звучання:

Хто може випити Дніпро,
Хто властен виплескати море?

[3, т. 2, с. 193]

Дослідники справедливо вважають, що за допомогою образів знаменитого «Слова о полку Ігоревім» автору вдається більш промовисто ствердити ідею патріотизму в тисячолітній історії народу і віру в перемогу над ворогом.

І якщо в інших віршах М. Рильського вживання архаїчних слів і образів часто буває невиправданим, то тут вони повністю узгоджуються із задумом автора.

Почуттям ніжної любові до Батьківщини пройняті і ліричні поезії «Останній день», «На власний день народження». У вірші «На власний день народження» автор висловлює подяку людям, які здобувають перемогу над ворогом. З великою любов'ю приносить М. Рильський хвалу Вітчизні, яка «зростила в доброму теплі» його і мільйони інших громадян.

Впливу на читача поет досягає спокійно-задушевною манерою розповіді про останній мирний день перед війною («Останній день»). Автор яскраво малює хвилюючу картину трудового життя Батьківщини, той дорогий час, коли душа кожної людини була «так щиро віддана теплу». Лише у двох останніх рядках є згадка про війну, але те, як проголошує їх М. Рильський, дає змогу відчутти протилежність між миром і війною, викликає в читача бажання повернути Вітчизні її щасливе мирне життя для того, щоб страшна отрута війни ніколи більше не перервала «яву щасливу і щасливий сон».

Новими штрихами доповнюють багатогранний образ Батьківщини поезії «Сталінград», «Києву», «Ленінград», кожна з яких присвячена ушануванню героїчних подій, переломних в історії війни.

Теплим ліризмом овіяний вірш «Сталінград». У розмові з внуком дідусь відтворює в уяві картину боїв під Сталінградом, заповідає йому через все життя пронести пам'ять про «наш біль, наш гнів, наш подвиг — Сталінград».

Радість народу за перемогу під Ленінградом, здобуту силами багатонаціонального радянського народу, відтворено в поезії «Ленінград». Місто дороге поету не лише як символ революції, а і як символ вічного братання народів. Тут «сплели, як золотисті ниті, Шевченко з Пушкіним сліди». В годину жорстоких випробувань на захист міста піднялися сини всієї країни. Місто вистояло. Безмежно радіє автор, що знову «безсмертні діти Ленінграда тропою Леніна ідуть», що ще яскравіше розквітла дружба між народами-побратимами.

Радістю повернення на Україну, визволену від ворога, пройняті глибоко ліричні поезії «Києву» і «Я бачив сльози...». Вірш «Києву» був написаний по дорозі до звільненого від ворога міста 16 лютого 1943 р. Тому в кожному рядку звучить і радість повернення, і біль пережитого за роки евакуації.

Подібний мотив спостерігаємо і в поезії «Я бачив сльози...». Довіриливо-ліричний тон, вибраний поетом, вдало передає його настрій. Автор тонко підмічає, як на очі щасливих матерів набігають сльози і навіть безстрашні чоловіки розмовляють тремтливими голосами. Алегоричним образом зорі, яка заглянула в вікно крізь шибку льодову, поет ушановує велику Перемогу Батьківщини. Радісний настрій вдало передається метафорою «Цвіте весна в людських серцях».

Чільне місце образу Батьківщини відведено і в поемі «Жага». Твір присвячений 25-й річниці Радянської влади на Україні. Ця дата збіглася з найбільш сумними днями в історії рес-

публіки, коли вона стогнала під фашистською навалою. Головну думку поет висловлює вже в першому монолозі:

Тобі, тобі, моя Вітчизно.
У серці дзвонять голоси.

[4, с. 424]

Як у кінематографі, одна картина змінюється іншою, кожна з них несе повне ідейне навантаження. Силуети видіння хлопчини та хворої матері, що з'являються після партій трьох голосів, уособлюють безпросвітне злиденне життя та безправність селян до революції. Таких змучених, знедолених «багато, багато, багато», тому «і встає на землі боротьба».

Наслідки цієї боротьби показані у розділі «Повів бурі». Голос революційної грози змінюється казкою про зустріч дівчини України з юнаком Жовтнем, в якій поетично втілено початок нового життя українського народу. На питання «Бути чи не бути Радянській Україні?» Батьківщина М. Рильського відповіла могутнім Дніпробудом. На тлі мирного життя, вільної праці автор згадує і своє щастя — весняний день в Ірпені, коли він з сім'єю працював у садку. Високим ключем линули з теплих країв вісники весни — гуси. Ці деталі підкреслюють радість, насолоду від мирного життя.

І раптом спокійний тон розповіді уривається, він стає нестримним, бурхливим: мирне життя країни перерване війною. Нестерпний біль поета звучить у рядках: «Мій сад — пустеля, а мій дім — тюрма». І це не лише вражаючі поетичні образи, а жорстока правда війни: у будиночку поета в Ірпені розташувалось правління поліції. Цій події М. Рильський пізніше присвятив поезію «Напис».

Розповідь про спустошену Вітчизну, розтоптану красу передається схвильованим речитативом. Лунає заклик до помсти загарбникам. Емоціональна насиченість кожного рядка виражає стан ліричного героя:

Болю, щастя моє, Україно!
Дим пожарів твоїх
Небо світу всього застилає!

[4, с. 430]

З радістю відзначає поет-патріот, що Україна не скорена, що вона бореться, незважаючи ні на які знущення ворога. Разом з Україною встають на захист Вітчизни всі братні народи на чолі з російським, окрилені Комуністичною партією.

«Голос прокляття» змінюється новими видіннями: мати благословляє синів на битву за рідну землю. Образ матері символічний, він нагадує нам Україну, її наказ, її благословення своїм синам-бійцям. На повну силу звучить у творі віра в світосайний кінець, у звільнення України від фашистського ярма.

Дослідники вважають, що поема-видіння — яскравий приклад злиття змісту і форми, якій властиве поєднання ритмо-мелодики пісні, маршу, народних голосінь.

Поема була високо оцінена О. Білецьким, який писав: «Безпосередністю почуття, силою пафосу, мовним та ритмічним багатством, своєрідністю суто музичної будови «Жага» становить значне явище в творчому розвитку поета» [1, т. 1, 24].

Слід зауважити, що така оцінка, як слушно відзначила в свій час критика, не дає права погодитися, зокрема, з рядками останнього монологу, зверненого до Вітчизни. Тут трактування покірної України ніяк не можна поєднати з образом гнівної, нескореної України, яка гриміла, кипіла, боролась проти ворога.

Творчість Максима Рильського періоду Великої Вітчизняної війни була його новим творчим злетом.

Поряд із задушевними ліричними поезіями з'явилися з-під його пера високопатріотичні, ідейно насичені твори ораторського стилю. Митець, який на початку творчого шляху вважав, що враження від життя, перш ніж про них писати, повинні відстоятися в свідомості автора, кожним віршем, поемою, публіцистичною статтею пристрасно відгукнувся на важливі події часу.

Тема Батьківщини, започаткована в поетичному доробку М. Рильського 30-х років, в годину випробувань одержала нове яскраве вираження. Основною вона стала і в повоєнний період його творчості. Нові грані її спостерігаємо у збірках «Ранок нашої Вітчизни», «300 літ», «Сад над морем», «Троянди й виноград», яка удостоєна Ленінської премії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білецький О. Максим Рильський. В кн.: Максим Рильський. Твори в 3-х т. Вірші. К., 1956.
2. Крижанівський С. Максим Рильський. 50 років творчої діяльності. К., 1960.
3. Рильський М. Твори в 10-ти т. К., 1960—1962.
4. Рильський М. Вибрані поезії. Лірика та поеми. К., 1970.

Л. В. СТАРОВОЙТ

ОБРАЗ ОТЧИЗНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М. Ф. РЫЛЬСКОГО ПЕРИОДА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Резюме

Статья посвящена анализу произведений М. Рыльского, которые раскрывают образ Советской Отчизны. Главным образом внимание уделено произведениям этой темы, написанным в период Великой Отечественной войны. Значительное место отведено в статье наблюдениям над мастерством поэзии М. Рыльского.

Вірші українських радянських поетів періоду Великої Вітчизняної війни, заверстані в поеми Т. Г. Шевченка

На боротьбу за Перемогу над фашизмом були мобілізовані усі сили радянського народу. Активну участь у ній брала й художня література — радянська й класична. По-новому зазвучали патріотичні висловлювання І. П. Котляревського, М. П. Старицького, І. Я. Франка, М. М. Коцюбинського, Лесі Українки й особливо Т. Г. Шевченка.

Значення творів Шевченка у Великій Вітчизняній війні достатньо розкриті нашими шевченкознавцями. Нещодавно вийшла книга П. Маркушевського «За землю радянську Кобзар воював» (Одеса, «Маяк», 1969), яка підводить підсумки досліджень з цього питання. Шевченкознавці звернули увагу й на те, що в роки війни опубліковано ряд поем Кобзаря, в які заверстано й вірші українських радянських поетів.

Деякі з цих творів, наприклад вірші М. Рильського, М. Бажана, А. Малишка, В. Сосюри, одержали високу оцінку в дослідженнях С. А. Крижанівського, Ю. С. Бурляя, Л. М. Коваленка та інших учених. Окремі з них не були об'єктом спеціального дослідження. Завдання цього повідомлення полягає у висвітленні ідейно-художніх особливостей патріотичної лірики радянських поетів, заверстаної в поеми Т. Г. Шевченка, та патріотичних традицій великого Кобзаря, продовжених українськими майстрами слова в роки Вітчизняної війни.

У роки боротьби з фашизмом робилося все можливе для широкої популяризації патріотичного художнього слова. Вперше в агітаційно-пропагандистській практиці в книжки письменників-класиків були включені й твори радянських поетів. Так, зокрема, було видано твори Т. Г. Шевченка, деякі книги І. Я. Франка. Друкувалися вони в 1943 р. у Москві Укрвидавом ЦК КП(б)У в друкарні «Московский большевик» невеликим, кишеньковим, форматом в сіро-зелених обкладинках. З суто конспіративних міркувань справжнє місце видання цих так званих «метеликів» не вказувалося, на них зазначено, що опубліковані вони в Києві. Це дало змогу безперешкодно розповсюджувати їх по всій території окупованої фашистами України, куди вони скидалися з літаків. Як свідчить очевидець, «метелики» користувалися в читачів великим успіхом і навіть з'явилися в продажі в окупованому Києві [2, с.6].

Радянські поети в нових умовах продовжували патріотичні мотиви творчості Т. Г. Шевченка, закликали до боротьби з фашистськими руйнівниками.

Ідея використання поем великого Кобзаря в борні з гітлерівцями була доречною ще й тому, що високопатріотичні твори Т. Г. Шевченка і вмонтовані в них вірші радянських поетів

тів споріднював пафос любові до своєї Вітчизни, її народу і ненависть до загарбників, які намагалися поневолити радянський народ. Поеми Т. Г. Шевченка співзвучні з творами сучасників, їх ідейна спрямованість була близькою й зрозумілою. «Метелики» стали тим високопатріотичним сплавом, що надихав на боротьбу з німецькими окупантами.

В такий спосіб було видано твори Т. Г. Шевченка, в яких знаходимо високопатріотичні вірші українських радянських письменників, спрямовані проти німецько-фашистських загарбників та їх посіпак.

Наприклад, у поемі Т. Г. Шевченка «Причинна», на обкладинці якої зазначено, що видана вона в 1940 р. у Києві, після слів Кобзаря

Треті півні: кукуріку! —
Шелеснули в воду...

вмонтовано вірш А. Малишка «Розплата (Вийшли танки з лісів)», сповнений глибокого оптимізму й радості у зв'язку з нашими історичними перемогами, масовим вигнанням фашистів з території Радянської України. Про зрослу міць Червоної Армії-звитязниці поет говорить гіперболами-антитезами («Вийшли танки з лісів, задвигтіла земля вдалині», «А полкам не видать ні кінця, ані краю, ні ліку. І кричать вороги... Хоч рятунку нема і не буде рятунку довіку»). У вірш включені й лозунги-заклики («За Вкраїну, вперед!»).

У цій же поемі Т. Г. Шевченка після слів

Зареготавсь, розігнався —
Та в дуб головою!

заверстано вірш Л. Первомайського «Пісня Тараса Бульби (В партизанському лісі яворина)» з циклу «Ідуть партизани», який згодом був надрукований у збірці «Земля» (М., Укрвидав ЦК КП(б)У, 1943). Автор оспівує героїчні традиції українського народу в боротьбі з іноземними загарбниками, майстерно використовує й осучаснює створений М. Гоголем образ воїна-звитязця Тараса Бульби, який діє нині в партизанських умовах. Для увиразнення думки, посилення динамічності поет застосовує поетичні переноси, уточнення з прикладкою-синонімом («Чує Бульба дальній голос сина, голос сина з полонубіди»), евфемізм у поєднанні з оксимороном, градацією та інверсією, гіперболу і порівняння:

Палять гості наші рідні села,
Вітер сліду крові не зітер.

Плинуть, наче річка невесела,
Сльози наших матерів, сестер.

Реалізації задуму поет досягає й через рефрен, в якому використано гоголівський діалог, позначений сучасними деталями й окличною інтонацією:

Чи ти чуєш, батьку?
— Чую сину!
Гнів людський виходить з берегів.

Хоч загину, а звільню Вкраїну
Від псєсєтих, лєсєтих ворогів!

Цим рефреном і закінчується твір, що надає йому цілоспрямованості, рішучості й закличності.

Вірш Первомайського міцно пов'язаний з фольклорними та шевченківськими традиціями («білі кості», «вороння лихого чорні зграї»), майстерно використовується гра слова («Якщо чистити — так дочиста!»).

У тому ж 1943 р. в Москві була видана й поема Т. Г. Шевченка «Чернець», на титульній сторінці якої зазначено, ніби надрукована вона в 1942 р. у Києві. Вже на с. 2 після шевченківських рядків

Кого ж то там з музикою
Люди обступили?

було вміщено вірш П. Тичини «Ми йдемо на бій (Ти, наша земле, рідная, святая!)», в якому висловлювались обурення поета і всього радянського народу підступністю гітлерівців, віра автора в перемогу.

На с. 5 поеми Т. Г. Шевченка слова

А думкою чернець старий
Далеко літає

продовжуються знаменитим посланням М. Рильського «Я — син Країни Рад» — одним із шедеврів цього виду поезії в радянській літературі.

Поет чітко й принципово визначив свою лінію поведінки у грізному двобої з окупантами, на повний голос заявив про свій патріотизм, свою відданість соціалістичній Вітчизні, партії, запламувавши пігмеїв з націоналістичного болота, які разом з гітлерівськими розбійниками силкувалися відірвати Україну від братніх республік Країни Рад, надіти фашистське ярмо на шию волелюбного українського народу. Використавши біблійні легенди про Іуду і Каїна, по-новому трансформували й осмисливши ці імена, що стали символами дворушництва, підлості й зради, поет особливо гостро й переконливо розкрив і засудив злочини націоналістичних убивць, протиставивши їм радянську людину, яка бореться й утверджує найсвітліші мрії людства, рятує нашу планету від фашистського поневолення й винищення.

Послання М. Рильського — поетичне кредо поета, його клятва вірності Радянській Батьківщині, своєму народові, прокляття націоналістичним відщепенцям, апостолам тьми і зради. Вірш Рильського, написаний у формі пристрасного монолога в урочисто-піднесеному тоні, є класичним зразком громадянської, політичної лірики. Особливої урочистості автор досягає і політичною лексикою, і трансформуванням широко відомих біблійських імен, і сполученням контрастних понять — оксиморонів («Сьогодні ще стоїть вона в вінку терновім, але вже сплетено лавровий їй вінок»), і спеціальних гіперболізованих висловів, які, проте, сприймалися як цілком

реалістичні («І кожен буйний квіт, що на землі цвістиме, до ніг приклониться радянським воякам»). Поет анафорує вислів «Я — син Країни Рад», який став афоризмом, назвою вірша і яким починається і закінчується послання. Це дало можливість авторові підкреслити ідею твору, виділити основну думку, урочисто проголосити:

Я — син Країни Рад — самої правди сині!

Історія світової літератури не знає ще такого патетично урочистого, піднесеного твору, як вірш Рильського.

На с. 7 поеми Шевченка «Чернець» після рядків

Для чого я на світ народився,
Свою Україну любив?

вміщений вірш М. Бажана «Клятва», в якому поет констатував:

До бою звелась богатирська дружина
Радянських народів-братів.

Твір звучав як вияв всенародної клятви, стійкості й незламності у боротьбі з фашизмом. Бажан говорив від імені всього радянського народу, висловив його думки, почуття гніву й ненависті до загарбників, тверду віру й переконаність у справедливості й неминучу перемогу над фашистськими гуннами. Запорукою цьому — незламний дух радянського народу, згуртованість трудящих Країни Рад навколо свого керманича — Комуністичної партії.

У вірші Бажана вдало поєдналися високий патріотизм із художньою майстерністю в передачі думок і почувань радянського народу.

Твір Бажана «Клятва» є зразком агітаційно-закличного маршу-послання. Чеканні, карбовані слова амфібрахічного вірша вселяли віру в неминучу перемогу над ворогом, мобілізували радянських людей на священну боротьбу з гітлеризмом.

Послання характеризується своєрідністю, винятковою точністю, лаконічністю, афористичністю викладу. Побудоване воно за градаційним принципом наростання дії. Кожна строфа вірша закінчується клятвою радянського народу, яка підсилюється рефреном

Ніколи, ніколи не буде Вкраїна
Рабою німецьких катів!

Покладена на музику Г. Вірьовкою поезія Бажана «Клятва» стала пристрасним бойовим закличком, популярною піснею, яку співали на фронті, в тилу, в партизанських загонах. О. Корнійчук відзначив, що слова, думки й почуття «Клятви» Бажана перестали бути власністю автора, вони стали народною мислю, спільним надбанням.

Разом із такими популярними піснями й маршами, як «Священна війна» В. Лебедева-Кумача, «Пісня сміливих» О. Суркова, «Похідна пісня» і «Накази сину» М. Ісаковського, твір Бажана «Клятва» належав до пісень, які свідчили про всенародний характер Вітчизняної війни, запалювали радянських людей на нові ратні й трудові подвиги в ім'я перемоги над фашистською коричневою чумою.

На титулці поеми Т. Г. Шевченка «Сон», виданій в ті роки в Москві, позначено: «Київ — 1943 р.». Гнівні слова поета «Опухла дитина — голоднее мре, а мати пшеницю на панщині жне», спрямовані проти феодально-кріпосницького ладу, були особливо актуальними, вони доповнювались гострим викриттям фашистських інквізиторів — відомим посланням В. Сосюри «Лист до земляків», в якому автор з особливою любов'ю й ліричністю звертається до воїнів-донбасівців із закликом примножити свої бойові успіхи у поединку з ворогом, нічого не шкодувати для перемоги над озвірілим фашизмом.

Вірш Сосюри — монолог-звертання з авторськими роздумами й засудженням злочинних дій гітлерівців. Прості, невимуровані, ліричні уже перші рядки твору, які створюють пейзажну картину Донбасу («де зростали, де квітнули ми»), а також численні звертання («дорогі земляки-побратими», «дорогі земляки», «друзі любі мої!», «рідні мої!»).

Атмосферу задушевної товариської розмови з воїнами-героями створює поет і системою анафорування («Я звертаюсь до вас», «Хай», «Бийте ворога скрізь», «Дорогі земляки!»). Інтимності надають і авторські асоціації з легендарними подіями громадянської війни, поет наголошує на спадковості революційних традицій, на тому, що покоління, виховане на ідеях Великого Жовтня разом з представниками ленінської гвардії, які відстоювали завоювання соціалістичної революції в боротьбі з найрізноманітнішими ворогами, нині зламають хребет гітлерівській воєнщині, розгромлять окупантів («йдуть мої земляки... як тоді, як тоді в вісімнадцятому бурянні році»).

Послання Сосюри багате оклично-наказовими інтонаціями, автор неодноразово вимагає: «Бийте ворога скрізь!».

Силу нашого війська, донбасівської раті автор передає і через повторення одного й того ж слова («а повз вікна ідуть шахтарі, шахтарі, шахтарі»). Протягом усього вірша поет витримує форму щиро-інтимної розмови з героїчними земляками-воїнами, що досягається і частими звертаннями, і градацією («скільки хочеться вам передати, розказати, написати»), і відповідною пестливо-зменшувальною лексикою, і уточненням («пісня серця мого, у шахтарські далекі оселі, у міста над Дінцем»), і характерним для задушевих листів закінченням («посилає привіт ваш земляк, Володимир Сосюра, й тисне руки він вам «До побачення, рідні мої!»).

Поет вірить, що герої війни повернуться додому зі славною перемогою і, зазираючи в цей прекрасний час, пристрасно сла-

вить переможців, нагнітанням понять малює картини життя після розгрому фашизму:

Одлунає гроза, блискавиці погаснуть криваві,
Знов сади зацвітуть, заспівають в садах солов'ї,
І повернетесь ви, як герої, додому у славі,
Дорогі земляки, побратими і друзі мої.

Послання Сосюри побудоване на протиставленні звияжців Червоної Армії, які, не шкодуючи життя, борються за врятування планети від коричневої чуми фашизму й гітлерівських твердолобих головорізів, для яких подвигом є знищення мирних жителів, грабунки, насильства, милування передсмертними агоніями своїх жертв. Автор для змалювання ненависного ворога користується синекдохою («злий нападник... Він по вугіль прийшов», «бийте ворога скрізь», «до ката ненависть і гнів», «хижий ворог зламать захотів»), протиставними синтаксичними конструкціями («любов лиш до вас, а до ката ненависть і гнів», «там, де попіл тепер, де жаліються в небо руїни, встануть села ясні, загуркочуть міста золоті»).

З цією ж метою автор широко застосовує й фольклорні поняття («чорні банди», «хижий ворог», «меч почорнів» — для характеристики ворога; «ясні села», «міста золоті», «нашихлюбимих дітей»). Твір Сосюри зближують з народною творчістю й численні звертання, прийоми контрасту, використання символів-алегорій («морем тьми», «чорні банди, заковані в броні», «підземні герої»).

По-сосюринському звучать й такі поетичні метафори й визначення: «розгойданий гул батарей», «мое слово смугляве», «наші сонячні крила», «жаліються в небо руїни», «світять зорі Кремля в їх орлині, розширені очі».

Вірш Сосюри написаний незвичним для поета п'ятистопним анапестом з усіченим останнім рядком першої строфи. Це дало можливість авторові створити послання з чітким, карбовано-маршевим звучанням.

Усіченням строфи автор акцентує, що його безстрашні земляки ведуть боротьбу «з морем тьми».

Багатий арсенал художніх тропів, уміло використаних поетом, забезпечив посланню Сосюри широку популярність: його глибоко патріотичний, лірико-піднесений твір друкувався й розповсюджувався листівками, був опублікований рядом фронтових і центральних газет, часто звучав по радіо, знайшовши палкий відгук у серцях наших доблесних воїнів-героїв. «Лист до земляків» В. Сосюри — один з кращих, довершених творів поета періоду Великої Вітчизняної війни» [1, с. 149]. Павло Усенко згадував, «як в солдатські окопи над Дінцем під вибухи авіабомб і вогненні спалахи прийшов на фронт вірш поета — «Лист до земляків»... Багато разів читався і перечитувався в окопах і бліндажах цей великої патріотичної сили документ, надихаючи воїнів Радянської Армії на боротьбу з ворогом, за честь і свободу рідної Вітчизни» [5].

Цікавий матеріал з цього приводу подає і С. Крижанівський: «В час Вітчизняної війни мені довелося воювати в Донбасі і я був свідком того, що в шахтарській дивізії була гармата імені Володимира Сосюри, якою командував його рідний брат Ігор, а його знамените віршоване послання «Лист до земляків» знав кожний боець в тих частинах, що захищали від фашистського нападу Донецький басейн» [3].

До поем, в які вмонтовано вірші радянських письменників, дехто зараховує й «Катерину» [4, с. 5]. В дійсності ж у цьому творі, виданому в роки Великої Вітчизняної війни, віршів радянських поетів нема. В книгосховищах республіки є лише три поеми-«метелики» Т. Г. Шевченка з заверстаними в них творами українських радянських майстрів слова.

Шевченківські поеми з вмонтованими в них віршами українських радянських поетів користувалися великим успіхом серед читачів тимчасово окупованих ворогом областей республіки. Цілком виправдав себе задум видавців використати в ідеологічній боротьбі з фашизмом всенародну любов трудящих до великого Кобзаря.

Твори радянських поетів, заверстані в поеми Т. Г. Шевченка, розпалювали ненависть до гітлерівських загарбників, свідчили про непохитну віру трудящих нашої країни в перемогу над ненависним ворогом, сприяли розгортанню боротьби з фашистськими окупантами. Українські поети в нових умовах продовжували й розвивали кращі традиції Кобзаря — любов до своєї Вітчизни, ненависть до поневолювачів, високий патріотизм, усвідомлення обов'язку перед Батьківщиною, непохитність у боротьбі з ворогом. Твори радянських поетів, заверстані в поеми Т. Г. Шевченка, здобули широку популярність, були відзначені Державними преміями й поповнили радянську класику. Вони стали гідними продовженнями полум'яної лірики геніального Кобзаря і разом з Шевченковими творами допомагали виборювати перемогу над озвірілими силами міжнародного імперіалізму — німецьким фашизмом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бурляй Ю. Володимир Сосюра. К., 1959.
2. Григор'єв Г. Шевченко допоміг. — «Україна», 1963, № 21.
3. Крижанівський С. Шлях у безсмертя. — «Друг читача», 1965, 16 січня.
4. Сміюн О. Книги в борні. — «Ранок», 1966, № 5.
5. Усенко П. Поэт революционной эпохи. — «Красное знамя», 1958, 1 января.

СТИХОТВОРЕНИЯ УКРАИНСКИХ СОВЕТСКИХ ПОЭТОВ
ПЕРИОДА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ,
ЗАВЕРСТАННЫЕ В ПОЭМЫ Т. Г. ШЕВЧЕНКО

Резюме

В статье анализируются произведения М. Рыльского, М. Бажана, А. Малышка, В. Сосюры, Л. Первомайского, заверстанные в поэмы Т. Г. Шевченко, изданные в годы Великой Отечественной войны. Подчеркивается, что вполне оправдал себя расчет издателей использовать в идеологической борьбе с фашизмом всенародную любовь трудящихся к гениальному Кобзарю.

О. Г. ОЛЕКСЮК

Степан Тудор — полум'яний борець
за возз'єднання українських земель
в єдиній Українській Радянській державі

Ідея возз'єднання українських земель пронизує твори західноукраїнських пролетарських письменників (В. Бобинського, С. Тудора, Я. Галана, П. Козланюка, О. Гаврилюка), девізом громадсько-політичної діяльності і літературної творчості яких були слова: «Ми зачаровані на Схід».

Беручи активну участь у боротьбі народу за визволення і возз'єднання всіх українських земель в єдиній Українській Радянській державі, пролетарські письменники віддавали цій боротьбі всю силу свого таланту, весь жар своїх сердець.

Полум'яним борцем за возз'єднання був видатний пролетарський письменник С. Тудор. Можна без перебільшення сказати, що С. Тудор як письменник був народжений Великим Жовтнем. Перебуваючи до 1923 р. на Радянській Україні, письменник бачив героїзм борців за соціальне і національне визволення, зрозумів, що у людства є тільки одна дорога до щастя — комунізм. Повернувшись на західноукраїнські землі, С. Тудор став у перші лави борців за возз'єднання їх з Радянською Україною.

С. Тудор — один з перших західноукраїнських пролетарських письменників, хто оспівав велич Великого Жовтня, показав його історичну закономірність, хто вірив у возз'єднання всіх українських земель на соціалістичній основі.

У першому номері журналу «Вікна» (1927) був надрукований автобіографічний нарис письменника «Жовтень», у якому він показав всесвітньо-історичне значення Великого Жовтня, зокрема для українського народу, довів, що перемога революції на Україні є запорукою возз'єднання всіх українських

земель. Одночасно нарис «Жовтень» був спрямований проти українських буржуазних націоналістів, які намагались фальсифікувати революційну боротьбу трудящих, відвернути їх увагу від найболючіших питань сучасності.

У 1927 р. письменник надрукував оповідання «Червоний усміх», яке увійшло до циклу «Про те, що діється на шляху революції». У творі С. Тудор один з перших у післяжовтневій українській літературі створив образ комуніста, який присвятив життя «святій справі» — боротьбі за визволення трудящих. В іншому оповіданні цього ж циклу — «Куна» — письменник яскраво змальовує героїзм трудящих мас у боротьбі проти старого капіталістичного світу.

У повісті «Марія» висвітлена та велика героїчна робота, яку вела Комуністична партія України з метою політичного загартування і виховання трудящих в їх боротьбі за возз'єднання.

Не тільки в прозових творах, але й у поезії С. Тудор переконливо вказав на необхідність здійснення соціалістичної революції, на її виняткову роль в історії людства в цілому і українського народу зокрема. Вже в першому опублікованому вірші С. Тудора («Оруддя антитези») оспівується велич Великого Жовтня, який сотнями вогнів освітив поневоленням і експлуатованим масам усього світу єдиний шлях у світле майбутнє. Хоч би як експлуаторські класи не відстоювали капіталістичних порядків і не боролися проти соціалізму, історія розвивається по висхідній лінії. Про це говорить поет у вірші «Діалектичне чергування»:

Яка жахлива явиться краса,
Який то тріск розітне небеса!

Спіраллю рине вгору, мов бурун,
І кине в світ буйне зерно комун.

[2, т. 2, с. 9]

У вірші лунає заклик до боротьби за повалення буржуазно-поміщицьких порядків, за торжество величних ідеалів комунізму.

Про закономірність Великої Жовтневої соціалістичної революції, про її всесвітньо-історичне значення йдеться у повісті «День отця Сойки» (1937—1941). Письменник показав героїчну боротьбу російського пролетаріату, який під керівництвом Комуністичної партії і великого Леніна повалив диктатуру буржуазії і заклав основи для побудови нового суспільного ладу, вирішальний вплив Великого Жовтня на класову боротьбу пролетаріату всього світу. Письменник глибоко реалістично зобразив той страх, який викликали революційні події в Росії в експлуаторів багатьох країн світу. Досить згадати картину політичної демонстрації на вулицях Риму, коли тисячі робітників з червоними транспарантами, з вигуками

«Хай живе Ленін!» ламають поліцейські заслони, наводячи своєю рішучістю жах на панівні класи.

У художніх творах, публіцистичних і літературно-критичних статтях С. Тудор постійно підкреслював, що настане день визволення, день возз'єднання і що цей день прийде зі Сходу, від братів росіян, українців, усіх народів багатонаціональної соціалістичної держави. У нарисі «Крок у Жовтень» С. Тудор писав:

« — Прийдуть Совіти...

Впродовж усього літа це збиралось і оформлювалось «у повітрі», як би збігались у просторі матеріальні струмки людської свідомості, як би діалектичні струмки історичної дійсності зливались і вкраплювались у металічне тіло тих двох слів:

— Прийдуть Совіти...» [2, т. 2, с. 488].

Віра у визволення, яке прийде зі Сходу, у возз'єднання всіх українських земель в єдиній Українській Радянській державі висловлена письменником і у нарисі «Батьківщина». Для трудящих мас західноукраїнських земель єдиною батьківщиною була Радянська Україна, Радянський Союз, іншої батьківщини вони не хотіли. І за цю батьківщину боролися проти польських окупаційних властей, проти українських буржуазних націоналістів і західноукраїнських клерикалів.

У своїй художній творчості С. Тудор постійно звертався до теми тяжкого життя трудящих Західної України, їх революційно-визвольної боротьби, відображав віковічні мрії народу про возз'єднання. Вже після визволення Червоною Армією Західної України поет писав:

Колись боліла мене річка Збруч,
Як ранка, що кривавила,

Спливала кров'ю серед круч
І серце ранила.

[2, т. 2, с. 34]

С. Тудор, як і П. Козланюк та Я. Галан, був одним з кращих пропагандистів і популяризаторів радянської дійсності на західноукраїнських землях. Він з гнівом і обуренням викривав наклепницьку писанину продажних лакеїв міжнародного імперіалізму і в першу чергу, українських буржуазних націоналістів. Письменник переконливо довів, що всі ті, хто виступає проти Радянського Союзу, хто фальсифікує радянське життя, — ворог трудящих мас, ворог прогресу.

Наприкінці 20-х і на початку 30-х років С. Тудор написав чимало статей, фейлетонів, фактомонтажів, рецензій, критичних нотаток («Куди йти», «Охоронний колір», «Бестія без голови», «Ті, що пасуться на задах реакції» та ін.), в яких дав гостру і нищівну відсіч наклепникам на радянську дійсність. Письменник розповідав про те, що на великих просторах Радянського Союзу будується нове, щасливе суспільство, що цього не зможуть приховати жодні борзописці з табору крайньої суспільної реакції.

С. Тудор рішуче виступив проти тієї частини західноукраїнської дрібної буржуазії, яка хоча і виступала під прапором радянофільства в дійсності підтримувала крайню антирадянську реакцію. Письменник показав, що «радянофільство» дрібнобуржуазних елементів є лише «охоронним кольором», засобом для завоювання авторитету серед трудящих західноукраїнських земель. Трудящі маси повинні пам'ятати, писав С. Тудор, що справжнім другом Радянського Союзу може бути тільки чесний трудівник, тільки робітник, селянин, інтелігент, а експлуататори і гнобителі завжди були, є і будуть ворогами першої соціалістичної країни, і проти них потрібно вести постійну боротьбу.

В дні, коли західноукраїнська буржуазно-націоналістична преса виступила на захист автивних діячів націоналістичного «Союзу визволення України», С. Тудор з потрібною силою розвінчує відкритих і прихованих ворогів соціалістичного будівництва на Радянській Україні.

Разом з кращими представниками західноукраїнської і польської інтелігенції С. Тудор гостро виступив проти польського і, головним чином, німецького фашизму. Він переконливо доводив, що фашизм — ворог прогресу, ворог соціалізму, а тому всі чесні люди праці повинні стати на боротьбу з ним. Необхідно пам'ятати, говорив письменник, що боротьба проти фашизму — це одночасно і захист завоювань Великого Жовтня. І разом з усіма чесними людьми світу С. Тудор клядеться:

Підійму серце вгору
І кину в бій,

Останню краплю крові
Батьківщині моїй.

[2, т. 2, с. 28]

Великою заслугою С. Тудора є те, що він дуже багато зробив для озброєння трудящих мас передовою, ленінською стратегією і тактикою революційної боротьби проти диктатури буржуазії, за встановлення диктатури пролетаріату. У повісті «День отця Сойки» письменник першим серед пролетарських західноукраїнських письменників змалював образ В. І. Леніна як організатора і керівника класової боротьби пролетаріату і всіх трудящих за соціалізм.

Письменник прекрасно усвідомлював, що визволення західноукраїнських земель і возз'єднання їх з Радянською Україною можливе тільки під прапором найреволюційнішого вчення — марксизму-ленінізму, а тому з перших днів виступив полум'яним популяризатором цієї ідеології («Оруддя антитези», «Діалектичне чергування», «День отця Сойки», «Століття Гегеля» та ін.).

У своїх статтях С. Тудор постійно доводив, що тільки творчо засвоївши марксизм-ленінізм, тільки озброївшись ленінською стратегією і тактикою революційної боротьби, трудящі

маси західноукраїнських земель зуміють ліквідувати окупаційний режим, встановити соціалістичні принципи співжиття і возз'єднатися з Радянською Україною.

Багато уваги С. Тудор приділяв завданням пролетарської літератури. Твори мистецтва, вказував він, повинні виховувати класову свідомість в найширших масах міста і села, кликати їх до боротьби проти суспільної реакції, за перемогу величких ідеалів комунізму. «Літературна боротьба, — писав письменник, — та ж класова боротьба, зі всією її нещадністю і жорстокістю, з усіма її жертвами. Відточене літературне слово — той же тонкий і гострий кинджал» [1, с. 553].

С. Тудор зробив чимало як популяризатор кращих зразків соціалізму на західноукраїнських землях («В обороні тенденційності», «Ідеологічне», «Максим Горький» та ін.). Особливо відзначав письменник значення творчості основоположника соціалістичного реалізму М. Горького, який постійно закликав до праці і боротьби в ім'я дійсного визволення людини.

У статті «Максим Горький» С. Тудор писав: «Смерть Горького вчить нас справедливої ненависті, а життя його, повне полум'яної творчості, вчить найбільшій любові, яку може вмістити людське серце. Пристрасної, тілесної майже, любові до революції» [2, т. 2, с. 445].

Літературно-критичні статті С. Тудора, популяризація творів радянських письменників у журналі «Вікна» (П. Панча, М. Бажана, П. Тичини, В. Сосюри та ін.) також мали на меті ознайомлення широких читацьких кіл на Західній Україні з мистецькими досягненнями радянського народу.

Визволення західноукраїнських земель і возз'єднання їх з Радянською Україною С. Тудор зустрів з захопленням. Він активно включився в громадсько-політичне життя — був обраний головою Золочівського повітового комітету, членом Тимчасового управління, депутатом Народних Зборів, на яких голосував за возз'єднання західноукраїнських земель з Радянською Україною. Ось що писав письменник у нарисі «Друге народження»: «Хай буде вам зрозуміле моє слово, десять хвилин тому, стоячи у масі депутатів Українських Народних Зборів, голосуючи високо піднятим червоним мандатом за встановлення Радянської влади на Західній Україні, народився я вдруге в своєму житті... Слухаю промови про приєднання Західної України до УРСР і між уривками тих слів, з якими я звертаюся до тебе, руки мої кидають олівець і вибухають вогнем оплесків» [1, с. 529—530].

У 1939—1941 рр. С. Тудор створив цикл публіцистичних нарисів («Крок у Жовтень», «У бистрині», «Друге народження», «Імені Леніна», «Пісня пісень», «Народ — господар» та ін.), в яких з великою майстерністю публіциста по-марксистськи осмислив історичну закономірність визволення, яке він називає «кроком у Жовтень», «другим народженням».

Останні твори С. Тудора — це гімн новому щасливому життю, яке принесли на західноукраїнські землі вересневі дні 1939 року.

До кінця життя письменник був відданий ідеям великого Леніна, своїми творами служив народові, був вірним бійцем Комуністичної партії. «Коли б я мав сьогодні, — писав С. Тудор у 1939 р., — тисячу сердець у грудях, кожне з них рвалось би від тієї незмірної радості, від якої рветься мое одне, немичне серце, і в кожному з них горіло би одне й те саме сталеве, любиме слово — Партія» [1, с. 530].

ЛІТЕРАТУРА

1. Тудор С. Твори. К., 1959.
2. Тудор С. Твори в 2-х т. К., 1962.

Е. И. ОЛЕКСЮК

СТЕПАН ТУДОР — ПЛАМЕННЫЙ БОРЕЦ ЗА ВОССОЕДИНЕНИЕ УКРАИНСКИХ ЗЕМЕЛЬ В ЕДИНОМ УКРАИНСКОМ СОВЕТСКОМ ГОСУДАРСТВЕ

Резюме

В статье показана борьба украинского пролетарского писателя Степана Тудора за воссоединение Западной Украины с Советской Украиной. Основная тема творчества писателя-коммуниста — разоблачение антинародной политики украинских буржуазных националистов, клерикалов, призыв к революционной борьбе трудящихся против оккупационного режима за воссоединение всех украинских земель в едином Украинском Советском государстве.

В статье делается вывод, что революционная публицистика и художественное творчество писателя были острым оружием в руках трудящихся западноукраинских земель в их борьбе за воссоединение.

І. О. ДЕНИСЮК

Жанрово-стильові пошуки Михайла Коцюбинського у творах інтернаціональної тематики

Сучасний інтенсивний процес інтернаціоналізації літератури має глибоке коріння в минулому. В. І. Ленін писав, що «все громадське, політичне і духовне життя людства чимраз більше інтернаціоналізується вже при капіталізмі. Соціалізм цілком інтернаціоналізує його» [1, т. 23, с. 303]. Для періоду імперіалізму і пролетарських революцій характерні, за визначенням В. І. Леніна, дві тенденції в національному питанні. «Буржуазний націоналізм і пролетарський інтернаціо-

налізм — ось два непримиренно ворожі лозунги, що відповідають двом великим класовим таборам усього капіталістичного світу і виражають *дві* політики (більше того, два світогляди) в національному питанні» [1, т. 20, с. 120].

Ці «два світогляди» чітко проявилися й в ідеологічній боротьбі, яка точилася на початку ХХ ст. в літературі та мистецтві.

Українські письменники революційно-демократичного табору, перебуваючи під впливом марксизму, активно пропагували ідеї братання народів та літератур. Іван Франко, Леся Українка, Михайло Коцюбинський, Павло Грабовський піддали нищівній критиці не нові вже ідейки «відрубності» української культури від інших, передусім від російської, хуторянські погляди «тихого віддаленого закутка», проповідь безкласового «єдиного потоку».

Іван Франко ставить питання про дослідження цікавої закономірності, яку він називає то «літературним інтернаціоналізмом», то «інтернаціоналізацією літературних уподобань і інтересів». «Для історика літератури, — писав він, — являється прецікава задача прослідити оте розширення терену від перших початків літературного інтернаціоналізму в творах пані де Сталь, що їздила відкривати Німеччину, Гете, що марив про Weltliteratur, Карлейля, що відкриває Гете і Шіллера для англічан, через Гейне і Гуцкова, що відкривали Францію для кімців, аж до Вогюе та Брандеса, що закінчили свою подорож по літературах освічених народів, відкриваючи середній Європі великоросів та скандинавців» [5, т. 18, с. 505].

Інтернаціональна тема в розвитку літератури проходить певну еволюцію, на яку впливають літературні течії і стилі. Підпорядковується цій темі якоюсь мірою і жанр.

Цілині терени здобували для рідної літератури вже романтики, які висунули проблему локального колориту. «Іноземний» пейзаж та використання іншомовної лексики («варварської», на думку пуристів) в поезиї романтизму було новаторством, не передбаченим суворими канонами класицизму. Про те, що інкрустований в організм художнього твору «екзотичний» матеріал не був байдужим до його жанрової структури, промовисто свідчать «Кримські сонети» Адама Міцкевича та «кавказькі» поеми й вірші Пушкіна й Лермонтова. У Міцкевича, наприклад, сонет став близьким до образка, етюда, подорожнього нариса.

Інтернаціональна тема по-різному опрацьовувалась близькими за світоглядом письменниками одної епохи й одного методу: у Лесі Українки, скажімо, — через світові сюжети й «вічні» образи в аспекті філософських узагальнень, у Михайла Коцюбинського — поетизацією особливо симпатичних авторів образів — представників різних народів — на тлі прекрасної природи різних країн. Тип образного мислення і філософська концепція у першому випадку втілюються в жанрі

«драми ідей», у другому — в етюдi, зарисовці-ескізі чи образку-акварелі.

Аналізуючи твори на інтернаціональну тему, слід вирішити й проблему «образу автора» і «точки зору» — ідейно-емоційної, часової, просторової, з якою пов'язане й питання диференціації стилів навіть у межах одного твору. «Образ автора» конкретизується в ідеї, у ставленні до подій, думок і вчинків персонажів і їх оцінці, в загальному емоційному тонусі твору. Вже на початку ХХ ст. рецензенти творів інтернаціональної теми звернули увагу на певне стильове двоголосся. Так, Іван Франко у відгуку на збірку Агатангела Кримського «Пальмове гілля» відзначає у ній «орієнтальні тони та пейзажі і рідні нам, близькі та знайомі відгуки новочасного, європейського, ще й українського серця». «Поет ніде не губиться в орієнтальній млі, ніде не маскується в орієнтального чоловіка, як се, прим., любив робити Міцкевич у своїх «Кримських сонетах» [5, т. 14, с. 294]. Про це ж писав і Агатангел Кримський, рецензуючи поему Івана Франка «Абу-Касимові капці»: «Франкова поема дуже жива і пластична для нас через те, що автор, малюючи життя арабське, зумів до ладу покористуватися образами і порівняннями руськими». Кримський має на увазі певні реалії з арабського життя, передані так, що вони стали образами, які зближують людей: «Франків Багдад не є для нас чуже місто, а є в першій мірі наше рідне» [4, т. 2, с. 462]. Таким чином, «образ автора» в обох випадках проступає свідомо.

Концепція Коцюбинського, його ідейно-емоційна точка зору у творах з життя молдаван, татар, італійців полягала в тому, щоб зацікавити читача життям інших народів, викликати почуття симпатії до них, показати найсучасніші прогресивні погляди в них — «паростки нового», співзвучні в усіх передових людей. Така ідеологічна позиція письменника-інтернаціоналіста зумовила й авторську точку зору вже як категорію естетичну, яка позначилася на жанрово-стильовому оформленні інтернаціонального мотиву.

Етнографічний матеріал, відомості про побут, звичаї, працю молдаван, татар, італійців використані у творах Коцюбинського в аспекті психологічного аналізу. Часто типізація та індивідуалізація героя здійснюється шляхом імітації його мови, зокрема через тактовну інкрустацію молдованізмів, тюркізмів, італізмів, через образно-синтаксичний її лад. «Образ автора» проявляється в позитивній чи негативній оцінці героя, вираженій за допомогою епітетів чи метафор та лексичних складників стилю. Так, в оповіданні з молдавського життя «Пе коптьор» позиція автора відчутна в лексиці інтернаціонального характеру та в стилі мови інтелігента, наприклад: «Йон навіть пустив Гашіцу, так його захопили ті незрозумілі чужі слова *creda* — «русешті» [2, т. 1, с. 264] (тут і далі курсив наш — І. Д.). Або: «...Йон уже з санкції батькової зазірав

у чорні очі присадкуватій Домніці та носив на пальці мідяну каблучку, це перше з пут чигаючого на парубків *Гіменей*» [2, т. 1, с. 267]. «Тітка Прохіра докладно, смакуючи, випитала в Гашіци всі подробиці *пікантної* справи і *авторитетно* рішила: — Треба йти пе коптьор... на піч» [2, т. 1, с. 270].

І в оповіданні «Відьма»: «Подія зробила в магалі *сенсацію*. Магала, заспокоєна досвідом, свідком якого була в неділю в церкві, загула знов. Спосіб Йона Галчана, про який він кричав всякому стрічному, став *популярним* і сподобався сполоханим магаляжійм. Всі згоджувалися, що тільки хвіст *становить безперечну прикмету* відьми і лиш *присутність* або *одсутність* його у Параскіци може покласти якийсь кінець справі» [2, т. 2, с. 36]. Контраст між вченим стилем і простодушністю забобонних героїв викликає усмішку. Коцюбинський ніколи не ставав на позицію «співучого селянина». У його творах мова автора різко відрізняється від мови відсталих, забобонних персонажів.

Однак є випадки, коли за стилем мова героя майже тотожна мові автора, — тоді, коли герой проголошує прогресивні думки, що збігаються із поглядами самого автора. Так, в оповіданні з татарського життя «Під мінаретами», ідейним пафосом якого є протиставлення передових ідей націоналістичним забобонам, мова татарської передової інтелігенції, зокрема Рустема, позбавлена тієї навмисної кучерявості та квітчастості, яка довгі роки панувала на Сході і вважалась ознакою орієнтального стилю. Щоправда, молода татарська інтелігенція неоднорідна за своїми поглядами, і це теж позначилося на стилі її мови: «Ще Бокль написав книжку «Про залежність жінки». Жінка, каже Бокль... жінка не повинна залежати від чоловіка... ха-ха! *Laissez faire, laissez passer!* Ви подивіться на нашу татарку: нігті пофарбувала, спустила до п'ят штани, закуталась, як та копиця... Бр-р! От наші дами... *Charmant!*..

Він заскакав на стільці, аж китиця від фреза на йому заметлялась і забряжчали брелоки.

Рустем поглянув на нього зі злістю.

— Мілль, а не Бокль... Нічого Бокль такого не писав.

— Ах, pardon!

— Не мектеби допоможуть нашій відсталості, — звернувся Рустем до Абдураїма, — бо що з того, коли народ читатиме байки про святого, який по смерті біжить із головою попід пахвою, а справжня наука — боротьба з темнотою. Мулли держать народ у темноті, бо їм се вигідно... Мулли затримують поступ, той світлий день, що сяє вже європейським народам. Проти них і треба боротися... Нам треба будити думку... Треба показати, як живуть інші народи, що вони не невірні, а старші брати, треба будити свідомість... Біда, що нас мало, роботи багато, ворогів ще більше... Ну, та поборемось. Будемо творити літературу, організовувати інтелігенцію, міську і сільську,

визволяти жінку з неволі... Покажем народові, хто його ворог, хто друг...» [2, т. 2, с. 209].

Мова першого співбесідника, пересипана французькими словами й фразеологізмами, характеризує людину, що хизується європейською культурою, котру засвоїла поверхово. Мова Рустема — передового письменника і суспільного діяча — це мова справді культурної людини, мова без будь-якої стилізації.

У творах Коцюбинського барвистою, надміру метафоричною мовою говорять люди переважно консервативних поглядів, наприклад, служителі культу в нарисі «В путях шайтана» — хаджі Бекір і софта-проповідник із Туреччини. Останній «говорив тихо, скрипучим монотонним голосом, квітисто і довго» [2, т. 2, с. 47]. Його промова викладена за всіма правилами ораторського орієнтального мистецтва.

Таким чином, тонка стильова диференціація у творах з татарського життя пов'язана з тим, що Коцюбинський зображує татар не сумарно, а в ідеологічно-класовій розшарованості, тонко відчувуючи те, що в поглядах, у мові та стилі зближує передових людей різних народів.

Оповідання «Під мінаретами» знаменне й тим, що й у жанрово-композиційному його оформленні використано багато елементів зі східної словесності. Зокрема, в сюжет введено орієнтальну оповідку про дєрвіша та його осла, могила якого стала святою. Викривальна спрямованість анекдота посилює пафос оповідання, готує його кульмінацію, стаючи безпосереднім приводом гострого двоборства ідейних противників.

Певну жанрово-композиційну роль відіграють листи Міріам — коханої Рустема, образне мислення якої ще цілком перебуває в тенетах традиційної поетики. Непослідовна у прагненні до всього передового, своє почуття покори Міріам передає релігійно забарвленими афоризмами: «Спусти перед ними крила твоєї покори, слухайся їх»; «Кожній людині до шиї аллах прив'язав її птаху» тощо.

У тканину оповідання вплетено й уривки поезії Сходу — один в українському прозовому перекладі, а другий — поетичному:

Твої брови гнуться, як дуги,
А вії стріли пускають,

Білії груди крамниці відкрили,
А щічки медом торгують.

[2, т. 2, с. 219]

Ліризм закоханої татарської дівчини Коцюбинський передає поетичними пісенними засобами її народу, вводячи їх в авторську мову: «Він здавався їй ясним місяцем, що одбився в морі її серця та простяг блискучий шлях до щастя» [2, т. 2, с. 42].

Усе це в якійсь мірі збагачувало нашу літературу: культура інших народів ставала елементом української; інтернаці-

ональна тема вносила не тільки тематичну, але й жанрово-стильову різноманітність.

На відміну від багатьох письменників, що працювали над кримською темою, М. Коцюбинський не милувався минувиною, не оспівував романтики ханських гаремів та водограїв. Фрагментарні згадки про минуле подані лише для засудження кривавого розбрату й різні між народами. Минулому протиставлено сучасність: антиподом кривавого мусульманського півмісяця — символа розбою — в нарисі «В путах шайтана» є повний погідний та ясний місяць на сучасному кримському мирному небі. Намаганням зосередитись на сучасному моменті можна пояснити появу жанрів, у яких епічно-часовий елемент поступається просторовому, — нариса, етюда, образка, акварелі тощо. У цих різновидах оповідання і новели місце редукованої оповіді займає зарисовка, спрямована на здобуття, зображення, закріплення нового матеріалу.

Другим важливим моментом у поетиці малої прози письменника, якого нерідко порівнювали з малярем, була настроєність жанру на кольористичне світосприймання. В естетиці Коцюбинського колір завжди виконував важливу ідейну функцію як засіб оцінки та виразу авторських почуттів.

Однак є потреба докладніше розібратися в дефініції запозичених з інших мистецтв жанрів, які на початку двадцятого століття широко входили у письменницький вжиток. Так, етюд є загальним поняттям, яке включає в себе такі різновиди, як образок, акварель, картинка. Нарис, шкіц — це синоніми слова «ескіз» (окреме місце займає публіцистичний нарис). В українську мову слово «етюд» прийшло через російську з французької (*étude* — вивчення). У живописі етюд — твір допоміжного характеру, обмежений за розміром, виконаний з натури для її вивчення, студіювання. У багатьох функціях з етюдом збігається ескіз — в образотворчому мистецтві чорновик, допоміжний начерк, нарис задуманої роботи, побіжна первісна зарисовка (етюд — зарисовка, старанніша за ескіз). Ескізність — це побіжність, сумарність, приблизність виконання цілого твору чи деталей. Слово «ескіз» прийшло до нас, найбільш імовірно, з французької мови (*esquisse*), через російську, а «шкіц» — з німецької (*Skizze*), мабуть, через польську (*szkic*). Етимологія цього слова виводиться з італійського (*schizzo*), з латинського (*schedius* — імпровізований), з грецького (*schédios* — несподіваний, раптовий, наглий). Слід підкреслити, що синонімом ескіза, шкіца в кінці XIX — на початку XX ст. був белетристичний нарис. Так, Іван Франко ескізи Надії Кибальчич називав «белетристичними нарисами». Сестра Лесі Українки підзаголовок «Банку рустикального» Ольги Кобилянської «нарис» на російську мову переклала як «набросок», а не «очерк». Свої численні фрагменти, друковані в німецькій пресі як *Skizzen*, Ольга Кобилянська називає по-українськи «нарисами».

Нарисом у Коцюбинського є «В путях шайтана» — зображення на тлі татарської дійсності двох представників молоді — дівчини та юнака. Час дії обмежений до одного дня. Це твір із слабо вираженою фабульністю. Ескізною технікою виконані і твори «Хвала життю», «На острові», які прийнято називати італійськими етюдами. Окремим різновидом етюда є образок. Семантично споріднений з ідилією («идилія» — картинка) ідеєю «картинності» зображення, образок у ХІХ і на початку ХХ ст. окреслився як певний жанровий тембр і поезії (пор. «Галицькі образки» Івана Франка), і малої прози. Коцюбинський твір «Відьма» назвав «образком». Під образком ми звичайно розуміємо обмежений у часі та просторі невеликий прозовий фрагмент з силуетом однієї або кількох постатей, поданих на певному тлі, з яким вони з'єднані настроєво. Особливо мальовничий образок, що своєю витонченістю та кольористикою асоціюється в нашій уяві з ніжно-прозорою технікою акварелі, називають і в літературі «аквареллю». Термін «акварель» прийшов до нас, мабуть, з Польщі, де акварелями, вперше були названі деякі твори малої прози Габріелі Запольської та Марії Конопницької.

Аквареллю назвав Михайло Коцюбинський свій образок з татарського життя «На камені». «Акварельність» літературного твору, на нашу думку, не тільки у барвистості зображення, не лише в «малярському» способі бачення пейзажу та людей (силуетно, барвистими плямами), але й у самій ідеї картинності, у способі композиції, розрахованої на цілісне сприймання людини і тла, пейзажу, настроєвої атмосфери. А це так характерно для сучасного Коцюбинському малярства! Згадаймо хоч би портрет М. Коцюбинського у виконанні Михайла Жука чи портрети пензля Станіслава Виспянського. Людина, зображена на фоні природи, квітів, потрактована як найкраща квітка життя. І якщо така манера зображення людини в літературі перенесена на людей іншої національності, то їх художні образи не можуть не викликати радісного почуття захоплення і приязні.

Глибоко симпатичні в акварелі Коцюбинського «На камені» образи турка Алі і татарки Фатьми — людей нових поривів, що прагнуть вирватися з пут шаріату. Акварель «На камені» неначе виконана природними барвниками — блакиттю неба, розтопленим «зеленкуватим склом» моря, золотом південного сонця та рожевістю скель. На тлі цієї «розспіваної» гами кольорів виписані такі ж принагідні барвисті постаті людей. Побудова «акварелі» теж має дещо спільне з малярською композицією: «З одинокої на ціле татарське село кав'ярні дуже добре було видно і море, і *сірі* піски берега. В одчинені вікна й двері на довгу з колонами веранду так і перлась *ясна блакить* моря, в нескінченність продовжена *блакитним небом*. Навіть душе повітря літньої днини приймало *м'які синяві тони*, в яких танули й розпливались контури далеких прибережних

гір» [2, т. 2, с. 144]. Перш за все, змальований тут пейзаж обмежений певними рамками — дверима й вікнами. Увесь охоплений простір поділено на дві основні частини — берег і море. Добре, по-малярському, передана перспектива. Просторова точка зору рухома: спочатку ми бачимо найдаальший план — далечінь нескінченної лінії горизонту на морі, лінію злиття моря і неба; на далекому плані гори мріють невиразно, розпливчасто. Підкреслено основний тон картини — блакить, синяві тони. Ближчий план у цій картині — середній, представлений загальним образом човна — кілька штрихів і плям: «На великому *чорному* баркасі, що, здавалось, повертав до берега, справді зривали вітрила. Вітер надув їх, і вони виривались з рук, як великі *білі* птахи; *чорний* човен нахилився і ліг боком на *блакитні* хвилі» [2, т. 2, с. 144]. Детально виписується передній план — жанрова сценка розвантаження човна на тлі моря, теж уже показаного зблизька, через конкретну хвилю: «*Синє* море хвилювалось і кипіло на березі піною». «*Синя* хвиля скипала *молоком* біля їх ніг» [2, т. 2, с. 144]. Наче наслідуючи акварельну техніку живопису, кольоровими мазками створено портрет вродливого турка Алі, що разом з «*сивоусим*» греком порається біля човна: «Його струнка фігура в вузьких *жовтих* штанях та *синій* куртці, здоровий, *засмалений* морським вітром вид та *червона* хустка на голові прегарно одбивались на тлі *блакитного* моря. Алі скинув на пісок свою ношу і знов скочив у море, занурюючи мокрі *рожеві* литки в легку *білу*, як збитий білок, піну, а далі миючи їх у чистій *синій* хвилі» [2, т. 2, с. 145]. Автор милується світловими кольористичними ефектами, сміливо вписуючи таку яскраву різнокольорову постать у не менш барвисте тло. Яскраві, погожі й чисті кольори випромінюють радість. Створюється позитивний емоційний заряд, клімат сяючої кримської природи. Люди вписалися в неї гармонійно, не крикливо, бо така вже веселкова гама усієї акварелі. А ось панорама суші, гір — теж у цій гамі: «Зате за селом, у далекій перспективі одкривався чарівний світ. В глибоких долинах, *зелених* од винограду і повних *сизої* імлі, тіснились кам'яні громади, *рожеві* од вечірнього сонця або *синіючі* густим бором. Круглі лисогори, мов велетенські шатра, кидали од себе *чорну* тінь, а далекі шпилі, *сизо-блакитні*, здавались зубцями застиглих хмар. Сонце часом спускало з-за хмар у імлу, на дно долини, скісні пасма *золотих* ниток — і вони перетинали *рожеві* скелі, *сині* ліси, *чорні* важкі шатра та *засвічували* вогні на гострих шпилях» [2, т. 2, с. 147]. Не дивно, що при такій промовистій сукупності барв знайомство з героїнею і перше враження Алі було враженням кольорів: «Алі побачив її. Він стояв коло кав'ярні і стежив, як тихо ступали *жовті* патинки, що еднали Меметову хату з землею, а *ясно-зелене* «*фередже*» складками спадало по стрункій фігурі аж до *червоних* шароварів» [2, т. 2, с. 149—150]. Людина в цій новелі завжди у настроєвій єдності з природою,

у прекрасній її оправі. Закоханий у татарку Фатьму, Алі бачить у своїй уяві її очі: «Він бачив їх скрізь: і в прозорій як скло, та як скло дзвінкій хвилі, і на гарячому, блискучому на сонці камені. Вони дивилися на нього навіть з філіжанки чорної кави» [2, т. 2, с. 150]. Поетична вигадливість Коцюбинського віртуозна. У всіх цих метафоричних обрамленнях очей спільна властивість — своєрідна променистість «матеріалу». Але звернімо увагу на епітети: «І в прозорій, як скло, та як скло дзвінкій хвилі». Тут звуковий епітет «дзвінкій» створює враження акварельності хвилі, вказує на її чистоту і прозорість. Творчо трансформуючи засоби образотворчого мистецтва в літературу, письменник пристосовує їх до специфіки словесного мистецтва. Звукові та динамічні ефекти йдуть у парі з кольористичними. Надані людині привабливі риси за допомогою асоціацій, навіяних барвами, зрештою, найвиразніше зображені у психології сприймання Фатьми, дитини гір: «Ні, не моря вона шукає, вона стежить за червоною пов'язкою на голові чужинця, немов сподівається, що побачить його очі — великі, чорні, гарячі, які їй сніться... Там, на піску, над морем, зацвіла тепер її любима квітка — гірський крокіс» [2, т. 2, с. 151]. А ось Фатьма та Алі йдуть поруч: «Фатьма йшла попереду — зелена, як весняний кущ, а Алі, на своїх довгих ногах, тісно обтягнутих жовтими ногами, в синій куртці і червоній пов'язці, високий і гнучкий, як молодий кипарис, здавався на тлі неба велетнем» [2, т. 2, с. 155]. Постаті людей на фоні блакиті неба потрактовані силуетно. «Акварель» закінчується осяйною картиною природи. Герої загинули в морі. Але море — ніжне, барвисте, прекрасне — співає гімн кохання турецького Ромео і татарської Джульетти: «Ніжна блакитна хвиля, чиста й тепла, як перса дівчини, кидала на берег мереживо піни. Море зливалось з сонцем в радісний усміх...» [2, т. 2, с. 157].

Концепцію цілісного сприймання людини і природи, сутність акварельно-етюдної техніки літературного зображення виклав Коцюбинський у листах, коли працював над своїми італійськими етюдами: «Се мають бути дрібнички, враження, картинки, сонце, море, природа і трошки людини, яка все це любить» [3, т. 6, с. 329]. Цікаво, що однакова тематика — італійські враження — споріднює ці зарисовки Коцюбинського з аналогічними етюдами Горького і Яковсена.

У дев'яти фрагментах етюда «На острові» Коцюбинський передає ілюзорний хаос життєвих вражень, принадний своєю радісною барвистою вібрацією. Представлені тут і різнонаціональні типи. У Коцюбинського, як і в Франка, люди поділяються не за національною ознакою. Йому в однаковій мірі огидні гладкий італієць падре і паразитичні пересичені буржуа-туристи різних національностей. Принадну голубінь і спів моря разом з найглибшою авторською симпатією віддав він людині праці — італійському рибалці Джузеппе, по-своєму,

оптимістично вирішивши пізнішу хемінгуейвську тему «старий і море».

Тільки письменник-інтернаціоналіст міг створити такий образ моря в оповіданні «Сон»: «Дивлюсь на південь, на безконечне море. Сироко приносить до мене з Африки спеку і аромати Єгипту, а я мрію про край білих пісків і чорних людей, про кактуси, пальми і піраміди. Котиться з Африки хвиля і, як далекий братерський привіт, цілує скелі. І може, та хвиля, що мила ноги араба, набігає тепер на мої ноги як символ єднання» [2, т. 3, с. 163].

ЛІТЕРАТУРА

1. Ленін В. І. Повне зібрання творів.
2. Коцюбинський М. Твори в 7-ми т. К., 1973—1975.
3. Коцюбинський М. Твори в 6-ти т. К., 1961—1962.
4. Кримський А. Ю. Твори в 5-ти т. К., 1972—1973.
5. Франко І. Твори в 20-ти т. К., 1955—1956.

И. А. ДЕНИСЮК

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ПОИСКИ МИХАИЛА КОЦЮБИНСКОГО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЙ ТЕМАТИКИ

Резюме

В статье анализируются произведения малой прозы Михаила Коцюбинского из жизни молдаван, татар, итальянцев в аспекте влияния новой тематики на жанр и стиль. Автор прослеживает, как использование элементов образности и стилей других языков обогащает стиль украинской литературы. Творческая трансформация в литературу жанров смежных искусств (эскиз, этюд, картинка, акварель) помогает Коцюбинскому создать красочные привлекательные образы представителей разных народов, в портретах которых особую роль играют цветовые эффекты.

П. М. ЛІСОВИЙ

Панас Мирний і передова російська література

Панас Мирний увійшов в історію українського письменства як художник-новатор — творець соціально-психологічного роману й повісті, гнівний викривач дореформеної (кріпосницької) і пореформеної (капіталістичної) дійсності. Як видатний художник і митець, Панас Мирний сформувався на кращих здобутках української класичної спадщини, зокрема на творчій спадщині Т. Г. Шевченка. Чималий вплив на нього мала також передова російська література.

Світогляд письменника формувався у складних умовах активізації революційно-визвольних устремлінь мільйонів знедолених трударів тодішньої царської Росії. Земельна реформа 1861 р. не принесла «сподіваної волі». «Горезвісне «визволення», — підкреслював В. І. Ленін, — було найбезсовіснішим грабежем селян, було рядом насильств і цілковитою наругою над ними... Уся взагалі «епоха реформ» 60-х років лишила селянина убогим, забитим, темним, підлеглим поміщикам-кріпосникам і в суді, і в управлінні, і в школі, і в земстві» [1, т. 20, с. 163].

Джерелом ідейного натхнення для Панаса Мирного були революційні ідеї В. Белінського, О. Герцена, Т. Шевченка, М. Добролюбова, М. Чернишевського. Особливий вплив на письменницьку діяльність Мирного протягом усього його творчого життя мав вождь російської революційної демократії М. Г. Чернишевський, насамперед його роман «Що робити?», який, як і Шевченків «Кобзар», був визначальним в усій творчій діяльності українського прозаїка.

Поява революційно-філософського твору «Що робити?» була видатним явищем в історії російської (і не тільки російської) літератури. Ним зачитувалася революційно настроєна молодь Росії і за її межами. Наприклад, І. Франко, згадуючи свою буремну молодість, писав в одному із сонетів:

Колись в однім шановнім руськім домі,
В дні юності, в дні щастя і любові
Читали ми «Что делать?» і розмови
Йшли про часи будуще, невідомі

[7, т. 10, с. 151].

Не випадково роман Чернишевського піддався таким зловним нападкам з боку реакційної критики. Прочитавши в консервативному журналі «Эпоха» (№12 за 1864 р.) статтю реакційного критика Соловйова, в якій той паплюжив роман Чернишевського, молодий полтавський канцелярист Панас Рудченко з обуренням писав у своєму щоденнику: «Странно!.. Смешно!.. Глупо!.. Я уже здесь ничего не вижу, кроме лжи» [3, т. 5, с. 322].

Вплив ідей М. Чернишевського помітний вже на одному з ранніх творів Панаса Мирного — незакінченому оповіданні «Народолубець» (початок 70-х років). В постатях Орла і Голуба автор зробив спробу зобразити подвижницьких діячів української демократично настроєної молоді. Устами студента-різничця Орла Панас Мирний закликав руйнувати економічні й політичні устої капіталістичного ладу. Ось що каже революційно настроєний Орел самозакоханому лібералові Петру Петровичу Шатаю-Мотаю (молодшому): «...Треба сей нікчемний економічний строй розломити, розвалити к бісу, треба так зробити, щоб кожен брав те, що заслужив, треба справедливність водворити на землі, а не неправду» [3, т. 1, с. 115].

Образ «народолюбця» був ескізом, спробою Мирного створити велике художнє полотно про українських різночинців, яких у народі називали «новими» або «лихими» людьми. Щоправда, намалювати образ українського різночинця намагались і О. Кониський («Семен Жук і його родичі»), й І. Нечуй-Левицький («Хмари»), однак це їм не вдавалося через обмеженість світогляду, неправильне розуміння ролі «нових людей».

У 1875 р. Панас Мирний написав повість «Лихі люди» (цензурна назва «Товариші»), на якій ще в більшій мірі позначився вплив революційно-демократичних та літературно-естетичних засад М. Чернишевського. Як і інші художні полотна, що творитимуться Панасом Мирним у наступні роки, повість написано у плані зіставлення, контрасту. Справжнім захисникам інтересів народу, різночинцям Жуку і Телепню, автор протиставляє реакціонерів і політичних дегенератів Шестірного і Попенка. До речі, всі вони — українці, вихідці з різних соціальних верств. Тим самим у творі ще раз заперечуються буржуазно-націоналістичні байки про «безкласовість» і «безбуржуазність» української нації. Автор переконливо доводить, що як і вся українська нація, так і її інтелігенція поділялася на два табори — прогресивний, революційно-демократичний, та реакційний, буржуазно-націоналістичний.

Образи бунтарськи настроєного різночинця Тимофія Жука та письменника-початківця демократичних переконань Петра Телепня перегукуються з образами «нових людей» з роману «Що робити?» (Лопухов, Кірсанов, Віра Павлівна; Рахметов). Зокрема, близьким до Рахметова є образ Жука. Як і Рахметов, Жук — виходець із «дворянського гнізда». Нехтуючи своїм соціальним походженням, він добровільно зрікається його. Рахметов, син колишнього генерал-лейтенанта армії «його величності», із презирства до свого класового становища «стає чорноробом на роботах, що потребують сили: возив воду, носив дрова, рубав дрова, пилив ліс, тесав каміння, копав землю, кував залізо» [8, с. 257]. Як і інші позитивні герої роману «Що робити?», він гартує себе для боротьби «за світле майбутнє».

Близькими до рахметовських є вчинки Тимофія Жука. За читання нелегальної літератури «про кращий лад суспільний» його виключають з гімназії. Жук, остаточно зрікшись свого панського походження, також «іде в народ». Тимофій був і вантажником, і бурлакою. Бачимо його і в артілі дніпровських рибалок. Як і Рахметов, Жук гартує себе духовно і фізично для боротьби за інтереси простого народу. Він з теплотою і ласкою ставився до простих трударів, які важкою фізичною працею заробляли на шматок хліба. Жук проводив революційну агітацію серед гімназистів і рибалок, за що зрештою потрапив до в'язниці.

Письменник закликає до активної боротьби проти соціального зла і несправедливості. «Не можна усього — бери частину!.. Не можна просьбою — бери силою! Бийся! борися, а

бери, добувай!» [3, т. 1, с. 352] — такою далеко не мирною була позиція позитивного героя, повісті Тимофія Жука.

Звичайно, «Лихі люди» Мирного, як і роман М. Чернишевського «Що робити?», належав до книг «недозволених до розповсюдження» в тодішній царській імперії. 1877 р. М. Драгомановим була видана ця повість у Женеві, на Україну потрапляла нелегально.

За своїм ідейним задумом та літературно-естетичними засадами близьким до роману М. Чернишевського «Що робити?» є й оповідання Панаса Мирного «Сон», написане 1905 року.

Чимало паралелей і спільного можна знайти у творчих палітрах Панаса Мирного і Льва Толстого, зокрема між романом Мирного «Повія» і «Воскресіння» Толстого, на що вже не раз вказувалося нашими літературознавцями (М. Пивоваров, О. Білецький, М. Сиваченко, В. Євдокименко та ін.). Відомо, що Мирний захоплювався згаданим романом Толстого, читав його саме тоді, коли працював над третьою і четвертою частинами «Повії».

Як видно з листа В. Горленка до Мирного, останній побоювався, щоб його роман не вийшов слабшим за «Воскресіння» Толстого. М. Пивоваров підкреслює, що Мирному довелося багато попрацювати над удосконаленням саме четвертої частини твору [4, с. 60].

«Немає сумніву, — пише М. Сиваченко, — що в роботі над романом «Повія», зокрема в художньому розв'язанні ряду складних соціально-етичних проблем, Мирний пильно придивлявся до того, як подібні проблеми розв'язувалися Л. Толстим у романі «Воскресіння» [6, с. 142].

Певний вплив на творчість Панаса Мирного мав видатний російський сатирик М. Є. Салтиков-Шедрін, під впливом якого Панас Мирний написав цикл оповідань під назвою «Як ведеться, так і живеться». Про це він писав в одному з листів до Михайла Старицького, пропонуючи видрукувати згадані оповідання на сторінках альманаху «Рада»: «У мене є невеличкі обриски з життя. Колись малась думка у таких обрисках подати (як Шедрін у «Семействе Головлєвых») цілу низку народних типів від дідів аж до сього часу, зв'язавши їх до купи однією ідеєю... Може Ви ними заткнете дірку замість другої частини «Повії»?» [3, т. 5, с. 362].

В оповіданнях «Як ведеться, так і живеться», як і в «Панах Головлєвих», показано дике свавілля і самодурство жорстоких поміщиків. Князь Ратієв («День на пастівнику») своїми вчинками і розбещеністю дуже нагадує Порфирія Головлєва.

Близькими серцю Панаса Мирного були твори його великого земляка М. В. Гоголя. Мирний по-гоголівськи намагався відобразити долю «маленьких людей». Чи не під враженням петербурзьких повістей Гоголя про дрібних чиновників та всякий інший «служивий люд» («Ніс», «Портрет», «Шинель») написав Панас Мирний «П'яницю»? Дрібний чиновник Іван

Ливадний став жертвою соціального зла і несправедливості («П'яниця»).

Подібно складається доля маленького петербурзького чиновника Акакія Акакійовича Башмачкіна («Шинель»).

У прозовій спадщині Панаса Мирного можна знайти чимало спільного з творами російських письменників-реалістів І. О. Гончарова і І. С. Тургенева.

Твори І. О. Гончарова допомагали Панасу Мирному викривати паразитизм капіталістичного суспільства. Про це свідчать записи у його щоденнику. 29 березня 1870 р. під враженням роману Гончарова «Обломов» молодий Панас Рудченко, що саме тоді робив перші літературні спроби, зокрема в царині української драматургії, писав: «У моїй душі і плач, і досада, і туга... Читаю «Обломова». Чи не Обломов і я? Чи не того і мені тяжко! Почав писати другу драму, та мабуть через обломовщину і не скінчаю...» [3, т. 5, с. 344].

Обломовщина стала втіленням застою і консерватизму. Початкуючий письменник робить висновок: «Між люди! У справжнє життя! Хай-воно тебе посіпає, хай зачіпає, — отоді може і вийде що, як не звихнеться сила, як не запліснявіє серце!» [3, т. 5, с. 344—346].

Твори І. С. Тургенева були для Мирного зразком реалістичного зображення важкого життя рідного народу, майстерного використання картин природи у своїх художніх полотнах. Тургенев був великим авторитетом для українського письменника і як шанувальник рідного слова — цієї найбільшої і найдорожчої живої скарбниці кожного народу, «в яку народ складає і своє давнє життя, і свої сподіванки, розум, дослід, почування» [3, т. 5, с. 314].

У статті «Рідна мова» Мирний називає Тургенева великим письменником братнього російського народу і наводить його хвилюючі слова про роль, значення і велич рідної мови для кожного народу. Мирний гостро осуджує «мудраків» — перевертнів і різних космополітів, які цуралися рідного слова, вважаючи свою мову незграбною і мужичою, здатною лише для домашнього вжитку, пророкували її «короткий вік». «А щоб наші мудраки знали, що таке «рідна мова», — писав Панас Якович, — то ми мусимо отут подати переклад невеличкого по розміру та безмірно глибокого по змісту твору великого письменника братнього нам народу Тургенева (курсив наш. — П. Л.), що ось що писав про мову: «В часи зневіри, в годину важких думок про долю мого рідного краю, ти одна моя підпора і допомога, о, велика, могутня, правдива та вільна рідна мова! Якби не було тебе, то як не впасти в розпуку, бачучи усе те, що коїться дома? Та як його і не доняти віри, щоб таку мову не було дано великому народові!» [3, т. 5, с. 315].

Щирі симпатії до Тургенева і його творів ще в молодості Панасу Рудченку прищеплювали його старший брат Іван Білик та Михайло Драгоманов. У пору своєї літературної

зрілості Мирний переклав українською мовою «Поріг» Тургенева.

І як прозаїк, і як драматург Панас Мирний зазнав благотворного впливу і О. М. Островського. Вже в ранніх творах був помітний цей вплив, зокрема в образі Шатай-Мотая (старшого) у згаданому вище оповіданні «Народолобець». Як і Большов про свою дочку («Свої люди — поквитаємось»), деспот Шатай-Мотай говорить про свого сина, як про якусь особисту річ, якою йому вільно розпоряджатися і поводитися з нею, як заманеться: «Скажу, каже, пропади, — ну й пропадай, — скажу пануй — ну й пануй... Мені вільно все, бо він мій... Кость від кості моєї, плоть від плоті моєї. І вільно мені з ним, що захочу зробити... Я його создав, я його сотворив, — ну, й мое право... Скажу — умри, ну, й умер...» [3, т. 1, с. 102].

На творах Островського («Свої люди — поквитаємось», «Бідність не порок», «Не в свої сани не сідай») Мирний вчився реалістично відображати «темне царство» українських купців і поміщиків, викривати їх деспотизм і хижацтво, хабарництво і нищість. Це добре помітно, зокрема, на прикладі загнибід, лошакових, рубців, колісників, так майстерно «введених на світ божий» Мирним у романі «Повія».

Ідейно близькими є драми Островського «Гроза» і «Лимерівна» Мирного. До речі, Іван Білик і Панас Мирний у свій час зробили переклад драми Островського «Гроза» українською мовою. Ними здійснено і переклад «Тепленького місця».

Ще в молоді роки Мирний зачитувався творами Рилєєва, Грибоедова, Пушкіна, Лермонтова, Крилова, Достоевського, Некрасова та багатьох інших російських класиків, перекладав деякі з них українською мовою. Він і сам робив спроби писати оригінальні твори російською мовою: збереглася його незакінчена повість «На дачі».

Увагу Мирного привертав і багатий російський фольклор. Разом з Іваном Біликом він записував російські пісні, що побутували на його рідній Полтавщині.

Яскравою сторінкою у питанні про Панаса Мирного і передову російську літературу є дружба славного полтавця з відомим російським письменником В. Г. Короленком, яка тривала протягом двох десятиліть. У 1902 р. вони разом підготували збірник, присвячений 50-м роковинам з дня смерті свого видатного земляка М. В. Гоголя.

Про їхню щирі дружбу свідчать написи, зроблені ними на взаємно дарованих книгах, що зберігаються нині у музеї Панаса Мирного в Полтаві. 1903 р. Володимир Галактіонович подарував своєму українському другові книгу під назвою «Без язика» з автографом: «Панасу Мирному от искреннего доброжелателя В. Г. Короленко». Тоді ж Панас Якович вручив йому перший том своїх творів, написавши на ньому такі хвилюючі слова: «Славному письменнику землі російської Володимир

Галактіоновичу Короленкові в знак щирої подяки і глибокої поваги, автор. Полтава. 1903 р.» [5].

Варто згадати і те, що у творчому зростанні українського прозаїка, насамперед у формуванні його революційно-демократичних переконань та в утвердженні літературно-естетичних ідеалів, неабияку роль відіграла російська революційно-демократична періодика, в першу чергу журнали «Современник» та «Отечественные записки», навколо яких згуртовувалися передові літературні сили Росії.

Під впливом революційно-визвольної боротьби в Росії на Україні пожвавлювався національно-визвольний рух, створювалися нелегальні організації, зокрема серед молоді. У середині 1874 р. у Полтаві було засновано нелегальний революційний гурток «Унія», учасники якого Р. Стеблін-Каменський, В. Синкевич, Д. Лизогуб, Є. Шохін, М. Кочур, Д. Пилькович, сестри Піскуновські та ін. читали заборонену літературу, зокрема твори Герцена, Чернишевського, Бакуніна, Флоровського тощо. Учасником цього гуртка був і Панас Якович Рудченко. У березні 1875 р. на квартирі у нього жандарми зробили обшук, під час якого забрали чимало рукописних матеріалів, а також заборонені видання, серед них книгу Герцена «Голоси з Росії», видану за кордоном. З того часу за письменником на довгі роки було встановлено таємний поліцейський нагляд.

Важливою подією у творчій біографії Панаса Мирного була перша російська революція 1905—1907 років. Про це свідчить той факт, що співпрацюючи у полтавському журналі «Рідний край», в першому його номері, як стверджують літературознавці, Панас Якович писав: «Старий державний лад, що тяжким каменем давив усі народи Росії, все більше розвалюється... Тисячі і мільйони людей уже встають боротися за вільність.

Годі спати, прокидайтесь усі, хто живий, в кого серце б'ється. Вставайте, вже сходить сонце правди і волі!» [Цит. за: 2, с. 14].

Своїми глибоко народними, реалістичними творами видатний український письменник-класик намагався наблизити довгожданний день щастя і волі для рідного народу. У змужнінні мистецького голосу й удосконаленні високої художньої майстерності порадиником для нього завжди була передова російська література.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ленін В. І. Повне зібрання творів.
2. Євдокименко В. Ю. Суспільно-політичні погляди Панаса Мирного, К., 1955.
3. Мирний Панас. Твори в 5-ти т. К., 1960.
4. Пивоваров М. П. Панас Мирний і російська література. — «Радянське літературознавство», 1954, № 14.
5. Полтавський літературно-меморіальний музей Панаса Мирного (путівник). Полтава, 1972.

6. Сиваченко М. Є. Корифей української прози. К., 1967.
7. Франко Іван. Твори в 20-ти т. К., 1955—1956.
8. Чернышевский Н. Г. Что делать? (Из рассказов о новых людях). К., 1954.

П. Н. ЛЕСОВОЙ

ПАНАС МИРНЫЙ И ПЕРЕДОВАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Резюме

В статье рассматриваются вопросы влияния на творчество украинского писателя-реалиста Панаса Мирного (Афанасия Рудченко) идей вождя русской революционной демократии Н. Г. Чернышевского, в частности его романа «Что делать?».

На конкретных примерах автор показывает близость творчества украинского прозаика к творчеству Н. В. Гоголя, М. Е. Салтыкова-Щедрина, И. А. Гончарова, И. С. Тургенева и других русских писателей-реалистов XIX столетия.

А. І. СКОЦЬ

Вивчення літератури в середній школі у світлі Постанови ЦК КПРС «Про літературно-художню критику»

Постанова Центрального Комітету КПРС «Про літературно-художню критику» в однаковій мірі стосується як письменників, критиків, так і вчителів-словесників. Адже вчитель літератури в школі — це своєрідний літературний критик, який на уроці повинен дати літературно-критичну оцінку художньому явищу чи твору.

Словесник, як і критик, має перед собою два адресати — письменника і споживача художніх цінностей — читача, якого він повинен виховати, сформувати в особі учня. Отже, у цьому плані робота вчителя є навіть дещо складнішою.

Якщо в професійній орієнтації на письменника (ширше — на літературно-художній матеріал) учителеві на допомогу постійно приходить літературознавець, то виховати читача, прищепити йому естетичні смаки і переконання критикові насамперед допомагає вчитель. Іншими словами, критик-літературознавець і вчитель-словесник взаємно співпрацюють, їх «виробничі інтереси» схрещуються, і тому постанова ЦК КПРС «Про літературно-художню критику» адресована також великій армії літературно-педагогічних кадрів у середній і вищій школі. Вона наскрізь пройнята ленінським вченням про партійність і народність радянського мистецтва.

«Обов'язок критики, — говориться в постанові, — глибоко аналізувати явища, тенденції і закономірності сучасного художнього процесу, сприяти зміцненню ленінських принципів партійності і народності, боротися за високий ідейно-естетичний рівень радянського мистецтва, послідовно виступати проти буржуазної ідеології» [1, с. 4].

У цих словах стисло сформульовані марксистсько-ленінські методологічні засади радянського мистецтва і літератури. Звернімо увагу, що принципи партійності, народності, високої ідейності та естетичності стоять тут поряд. І це цілком зрозуміло, бо всі вони взаємозумовлені і взаємопов'язані.

Якщо наведений уривок з постанови ЦК КПРС «перекласти» на нашу «педагогічну мову», то всі ці вимоги до літературно-художньої критики стосуються і уроку літератури. Він також повинен бути по-комуністичному партійний, високо ідей-

ний і мистецький. Немистецьких уроків літератури як виду мистецтва бути не може.

На одній з педагогічних нарад Максим Рильський сказав, що вчитель-словесник іде на урок літератури, як на свято і як на бій.

Справді, уроки літератури — це цікаві і захоплюючі зустрічі учителя та учнів з письменником, з його героями, це години високого натхнення, емоційного піднесення. Водночас уроки літератури — це бій. Словесник веде боротьбу за умн і серця своїх вихованців, за утвердження в їх свідомості комуністичних ідеалів.

Центральний Комітет КПРС вимагає, щоб літературно-художня критика послідовно виступала проти буржуазної ідеології. Гостро наступальну позицію щодо ідеології антикомунізму повинен зайняти кожний учитель-словесник — це його громадський обов'язок. Уроки літератури повинні бути справді бойовними, вищою мірою політичними — справжньою школою комунізму.

Ще й досі в деяких педагогічних колективах поширена практика так званого виховного моменту (елементу) на уроці літератури, що, мабуть, є своєрідним додатком до тієї літературної інформації, яку подає вчитель. І це навіть вважається його педагогічною заслугою.

Однак навчання і виховання — єдиний, діалектично пов'язаний педагогічний процес, і розчленовувати його ні в якому разі не слід. Не про виховний «момент» (хай він буде навіть довготривалим) повинно йти в даному випадку, а про високу, наскрізну ідейно-виховну дієвість, активність — органічну властивість уроку літератури, про комуністичне виховання на літературному матеріалі як глибоко продуманий, зведений у систему процес.

Література як навчальний предмет не має потреби доповнювати свій матеріал дидактично-виховними сентенціями. Вона сама володіє могутньою силою ідейно-емоційного впливу на читача, учня. В її виховній потужності ніхто не сумнівається. Отож, не потрібно до неї «додавати», «припасовувати» штучно створену на уроці виховну ситуацію — література сама є вихователем.

Одним із недоліків сучасної літературно-художньої критики, на які вказує постанова ЦК КПРС, є поверховий характер, невисокий філософський і естетичний рівень багатьох статей, оглядів, рецензій, невміння деяких критиків співвідносити явища мистецтва з життям [2, с. 3]. Названі недоліки, які знижують якість уроків літератури, на жаль, часто побутують у навчально-виховній практиці школи.

Про естетичність, емоціональність уроку літератури як одну з основних його специфічних рис говоримо часто. Але чи завжди ми намагаємось «настроїти» серце учня «слухати» урок, активно працювати на уроці? Не забуваймо відомої істини:

крізь серце до розуму — ось та стежка, якою словесник повинен вести своїх учнів у великий храм літератури. Тому слід працювати не тільки над змістом уроку, але й над формою його викладу, уникати стандартів, штампів, шукати активного слова.

Чи не менш за все вчителі-словесники звертають увагу на початок подачі нового матеріалу. Кожна тема з літератури має свої центри, вершинні «моменти», на яких найбільше зосереджує увагу вчитель під час підготовки до уроку, забуваючи, що добрий початок — половина успіху. Початок подачі матеріалу — це той вступний акорд, який повинен настроїти учнів, створити емоційно-психологічну атмосферу для сприймання нового матеріалу. З чого почати? Як почати? Якою повинна бути навіть наша перша фраза? Початок уроку повинен нести елемент здивування, захоплення, інтимізації тощо.

Педагогічна майстерність — це мистецтво. Необхідною її передумовою є творчість самого вчителя. Без неї педагогічна майстерність неможлива. Чи не найбільше педагогічна творчість потрібна саме на уроках літератури, адже маємо справу з творчим матеріалом — з мистецтвом. Тому й уроки літератури значною мірою повинні бути творчими.

Помиляється той учитель-словесник, який вважає, що в методиці знайде абсолютно всі «рецепти», всі «ліки» на свої «педагогічні болі». Беззастережно запозичувати, механічно пересаджувати у свій педагогічний ґрунт усе, що потрапляє до рук, не слід. Йдеться про творче застосування навіть перевірених колективним досвідом способів і прийомів вивчення літератури. Іншими словами, вчитель-словесник постійно повинен перебувати в методичних «мандрах», пошуках. Опираючись на загально методичну теорію і практику, він зобов'язаний сам творити методику і творити її повсякчас. А для цього потрібно, щоб у своїй роботі вчитель був своєрідним Платоном Кречетом — експериментатором, шукачем, творцем, нововідкривачем.

На особливу увагу заслуговує теза постанови ЦК КПРС про необхідність співвідношення явищ мистецтва з життям. Це зобов'язана здійснювати літературно-художня критика. Але це ж повинен здійснювати і вчитель-словесник при аналізі художнього твору.

Зв'язок твору з життям передусім мусить бути природним, конкретно-історичним, опиратися на його соціальний генезис і тлумачитись із врахуванням специфіки літератури як образного бачення дійсності. Узагальнюючи факти, події, явища суспільного життя, письменник їх відтворює в типових художніх образах. А типовий образ — це не лише соціальний тип, але й естетична категорія. І тут особливо недопустимі прямолінійність, спрощенство, схематизм.

Окремі вчителі, ревні прихильники зв'язку літератури з життям, із сучасністю, інколи надто вже осучаснюють художні

твори, самовільно поводяться з літературними героями. За їх прикладом учні докоряють Чіпці за погані вчинки, повчають, як слід було робити, потішають його, що в наш час він не став би «пропащою силою» тощо. Звичайно, дев'ятикласників повинна хвилювати доля Чіпки. Його бунтарська, правдоборча вдача викличе в них схвалення і захоплення. Не байдужими залишаться учні до злочинів Чіпки. Вони викличуть у них гнів і обурення. Але, крім усього, треба Чіпці співчувати, глибоко розуміти його соціальну драму. Іншим він бути не міг. Теза — Чіпка в наш час не став би «пропащою силою» — в принципі правильна. Вона може бути предметом проблемної розмови на уроці літератури, бо дає тему для плідних роздумів. Але знову ж таки не треба її спрощувати.

З легкої руки окремих вчителів і навіть методистів учні «надають візи» в радянську дійсність не тільки Чіпці, але й його антиподу Грицькові. За творчим задумом Панаса Мирного, Грицько Чупруненко — в майбутньому український куркуль, здирник. А учні наївно вірять у «переродження» Грицька, змішують різні історичні епохи, ігнорують конкретно-історичну оцінку художнього образу, його соціальний генезис, дають волю своїй фантазії. І в їх письмових роботах Грицько (доживши до нашого часу) виступає вже як член... заводської бригади комуністичної праці (1) [3, с. 146]. Чи нема у цьому педагогічного конфузу, профанації літератури?

Ось до чого може призвести втрата соціально-історичних орієнтирів. Від такого, з дозволу сказати, зв'язку літератури з життям, із сучасністю пізнавальна та ідейно-виховна роль літератури не тільки не виграє, але, навпаки, — програє.

Кожний урок літератури мусить бути поданий з проекцією в сучасність, опромінений нею. Але ця сучасність повинна проступати з літературного матеріалу природно, як цілюща вода з життєдайного джерела.

У постанові ЦК КПРС «Про літературно-художню критику» вчитель-словесник знайде конкретні теоретико-методологічні настанови щодо аналізу художнього твору. «Розвиваючи традиції марксистсько-ленінської естетики, радянська літературно-художня критика повинна поєднувати точність ідейних оцінок, глибину соціального аналізу з естетичною вимогливістю...» [1, с. 4]. Це положення літературознавці цілком слушно вважають центральною тезою постанови ЦК КПРС.

Вимога соціологічного аналізу зумовлена гносеологічною функцією літератури і мистецтва, їх соціальною активністю, партійністю, зв'язком із суспільним життям, а потреба естетичного аналізу — їх художньою специфікою, естетичною природою.

Соціологічний аналіз стосується переважно ідейно-тематичного змісту художнього твору, естетичний — його художньої форми. Але форма літературного твору небеззмістовна, вона є способом вияву змісту. Тому естетичний аналіз не слід зво-

дити виключно до розгляду художньої форми літературного твору як чогось окремого або, як ми звикли говорити, художніх особливостей.

До речі, у шкільній практиці ці «художні особливості» часто трактуються звужено, аналізуються без врахування їх змістовної функціональності. І виходить чистісінький формалізм, своєрідний облік, статистика художніх тропів і фігур.

Усе, що письменник стверджує чи заперечує, прославляє чи викриває, любить чи ненавидить, є вираженням його соціальної (партійної) позиції. Але письменник — це художник, а не вчений-соціолог, і творить він згідно з законами мистецтва. Життєва правда в його творі повинна бути художньою, соціальний ідеал — естетичним. А художня правда та естетичний ідеал — це категорії змісту, але вони також естетичні. Тому при естетичному аналізі їх не можна залишати поза увагою.

Естетичний аналіз не виключає, а, навпаки, неодмінно включає соціологічний аналіз. Бо естетичне в художньому творі існує не само по собі, воно — вияв соціального, його уречевлення, матеріальне втілення, яке, у свою чергу, є художнім, естетичним. Тому й мистецтво аналізу полягає в тому, щоб у літературному творі показати взаємодію соціального і художньо-естетичного. Звідси — потреба соціологічно-естетичного аналізу художнього твору. Але проводити їх поетапно (спочатку соціологічний, а відтак естетичний) не можна, бо це не два етапи аналізу, а дві діалектично взаємопов'язані його сторони. Тільки їх гармонійне поєднання (в постанові ЦК КПРС «Про літературно-художню критику» якраз йдеться про поєднання соціального аналізу з естетичною вимогливістю) дасть вичерпну критичну оцінку художнього твору. Надавати перевагу одному з цих аспектів аналізу над іншим, ігнорувати якийсь із них також не можна, бо це неминуче приведе критика чи вчителя на манівці вульгарного соціологізму або чистого естетства. Необхідність соціологічного та естетичного аналізів художнього твору в їх нерозривному взаємозв'язку впливає з універсального закону літератури і мистецтва — єдності змісту і форми.

Побутує в школі традиція — про мову твору, його художні засоби говорити наприкінці аналізу. В останню рубрику установлені схеми аналізу (і взагалі, чи може бути така?) винесені вони в більшості випадків і в шкільних підручниках з літератури. В учнів може скластися враження, що уся попередня інформація вчителя про твір (про тему, ідею, сюжет, композицію, образи тощо) не є «художніми засобами» і до художності не мають жодного відношення.

У літературному творі все художнє, все є засобами зображення: не тільки епітети, метафори, порівняння, тобто система художніх тропів і фігур, але й тема, ідея, композиція, образи і т. д.

Художні засоби, мова літературного твору — це його живе тіло, його плоть. Словесник зобов'язаний на кожному уроці літератури постійно працювати з учнями над художнім словом.

Постанова Центрального Комітету КПРС «Про літературно-художню критику» активізувала сучасну літературознавчу і методичну думку, зосередила увагу на актуальних проблемах аналізу художнього твору. Свідченням цього є дискусія, що відбулась на сторінках журналу «Радянське літературознавство» (1973, № 1, 5). Активно з цього приводу виступав і журнал «Українська мова і література в школі».

Якому аналізу — цілісному чи всебічному — надати перевагу в літературознавстві та методиці літератури? Суперечка велася не тільки про термінологічне слововживання — цілісний чи всебічний, але також про типи аналізу, їх спосіб, характер, специфіку, метод. Були принципові розходження, але були також окремі, як кажуть, «точки зіткнення». Так, опоненти (В. Лесик — М. Гіршман і І. Стебун) стверджували, що аналіз художнього твору треба проводити в діалектичній єдності частин і цілого. Це правильно. Двох думок тут бути не може.

Який же практичний висновок з цього повинна зробити шкільна методика літератури? Які є можливі методи аналізу художнього твору в діалектичній єдності частин і цілого? На такі питання повинна дати відповідь методика.

Якщо говорити про чисто практичну сторону здійснення цієї вимоги, про власне аналітичну роботу над твором, скажімо, «методично-виробничу технологію аналізу», то, гадаємо, в добрій послугі вчителів, зокрема, стане так званий комплексний аналіз. Він не суперечить ні всебічному, ні цілісному аналізу, бо зобов'язує розглядати окремі компоненти твору в комплексі з іншими — взаємодіючими, взаємозв'язаними, взаємозалежними (тобто всебічно) і в цілісному, контекстуальному (в межах усього твору) їх виявленні, функціонуванні.

Твір — це художній моноліт, в якому все повинно бути внутрішньо єдине, цілісне, все повинно діяти, працювати в одному художньому «ритмі» — для розкриття теми та ідеї. І при аналізі слід уникати (якщо так можна висловитись) «аналітичного сепаратизму» — штучного відокремлення, ізоляції складових частин органічної структури твору. Слід говорити про них не як про «річ у собі», а передусім, як про «річ у творі». За аналізом не можна забувати про синтез [2, с. 12—23].

Не слід нехтувати і комплексним аналізом, бо тоді герої у творі будуть ізольовані від теми та ідеї, нарізно існуватимуть сюжет і композиція, жанр стане зовнішнім одягом твору, який не має жодного відношення до його внутрішньої структури тощо.

Наприклад, діючий шкільний підручник з української літератури для 8-го класу пропонує таку послідовність аналізу поеми Т. Шевченка «Катерина»: 1. Сюжет і тема поеми.

2. Образи. 3. Композиція. 4. Народність поеми. Як бачимо, в цій рубрикації сюжет винесений за рамки композиції, їх аналіз проводиться розрізнено. Виходить, що сюжет, оця подійна частина твору, яка дала художнє життя Шевченковій Катерині, не має жодного відношення до його побудови. А це не так.

Якщо вже говорити про всебічний, комплексний аналіз композиції, то треба враховувати її залежність від жанрово-родових особливостей твору, його проблематики, ідейно-тематичного змісту, системи образів тощо. У свою чергу і композиція не пасивна. Вона покликана служити ідейно-тематичному змісту, твору, увиразнювати його. І цю зворотну дію композиції треба розкрити, чого, на жаль, учителі-словесники не завжди роблять.

Наведемо приклад, як майстерна композиція «працює» на ідейний зміст художнього твору. У поемі Тараса Шевченка «Сон», крім вступу, виділяються три композиційні центри — епічні картини України, Сибіру, Петербурга (своєрідна образна тріада). Картина України закінчується риторичним запитанням «Чи довго ще на сім світі катам панувати?» У ньому захована заперечна відповідь: ні, не довго! Це був одвертий заклик поета до боротьби, до революції.

Картину Сибіру Тарас Шевченко закінчує ліричним звертанням до царя-волі — кайданника-революціонера, в якому також одверто закликає до пропаганди революційних ідей. Який політичний висновок випливає із цього звертання? Тарас Шевченко немов ще раз стверджує, що не довго на сім світі панувати катам, бо живуть революціонери і не вмирають їхні ідеали.

Змальовуючи Петербург, поет показав усю гнилість самодержавно-кріпосницької системи, фіктивну могутність царя. Він видається сильним, як ведмідь, коли в нього є фізична опора — «старшина», «челядь», військо. Але коли все це провалилось під землю, непомітно зникла ведмежа натура і цар став нікчемним, безсилим кошеням. Цей епізод є розв'язкою сну, своєрідним епілогом самодержавної «комедії». Ним Тарас Шевченко знову стверджує революційну ідею твору: царі не вічні, не довго ще на сім світі їм панувати.

Отже, в політичній поемі Тараса Шевченка «Сон» ця ідея є наскрізною. Відповідно до трикартинної композиції твору автор її тричі утверджує і кожен раз по-іншому: перший раз — у формі риторичного запитання, вдруге — в ліричному звертанні до революціонера-кайданника, втретє — через картинне зображення.

І всебічний, і цілісний аналіз не буде вичерпним, якщо вчитель-словесник не врахує тієї обставини, що в межах одного художнього твору можуть схрещуватися різні жанрово-родові ознаки, тобто відбувається жанрово-родовий синкретизм.

Свою поетичну збірку «Зів'яле листя» Іван Франко слушно назвав «ліричною драмою». Як і драматичному твору, їй властива так звана «видима» композиція — членування на три частини — «жмутки». Почуття і переживання ліричного героя мають виразно драматичний характер. Розв'язка в «ліричній драмі» трагедійна. Для своєї ліричної поезії «На суді» Іван Франко щось взяв навіть із чужорідного їй ораторського мистецтва. Тому цей вірш — класичний зразок ораторської лірики.

У поемі Максима Рильського «Ленін» («З жестом суворим і простим...») неважко знайти «сліди» скульптурного мистецтва, у віршах «Художник» — живопису, «Шопен» — музики. Поезія Павла Тичини «Партія веде» має всі ознаки жанру пісні (чітка строфічна будова, рефрени, композиційне обрамлення). Музичні образи властиві також збірці Павла Тичини «Сонячні кларнети» (вірш «Гаї шумлять», «Арфами, арфами...» та ін.), а його поезії «Відповідь землякам», «Я утверджуюсь» виникли у тісній творчій співдружності з публіцистикою. Пое-та Андрія Малишка народила і виховала народна пісня. Тому без заглиблення у фольклор не можна осмислити його творчої спадщини. Геній Олександра Довженка утвердився на схре-щенні двох мистецтв — літератури і кіно.

Цілісний, всебічний, комплексний аналізи літературного твору не суперечать соціологічно-естетичному, на який орієн-тує вчителя-словесника постанова ЦК КПРС «Про літератур-но-художню критику». Навпаки, вони є практичним його вті-ленням. Бо соціологічно-естетичний аналіз якраз вимагає ці-лісного, всебічного вивчення художнього твору.

Постанова Центрального Комітету КПРС «Про літератур-но-художню критику» дає підставу говорити про актуальні питання теорії і практики шкільного уроку літератури, зв'язок його з життям, про важливі проблеми методики аналізу ху-дожнього твору, утверджує наукові марксистсько-ленінські методологічні засади вивчення літератури в середній школі.

ЛІТЕРАТУРА

1. У Центральному Комітеті КПРС. «Про літературно-художню крити-ку». — «Радянське літературознавство», 1972, № 2.
2. Лесик В. В. Про аналіз і синтез у літературознавстві. — «Україн-ська мова і література в школі», 1975, № 2.
3. Ходосов К. О. Коли є простір для злету думки... — У кн.: Літера-тура учить жить. К., 1968.

А. И. СКОЦЬ

**ИЗУЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ В СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ
В СВЕТЕ ПОСТАНОВЛЕНИЯ ЦК КПСС
«О ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКЕ»**

Резюме

Постановление Центрального Комитета КПСС «О литературно-художественной критике» в одинаковой степени относится как к писателям, критикам, так и к учителям-словесникам. Это постановление дает основание говорить об актуальных вопросах теории и практики школьного урока литературы, о связи его с жизнью, о важных проблемах анализа художественного произведения в средней школе (социолого-эстетический, всесторонний, целостный, комплексный анализы).

Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» утверждает научные марксистско-ленинские методологические принципы изучения литературы в средней школе.

І. А. ЛІСОВИЙ

«Еллінський культурний тип» І. С. Нечуя-Левицького

Культура античного світу, його неповторні художні образи в літературі і мистецтві залишили помітний слід в українській літературі. Важко назвати ім'я поета чи прозаїка, творча уява якого не зверталася б до арсеналу сивої Еллади і Риму. Багато письменників відомі не лише як автори перекладів, переспівів чи ремінісценцій, але і як критики. Неоцінений внесок в лоції дослідництва античної спадщини належить І. Франкові. Довідки на цю тему знаходимо у Лесі Українки, А. Кримського, В. Щурата та ін. Помітне місце серед них займає й І. С. Нечуй-Левицький. Його перу належить три маловідомі розвідки: «Еллінський культурний тип» (149 с.), «Єврейський самотній тип» (31 с.) і «Візантіство» (17 с.)*. Особливої уваги щодо розглядуваних питань і ґрунтовності викладу заслуговує перша праця**.

І. С. Нечуй-Левицький готував її до друку у львівському журналі «Правда», однак з певних причин видана вона не була. Можливо, цьому перешкодила негативна рецензія***.

Праця І. С. Нечуя-Левицького повинна була стати посібником для шкільної молоді. У дев'яти її розділах йдеться про генезис і розвиток античної міфології, епосу, лірики і драми. Автор торкається основних проблем грецької філософії та історії і, частково, мистецтва, «Еллінський культурний тип», навіть при наявних деяких неточностях, є оригінальною розвідкою, яка заслуговує докладного вивчення.

Лишаючи осторонь питання мови, стилю, художньої образності тощо (оскільки це предмет окремого дослідження), вникнемо у зміст самої праці.

Перший розділ — про старогрецьку міфологію. Після короткого вступу про Елладу, країну і народ, автор торкається важливої проблеми —

* Зберігається у відділі рукописів Львівської наукової бібліотеки АН УРСР ім. В. Стефаника, ф. № 11.

** Відділ рукописів ЛНБ, ф. № 11, од. зб. 4311. Перша згадка про неї належить проф. Тараненкові М. П.: Невідома праця І. С. Нечуя-Левицького. — У зб.: Тези доповідей та повідомлень. Запоріжжя, 1966, с. 127—129. Очевидно, зазначена праця, написана після книги «Українство на літературних позовах з Московщиною», потрапила до Львова у 1894 р.

*** Маємо про неї лише згадку у позитивному відгуку Д. Дмитерка на рукопис (2 липня 1894 р.), який направлено з рецензією І. Громницького (10 січня 1895 р.) відділові Педагогічного товариства у Львові. 9 березня 1926 р. їх передано з рукописом у бібліотеку Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка.

впливу на грецьку культуру та її розвиток внутрішніх і зовнішніх чинників: «Усі знадвірні обставини прислужились для розвитку цього зроду дуже здатного, талановитого й багато обдарованого розумом та фантазією народа; і пишна натура, і завжди ясне синє небо, рідко закрите хмарами та туманом, і темно-сині води моря, і пурпур явний на морі перед вечером, і мармурові острови, тонучі в синіх водах, і звивчасті поетичні береги Еллади, і сусідство з Єгиптом, Сирією та Малою Азією, де вже потроху розвивались початки культури, і Середземне море, обрамоване пишними краями, погоджаючи для мореплавства і так корисного для знайомості з усякими іншими народами і для крамарства» (с. 1) *.

Ведучи далі розмову про натуралістичний політеїзм грецької релігії, І. С. Нечуй-Левицький виділяє два періоди її розвитку. Оскільки елліни вбачали предметом релігії природу, її сили та прояви, то, зрозуміло, надавали їм антропоморфні форми. У першому періоді вони не зовсім чіткі та виразні, у другому — олюднені, наділені усіма добрими і поганими властивостями. Не помічаємо також повної космогонічної системи, властивої стародавнім індійцям та персам. Запозичуючи окремі міфи у релігії країн Сходу, греки вкладали в них відповідні уяві та локальним особливостям реалії. І лише згодом, у тривалому процесі розвитку, відбулась контамінація розмірених традицій у родову цілісність.

Говорячи про генезис старогрецької релігії, письменник опирається на вчення англійського мислителя Е. Спенсера (1552—1599), а також розвінчує однобічні теорії, зокрема, англійського філософа Д. Толанда (1670—1722), автора трактату «Християнство без тайн», який вважав, що «усі давні релігії були чистою маною, вигаданою властиво жерцями та політиками, щоб було правити темними масами і держати їх в руках» (с. 3а). Насправді цей процес, як вважає І. С. Нечуй-Левицький, набагато складніший. Міфи — продукт народної творчості, «початкова форма культурного розвитку». Спочатку було слово, справа жерців — процес пізнішого етапу.

Проаналізувавши родовід найдавніших міфів, дослідник приходить до висновку, що це не первісні форми еллінського вірування, а далеко пізніші, вже сформовані. Маємо їх, «деякі ще в необроблених, примітивних, чудернацьких формах, деякі вже очоловічені», у поемах Гомера, «Теогонії» Гесіода і так званих «Гомерових гімнах».

Розглядаючи всю теософію еллінів у цілісності, І. С. Нечуй-Левицький подає окремі аналогії релігій Сходу і Єгипту. Він простежує, до певної міри, процес запозичень окремих міфів, зокрема, про Орфея, Діоніса, Деметру, приділяючи значну увагу містеріям (с. 6а—9). Значна увага приділена й благородним борцям — Прометею і Гераклу.

Таким чином, зауважує автор, на еллінській міфології можна просліджувати поступовий розвиток думки, культури, філософії (с. 10 а). Міфологія, на думку І. С. Нечуя-Левицького, завдяки своєму олюдненому змісту стала тим невичерпним джерелом і життєвим ґрунтом, на якому так розкішно розвинулася еллінська література.

Розмові про літературу присвячено наступні II—IV розділи. Тут автор знову робить висновок про домінуючу роль міфології у розвитку ан-

* Тут і надалі цитується з незначними орфографічними виправленнями за рукописом, що зберігається у відділі рукописів ЛНБ.

тичної словесності, визначає хронологічні рамки розвитку літератури: XII ст. до н. е.—IV ст. н. е. Слушна також думка дослідника про те, що першими творами художніх пам'яток, як продукту народної творчості, були релігійні гімни — зачатки і перша форма поезій. Кожна пісня (пеан, гіменей чи трен) супроводжувалася грою на музичному інструменті чи пантомімою.

І. С. Нечуй-Левицький вказує, що Гомер і Гесіод не були першими поетами. Історія називає нам деякі імена їх попередників: «Лін, певно утворник жалібних гімнів про смерть Адоніса... Орфей, напівміфічний чарівний співець; Памф, котрому придавали утвір найдавніших афінських гімнів, лікієць Олен. Але всі ймення майже міфічні або вигадані» (с. 13).

Зазначивши родовід богів, даний Гесіодом, а також міфи троянського циклу, автор значну увагу приділив «Іліаді» Гомера (с. 14—21). Маємо тут і відповідну преамбулу, яка вводить читача у сюжет твору. Особливо слід наголосити на думці автора про історичну правдивість подій, пов'язаних з Троянською війною. Як відомо, результати розкопок Трої, розпочаті Г. Шліманом у 1871 р. докорінно перемінили погляд на «Іліаду», як на чистий міф. І. С. Нечуй-Левицький, очевидно, був з ними обізнаний.

Письменник досить ґрунтовно дослідив розвиток та достовірність подій «Іліади». Як словесника І. С. Нечуя-Левицького хвилює концепція героя: «Гомер розкрив нам душі героїв, неначе розгорнув перед нами книгу... вислідкував психологічний процес порушення їх душі..., їх гнів, і їх сварку, й ненависть до ворогів і їх любов і приязнь, і прощення ворогам, і дикі войовничі страсті й жагу крові та смерті, і делікатні тонкі почування любові та приязні. Одні типи в драмах Шекспіра, зібрані до купи, можуть тільки стати нарівні з безсмертною галереєю типів Гомерової Іліади» (с. 16).

У третьому розділі (с. 21—27), крім дослідження «Одіссеї», автор дає коротку розповідь про кикліків, наслідувачів Гомера, та гімни до богів, приписувані Гомеру.

Наступний, четвертий, розділ (с. 27, 30 а) — про старогрецьку лірику. Правда, пояснення характеру її генезису дещо однобічне: «З'явилась лірична поезія, як вільний виямок особистості чоловіка, незадоволеного масовим давнім життям та авторитетом героїв і богів» (с. 27). Автор не пояснює її, виходячи з умов VII—VI ст. до н. е., коли усі верстви населення поглинув вир соціальної і політичної боротьби. Розкладався родовий лад. Точилася жорстока боротьба за існування між різними класами і соціальними групами. Ламались вікові традиції родовой аристократії. Збройно прокладав собі шлях до життя клас ремісників та торговців. Цей неспокійний час і зародив ліричну поезію. Людина заговорила про свої почуття, настрої, про своє ставлення до навколишнього світу. Замість спокійного і величавого ритму гекзаметра, виникли нові віршові форми, що відповідали новому змістові ліричної поезії.

У числі перших поетів нового напрямку І. С. Нечуй-Левицький називає Калліна, Тіртея, Архілоха, Солона, Теогніда (с. 27а—28). «Після цих найдавніших ліриків-поетів, — читаємо далі, — грецька лірика розвивається в напрямку трьох шкіл: еолійської, дорійської і іонійської, котрі відрізнялися одна від одної і мовою, або краще сказати підмовами (діалектами. — І. Л.), на котрих писали поети, і самим духом поезії. До еолій-

ської школи належали поети: Терпандр, Алкей, Сафо, Ерінна, Аріон; до дорійської належали: Алкман, Стесіхор, Івік, Лаз; іонійські лірики були: Анакреон, Сімонід Кеоський, Бакхлід...» (с. 28).

Першим поетом, який перестає бути місцевим за характером творчості, письменник називає Піндара. У його особі завершився розвиток грецької класичної лірики.

Слід зазначити, що розділ про лірику написано, порівняно з іншими, значно слабше. Автор не розглянув творчості поетів у тісному взаємозв'язку змісту і форми (елегії, ямбу, мелоса, хорової лірики), не наголосив на її соціально-політичній спрямованості.

У розділі п'ятому (с. 31—47а) йдеться про виникнення і розвиток грецького театру, про трагедію. Вірною є думка письменника про те, що свята на честь бога Діоніса і дйфірамби були першоосновою старогрецької драми, яка була серйозним кроком еллінського генія у розвитку художніх форм, у впливовій функції художнього слова на маси. «Грецька трагедія, драма, комедія, — слушно відзначає І. С. Нечуй-Левицький, — стала одним з суттєвих елементів усієї давньої культури і само по собі й грецької. Перенесена з Греції у Рим, вона потім перейшла до нових народів, вдержуючи свою велику історичну роль просвітниці відносно до літературного смаку, до краси, до художньо вироблених ідеалів...» (с. 33).

У цьому ж розділі І. С. Нечуй-Левицький дав характеристику творчості «батька грецької трагедії» Есхіла, а також Софокла і Евріпіда. З творчої спадщини Есхіла виділено для аналізу його найкращі твори — трилогію «Орестея» та «Прикований Прометей» (с. 33а—37). Цікава думка письменника про останній твір: «В своєму «Прикованому Прометей» Есхіл зобразив боротьбу гордої волі з всеможною вищою волею богів, хоч воля Прометея напрямлювалась до добра, до прихильності до людей. З такої колізії виходить високий трагізм в боротьбі... Ця Есхілова трагедія служить для нас найкращим типом найдавнішої грецької трагедії» (с. 36а).

Поступом у розвитку грецької трагедії вважає І. С. Нечуй-Левицький Софоклову творчість: «В його трагедіях є узагальнений план, є суцільність в утворах, є головна ідея, і його трагедії становлять по ідеї і по епізодах одну художню суцільність, гармонічну й по стилю, й художніх красках дуже високу» (с. 37а). Аналізуються дві перлини спадщини трагіка — «Цар Едіп» та «Антигона» (с. 41).

Значна увага приділена староаттичній комедії (с. 43а—47), її виникненню та загальній характеристиці творчості Арістофана, в комедіях якого, — пише І. С. Нечуй-Левицький, — «виявились з блиском і невичерпна гострість, і поетична мрійність, і холодна сатира, і лірична краса поезії, і невгамовні поривання думок, і художня краса форми» (с. 44). Разом з тим, письменник не відступає від пануючої в історико-літературній традиції кінця ХІХ ст. думки про антидемократизм творчості комедіографа, про його безпринципний сміх.

«Як розкішний цвіт, як завершення повного культурного розвитку еллінського самобутнього культурного типу з'являється грецька філософія, до якої не дійшли усі давні народи...» — цими рядками починається шостий розділ (с. 47а—58а) — про грецьку філософію. Теогонія, читаємо тут, була першим проявом еллінської думки, через яку вона вступає у сферу метафізики та космогонії. В числі перших метафізиків названо Ферекіда з Сі-

роса, Ксенофана, Фалеса, Парменіда, Зенона, Горгія, Геракліта і Піфагора. «Наступаючі після цього грецькі філософи Емпедокл, Анаксагор і Демокріт одрізняються один від другого так, як Геракліт, Піфагор і Анаксимандр: перший поклав за основу свого вчення рух, другий ідею чи розум, третій — матерію» (с. 50а).

Вичерпно і цікаво автор розповідає про софістів Протагора, Сократа, Платона та Арістотеля (с. 53—57а). Вчення Платона й Арістотеля письменник називає вершиною систематичної філософської думки. Одночасно вони поклали початок для двох виразних напрямків найновішої європейської філософії: ідеалістичному і реальному (с. 58).

Розділ сьомий (с. 58а—63а) — присвячений грецькій науці та історіографії. Знову називаються імена Фалеса, Емпедокла. Письменник дає характеристику творчості істориків Геродота, Ксенофонта і Фукідіда. Творчість першого автор вважає закономірним продовженням розвитку традиції і художнім вдосконаленням попередників — логографів (Кадма Мілетського, Гекатея, Ферікіда, Харона). У розмові про Фукідіда порівнюється його праця з Геродотовою: «Фукідід як історик стоїть вже на реальнішому ґрунті, ніж Геродот, про утвори котрого він сказав, що вони написані більше задля того, щоб дати насолоду» (с. 80). Ксенофонта письменник відносить скоріше до авторів чудових романів, ніж наукової історії. І, як постскриптум, читаємо про дальший розвиток грецької історії: «Геродот, Фукідід і Ксенофонт проклали дорогу для грецької історії. За ними слідом в IV віці виступили інші історики, не такі значні, як Ктезій, Філіпп Сіракузький, Феопомп, Ефор із Кум, з котрих зістались тільки уривки; Тимей, написавший «Історію Сіцилії» в сороках книгах, котрі не дійшли до нас. В пізніші часи завоювання Греції римлянами в II віку до Хр. Р., виступили історики Полібій, Діонісій Галікарнаський, Діодор Сіцилійський, котрі писали й історію Риму і взагалі перейшли до всесвітньої історії. Плутарх писав 46 вірцевих коротеньких життєписів славних мужів давньої Греції і Рима. Страбон зложив свою «Географію» в сімнадцяти книгах, обсягаючи увесь відомий в ті давні часи світ. Грецькі історики послужили взірцями для римських істориків і для істориків новоевропейських» (с. 61).

Цікаві рядки розділу про Евкліда та Архімеда, олександрійський Музей та афінську Академію.

У розділі восьмому (с. 63а—73), говорячи про занепад грецької поезії і літератури (поч. II ст. до н. е. — перші століття н. е.), І. С. Нечуй-Левицький, на жаль, не акцентує уваги на тих найважливіших соціально-політичних та економічних чинниках, які сприяли цьому процесові. З жанрів художньої творчості зазначеного періоду виділено сатиру Лукіана («Правдиві оповідання» та «Луцій або осел»), підкреслено її вплив на подальшу європейську сатиру (зокрема, на творчість Рабле, Свіфта).

Письменник приділив багато уваги розвитку грецького роману (с. 65—73), однак матеріал цей дещо знецінюється самим лише переказом сюжетів творів. Цінною є думка про те, що античний роман послужив взірцем для середньовічних романів Західної Європи.

Останній розділ (с. 73—74а) — найменший щодо обсягу і найслабший за науковим рівнем. Автор побіжно згадує про мистецтво, скульптуру і архітектуру стародавньої Греції, про державний лад, жрецтво, роль жінки

у грецькому суспільстві і, нарешті, проводить просвітительську паралель між тогочасною Грецією та царською Росією.

Таким чином, праця І. С. Нечуя-Левицького «Еллінський культурний тип» дає загальну уяву про ставлення письменника до античної культури, про його всесторонню ерудицію, свідчить про демократичні симпатії письменника, розкриває його естетично-літературні позиції. Не менш вагома роль розглянутого доробку І. С. Нечуя-Левицького і у плані просвітительському.

И. А. ЛИСОВОЙ

«ЭЛЛИНСКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ ТИП» И. С. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦКОГО

Резюме

В девяти разделах малоизвестной работы И. С. Нечуя-Левицкого «Эллинский культурный тип» речь идет о генезисе и развитии античной мифологии, эпоса, лирики и драмы. Автор затрагивает также важнейшие проблемы греческой философии, истории и, частично, искусства. Работа И. С. Нечуя-Левицкого является одной из первых в данной области на украинском языке. Она — яркое свидетельство демократических симпатий писателя, его глубокой эрудиции и эстетико-литературных позиций. Не менее важное ее значение и в плане просветительском.

Б. І. ЯЦЕНКО

О. І. Маркевич про «Слово о полку Ігоревім»

О. І. Маркевич (1847—1903), український історик, один з активних членів Одеського товариства історії і старожитностей, досліджував літописи Київської Русі. Але, як досі було відомо, до «Слова о полку Ігоревім» не звертався. Та нещодавно у книжкових фондах бібліотеки Ужгородського державного університету виявлено рукопис рецензії О. І. Маркевича «Про Слово о полку Ігоревім» О. Смирнова». Рецензія була знайдена в другому томі праці О. Смирнова, який належав особисто О. Маркевичу*. Помітки на полях цього тому збігаються зі змістом і почерком рецензії. Крім того, автор цієї статті встановив ідентичність почерків рецензії та оригіналу листа О. Маркевича до Б. Грінченка (1882), що зберігається у відділі рукописів ЦНБ АН УРСР [5].

Інтерес О. І. Маркевича до «Слова» не випадковий. У 1874 р. він був учасником III Археологічного з'їзду в Києві, на якому значна увага приділялась давньоруській пам'ятці, та інформував О. Смирнова про хід з'їзду і проблеми, які були розглянуті. Дослідження О. Смирнова [2; 3] було помітним явищем у літературі про «Слово» в 70-х роках XIX ст., стояло в одному ряду з працями Ом. Огоновського, О. Потебні, Вс. Міллера, Є. Барсова та ін. До оцінки праці О. Смирнова О. Маркевич підійшов,

* На титульній сторінці дарчий напис О. Смирнова: «Другові і товаришу Олексію Івановичу Марковичу від автора».

ознайомившись з величезною літературою про «Слово», зокрема з працями істориків, які торкалися «Слова» як історичного джерела. Він творчо осмислив критичну літературу, зробив спробу укласти її в певну систему, пов'язати літературні тенденції з особливостями розвитку історичної науки та російського суспільства в XIX столітті.

Час написання рецензії визначається більш-менш точно: О. І. Маркевич називає літературу про «Слово», яка з'явилася після публікації першого тому дослідження О. Смирнова, — праці Ом. Огоновського, Є. Барсова, Вс. Миллера, О. Веселовського, тобто, обмежується 1876—1877 роками. У рецензії не названа праця О. Потебні (1878), на яку О. Маркевич посилається на полях другого тому О. Смирнова. Крім того, О. Маркевич ще не був знайомий з «Працями III Археологічного з'їзду Росії» [4, т. 1—2], які вийшли у 1878 році. Отже, рецензія була написана восени 1877 р. або на початку 1878 року.

Коли в 1879 р. був виданий другий том праці О. Смирнова, О. І. Маркевич повернувся до свого рукопису, уважно перечитав його, вніс незначні зміни і продовжив писати олівцем. Але щось перешкодило завершити почате.

Подаємо публікацію рецензії О. І. Маркевича.

О СЛОВЕ О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ А. СМИРНОВА

Едва ли какой-нибудь памятник русской словесности вызвал такую литературу как Слово о Полку Игореве. Кто о нем не писал, кто не пробовал своих сил на объяснение того или другого в нем места; но исследованный по Слову почти не было до настоящего времени. Были издания Слова с примечаниями, были переводы на разные языки, были объяснения отдельных мест. Лишь в настоящее время начинают появляться действительно исследования. Так в 1875 г. появились обширные Замечания на Слово о Полку Игореве Кн. П. П. Вяземского, затем исследование Вс. Миллера, произведшее большую сенсацию и уже породившее небольшую литературу; к исследованиям принадлежит и труд известного одесского преподавателя А. И. Смирнова О Слове о Полку Игореве, напечатанный сперва в Филологических записках изд. Хованским (в Воронеже), а потом явившийся в отдельном оттиске и представленный автором в Историко-филологический факультет имп. Новороссийского университета в качестве диссертации на степень магистра русской словесности.

Исследование А. И. Смирнова распадается на две части. В первой находится обзор литературы Слова со времени открытия его до 1876 г. Здесь автор* последовательно перечисляет всевозможные издания, переводы, заметки и т. п., имеющие хоть какое-нибудь соприкосновение со Словом, указывает достоинства их и недостатки, передает все существенное, там находящееся, отмечает, что более и менее принято наукою в настоящее время**. Порядок принят за ничтожными исключениями, хронологический. Только переводы на иные языки перечислены вместе (примечания на стр. 8, 32, 105 и 109). Все это, разумеется, весьма важно и облегчает труд дальнейших исследователей, тем более, что появившийся в то же время библиографический перечень литературы Слова Е. Барсова (Ж. М. Н. Пр. 1876 г. № 9) сделан слишком бегло; но к сожалению, автор слишком сузил

* Закреслено: «в хронологическом порядке (отступление, впрочем неважное, сделано для переводов Слова на иностранные языки)».

** Примеч. Конечно, автор во время печатания этой части труда еще не знал позднейших трудов ни Огоновского, ни Вс. Миллера, Барсова, Веселовского и вообще появившихся в зависимости от исследования Вс. Миллера».

свою задачу; он совсем оставил в стороне отношение различных мнений и замечаний* по поводу «Слова» к общему ходу развития русской исторической науки в XIX веке; поэтому все мнения у него являются чем-то случайным. Почему появилось то или другое мнение, у автора не видно. А между тем один исследователь видит в Слове отражение норманской литературы, другой греческой, третий польской, четвертый даже восточной (ранской). Почему это? Почему особенно так интересовал Карамзина и современных ему исследователей Боян, и какой в силу этого ему придан был характер? Почему скептической школе особенно важно было доказать подделку Слова? Все это весьма интересно, и уже Сахаров, при всей слабости своей критики, брался за дело шире. Автор говорит о новом направлении, внесенным в изучение памятников русск(ой) словесности Буслаевым (стр. 83), а в чем состоит это новое направление — объясняет вскользь, где-то в ином месте. Мы не сомневаемся, что автор сам себе вполне разъяснил все подобные вопросы, тем более, что они и для неспециалиста не представляют особенной трудности, почему же он не внес их в свое сочинение и не связал его таким образом красной нитью? Мы не хотим сказать, что автору следовало все мнения критиковать или опровергать, но такое** выяснение придало бы этой части исследования вполне научный характер. Может быть автору пришлось бы порушить хронологический порядок, но что за беда. Не все ли равно, вышел ли какой-нибудь перевод, или появилась та или другая заметка в 1857 или 1858 году. Разве удобнее, например, то, что мнения о Слове Буслаева, представляя в сущности одно целое, разбросаны в нескольких местах (70, 77, 93, 94, 120, 127, 142, 162), то же и мнения Калайдовича, и Митр. Евгения, Максимовича, — всех тех, которые касались Слова более чем один раз.

Притом никакого руководящего предисловия не сделано, а в послесловии (стр. 183 и след.) обозрение сделано слишком поверхностно, а вместо того есть мнение самого автора о языке Слова, предыдущим исследованием ничуть не подготовленное; о нем мы впрочем скажем шире.

Кроме этого, по нашему мнению, важного недостатка, можно указать еще на несколько мелочей.

Автор говорит о статьях Прейса о Хорсе (стр. 67), или Иловайского о Тмutorок(анском) болване (стр. 169), Бодянского о Хорсе и Дажьбоге (стр. 84). Положим, все это есть в Слове, но там многое есть; там и Велес упоминается, о котором есть своя литература, там и Траян, и Тмutorокань, и готские девы, и масса князей и всяческие факты, у которых была своя литература; почему же в таком случае все это не внесено. Здесь весьма многое способствует пониманию Слова, хотя бы замечания известного ученого (и нашего наставника) Ф. К. Брунса о готских девах.

Автор, видимо, незнаком с сочинением Головацкого*** «Ueber Ihor's Heerszug gegen die Polovzen». Я, положим, его тоже не читал, и здесь (стр. 109) первый раз встретил на него указание, но Головацкий исследователь весьма серьезный и его замечания могут быть весьма важны. Я лично слышал от него, что, будучи в Львовском университете****, он несколько лет только и преподавал что летопись Нестора да Слово о полку Игоревъ, так как ни о чем больше по русской литературе читать ему было нельзя, значит он имел время над Словом поработать.

Автор знал литографированные лекции о Слове Пр. Буслаева (стр. 186); неужели там не было замечаний, которыми бы можно было воспользоваться? Знает автор «ценные замечания» о переводе Эрбена Ф. Корша, а какие именно — не говорит ни слова.

Автор не раскрыл псевдонимов ни Скрамненко, ни Бицына; они уже давно общезвестны.

На стр. 177 автор не совсем точно мотивирует поправку Е. Барсова: «листвиємъ по древу» вместо «мыслию по древу», очевидно, ему неточно

* Закреслено «о Слове или по поводу Слова».

** Закреслено «более полное».

*** У рукописи: «Гловацкого».

**** Закреслено: «Где он преп. Слав. литературы».

передали дела лица, бывшие на III Археологич. съезде. Действительно, на эту мысль навел Барсова какой-то слушатель — народный певец, и она показалась ему весьма возможной ввиду получения цельной картины; растекашется листвиемъ по древу, сѣрымъ вѣлкомъ по земли, шизымъ орломъ подъ облакы, — но убедили его бумаги Малиновского, где это место и прожжено, но остается различимый слог лыс (конечно, все это мы оставляем на ответственности Г. Барсова). Кстати сказать, что на том же съезде предполагалось еще чтение реферата о Слове г. Ваденюка, но было оставлено за недостатком времени. Между тем г. Ваденюк, будучи студентом, за сочинение о Слове получил золотую медаль, а некоторые замечания его, помнится мне, даже получили одобрение Изм. И. Срезневского. Какая судьба этого сочинения?

На стр. 182. Флавий — это, конечно, Иосиф Флавий (стр. ?) * (1876 г. № 9 или 10, верн. 10, стр. 114).

Автор внес (стр. 150) замечания о Трояне Костомарова, а Забелина (Ист. Русск. Жизни стр.) **, у которого создана целая теория по поводу почитания Трояна, оставил без внимания.

Еще замечание. Трудно сказать, знал ли Пушкин сербский язык. Известные сербские песни, тоже и отрывок о жене Асагин Аги взяты им у Мериме. Автор ссылается (стр. 54 примеч.) на Анненкова, но Анненков *** именно о переводе настоящих сербских песен говорил очень мало; возможно же они были для Пушкина кем-нибудь и переведены (далі писано олівцем. — Б. Я.).

Вторую несравненно важнейшую часть труда составляет Пере(смотр) некоторых вопросов относительно Слова о П. Иг. Таких вопросов у автора N, и первый из них касается века рукописи и характера письма. Здесь автор логическими и палеографическими доказательствами доказывает, что рукопись была не позже XV в., вопреки мнению Тихонравова, относившего ее к XVI веку. К сожалению, автор отвел больше места логическим соображениям, чем палеографическим, и поэтому положения его не совсем убедительны ****. Из примеров, приводимых автором хорошо видно...

На цьому рукопис обривається. Але помітки на полях другого тому дослідження О. Смирнова свідчать про напрям критичної думки О. І. Маркевича. Перш за все, його турбував стан палеографічного вивчення пам'ятки. Суперечки, які велися навколо цього питання, особливо після публікації Миколи Тихонравова (1866), і породили немало домислу і необґрунтованих пропозицій, відобразилися і в дослідженні О. Смирнова. О. Маркевич не без підстав зазначив, що О. Смирнов більше місця відвів «логічним міркуванням, ніж палеографічним і положення його не зовсім переконливі». Так, О. Смирнов надмірну увагу приділив тому факту, що відомий палеограф XVIII ст. Ермолаєв не заперечував проти друкованого видання «Слова». А тому першодрук, на думку О. Смирнова, був задовільним і відповідав рукопису. О. І. Маркевич пише: «І не логічно і не потрібно» [3, с. 7]. (В тексті рецензії закреслено речення: «Захист правильності рукопису на стор. 7 і нелогічний і непотрібний»).

О. І. Маркевич не схвалює підозр О. Смирнова щодо наукової добросовісності К. Калайдовича («Погано, це бруд») [3, с. 16]. Однак свідчення самовидців рукопису вважає важливішими, аніж домисли пізніших дослідників [3, с. 16]. Підкреслюючи думку О. Смирнова, що приблизно по-

* Написано нерозбірливо.

** Так у рукописі.

*** Закреслено: «выражается очень осторожно».

**** Закреслено: «Защита правильности рукописи на стр. 7 и нелогична ни ненужна».

няття про почерк рукопису «Слова» можуть дати підроблені списки, О. Маркевич пише: «Це мабуть, важливіше» [3, с. 17]. Справді, Мусін-Пушкін і Малиновський прийняли підробки Бардіна за новознайдені списки «Слова».

Другу, найбільшу частину зауважень О. Маркевича становить філологічна критика. Схоже на те, що О. Маркевич готував матеріали для полеміки, бо адресує «М. Я.»* велику групу помилок. Увагу дослідника привертає той факт, що в більшості випадків перед суфіксами *-кый, -ский, -скъ* глухих немає: *Русский, Половецкий*, — але інколи в тих же словах зустрічається м'який: *Половецькую, Руськую, Тматороканьский, Оварьская, Пльньська, Курьська*. Тут «ъ» ні разу не зустрівся [3, с. 21].

О. І. Маркевич визначає ще деякі відмінні особливості орфографії «Слова» — вживання «и» замість «ѣ» (дивицею при дѣвици, дѣва); «ы» замість «и» («на кроваты»). Гортанні співвідносяться і з «ы», і з «и» в одних і тих же словах: *аки — аки, великии — великии, кикахуть — кичеть, похитимь — расхитисте, погибашеть — погыбе*. При чому «ы» при гортанних зустрічається частіше [3, с. 28]. Перед «и» гортанні інколи пом'якшуються [3, с. 28]. У чоловічому роді часті закінчення *-ови, -еви*: *Ромагови, Игореви, Королеви, Дунаеви, Хрѣсови* [3, с. 32].

Звернувши увагу О. Маркевич і на закінчення прикметників та дієслів у «Слові». Родовий відмінок завжди закінчується на *-аго*. Закінчення *-ого* зустрічається лише раз: у знахідному відмінку — *поганого кощя*. Дослідник пише: «Чому ж?»

Цілком очевидно, що його не задовільняє позиція О. Смирнова, який не пояснює ні цих граматичних явищ, ні тим більше орфографічних розходжень. Така ж проблема виникає і при дослідженні закінчень дієслів у 3-й особі однини і множини теперішнього часу. О. Смирнов пише: «3 особа *ждеть, звенить* (останнє значно рідше, ніж з «ъ»)». О. І. Маркевич не приймає такого пояснення О. Смирнова і зауважує: «але ж е!». Те ж і в 3 особі множини: *ржуть, скачють, брешуть, вѣють*. О. Смирнов знову не наважується на пояснення, лиш зазначає: «ъ дуже рідко» [3, с. 40].

Особливістю Архівної (Катерининської) копії «Слова» (до 1796 р.) є те, що у більшості випадків закінчення дієслів у третій особі однини і множини теперішнього часу пом'якшується: *кличеть, пасеть, вѣсрощать, бѣжить, хотять, носить, кладуть, спить, бдить мѣрить, ѣздить, молвить* и т. д. Всього 55 дієслів. Але такі форми зустрічаються і в першодруці [1]: *трепещуть, текуть, идутъ, кають, хотять* та ін. Всього 21 дієслово. Разом з тим, у першодруці немало слів, які мають обидва закінчення — *-ть, -тъ*; *трублять* [1, с. 7] — *трубятъ* [1, с. 34]; *велить* [1, с. 9] — *велить* [1, с. 40]; *зовутъ* [1, с. 9] — *зоветъ* [1, с. 32]; — *бѣжать* [1, с. 7] — *бѣжитъ* [1, с. 11]; *плачеть* — *плачеть* [1, с. 38].

О. Маркевич робить зауваження і до розшифрування окремих слів і затемнених місць. Він бере під сумнів деякі розшифрування тексту, зроблені О. Смирновим, зокрема *обступили* замість *оступища* [3, с. 34], витлумачення *стругы* [3, с. 36] та ін. Його увагу привертає зауваження, що в «Задонщині» виразові «Слова» — *подобію* відповідає *подѣ* *облакѣ*.

* Можливо, Якову Малашеву, відомому тоді досліднику «Слова».

О. І. Маркевич пише: «Дуже важливо», надаючи великого значення порівняльному аналізу «Слова» і «Задонщини».

О. Маркевич обережно ставився до тих чи інших кон'єктур у «Слові», зокрема, до пропозиції Є. Барсова читати *листвіємъ по древу* замість *мыслию по древу*. О. Смирнов у першому томі своєї праці викладає зміст пропозиції Є. Барсова на III Археологічному з'їзді і додає: «Повідомили Маркович і Кондаков» [3, с. 177]. До цієї ж кон'єктури він повертається і в другому томі, але на О. І. Маркевича не посилається: «Повідомив Кондаков» [3, с. 75]. Очевидно, О. Маркевич не погодився, щоб його ім'я згадувалося у зв'язку з поправкою, яку він вважав сумнівною.

О. Маркевичу властиве тонке розуміння і поетичних образів «Слова». Наприклад, він не погоджується з примітивним тлумаченням фрази «*ту кровавого вина не доста, ту пиръ докончаша храбріи Русичи*», яка у О. Смирнова перекладена так: «впиватись було більше нічим, бенкет не міг продовжуватись і закінчився від нестачі питва» [3, с. 96]. О. Маркевич занотував: «Інакше».

Щодо розшифрування історичної інформації «Слова», то О. Смирнов торкався її епізодично, а тому із розрізнених зауважень О. І. Маркевича не складається цілого враження про його історичну оцінку «Слова». А втім, обережне ставлення до історичних висновків О. Смирнова характеризує і ці замітки О. І. Маркевича.

Досить скептично поставився О. І. Маркевич до висловленого О. Смирновим припущення, що «Слово» могло вплинути на київське літописне оповідання про Ігорів похід. Свою думку О. Смирнов обґрунтовує так: «Вже сам початок оповідання показує, що це було окреме сказання і нагадує собою заголовок «Слова» [3, с. 91]. На це О. І. Маркевич зауважує: «Ні з того, ні з сього». Справді, у О. Смирнова немає доказовості, бо зовнішня схожість в такій же мірі може свідчити і про вплив літописної повісті на «Слово». І зараз ця проблема ще остаточно не вирішена.

Таким чином, аналіз літератури, даний в рецензії, а також зауваження до другого тому праці О. Смирнова свідчать про глибоке розуміння О. І. Маркевичем тих філологічних, палеографічних, історичних та джерелознавчих проблем, які стояли перед дослідниками у вивченні «Слова» ще в XIX столітті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Слово о полку Игореве. Фотокопія видання 1800 р. К., 1952.
2. Смирнов А. О Слово о полку Игоревъ. Вып. 1. Литература Слова со времени открытия его до 1876 г. Воронежъ, 1877.
3. Смирнов А. О Слово о полку Игоревъ. Вып. 2. Пересмотръ некоторыхъ вопросовъ. Воронежъ, 1879.
4. Труды III Археологического съезда въ Россіи, бывшего въ Кіевъ въ августъ 1874 года. Кіевъ, 1878.
5. ЦНБ АН УРСР. Відділ рукописів. Архів Грінченка Б. І, 34217. Лист О. І. Маркевича від 14 липня 1882 р. з Боярки.

А. И. МАРКЕВИЧ О «СЛОВЕ О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

Резюме

Ранее неизвестная рецензия А. И. Маркевича на книгу А. Смирнова «О Слове о полку Игореве» была написана в 1877—1878 гг. В ней дан анализ литературы по «Слову», намечены критерии оценки разных взглядов и мнений. Рецензия, а также замечания на полях второго тома труда А. Смирнова свидетельствуют о глубоком понимании А. И. Маркевичем тех филологических, палеографических, исторических проблем в изучении «Слова», которые стояли перед исследователями киево-русской литературы еще в XIX веке.

На позиціях сучасності

Л. І. Міщенко. ПОЛІТИЧНА ПОЕЗІЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ.
Львів, ВО «Вища школа» Вид-во при Львів. ун-ті, 1944.

Актуальність літературознавчої праці може мати різний характер. Сучасного звучання їй надає не лише предмет дослідження. Пишучи про минуле, літературознавець може «прочитати» його з позицій нашого дня, прокласти нові стежки в методах дослідження, перебуваючи на передньому краї сучасної науки. В такому розумінні сучасною й актуальною є монографія Л. І. Міщенко «Політична поезія Лесі Українки» (Львів, 1974). Автор поставив завдання показати, як факти і явища соціальної дійсності — основа і коріння творчого задуму — естетично опосередковувалися в образній уяві митця і ставали художніми творами, висвітлити суспільну атмосферу, біографічно близькі поетесі революційні події, які ставали мотивами, образами її політичної поезії, і одночасно розкрити зв'язок ідейної концепції поетеси, її естетичного ідеалу з особливостями стилю, усієї естетичної природи її творчості. Літературознавчих праць такого плану небагато.

Ювілейний 1971 рік, на жаль, не приніс чогось істотного у вивченні життя і творчості Лесі Українки. Лише нещодавно вийшов збірник матеріалів ювілейної республіканської наукової конференції (Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження. Київ, 1973). Рецензована монографія Л. І. Міщенко доповнює цей збірник і, без сумніву, є вагомим внеском в українське радянське літературознавство. Її автор, поєднуючи соціологічний і естетичний аспекти аналізу, показав Лесю Українку як активну учасницю бурхливих подій її доби, як політичного діяча (в прямому розумінні цього слова) і як політичного поета, в творчому методі якого гармонійно поєднується висока поезія і пристрасна публіцистика. Епоха і творчість — так можна б коротко охарактеризувати найзагальнішу проблему, що її розв'язує Л. І. Міщенко у своїй праці. Постанова ЦК КПРС «Про літературно-художню критику» («Радянська Україна, 1972, 25 січня»), як відомо, підкреслює потребу співвідносити явища мистецтва з життям, і це свідчить про актуальність поставленої проблеми. Наукова ґрунтовність і політично окреслена ясність дослідження Л. І. Міщенко зумовлена тим, що методологічною основою його стали соціальні, філософські та естетичні положення праць К. Маркса і В. І. Леніна, а також нові партійні документи, рішення ЦК КПРС з питань літератури та мистецтва.

Нещодавно вийшла книжка проф. В. Л. Микитася «Проти фальсифікації творчості Лесі Українки», в якій розвінчуються буржуазно-націоналістичні фальсифікації життя і творчості Лесі Українки, зокрема спроби

відгородити поетесу від пролетарського визвольного руху. У праці М. І. Міщенко на основі багатьох документально підтверджених фактів ще раз переконливо показано участь Лесі Українки в загальноросійському робітничому русі, з яким генетично пов'язана її політична поезія.

У короткому вступі до книги автор накреслює програму своєї праці, основні питання якої: перше — визначити, як змогла стати Лариса Петрівна Косач співцем «досвітніх вогнів», поетесою — другом робітників, і — друге — простежити діалектичний взаємозв'язок естетичної природи політичної поезії Лесі Українки з її соціальним генезисом. Пристрасть і героїчний пафос, характер образних асоціацій, своєрідність символіки, романтична гіперболізація, возвеличення того нащадка Прометея, який «іскру вихоплену з неба, в могутній вогонь роздимає», — все це у Лесі обумовлене соціальними обставинами, її безпосередньою участю в подіях.

Проникливе заглиблення в генезис політичної поезії Лесі Українки дає змогу краще усвідомити вагомість її соціального змісту. В особі автора книги поєднується пильний історик і тонкий аналітик художньої своєрідності Лесиного слова. Екскурси в історичні, світоглядні і психологічні колізії того часу сприяють визначенню саме естетичної природи поетичної спадщини Лесі Українки. «Вогнисте диво» її поезії протистояло «темній ночі» «глухонімих часів» і освітлювало шлях до майбутнього. Образ досвітніх вогнів на початку 90-х років сприймався як символ епохи революційного передгроззя і Леся Українка стала речником народних прагнень цієї доби. Л. І. Міщенко поставила за мету показати, що художнє мислення і стиль Лесі Українки народжувалися і кристалізувалися як естетична необхідність, що закономірними для неї є категорії героїчного, трагічного і величного, контрастні образи високої емоційної напруги. В монографії наскрізно проходить думка, що у творенні концепції людини велика поетеса орієнтувалася на нових людей свого часу, які вищим покликанням вважали служіння революційним ідеалам визвольної боротьби трудящих. Духовне обличчя цієї нової людини відповідало естетичному ідеалові поетеси, наснажувало її вірою. Тому поезія Лесі Українки стала голосом героїчного часу. «Ми прагнули до героїзму. Ми ждали героїзму...» — писав А. В. Луначарський про цю епоху. Суспільно активна людина, що прагне до героїчного діяння, митець, слово якого — «гостра огненная зброя», — таким постає перед нами ліричний герой політичної поезії Лесі Українки.

У книзі Л. І. Міщенко висвітлено багато нових фактів: політичне оточення Лесі Українки, її стосунки із соціал-демократичним підпіллям, з іскрівськими організаціями, революційно настроєними студентами. Поетеса була добре знайома з київськими соціал-демократами, які за дорученням В. І. Леніна готували перший з'їзд РСДРП, видання «Рабочей газеты». Л. І. Міщенко робить висновок, що поява «Невільничих пісень» в середині 90-х років знаменувала розширення світоглядних позицій поетеси, принципове збагачення її естетичного ідеалу. Ліричний герой поезії цього циклу — людина незвичайна, гартована, як криця, чесна і духовно чиста. Нова людина Лесі Українки — це борець і напрочуд цільна особистість. Поетеса утверджує ще один наскрізний образ — «пісню, двосічну, мов зброя». В її ліриці відчувається тяжіння до героїчного характеру, напруженої ситуації. Ніхто в світовій літературі не створив такого, як Леся

Українка, образу жінки. У неї це героїчний образ мислителя, людини морально і соціально відповідальної, сильної, мудрої, мужньої.

Уперше в нашому літературознавстві так широко висвітлюються зв'язки Лесі Українки з Михайлом Кривинюком і простежується генезис присвячених йому творів. Вперше також звертається увага на те, що з Сергієм Мержинським пов'язана не лише інтимна, але й громадсько-політична поезія Лесі Українки. У цьому плані детально проаналізовано ідейно-естетичний зміст поезій «Завжди терновий вінець», «Порвалася нескінчена розмова», цикл «Ритми». Л. І. Міщенко підкреслює, що політичні події були не тлом, а джерелом лірики поетеси, яка прагнула до філософського осмислення суті соціальних явищ, до поглибленого зображення ідеологічної боротьби, що одночасно збагачувало і урізноманітнювало жанрові форми і версифікації.

В книзі Л. І. Міщенко простежується розвиток ліричної ідеї кожного твору, динаміка почуттів, їх складність і багатоплановість. Причому підкреслюється, що вища краса, ідейна гармонія Лесиних творів іде від багатой індивідуальності, від глибини її духу, світоглядних позицій, що нерозривно зв'язано з естетичним ідеалом поетеси.

У поняття «освоєння дійсності», як відомо, не слід вкладати лише пізнання. Мистецтво мобілізує духовні сили людини на її самоутвердження в боротьбі. До проблеми художності Л. І. Міщенко підходить з позицій дослідження суспільної активності мистецтва.

У творах Лесі Українки 90-х років з'являється образ червоного прапора — в часі це збігається з появою червоного прапора на вулицях Петербурга, Києва, Тіфліса. В цей час спостерігаємо зменшення алегоричності, символічної умовності, поетеса прагне до реалістичної описовості, реальності і сучасності у творенні типологічних образів. Л. І. Міщенко зазначає, що вже не легендарний Прометей та історична постать Спартак, а сучасний робітник, фабричний пролетаріат владно входить в поезію Лесі Українки («Дим»). У Єгипті немає древнього «єгипетського полону», а є сучасні англійські колонізатори. Давні пророки, царі, бранці поступаються місцем народній масі, «силі озброєній, що безупинно на приступ іде», народу, що виходить на вулиці з червоним прапором («Пісні про волю»). Л. І. Міщенко підкреслює, що художнє пізнання історико-філософської діалектики явищ, багатопланове осмислення життя, характерне для політичної поезії і всієї творчості Лесі Українки, відбивало загальну тенденцію світового прогресивного мистецтва початку ХХ століття. Ідеї, проблеми, навіть деякі особливості форми поезії Лесі Українки співзвучні з мистецьким словом письменників братніх народів — Максима Горького, А. Цьотки, Яна Райніса, Акопа Акопяна та ін. У цьому проявлявся об'єктивний закономірний процес інтернаціоналізації в українській літературі, активним учасником якого була Леся Українка.

В часи столипінської реакції написаний відомий сатиричний цикл Лесі, надрукований у «Шершні», скерований проти різних проявів реакції. Тоді ж написана поезія «Пророк», де ще раз прозвучало кредо Лесі Українки: поет залишається на революційному посту і в найтяжчі часи. Ці явища Л. І. Міщенко пов'язує з проблемою соціального замовлення і свободою творчості митця. З дослідження випливає думка, що у творчості поета, який керується вищою метою — інтересами народу, — соціальне за-

мовлення стає необхідністю і ніколи не суперечить свободі творчості. Відома «Казка про велета» гідно завершує поетичний шлях Лесі Українки, струмінь її політично загостреного поетичного слова.

Л. І. Міщенко по-новаторськи, послідовно користуючись принципом контекстуального прочитання окремого в цілому (слова, образу, рядка в контексті твору, циклу, усієї творчості в контексті епохи), проаналізувала поезію Лесі Українки.

Рецензована монографія дає цільну і яскраву картину творчої еволюції Лесі Українки, її поетичної спадщини. Цінність праці Л. І. Міщенко в тому, що увага в ній зосереджена на фіксації динаміки літературної думки і самого творчого процесу, на оригінальних спостереженнях над художньою сутністю Лесиного слова, що в ній вперше висвітлені деякі факти біографії поетеси.

У книзі доказано доцільність органічного зв'язку соціологічного і естетичного аспектів аналізу — інтерпретації з визначальним акцентом першого. Нове прочитання політичної поезії Лесі Українки, глибокий аналіз її соціального генезису і естетичної природи у їх взаємозв'язку значно доповнюють і розширюють наші знання про творчість великої поетеси.

З. П. ГУЗАР

На мостах дружби

(Твори Лесі Українки німецькою мовою)

Скарбниця знань про геніальну дочку українського народу, поетесу-борця Лесю Українку невпинно збагачується цінними дослідженнями, які розкривають її багатий внутрішній світ, показують «секрети» її поетичної творчості та становлять значний внесок у світовий літературний процес.

Нев'янучими квітами вплітаються в цей вінок всенародної любові і шанни дві книжечки творів Лесі Українки, видані німецькою мовою: драматична поема «В катакомбах» [1] та збірка вибраних поезій «Надія» [2].

Структурною особливістю цих двох видань є принцип лінгвістичного дуалізму, за яким твори синхронно подаються українською і німецькою мовами. Видані в світ твори на такій мовній базі розширюють рамки читачького середовища, адресуючи їх одночасно українському та німецькому читачеві. Крім того, читачі матимуть змогу не тільки насолоджуватись шедеврами поетеси, але й збагачувати свої знання вивченням ще однієї мови. Через те, на нашу думку, названі видання заслуговують пильної уваги в першу чергу студентів вищих навчальних закладів та учнів старших класів середніх шкіл, які вивчають німецьку мову, викладачів-германістів та любителів красного письменства.

Видання творів Лесі Українки німецькою мовою є своєрідним визнанням її великих заслуг в царині художнього перекладу іноземних творів українською мовою, починаючи від індійського епосу, єгипетських та італій-

ських народних пісень, творів Гомера, Данте Аліг'єрі, В. Гюго, В. Шекспіра, Д. Байрона, Г. Гейне, Г. Гауптмана та багатьох інших.

Леся Українка перекладала і деякі свої оповідання «для німецького берлінського видання українських оповідань», про що повідомляла М. Павлика в листі з Берліна 7 червня 1899 року [2, с. 130].

Упорядники рецензованих видань подбали про те, щоб забезпечити твори ґрунтовними розвідками докторів філологічних наук О. Бабишкіна (двома мовами) та А. Іщука (тільки німецькою мовою), які допомагають читачеві глибше зрозуміти суть та ідейний задум творів.

Переклад згаданих творів поетеси німецькою мовою, виконаний відомим перекладачем Йоною Грубером, передає систему образів оригіналу, філософську глибину думок поетеси, драматизм у розкритті сюжету поеми, показує прагнення перекладача зберегти майстерність поетичного слова Лесі Українки при дотриманні білого вірша в системі віршування. Перекладач досягає адекватності рисунка поеми і збереження в основному впродовж твору його словесної канви, наскільки на це дозволяють особливості німецької мови.

Прикладом, на нашу думку, може служити фрагмент з монологу Неофіта-раба, виготовлений як суворе обвинувачення єпископові, який грозить непокірному «гееною лютою» за його сумніви щодо непорушності виголошуваних християнських догм про вічний спокій і блаженство праведних у потойбічному світі:

... А ви забрали
останній спокій і любов останню
навіки отруїли, і тепер
душа моя вмирає [1, с. 62].

... Allein ihr raubtet mir
das letzte bißchen Ruh, die letzte
Liebe,
und träufeltet bloß Gift in meine Seele,
die nunmehr sterben muß [1, с. 63].

Апофеозом «вільній, непідвладній» людині звучать пророчі слова Неофіта-раба в українському і німецькому текстах:

Я честь віддам титану Прометею,
що не творив людей своїх рабами,
що просвітив не словом, а вогнем...
[1, с. 68]

Ich ehr Prometheus, den Titanen, der
den Menschen nicht zum Sklaven
machen wollte,
der statt mit Worten mit dem Feuer
leuchtet...
[1, с. 69]

Вдало передані і заключні слова раба:

А я піду за волю проти рабства,
я виступлю за правду проти вас!
[1, с. 70]

Und ich kämpf für die Freiheit,
gegen Knechtschaft,
und ich kämpf für die Wahrheit
gegen euch!
[1, с. 71]

У такій довершеності витриманий в основному весь переклад поеми. Де-не-де, однак, зустрічаються випадки багатослів'я, синонімічного нагромадження понять, хоч іноді це й диктується певними формальними причинами: потребою дотримання вірша. Наприклад:

... Маю
геєну ту щодня і щогодини,
навколо себе чую плач і скрегіт
(тут і далі курсив наш. — О.Х.)
[1, с. 54].

...Ich hab sie täglich, stündlich hier.
Ich höre ständig *schluchzen*,
schreien, stöhnen
[1, с. 55].

Отже, замість двох українських іменників біблійського звучання «плач і скрегіт» маємо аж три дієслова «ридати, кричати, стогнати», вжиті у конструкції «знахідний відмінок з неозначеною формою дієслова». Використаний засіб алітерації у виділених словах (шль-, шр-, шт-) і в попередньому «ständig» (шт-) служить для посилення звукової чіткості і музичальності тексту. Отже, «структурне» порушення вірша компенсується його інтонаційною виразністю.

Деякий відхід від словесної тканини оригіналу поеми знаходимо в інших місцях перекладу. Наприклад:

Не хліба хочу я, не слова прагну, —
любові чистої без плям бажак,
без заздрощів, без сумнівів нечистих
до ясної надії пориваюсь,
що я хоч здалека побачу волі,
що хоч мій син, онук, найдалший
правнук
такого часу діжде [1, с. 62].

Ich bettle nicht um Brot noch gute
Worte,
ich sehe mich nach unbefleckter Liebe,
ich möchte rein und neidlos hoffen
können
daß ich einmal von fern erblicken
werde
die Freiheit, die wenn nicht auch
mir beschieden,
so doch dem Sohn, den Enkeln
wenigstens
[1, с. 63].

У цілому ж перекладачеві вдалось уникнути подібних невідповідностей. Збірка вибраних поезій Лесі Українки «Hoffnung» («Надія») названа за однойменним ліричним етюдом дев'ятирічної поетеси, першим її віршем 1880 року. Німецький літературознавець Карл Рунге відзначає у цьому вірші «свідоме зосередження думок на надії побачення з улюбленим рідним містом» поетеси [4, с. 99—100]. Леся Українка непохитно вірила у краще прийдешнє свого народу; віра ця вже відчутна в даному вірші.

У вступі, де коротко обрисовано коло інтересів поетеси в царині німецької літератури і культури, німецький читач зможе довідатись, що, бажаючи збагатити свій народ культурними скарбами інших націй, Леся Українка «склала список найвидатніших творів світової літератури у всіх ділянках культури, так звану «Світову бібліотеку», щоб усі твори були перекладені на українську мову» [3, с. 12]. Для цієї бібліотеки вона переклала близько 90 поезій Г. Гейне, соціальну драму Г. Гауптмана «Ткачі», яку ґрунтовно проаналізувала у своєму критичному нарисі.

Леся Українка мріяла про те, щоб на її батьківщині читали Гете і Шіллера в майстерних перекладах.

Німецький читач дізнається, що середньовічна німецька легенда спонукала Лесю Українку написати твір «Диявольське навождення»; що капітальна праця німецького єгиптолога проф. А. Відемана «Розважальна література старих єгиптян» (1903 р.), з якої вона читала прозовий переклад старих єгипетських пісень, надихнула її на створення чудового циклу поезій «Єгипетська весна»; що поетеса знала і любила твори Бетховена, Вагнера

і Шумана; що їй приносило велику радість і відраду слухати опери «Нюрнберзькі майстерзінгери», «Зігфрід» чи «Вільгельм Телль».

Вибрані вірші поетеси, розміщені в хронологічному порядку, охоплюють 1880—1911 роки. Невеликий обсяг книжки (160 сторінок) зумовив обмежену кількість творів Лесі Українки для перекладу, однак дібрані вони так, що читач зможе ознайомитись з кращими зразками Лесиної поезії. А це дуже важливо, бо ж збірник адресується німецьким читачам, які повинні відчутти поетичну красу Лесиного слова, і осягнути широту її творчих інтересів. У вступі проф. А. Іщука читаємо:

«Dieses kleine Büchlein, das Sie, deutsche Leser, jetzt in Händen halten, ist bloß ein winziges Teichen von Lesja Ukrainkas großem, dichterischem Nachlaß» [2, с. 11].

«Wir hegen die Hoffnung, daß dieses im Jubiläumsjahr erscheinende Gedichtbändchen die Aufmerksamkeit der deutschen Leser auf sich lenken und daß das poetische Wort unserer genialen Dichterin den Weg zu den Herzen der deutschen Leserschaft finden wird» [2, с. 13].

До збірки включено понад 40 поезій, найрізноманітніших за своєю тематикою. Тут і лірика на тему боротьби проти самодержавства, проти соціального і національного гніту, сповнена мужнього голосу поета-громадянина («Contra spem spero!», цикл «Сльози-перли», «Сон», «Досвітні огні», «Товаришці на спомин», «...Порвалася нескінчена розмова», «Напис в руїні», цикл «Пісні про волю», «Арфа» та ін.), і вірші на патріотичну та інтернаціональну тематику («Гімн. Grave», «Rondeau», «І все-таки до тебе думка лине», «На столітній ювілей української літератури», «Дим», «На роковини»), і поезії гострого антирелігійного спрямування («Коли вже зачепили сі питання», «Було се за часів святої Германдади»), і побутові картинки («На давній мотив»), і чисто суб'єктивно-ліричні вірші («До натури», деякі поезії з циклу «Сім струн», «У чорну хмару зібралася туга моя», «Слово, чому ти не твердая криця», «Як дитиною, бувало», «Як я люблю оці години праці», «Хто вам сказав, що я слабка») та ін.

Перекладач зумів гармонійно поєднати думку і форму строфи, наблизити зміст німецького перекладу до оригіналу, дотримуючись його рими: аабввб. Оригінал і переклад написані амфібрахієм з жіночою римою в 1, 2, 4, 5 рядках і чоловічою — в 3 і 6 рядках. При цьому в оригіналі точність рими ґрунтується на повнішій співзвучності, ніж у клаузулах перекладу, особливо в 3-му і 6-му рядках, а також 12-складовий український вірш часто передається 11-складовим. Це незначне недотримання форми строфи можна пояснити специфікою німецької мови, зокрема правилами наголосу, особливо в складних словах, в першу чергу, іменниках.

Прикладів вдалого перекладу віршів збірки багато, але особливо слід відзначити вірш «На столітній ювілей української літератури»:

[2, c. 88]

[2, с. 89].

1. Lessja Ukraïнка. In den Katakomben. K., 1970.
2. Lessja Ukraïнка. Hoffnung. K., 1971.
3. Леся Українка. Про мистецтво. К., 1966.
4. Українська література у критиці Німецької Демократичної Республіки. Львів, 1969.

М. Л. БУТРИН

Марко Черемшина в радянській бібліографії

Бібліографія є необхідною умовою успішного розвитку кожної ділянки знань, в тому числі і літературознавства.

Українська літературна бібліографія має свої традиції. Її початок сягає XIX ст., коли вона створювалась зусиллями окремих аматорів, видатних українських письменників і учених: Я. Ф. Головацького, М. Ф. Комарова, І. О. Левицького, І. Я. Франка, М. І. Павлика та інших. Популяризації української літератури сприяли видатні російські бібліографи В. І. Межов, М. О. Рубакін, А. В. Мезьєр, І. В. Владиславлев та багато інших.

Після Великої Жовтневої соціалістичної революції, починаючи з 20-х років, на Україні створюється система бібліографічних осередків з єдиними координованими планами роботи. Появляються багатотомні видання творів класиків української літератури, до яких часто додаються бібліографічні матеріали. Саме тут опубліковані бібліографії про творчість Марка Вовчка, Панаса Мирного, Лесі Українки, Ю. Федьковича, Марка Черемшини, М. Коцюбинського.

Мета цієї статті — розглянути бібліографічні матеріали, які стосуються життя і творчості відомого українського письменника Марка Черемшини (Юрія Івановича Семенюка).

Бібліографія творів Марка Черемшини і літератури про його життя і творчість появилась ще в 20-х роках. У 1925 р. українське радянське видавництво «Книгоспілка» випустило збірку творів Марка Черемшини під назвою «Село вигибає. Новели з гуцульського життя», яка отримала високу оцінку радянської критики. Твори письменника ще за його життя почали друкуватися у радянських журналах «Червоний шлях», «Життя і революція» та «Літературній газеті». Враховуючи те, що перша збірка творів письменника «Карби» появилась у 1901 р., а його новели ще з 1896 р. друкувалися у різних чернівецьких і львівських періодичних виданнях, виникла потреба мати бібліографію творів письменника, а ще більша — зібрати бібліографію критичних матеріалів про його життя і творчість.

Перша спроба зібрати бібліографію Марка Черемшини належить М. Т. Рильському. Він вмістив її у літературній хрестоматії «За двадцять п'ять літ» [8, с. 440—441], яку сам упорядкував. Згодом її намагалися скласти деякі дослідники творчості Марка Черемшини.

У 1927 р. журнал «Життя і революція» з четвертого номера почав друкувати бібліографію художніх творів українських письменників за 1920—1926 рр. під назвою «Нові українські письменники». У 7—8 номері журналу подано опис трьох новел Марка Черемшини («Верховина», «Пи-

санки» та «Туга»), що друкувалися у цей час в журналах «Життя і революція» та «Червоний шлях», а також окремою збіркою «Село вигибає» (1925).

В кінці 20-х років на Радянській Україні були спроби зібрати повні бібліографії творів Марка Черемшини. Було чимало зроблено, однак повних бібліографій не вийшло. Ті, які появились, включали далеко не увесь матеріал. Крім того, вони мали методологічні хиби: автори не дотримувалися принципу партійності бібліографії, сходили на позиції буржуазного об'єктивізму. Для прикладу можна навести однакові списки «Головнішої літератури про Черемшину», що ввійшли у збірку «Село вигибає» [27, с. 194—195] і «Вибрані твори» [26, с. 260—265]. Вони зараз можуть мати тільки значення історико-літературного факту з тих складних ролів становлення української радянської літературної бібліографії.

У 50-х роках роботу по створенню черемшининської бібліографії розпочала Львівська бібліотека Академії наук УРСР. Результатом її був короткий бібліографічний покажчик «Марко Черемшина» [7]. Це перша персональна бібліографія Марка Черемшини, що вийшла окремою книжкою. Покажчик має рекомендаційний характер. У ньому подано основні дати життя і творчості письменника, радянські видання його творів українською і російською мовами, які вийшли у післявоєнний період. Окремі твори з анотаціями подані у спеціальному розділі за виданням Марка Черемшини «Вибрані твори» (Ужгород, 1952). Покажчик подає 32 назви праць про письменника у формі монографій, журнальних і газетних статей, написаних у 40-50 роки. Завершує книжечку алфавітний список творів Марка Черемшини, які включені до покажчика.

Ця бібліографія розрахована на вчителів, студентів, бібліотечних працівників. Укладачі ставили за мету популяризацію творчості Марка Черемшини і найновішої літератури про нього.

Критика, відзначаючи недоліки згаданої бібліографії [19], вказала на відсутність у ній радянських видань творів Марка Черемшини 1929—1930 рр., ряду статей про письменника.

Львівська бібліотека Академії наук УРСР продовжила роботу над бібліографією Марка Черемшини. У 1962 р. вона разом з Літературно-меморіальним музеєм Марка Черемшини у Снятині підготувала нову, більш повну бібліографію, розраховану на наукових працівників, літературознавців, студентів літературознавчих факультетів, вчителів та бібліотечних працівників [12]. Видання значно відрізняється від попереднього. Це персональна, ретроспективна бібліографія, яка має науково-інформаційний характер. У передмові до книжки подається коротка історія видань творів Марка Черемшини, а також огляд деяких бібліографічних матеріалів про його життя і творчість. В окремому розділі систематизовані основні дати життя і творчості письменника. Головним розділом книги є «Видання та публікації творів», що охоплює період з 1896 по 1960 рік. Тут в хронологічному порядку описано 144 назви окремих видань письменника і їх публікацій в періодиці, збірниках, календарях тощо.

У покажчику виділено бібліографію перекладів Марка Черемшини з болгарської, німецької, чеської, угорської та інших мов (19 назв). Великий розділ становить бібліографія основної літератури про життя і творчість письменника. Вона складена у цьому ж хронологічному порядку (з 1896 по 1961 рік) і налічує 211 праць.

Окремо подано бібліографію 12 художніх творів про письменника. Один розділ відведено матеріалам про літературно-меморіальний музей Марка Черемшини та пам'ятні місця, пов'язані з його життям і творчістю (29 назв). Закінчується книжка розділом «Бібліографія бібліографії», в якому подано 7 бібліографічних праць про Марка Черемшину. Однак цей розділ далеко не повний.

Бібліографічний покажчик супроводжується науковим апаратом, який складається з алфавітного покажчика творів Марка Черемшини, покажчика перекладів його творів російською, болгарською, польською, чеською і румунською мовами; іменного покажчика; списку використаних періодичних видань та збірників. Однак ще у час виходу бібліографії критика відзначила у ній ряд недоліків. Заслуговує уваги кваліфікована рецензія В. Полека [16, с. 138—140], яка поряд з позитивною оцінкою бібліографії дає ряд суттєвих зауважень. Зокрема, рецензент вказує на неточність у відомості про місце смерті Марка Черемшини, доповнює список публікацій його творів, які випали з уваги упорядників, і, особливо, списки літератури про письменника, матеріали про музей Марка Черемшини в Делятині тощо. Отже, згадану бібліографію разом з рецензією на неї можна вважати на сьогодні найкращою.

Серед персональних бібліографій Марка Черемшини, що появилися окремими виданнями, слід також назвати книжечку В. Полека «Марко Черемшина. 1874—1964. Бібліографічні матеріали» [15]. Її завдання — допомогти бібліотекарям і вчителям у популяризації творів Марка Черемшини. Це бібліографія рекомендаційного характеру і містить матеріали, видані у 50-60-х роках. Виклад матеріалу подано за тематичним принципом, наприклад: 1) твори Марка Черемшини; 2) твори Марка Черемшини у перекладі російською мовою; 3) література про життя і творчість письменника; 4) Марко Черемшина про Шевченка; 5) Марко Черемшина і російська література; 6) переклади іноземними мовами; 7) мова творів письменника; 8) Марко Черемшина про народну освіту; 9) вивчення творів письменника в школі та інші. Тут подається також невеличкий перелік черемшининської бібліографії (6 назв). Книжечка починається спогадом Н. В. Семанюк про письменника, статтею болгарського перекладача Петко Атанасова про популяризацію його творів у Болгарії, а також відомостями про перебування Марка Черемшини у різних місцевостях Прикарпаття та у Львові. Недоліком книжки критика вважала неповний перелік перекладів Марка Черемшини іноземними мовами [17].

Особливу групу складають бібліографії про Марка Черемшину, які поміщалися в різноманітні видання як бібліографічного, так і небібліографічного характеру.

До персональних бібліографій Марка Черемшини примикає біо-бібліографічний матеріал, що міститься у біо-бібліографічному словнику «Українські письменники» [24, т. 3, с. 568—579]. Тут дається коротка біографічна довідка про Марка Черемшину, бібліографія його творів 1896—1960 рр. і література про нього з 1899 по 1960 рік. Однак ця бібліографія значно менша за обсягом, охоплює більш чверті того матеріалу, що ввійшов до згаданої персональної бібліографії 1962 р., має багато пропусків, особливо у частині, де подається література про Марка Черемшину. Отже, ця бібліографія має рекомендаційний характер.

У 1957 р. бібліотека ім. В. І. Леніна у Москві разом з республіканською бібліотекою УРСР ім. КПРС випустили рекомендаційний покажчик «Украинская литература. Дооктябрьский период» [22, с. 153—157]. У розділі, присвяченому Маркові Черемшині, подані відомості про життя і творчість письменника, перелічені основні видання його творів і літератури про нього російською мовою. Книга є яскравим прикладом популяризації української літератури для всесоюзного читача.

Доволі повний перелік творів Марка Черемшини, що вийшли окремими виданнями, подається у бібліографії «Художня література, видана на Україні за 40 років. (1917—1957)» [25, с. 391].

У 60-ті роки появляється ряд різних тематичних бібліографій, які включають літературу про Марка Черемшину. Це переважно мовознавчі покажчики, які реєструють літературу про мову і стиль письменника. Серед них солідна бібліографія «Славянское языкознание», що дає матеріал за 1918—1970 роки [20, с. 247; с. 352].

Тут також треба назвати ґрунтовну бібліографію Л. Гольденберга і Н. Королевич «Українська мова» [6, с. 210—211], що охоплює період з 1918 по 1961 р.; покажчик Н. Королевич і Ф. Сарани «Слов'янська філологія на Україні» [11, с. 252—253; с. 360—361], виданий бібліотекою Академії наук УРСР у Києві (літературознавчі і мовознавчі праці про українських письменників за 1958—1967 рр., які вийшли у видавництвах УРСР) і покажчик М. Бутрина «Мова і стиль українських письменників» [4, с. 129—130], де творам Черемшини відведено окремий розділ.

Доброю традицією стало вміщення основних бібліографічних відомостей про письменників до підручників та посібників з української літератури. Назвемо «Матеріали до вивчення історії української літератури в 5-ти томах» [14, т. 4, с. 346] та «Історію Української літератури (кінець XIX—початок XX ст.)» [9, с. 415], які дають невеликі бібліографії головнішої літератури про Марка Черемшину.

Бібліографічні відомості про Марка Черемшину можна зустріти в різного типу бібліографічних покажчиках зі спеціальних питань літературознавства, чи у персоналіях інших письменників. Так, твори Марка Черемшини, що друкувалися у різних українських альманахах, подаються у бібліографії українських літературних альманахів і збірників І. З. Бойка [1, с. 321].

У персональних бібліографіях, наприклад, В. Стефаника, Леся Мартовича та інших теж містяться матеріали про Марка Черемшину, які легко знайти за іменним покажчиком [13, с. 157—158; с. 99].

Цінним типом біо-бібліографічних довідників є сучасні енциклопедії, які поряд з матеріалами про життя і творчість Марка Черемшини подають і основну його бібліографію. Ми назвемо тут такі енциклопедичні видання як: «Большая Советская Энциклопедия» [2, т. 47, с. 137], «Українська Радянська Енциклопедія» [23, т. 17, с. 113—114], «Радянська енциклопедія історії України» [18, т. 4, с. 464—465]. Бібліографічні матеріали тут представлені дуже лаконічно, але для першого ознайомлення з життям і творчістю письменника їх достатньо.

Певний інтерес становлять рекомендаційні бібліографії у таких виданнях, як «Календар знаменних і пам'ятних дат», які іноді вміщують бібліографію основних матеріалів про письменників. [10, с. 75—76].

Таким чином, ми прослідкували за розвитком черемшининської бібліографії, назвали майже усі відомі покажчики, які прямо чи посередньо стосуються життя і творчості письменника. Однак необхідно і надалі продовжувати цю роботу. Відчувається потреба у капітальній персональній бібліографії про Марка Черемшину, добре б мати і рекомендаційний покажчик про нього. В останні роки у нас появилася ряд видань, які хоч і не є бібліографіями, але мають велике значення як ґрунтовні посібники і довідники. Це «Семінарії» і «Літописи життя і творчості» письменників. Стан вивчення життя і творчості Марка Черемшини нашим літературознавством, нові завдання, що виходять з постанов ЦК КПРС «Про заходи по дальшому розвитку суспільних наук і підвищенні їх ролі у комуністичному будівництві» (1967 р.), «Про літературно-художню критику» (1972 р.), вимагають створення такої літератури.

Прийшов час укласти бібліографію української літературної радянської бібліографії, тобто бібліографію літературознавства другого ступеня. Ми маємо початки такої роботи у працях З. І. Старожицької [21], Л. І. Гольденберга [5], М. Л. Бутрина [3] та інших. Розвиток літературознавства і бібліографії невідкладно ставить це завдання на порядок денний.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойко І. З. Українські літературні альманахи і збірники XIX—початку XX ст. Бібліографічний покажчик. К., 1967.
2. Большая Советская Энциклопедия. М., 1957.
3. Бутрин М. Л. Бібліографічні покажчики з української літератури й мови. Львів, 1971.
4. Бутрин М. Л. Мова і стиль українських письменників. Бібліографічний покажчик. 1953—1964. Львів, 1956.
5. Гольденберг Л. І. Українська радянська літературна бібліографія. К., 1971.
6. Гольденберг Л., Королевич Н. Українська мова. Бібліографічний покажчик (1918—1961). К., 1963.
7. Гуменюк М. П., Кравченко Є. Є. Марко Черемшина. 1874—1927. Короткий бібліографічний покажчик. Львів, 1955.
8. За двадцять п'ять літ. (Упорядкував М. Рильський). К., 1926.
9. Історія української літератури (кінець XIX—початок XX ст.) К., 1967.
10. Календар знаменних і пам'ятних дат на II квартал 1964 р. К., 1964.
11. Королевич Н., Сарана Ф. Слов'янська філологія на Україні. (1958—1962). Бібліографія. К., 1963; Іх же. Слов'янська філологія на Україні (1963—1967). Бібліографія, ч. 2. — «Літературознавство». Вип. 1. Загальні питання слов'янського літературознавства. Українська література. К., 1968.
12. Кравченко Є. Є., Семанюк Н. В., Лукавецька Р. В. Марко Черемшина. Бібліографічний покажчик. К., 1962.
13. Куш О. П. Василь Стефаник. Бібліографічний покажчик. К., 1961; Кравченко Є. Є. Лесь Мартович. Бібліографічний покажчик. Львів, 1968.
14. Матеріали до вивчення історії української літератури в 5-ти томах. К., 1961.
15. Полек В. Т. Марко Черемшина. 1874—1964. Бібліографічні матеріали. (До 90-річчя з дня народження). Ужгород, 1964.
16. Полек В. Про автора «Карбів». — «Рад. літературознавство», 1963, № 6.
17. Прокопів І. Книжка потрібна, але... — «Літературна Україна», 1966, 10 червня.

18. Радянська енциклопедія історії України. К., 1972.
19. Семанюк Н. Кілька зауважень. — «Вільна Україна», 1955, 6 квітня.
20. Славянское языкознание. Указатель литературы, изданной в СССР с 1918 по 1960 гг., ч. 1. М., 1963; Славянское языкознание. Указатель литературы, изданной в СССР с 1966 по 1970 г. с дополнением за предыдущие годы. М., 1973.
21. Старожицька З. І. Бібліографія бібліографічних матеріалів з української літератури і літературознавства. 1946—1959. — «Рад. літературознавство», 1960, № 5, 6; Ії ж. Бібліографія бібліографічних матеріалів з української літератури і літературознавства. 1960—1963. — «Рад. літературознавство», 1964, № 5, 6.
22. Украинская литература. Дооктябрьский период. Рекомендательный указатель. М., 1957.
23. Українська Радянська Енциклопедія. К., 1964.
24. Українські письменники. Біо-бібліографічний словник у 5-ти томах. К., 1963.
25. Художня література, видана на Україні за 40 років. (1917—1957). Бібліографічний покажчик, ч. 1. Українська художня література. Харків, 1958.
26. Черемшина Марко. Вибрані твори. Харків—Київ, 1930.
27. Черемшина Марко. Село вигибає. Вибрані оповідання. Кн. 1. Харків—Київ, 1929.

М. Л. БУТРИН

МАРКО ЧЕРЕМШИНА В СОВЕТСКОЙ БИБЛИОГРАФИИ

Резюме

Рассматриваются библиографические материалы и отдельные библиографические указатели, посвященные жизни и творчеству известного украинского новелиста Марка Черемшины (Ивана Юрьевича Семанюка).

Дается общая картина развития библиографии Марка Черемшины с середины 20-х годов до нашего времени, а также выдвигаются вопросы, связанные с дальнейшей разработкой библиографических, справочных и методических материалов о жизни и творчестве писателя.

ЗМІСТ

КРИТИКА І ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС

В. І. Мартусь (Полтава). Ленінська методологія аналізу й оцінки суспільних явищ і загальнонаукові основи літературно-художньої критики	3
Л. П. Бондар (Львів). Проблеми вивчення українсько-білоруських поетичних взаємин на сучасному етапі	14

ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

О. С. Кухар-Онишко (Миколаїв). Концепція людини і теорії героя в українському літературознавстві 20-х років	23
С. В. Далавурак (Чернівці). Дмитро Загул — перекладач творів Г. Гейне	30
М. М. Радецька (Слов'янськ). Жанрова своєрідність історико-біографічної прози про І. П. Котляревського	37
А. Я. Солоха (Миколаїв). Особливості творчого методу Т. Г. Шевченка в поемах «Сова» і «Сон» («У всякого своя доля»)	45
М. С. Нагірний (Львів). Український фольклор у художній спадщині Карла Францоуза	51

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Л. В. Старовойт (Миколаїв). Образ Вітчизни у творах М. Т. Рильського періоду Великої Вітчизняної війни	59
П. Я. Лещенко (Ровно). Вірші українських радянських поетів періоду Великої Вітчизняної війни, заверстані в поєми Т. Г. Шевченка	65
О. Г. Олексюк (Львів). Степан Тудор — полум'яний борець за возз'єднання українських земель в єдиній Українській Радянській державі	72
І. О. Денісюк (Львів). Жанрово-стильові пошуки Михайла Коцюбинського у творах інтернаціональної тематики.	77
П. М. Лісовий (Ужгород). Панас Мирний і передова російська література	86

НА ДОПОМОГУ ВЧИТЕЛЕВІ І СТУДЕНТУ

А. І. Скоць (Львів). Вивчення літератури в середній школі у світлі Постанови ЦК КПРС «Про літературно-художню критику».	94
---	----

ПОВІДОМЛЕННЯ

І. А. Лісовий (Львів). «Еллінський культурний тип» І. С. Нечуя-Левицького	103
Б. І. Яценко (Ужгород). О. І. Маркевич про «Слово о полку Ігоревім».	108

РЕЦЕНЗІЇ

- З. П. Гузар (Дрогобич). На позиціях сучасності (Л. І. Міщенко.
Політична поезія Лесі Українки). 115
- О. В. Хоміцький (Львів). На мостах дружби (Твори Лесі Українки
німецькою мовою) 118

БІБЛІОГРАФІЯ

- М. Л. Бутрин (Львів). Марко Черемшина в радянській бібліографії . 123

Министерство высшего и среднего
специального образования УССР
Львовский государственный университет

УКРАИНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
Выпуск 27

Республиканский межведомственный сборник

(На украинском языке)

Издательское объединение «Вища школа»
Издательство при Львовском государственном
университете

Редактор Г. М. Бокоч
Технічний редактор Т. М. Веселовський
Коректор О. А. Сусли

Здано до набору 30. 12. 1975 р. Підписано
до друку 29. 04. 1976 р. Формат паперу 60×90^{1/16}.
Папір друкарський №3. Друк. арк. 8,25. Обл.
вид. арк. 9,51. Тираж 1000. БГ 12323. Ціна
92 коп. Зам. 3007.

Видавництво видавничого об'єднання «Вища
школа» при Львівському державному універ-
ситеті. Львів, Університетська, 1.

Обласна книжкова друкарня Львівського облас-
ного управління в справах видавництва, полі-
графії та книжкової торгівлі. Львів, Стефа-
ника, 11.

До відома авторів

1. Редколегія збірника приймає статті, які мають рекомендацію відповідної кафедри (підписану завідуючим кафедрою і завірену) та дві об'єктивні, ґрунтовні й аргументовані рецензії (надруковані на машинці, із зазначенням ученого ступеня рецензента).

2. Статті, написані на низькому науковому і ідейно-теоретичному рівні та недбало оформлені, редколегією не розглядатимуться.

3. Рукописи слід надсилати у двох примірниках у готовому до друку вигляді, добре літературно опрацьовані й підписані автором. До статті додається коротке резюме російською та іноземною мовами. Основний текст, виноски повинні бути надруковані на непортативній машинці через два інтервали. Після підпису додаються відомості про автора: прізвище, ім'я, по-батькові, місце роботи, посада, вчений ступінь, домашня адреса, телефон.

4. На сторінці повинно бути 28—30 рядків, у рядку не більше 60 знаків. Усі цитати у статті повинні бути ретельно вивірені за першоджерелами і підписані автором.

5. Статті, уже вміщені в інших збірниках чи журналах або надіслані туди для опублікування, редколегією не приймаються.

Нові вимоги до оформлення літератури і виносок

У зв'язку з тим, що у видавництві прийнята нова система оформлення посилань, статті прийматимуться з бібліографічним апаратом, побудованим за новими правилами.

1. Наприкінці статті подавати список літератури (заголовок — «Література») в алфавітному порядку. Твори класиків марксизму-ленінізму і партійні документи наводяться в першу чергу. Нумерація наскрізна.

2. При посиланні в тексті у квадратних дужках зазначати номер позиції в списку літератури, том та сторінку, наприклад:

а) для багатотомного видання: [1, т. 5, с. 101];

б) для монографій, збірників та періодичних видань: [5, с. 18];

в) для кількох видань: [5, с. 18; 3, т. 4, с. 1].

Посторінкові примітки небібліографічного характеру друкувати внизу сторінки з позначкою *. Дублікати до них мають бути надруковані на окремому аркуші. Виправлення в тексті надрукованих статей робити лише олівцем.

Наводимо зразок оформлення списку літератури:

1. Дмитрук К. Свастика на сутанах. К., Політвидав України, 1973.

2. Охріменко П. П. Василь Стефаник і білоруська література. — У зб.: Українське літературознавство, вип. 16. Вид-во Львів, ун-ту, 1972.

3. Погребенник Ф. Невідомі вірші Леся Мартовича. — «Жовтень», 1973, № 10.

4. «Правда», 1975, 1 янв.

5. Франко І. Твори в 20-ти т. К., Вид-во АН УРСР, 1956—1957.

Цена 92 коп.

