



# Українське літературознавство

020967

Вип. 51

276228

Випуск

51

Львівський національний університет  
імені Івана Франка  
Наукова бібліотека



\* 001 - 0731088 \*

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

# УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

РЕСПУБЛІКАНСЬКИЙ  
МІЖВІДОМЧИЙ  
НАУКОВИЙ  
ЗБІРНИК

Виходить з 1966 р.

ВИПУСК 51



ЛЬВІВСЬКИЙ  
УНІВЕРСИТЕТ

Л Ї В І В

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

1988

020964

Вип. 51

276228

В сборнике публикуются статьи по теории и истории литературы. Освещаются актуальные вопросы о роли жанра. Исследуется связь традиций и современности в творчестве известных украинских писателей, а также украинско-белорусские литературные взаимосвязи.

Для научных работников, преподавателей вузов и средних школ, аспирантов, студентов.

Библиогр. в конце статей.

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



Адреса редколегії:

290000 Львів, вул. Університетська, 1.  
Університет, кафедра української літератури.  
Тел.: 79-73-96

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

4603000000—089  
У М225(04)—88 КУ—№ 7—85—1988

© Видавниче об'єднання  
«Вища школа», 1988

О. Г. КОВАЛЬЧУК, доц.,  
Одеський університет

### Функціональна роль жанру в системі аксіологічних відношень (до постановки питання)

У сучасній генології дістає розвиток аксіологічний підхід до жанру. Він ґрунтується на загальних принципах осмислення художніх явищ, що розглядають мистецтво з «гносеологічної, соціальної і аксіологічної (ціннісної) точок зору» [19, с. 36].

Актуалізація аксіологічного підходу при вивченні проблем розвитку культури зумовлена постійним зростанням ролі основної їх функції — ідейно-виховної. Характеризуючи процес взаємодії ідеології і суспільного буття, класики марксизму-ленінізму визначали його як завершений цикл, у якому ідеологічні побудови, залежачи від суспільного буття, водночас функціонують з відносною самостійністю і, в свою чергу, впливають на нього. Цей вплив «завжди постає як ціннісно-раціональна дія, ціннісне відношення» [4, с. 16].

Водночас все ясніше окреслюється потреба не лише в диференціації набутків культури з ціннісної точки зору, а й у комплексному дослідженні цінностей. Зростаюча роль духовної культури соціалізму в розвитку, вдосконаленні нових суспільних відносин, у формуванні комуністичної свідомості підкреслює необхідність всебічного дослідження тих цінностей, які вона несе в собі [26, с. 7].

Ці проблеми по-своєму торкнулись жанру. Виразна ідеологізація мистецтва, прагнення письменників практично втручатись у життя передусім через формування духовного світу особистості за допомогою утвердження нової концепції людини (а концепція людини осмислюється в сучасному літературознавстві як «система ідейно-естетичних ціннісних орієнтацій» [12, с. 14]), утвердження нових, комуністичних цінностей привело до освоєння аксіологічних сторін жанру як базових, що змушує приглянутися до аксіологічного статусу жанру, який найчіткіше виявляється у системі функціональних відношень.

При розробці аксіологічних питань неодмінно зустрічаємось із двома напрямками ціннісних явищ: цінністю і оцінкою. Ці два поняття тісно взаємопов'язані: «Цінність (по відношенню до оцінки) є предмет, явище чи думка, чи намір, чи завдання, які ми оцінюємо, а оцінка є цим останнім актом» [24, с. 9].

Ціннісно-оціночні відношення можна розглянути, спрямувавши увагу на жанр як на об'єкт. Такий підхід до вивчення жанру має свою історію: завершений цикл її охоплює дослідження в галузі генології від Арістотеля до теоретиків класицизму.

Арістотель, врахувавши «ціннісне відношення автора до зображуваних характерів і подій» [15, с. 27], виявив фундаментальний закон мистецтва — взаємозалежність між етичним потенціалом життєвого матеріалу і жанровим осмисленням його. Увага до оціночної спрямованості жанру в нього виростала з необхідності естетично атрибутувати етичний зміст предмета дослідження — людини.

Арістотель максимально укрупнив типологію характерів — характери, сповнені чеснот, характери, обтяжені вадами, і характери людей звичайних. Звідси типологія жанрів, їх систематика: відповідно до етичної домінанти предмета наслідування виділяється антонімічна пара жанрів, яка замикає систему — трагедія і комедія: «Остання воліє відтворювати образи людей гірших, ніж наші сучасники, а перша — кращих» [2, с. 41].

Так звана етико-змістова класифікація у вигляді, сформованому Арістотелем, не прижилась у генології, зокрема тому, що він за кожним жанром «закріпив» певний тип героя: це формалізувало жанрові структури, зробило їх, умовно кажучи, герметичними. У дійсності ж природа жанру інша. Це зазначає О. Лосев: «Те, що Арістотель пов'язує трагедію із зображенням кращих людей, а комедію — із зображенням гірших, це судження — вельми слабе в естетичному розумінні. Адже занадто вже ясно, що і в трагедії можуть бути негативні герої, і в комедії — позитивні» [18, с. 466].

Орієнтуючись на вияв авторського погляду на світ, ціннісну диференціацію пізнаних ним явищ, ця класифікація фактично нейтралізувала аксіологічну діяльність митця: «Принцип типології літературних явищ у даній системі класифікації за самою своєю природою відмічений нормативністю і неісторичний. Адже те, що сьогодні уявляється гідним і кращим, завтра може не відповідати своєму становищу. І причина недостатності такого поділу в його метафізичності, в тому, що абсолютизується значення об'єкта, а активність художника, тобто роль суб'єктивного фактора в творчому акті, фактично не визнається» [21, с. 179].

Цим помилковим шляхом пішли фундатори класицизму. Вони остаточно норматизували стосунки героя і жанру, пов'язавши чесноти героя з його станом приналежності. Ідучи від змісту зображеного, класицисти утвердили поділ жанрів на «високі» і «низькі» (до «високих» належали епопея, трагедія, ода, до «низьких» — сатира, байка, комедія). Так були вироблені принципи чіткої «аксіологічної ієрархізації поетичних жанрів», що лягли в основу жанрової системи, де місце жанру визначається рівнем «шляхетності» героя [30, с. 57—63]. Це сигналізувало про перехід жанру в предмет оцінювання.

Однак теоретики класицизму, розглядаючи жанр як об'єкт оцінювання, підмінювали предмет розмови і тим самим відходили від власне жанрової проблематики. Виявляючи генезис такого підходу до жанру, С. Скварчинська наголошувала на зміщенні акцентів: «Традиційне пов'язування цінності з предметами генологічними виникло, на нашу думку, з перенесення цінності конкретного літературного матеріалу, окресленого ними, на них самих...» [33, с. 155].

Таким чином, дослідження жанру з точки зору його цінності смислу не має: ліричний вірш не менш цінний, ніж роман, а комедія не протистоїть ціннісно трагедії — всі жанри на рівних співіснують у сучасному мистецтві (хоч у буденній свідомості зберігається ціннісна ієрархізація жанрів: роман — це вже, мовляв, не оповіданнячко, а щось вагомніше, те, що зараховується до цінностей вищого порядку).

Відкриття літературою динамічного, незапрограмованого характеру архайзувало всі нормативні побудови. Підхід до характеру героя як явища процесуального змусив змінити всю жанрову стратегію. Виявилось, що в системі суб'єктно-об'єктних відношень зміщення жанру в зону суб'єкта, введення його в коло операційних дій суб'єкта відкрило принципово новий напрям для формування жанрової системи.

У першу чергу були використані оціночні можливості жанру. Це змушує приглянутись до нього як складника оціночної системи, поява якої зумовлена самою природою художнього мислення: воно не лише моделює світ, а й «оцінює всі елементи моделювання і відображення» [5, с. 133]. Ширше — особливостями «онтологічної мутації» людини, існування якої — «це існування в сфері цінностей», де прогрес «здійснюється через появу культурного вимірювання людини і створення все нових цінностей» [10, с. 8].

Оцінка — неодмінний елемент пізнання. Разом із дією у практичному житті вони утворюють неподільну трихотомію [29, с. 21]. В духовній діяльності аксіологічна складова свідомості виявляється по-різному.

У найбільш давніх формах людського мислення — у «першому проблиску людської свідомості» — пізнавальне і оціночне начала злиті, нерозчленовані. Пізніше вони диференціюються. У науці пізнання максимально об'єктивізоване, позбавлене суб'єктивного оціночного відношення до предмета пізнання: «Пізнавальне відображення знаходить найбільш адекватну форму своєї реалізації в науці як особливій сфері людської діяльності. Воно принципово безособове, як і його результат, що фіксується в аксіологічно нейтральних пізнавальних судженнях» [8, с. 11].

У мистецтві, зокрема в літературі, навпаки — пізнавальна діяльність виразно особистісна, кожного разу позначена симпатіями і антипатіями автора. Це зумовлює тісну взаємопов'язаність пізнавальної і оціночної діяльності: «Пізнання і оцінка утворюють у літературі діалектичну єдність» [32, с. 27]. Тому

і процес і результат своєрідного художнього пізнання оціночно спрямовані.

В естетичному сприйнятті, як і в будь-якому іншому, форми оцінювання розташовуються в широкому діапазоні — від елементарніших (оціночна деталь, троп) до складніших (художній образ, жанр). Причому і простіші і складніші форми функціонують не самостійно, а в системі складного оціночного комплексу художнього твору; «оціночний аспект» виявляється через «систему різних оцінок» [22, с. 227].

На думку Х. Редекера, художній твір входить у систему ціннісно-оціночних відношень різними гранями. Автор дає оцінку героям твору: оцінюється також оточення, обставини, природні явища, дійсність чи певна частина її: у свою чергу сам художній твір як певна цінність підлягає оцінці [31, с. 106—107].

Найголовніша оціночна операція здійснюється за допомогою жанрового аспекту, жанрової сторони твору. Це пов'язано з особливим місцем, особливою роллю, яку відіграє жанр у процесі пізнання: «Жанр — це відображення певної закінченості етапу пізнання, формула здобутої естетичної істини» [21, с. 189]. Обрати певний жанр — це дати матеріалу закінчену оціночну характеристику. Про співвідношення життєвого факту і жанру йдеться у повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали» Т. Шевченка: вражений силою духу, людяністю знівченого війною матроса, який заслужену нагороду без вагань хоче віддати за звільнення покріпаченої сестри, оповідач міркує так: «Як хочете, а подвиг не зовсім звичайний. — А що, — подумав я, коли б мені пощастило надати цьому простому сюжетові форми героїчної поеми, або... Та ні, ніяка інша форма поезії, окрім поеми, не пасує до цього сюжету. Поема або нічого» [28, с. 503].

Дослідники цілком закономірно вказують на наявність у творах мистецтва аксіологічного поля: «У художньому творі пересікаються *аксіологічне поле*, яке включає в себе безліч суспільно-ціннісних елементів, і *морфологічне поле*, що являє собою безліч матеріально-просторових елементів» [20, с. 25].

Аналогічне аксіологічне поле, тільки в типологізованих формах, функціонує в жанрі, адже жанр формується на схрещенні «двох сторін, які діалектично протистоять і водночас взаємозалежні, змістовна сутність, або об'єктна сторона, і сторона суб'єктивна, яка в середині жанрової структури немовби представляє самого художника, живого носія і традицій і шукань у даному мистецтві» [25, с. 7]. Жанр завжди інтегрує оціночну діяльність, виводить на її основі певну оціночну «формулу», яка, пересікаючись чи. накладаючись на інші ряди — змістовий, структурний, комунікативний — дає можливість накреслювати завершену модель жанру: «...Жанр — це форма втілення авторського задуму щодо відображення певних явищ життя відповідно до їх художнього осмислення, до втілення в образи, і оцінок, які письменник дає цим явищам» [7, с. 270].

Наявність оціночного начала, оціночного поля вимагають коригування традиційного погляду на структуру жанру. Моде-

люючи його, дослідники виділяють три головні плани — жанру-змісту, структури і сприйняття [17, с. 22]. Але момент сприйняття, відображення і художнього переосмислення матеріалу неможливий без оцінки. Через саму природу людського пізнання людина у відображеному сприймає передусім його якість, а через якісну, отже, ціннісну оцінку, бачить і характеризує даний феномен як цілісне утворення [16, с. 69]. Тому в структурі жанру слід виділяти оціночний план.

Оцінка і в житті і в мистецтві спирається на вироблену духовною культурою людства оціночну сітку, організуючим центром якої є ідеал — «ідеал слугує критерієм оцінки всього того, що оточує людину в світі і потрапляє в орбіту її практичних соціальних інтересів» [13, с. 113]. Це дає можливість чітко атрибутувати будь-яке явище, ціннісно ієрархізувати матеріальні і духовні цінності.

Жанр оціночно спрямований передусім на цінності етичні, що пов'язано з особливостями предмета дослідження, який освоює література: «Література має справу із властивостями, характерами, вчинками — із усілякими формами узагальненої поведінки людини. А там, де йдеться про поведінку, будь-які життєві цінності виявляються водночас цінностями етичними» [9, с. 385].

Інтерес жанру до етичних проблем немовби запрограмований уже в самій його конструктивній основі: біполярний за формуючими початками — «сутність жанру — у типі співвідношення героя і суспільства» [27, с. 37] — він оперує двома етично організованими центрами — світ, суспільство як носій ціннісно ієрархізованих етичних норм і герой, художній характер, у організації духовного світу якого «моральний аспект певною мірою відіграє інтегруючу роль» [1, с. 61]. Це пов'язано з прямим кореспондуванням ціннісних і моральних орієнтацій, внаслідок чого з ціннісної системи природно виводиться система моральна: «...якщо ж ми проаналізуємо систему із прийнятих окремим індивідом цінностей, то одержуємо не просто ціннісну систему одного індивіда, а й його моральну систему» [6, с. 127].

Винятково етизований характер має також зв'язкова ланка між цими полюсами — вчинок у різних його модифікаціях: «Безпосередньо етична лише сама подія вчинку (вчинку-думки, вчинку-діла, вчинку-почуття, вчинку-прагнення та ін.) в його живому звершенні зі середини самої свідомості, яка діє» [3, с. 37].

Але природа художньої оцінки не зводиться до етичного атрибутування явища. Уже в підсвідомості, як показали експериментальні дослідження, йде процес не лише морального, а й естетичного оцінювання всіх оточуючих, навіть зовсім нейтральних — «мертвих» — предметів: столи, стільці, стіни і т. д. Причому «...у різних за психічним складом осіб превалював або моральний, або естетичний спосіб емоційної оцінки цих предметів» [23, с. 188]. Художня оцінка швидше всього синтетична. Вона включає і етичні, і естетичні моменти, що, власне, дає мож-

ливість вийти на рівень жанру — як своєрідний, дуже складний і незвичний естетико-етичний оціночний рівень.

На основі оціночного відношення мистецтва до дійсності природно формується жанрова система. Цікаву класифікацію жанрів запропонував М. Каган. Диференціюючи характери в аксіологічній площині, він виділив два аксіологічні полюси — максимального ступеня позитивної оцінки і найрізкішого заперечення, які виведені з зазначеного О. Фрейденберг «подвійного сприйняття життя». На цих двох полюсах відповідно групуються славослівні і сатиричні жанри, а жанрова градація досягається внаслідок *«східчастого руху від одного аксіологічного полюса до іншого»*. Віхами на його шляху є проміжні жанрові серії. Наприклад, «серія жанрів, які виражають сум за втраченими цінностями — трагедія, реквієм, похоронний марш, елегія, меморіальні архітектурні і скульптурні споруди» [14, с. 417—418].

М. Кагану вдалось зробити найважче — заповнити простір між полюсами, підключити до класифікації жанри з пониженим аксіологічним потенціалом, хоч для цього довелося відступити від єдності класифікаційного критерію, використати групу неоднозначних понять: оцінка — цінність — настроєвий пафос. Очевидно, на заваді стала масштабність самого завдання — створити універсальну жанрову систему, яка охоплювала б усі види мистецтва.

Єдності класифікаційного поділу легше дотриматись, звернувшись до якогось одного виду мистецтва (або однієї групи жанрів, взятої у певній родовій площині) і до одного принципу диференціації. В першу чергу це, очевидно, повинна бути головна диференціююча одиниця із класифікації, запропонованої М. Каганом — оцінка, її тип і характер. Жанр, точніше система жанрів, розташовується як паралельний адекватний ряд, що, художньо освоюючи матеріал, аксіологічно атрибутує будь-яке явище.

Однак, аналізуючи паралельний жанровий ряд, все-таки краще описувати жанрову систему не за допомогою традиційної аксіологічної осі з її однозначною оціночною визначеністю кожної точки, а за принципом математичної системи координат. Тоді чітко виділяться дві групи жанрів з абсолютно позитивною чи негативною оцінкою, які відповідають двом аксіологічним полюсам, і дві аналогічні одна одній групи, які дадуть можливість ціннісно атрибутувати характер (чи явище) через дві точки, дві ознаки — позитивне і негативне начало. Це відповідає реальній природі складного характеру, у якому часом поєднуються егоїзм і альтруїзм, байдужість і готовність до подвигу, милосердя, співчуття і душевна черствість.

Центр системи повинні зайняти жанри з нульовим потенціалом. Культивування таких жанрів (чи жанрових форм) може йти і від розгубленості перед життям і водночас від вторгнення в такі сфери, де визначена етична оцінка важко прикладається до матеріалу. Відсутність оціночного начала в структурі жанру може пов'язуватись і з особливостями жанрового статусу-

су. Так, безоціночними були перші форми роману. У першопочаткових формах, що йдуть від риторики, основна оціночна роль належить читачеві: «Справа романістів по можливості гостріше виявити контраверсійність, а читач сам, якщо йому хочеться, за своїми вподобаннями, знайде їй етичне виправдання» [11, с. 34]. Оцінка виноситься за межі жанру. Для внесення ж оціночного моменту треба підключити всю комунікативну систему, точніше, її підсумкову ланку: твір — читач.

Природно виділяються дві групи жанрів із сталим оціночним спрямуванням — героїзуючі жанри і жанри сатиричні. Для них характерна, умовно кажучи, лінійна побудова художнього образу — він постає перед читачем у процесі розгортання головної етичної домінанти. Цілісність процесу художнього дослідження характеру зумовлюється абсолютністю вияву героєм своєї головної якості.

Провідне місце в новітній культурі посідають жанри з, умовно кажучи, потенціальною оцінкою, яка має динамічний характер, тобто оцінкою, що виробляється в ході реалізації героєм своєї життєвої програми. Певної визначеності у таких жанрових формах оціночний пафос набуває лише в момент повного опредмечення матеріалу в конкретному творі. Місце таких жанрових утворень у системі жанрів можна визначити лише потенційно. Остаточно ж воно прояснюється тоді, коли повністю сформовано художній світ і герой більше не має відкритого простору для самореалізації.

Отже, виділимо кілька принципів положень: жанр за своєю природою оціночно спрямований, і це визначає його функціональну роль у системі аксіологічних відношень; через співвіднесеність з естетичним ідеалом жанри організовуються в цілісно завершену оціночно зорієнтовану жанрову систему, що дає можливість сучасному мистецтву аксіологічно атрибутувати будь-яке явище; визнання оціночної спрямованості жанру не вичерпує проблему, оскільки головне — з'ясування закономірностей його розвитку, що в свою чергу вимагає розв'язання наступної групи питань, серед яких найголовніше — виявлення оціночного «механізму» жанру.

1. Алехина Л. Проблема выражения этического начала в искусстве // Эстетика и жизнь. Вып. 7. М., 1982.
2. Аристотель. Поэтика. К., 1967.
3. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
4. Білий О. Формування свідомості й літературна цінність // Рад. літературознавство. 1984. № 2.
5. Боров Ю. Эстетика. М., 1975.
6. Витаньки Н. Общество, культура, социология. М., 1984.
7. Волинський П. Основи теорії літератури. К., 1967.
8. Выжлецов Г. Эстетика в системе философского знания. Л., 1984.
9. Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1977.
10. Гише Д. Человек — культурная экзистенция // Румын. лит. 1983. № 4—5.
11. Грифцов Б. Теория романа. М., 1927.
12. Жулинский Н. Человек в литературе. К., 1983.
13. Каган М. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971.
14. Каган М. Морфология искусства. Л., 1972.
15. Кирков Д. Исторический путь на жанровата теория // Лит. мисъл. 1976. № 6.
16. Киященко Н., Лейзеров Н. Теория отражения и проблемы эстетики. М., 1983.
17. Лейдерман Н. Движение времени и законы жанра. Свердловск, 1982.
18. Лосев А. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975.
19. Овсянни-

ков М. Карл Маркс и коренные вопросы эстетики // Коммунист. 1983. № 12. 20. Поляков М. Цена пророчества и бунта. М., 1975. 21. Стенник Ю. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс. Л., 1974. 22. Столович Л. Гносеологические и аксиологические аспекты искусствознания // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. М., 1983. 23. Титаренко А. Антиидеи. М., 1984. 24. Тугаринов В. Проблемы ценностей в марксистской философии. М., 1965. 25. Хабин В. Поэмно-песенное начало в ранней советской «большой прозе» (Русская повесть и роман о революции и гражданской войне — первая половина 20-х годов) // Филол. науки. 1972. № 5. 26. Храпченко М. Эстетические и художественные ценности // Контекст. 1981. М., 1982. 27. Чернец Л. К типологии жанров по содержанию (постановка проблемы у Гегеля и у А. Н. Веселовского // Вестн. Москов. ун-та. Филология. 1969. № 6. 28. Шевченко Т. Повна збірка творів: У 3 т. К., 1949. Т. 2. 29. Erpenbeck J. Was kann Kunst? Halle — Leipzig, 1979. 30. Michalowska T. Poetyka i poezja. Warszawa, 1982. 31. Redeker H. Abbildung und Wertung. Leipzig, 1980. 32. Schöber R. Abbild. Sinnbild. Wertung. Berlin — Weimar, 1982. 33. Skwarczyńska S. Wstęp do nauki o literaturze. Warszawa, 1965. Т. 3.

Жанр рассматривается под аксиологическим углом зрения. Определяется неправомерность рассмотрения жанра как объекта оценивания. В системе аксиологических отношений роль жанра предопределяется его способностью оценивать объект познания. Именно через свою оценочную направленность жанр примыкает к аксиологической проблематике, что позволяет четче определять его место в процессе художественного познания и формировать систему жанров в аксиологической плоскости.

Стаття надійшла до редколегії 14. 10. 86

О. С. КУХАР-ОНИШКО, доц.,  
Миколаївський педагогічний інститут

### У соціальному контексті епохи (до питання про соціально-історичний детермінізм у літературі соціалістичного реалізму)

Проблема соціальної та історичної детермінованості літератури не нова, але доводиться до неї звертатися знову і знову, адже наші ідейні вороги вперто заперечують соціальну зумовленість й історичну конкретність літературних творів, абсолютизують інтуїцію і суб'єктивізм, на яких вибудовують естетичні концепції фрейдизму й екзистенціалізму, ігнорують зміст твору, дошукуючись істини у структурі тексту (структуралісти), приміряють біблійні архетипи до кожного нового сюжету, аби довести, що всі конфлікти заковані у «святотому письмі» (неотомісти). Змінюються назви буржуазних естетичних шкіл, але суть залишається одна — прагнення вихолостити соціальну мету літератури, приглушити її суспільну значимість.

У специфічних умовах Росії першої половини ХІХ ст. література відбивала духовне життя суспільства, а революційно-демократична критика (В. Г. Белінський, М. О. Добролюбов,

М. Г. Чернишевський та ін.) не тільки відкрила для читача соціальне значення літератури, а й зробила літературу надійною зброєю в ідеологічній боротьбі.

Згодом Г. В. Плеханов так визначив завдання критики й літературознавства: «...перекласти ідею даного художнього твору з мови мистецтва на мову соціології, щоб знайти те, що може бути назване соціологічним еквівалентом даного літературного явища» [10, с. 207]. Щоправда, вульгарні соціологи у 20-ті роки в пошуках соціологічного еквіваленту зайшли так далеко, що загубили специфіку літератури як мистецького явища.

Радянське літературознавство, керуючись ленінськими настановами, виробило надійні критерії аналізу літературного процесу. В. І. Ленін писав: «Літературна справа повинна стати частиною загальнопролетарської справи...» [1, т. 12, с. 93].

Необхідність зв'язку митця з життям народу неодноразово підкреслювалася у партійних документах. Зокрема, у матеріалах XXVII з'їзду КПРС зазначається: «Коли виникає суспільна потреба осмислити час, особливо час переломний, він завжди висуває людей, для яких це стає внутрішньою потребою. В такий час ми живемо тепер. Ні партія, ні народ не потребують парадного багатописання і дрібного побутокопання, кон'юнктури і діляцтва. Суспільство чекає від письменника художніх відкриттів, правди життя, яка завжди була суттю справжнього мистецтва» [2, с. 107].

В умовах прискорення соціально-економічного розвитку країни винятково важливу роль відіграє людський фактор. Це зумовлюється об'єктивними закономірностями розвитку радянського суспільства в умовах гласності і демократизації. «У міру зростання культурного рівня народу посилюється вплив мистецтва на життя суспільства, його морально-психологічний клімат. Це підвищує відповідальність майстрів культури за ідейну спрямованість творчості, художню силу впливу їхніх творів» [3, с. 61].

Аналізуючи зростаючий вплив сучасного мистецтва і літератури на індивіда й суспільне життя загалом, слід підкреслити, що вони діють не лише переконливістю нового мислення, високою правдою осмислення дійсності, а й естетичною силою художніх образів.

Відкриття визначальної ролі виробничих відносин, способу виробництва дало змогу марксистсько-ленінській філософії науково обґрунтувати закономірність зміни соціально-економічних формацій, поставити концепцію детермінізму на матеріалістичну основу. З'ясування причинно-наслідкових зв'язків у суспільному розвитку, в історії окремого народу чи всього людства має велике значення.

У радянському літературознавстві чи не вперше термін «революційний детермінізм» вжив А. М. Ієзуїтов. Він писав: «Змалюючи правдиву, історично і соціально достовірну картину життя, митець-реаліст цим самим не може не показати людину у вигляді кінцевого продукту суспільних відносин» [6, с. 39].

«Революційний детермінізм» вчений назвав провідним естетичним принципом соціалістичного реалізму, який вбирає у себе і специфічно трансформує «ідеологічні основи нового творчого методу», а також розкриває зміст цього філософського терміну: «ідея детермінізму, що виражає гносеологічну сутність реалізму в мистецтві (умовно кажучи, «гносеологічного реалізму»), утворює незалежність об'єкта від суб'єкта, середовища від людини, відображуваного від його відображення і залежність суб'єкта від об'єкта, людини від середовища, відображення від відображуваного. У сучасних умовах ідеологічної боротьби ця ідея так або інакше відкидається представниками буржуазної науки» [6, с. 46].

А. М. Іезуїтов не тільки розкрив своє розуміння детермінізму, а й визначив його функціональне призначення, виходячи з основних положень ленінської теорії відображення. Однак таке широке тлумачення ролі соціально-історичної зумовленості відображення життя у літературі ніби звужується терміном «революційний», бо вбачається причинно-наслідковий зв'язок лише на одному історичному етапі — при революційній заміні однієї суспільно-економічної формації іншою. Не заперечуючи слушності міркувань А. М. Іезуїтова щодо змісту терміну «детермінізм», звернемося до визначення детермінізму (логічного, психологічного, економічно-технологічного, географічного, морально-етичного та ін.), яке подав М. Пилипенко [9].

Нам здається не зовсім переконливою думка А. М. Іезуїтова, що революційний детермінізм є одним із основних принципів соціалістичного реалізму разом з принципами партійності і народності. Звичайно, партійність і народність передбачають соціально-історичну зумовленість літературного процесу загалом, як і кожного літературного явища зокрема. Соціально-історична детермінованість літератури, як і причинно-наслідкові зв'язки між літературними епохами, окремими письменниками, творами одного автора, між національними літературами діалектична закономірність, що виявляється і в таких літературознавчих поняттях, як історизм, соціальна зумовленість й історична конкретність, логічна вмотивованість характерів і вчинків героїв, гносеологічні джерела сюжетів і художніх образів, постає загальним законом реалістичного, передусім мистецтва соціалістичного реалізму.

«Мистецтво соціалістичного реалізму ґрунтується на принципах народності і партійності. Воно поєднує сміливе новаторство в правдивому художньому відтворенні життя з використанням і розвитком усіх прогресивних традицій вітчизняної та світової культури» [3, с. 57].

Визнання закономірностей у розвитку суспільства, детермінованості людської особистості не постає в естетиці соціалістичного реалізму фатумом, невідворотністю долі окремої людини. Навіть в екстремальних умовах війни, як показують романи Ю. Бондарева «Берег» і «Вибір», «партизанські» повісті В. Бикова, романи О. Гончара «Прапорonosці» і «Твоя зоря», у лю-

дини залишаються можливості вибору. Цей вибір зумовлюється революційною ситуацією в конфлікті з традицією, морально-етичними нормами різних класових верств суспільства, побутовими умовами, конфліктом поколінь і найголовніше,—сутичкою різних класових інтересів, двобоєм різних ідеологій. Соціальне завжди виступає першоосновою конфлікту, соціальне зумовлює той чи інший вибір, естетичне постає як його результат.

Партійність і народність — два основні, але не однозначні принципи творчого методу, соціально зумовлені та історично конкретні (детерміновані), тому що опираються на діалектико-матеріалістичні закономірності розвитку суспільства, заперечують стихійність і некерованість суспільних процесів, чітко визначають місце і роль людини в суспільному житті.

Про партійність і народність у літературі є чимало серйозних наукових досліджень, але в їх співвідношенні часто натрапляємо на «перекося» в бік ототожнення або категоричного чи замаскованого протиставлення. Якщо поняття партійності асоціюється в літературі з класовою позицією митця, є вираженням цієї позиції в творі, то у поняття народності, крім вираження загальнонародних інтересів, входить і національна специфіка літератури. Народність замикається в межах національної літератури, партійність неодмінно включає елемент інтернаціонального.

Якщо народність творчості Михайла Стельмаха ми вбачаємо в тому, що він створив колоритні типи українського селянина-колгоспника, жінки, сільського інтелігента, а через них розкрив глибинну суть революційних перетворень, то партійність його творчості має інші виміри — це образ сільського комуніста, показаний з чітких класових позицій.

Наголошуючи на різних сферах вияву партійності і народності, ми усвідомлюємо, що цим не вичерпується їх багатовимірний зміст, багатозначне виявлення в художньому творі: принцип партійності ніколи не може замінити поняття народності, не може бути його вищою формою. На жаль, така алогічна формула побутує у методичній літературі. У «Дидактичних матеріалах з української радянської літератури для X класу» учням пропонують відповісти на запитання: «Чому принцип партійності мистецтва є вищою формою його народності?» [5, с. 7]. А й справді — чому? Хіба може бути народність нижчою формою партійності?

Подібні претензійні формули тільки заплутують розуміння основних принципів соціалістичного реалізму, а уникнути їх допоможе увага до історії виникнення і побутування цих принципів, проникнення в їх соціальну значимість, соціальну детермінованість.

Соціально-історичний детермінізм дає можливість чіткіше відмежувати твори соціалістичного реалізму від творів інших літературних напрямів і творчих методів. Тільки у тому випадку, коли соціалізм та його ідеї постають як закономірний результат суспільного розвитку, як історично зумовлена необхідність,

а герої твору виражають найзаповітніші сподівання народу, ми можемо говорити про соціалістичний реалізм.

Не досягає мети і той письменник, який детермінованість подій прямолінійно декларує, вульгаризує, забуваючи про закони художньої творчості, що передбачають типізацію і узагальнення, відтворення нової дійсності, співзвучної, співмірної із самим життям. О. С. Бушмін з цього приводу писав: «Специфіка художнього прогресу полягає не в його незалежності від соціальних та інших факторів, а в своєрідності їх переломлення у сфері мистецтва, у відносній самостійності його розвитку» [4, с. 204].

Вже сам предмет мистецтва і літератури визначає його соціальну першооснову. Творчий же процес — не відхід від соціального в абстракції мислення, не торжество інтуїції, а всеглибше пізнання і відтворення об'єктивного світу засобами мистецтва відповідно до основних принципів теорії відображення. Інтереси народу, комуністичний суспільний ідеал залишаються нашими орієнтирами у процесі творчості, коли звершується таїнство — суб'єктивне освоєння об'єктивного світу.

Не викликає сумнівів, заперечень детермінованість нашого творчого методу. А наскільки детермінованим є індивідуальний стиль? Відповідає на це запитання один з найавторитетніших наших теоретиків академік М. Б. Храпченко: «Кожен митець сприймає і зображує життя в світлі свого естетичного ідеалу, утверджує або заперечує ті чи інші явища і факти у відповідності з ним. Те, що допомагає здійсненню народних ідеалів, виступає у творі як прекрасне. Те, що заважає, здається огидним, потворним. Без цього взагалі неможлива художня творчість» [11, с. 110].

Отже, на об'єктивну картину відображуваного світу лягає відсвіт творчої особистості. Або інакше: предмет зображення не фотографується, а постає перед читачем в освітленні естетичного ідеалу письменника. Об'єктивне, реально існуюче в житті переноситься у світ художніх образів. Історично визначена, соціально детермінована концепція людини і світу, що постає в художньому творі в конкретному естетичному ідеалі, включає в себе не лише суще (реально існуюче), а й бажане, вимріяне — домислене згідно з даним естетичним ідеалом.

Соціальна конкретика, ідейна наповненість всієї художньої структури твору — проблематики, системи образів, зображуваних картин дійсності, кожної окремої деталі — визначають і художні достоїнства твору. До подібного висновку приходять Л. Новиченко, коли називає визначальні прикмети індивідуального стилю. Особливість виразу змісту, закономірність перетворення змісту у форму, ідейно-естетичну концепцію вчений називає «концептуальною основою стилю» і підкреслює, що стиль зумовлюється духовним життям часу, розвитком суспільної свідомості, потребами самого літературного процесу [7, с. 48], так що індивідуальний стиль письменника завжди постає соціально й історично детермінованим.

Візьмемо для прикладу стилі трьох найбільш відомих українських прозаїків. Творчий почерк О. Гончара відзначається ліричною піднесеністю розповіді, романтизацією головних героїв, чіткістю ідейних позицій. Він сформувався, увібравши все краще із творчого досвіду Яновського і Довженка. Кожний новий твір О. Гончара — це нова композиція, новий пласт життя, нові горизонти бачення світу, нові людські типи, вихоплені з виру життя. Стиль М. Стельмаха теж називають романтичним, але його романтизм йде від народнопоетичних традицій, котрі й визначають епічну розлогість й історичну конкретику його романів, своєрідність його естетичного ідеалу. При певній стабільності його прийомів зображення, подібності основних героїв і їх антиподів від роману до роману йшло шліфування відомого, віднайденого. Щедре використання фольклорних елементів у тексті твору не відволікало уваги письменника від соціальної конкретики часу, втіленої і в образах, і в проблематиці «Крові людської — не водиці» чи «Чотирьох бродів».

Найбільш рухливим в українській прозі останніх років є, мабуть, стиль П. Загребельного. То він строгий аналітик в історичних романах, то стає прискіпливим соціологом при зображенні нашого сьогодення, а то вдається до сатири, бурлеску в «Левиному серці» чи виявляється закоханим мрійником у «Кларнетах ніжності». Тут потрібна і історична ерудиція, і широта погляду з висоти державних інтересів, і майстерність перевтілення в свого героя, та понад все — талант і пильний погляд в буття народу.

Три різні стилі, що належать до різних стильових напрямів в українській радянській прозі, та на всіх лежить печать соціально-історичного детермінізму. Саме наш творчий метод при всій детермінованості його творчих принципів забезпечує якнайбільшу свободу творчості, забезпечує все оте розмаїття форм і стилів, якими славиться радянська література.

Соціально-історичний детермінізм визначає ідейно-естетичну цінність твору незалежно від того, який конфлікт ліг в його основу — ідеологічний, виробничий, морально-етичний, психологічний чи побутовий. Дуже часто такі конфлікти взаємопов'язані, доповнюють один одного, та головне і важливіше — його соціальна значущість. Ось давно відома і не раз використовувана в літературі тема Марусі Чурай. Драматурги, прозаїки і поети досі розвивали цю історію лише в морально-етичному плані, на побутовому матеріалі. А Ліна Костенко у своєму віршованому романі не тільки поглибила психологічну характеристику основних учасників події — Гриця і Марусі, старої Чураїхи і загребущої Бобренчихи, багатіїв Вишняків, а й показала соціальну зумовленість саме таких характерів в умовах визвольної війни і національного відродження, які супроводжувались і розвитком феодалських відносин, формуванням національної феодалської верхівки.

Герої напівлегендарної трагедії постали в контексті тодішніх політичних і соціальних конфліктів. Соціальна й історична

детермінованість посилила пізнавальну й виховну значимість давньої історії. Давня легенда заговорила із нашими сучасниками переконливіше й емоційніше, а все це надало романові «Маруся Чурай» і більшої естетичної значимості.

Детермінізм не втрачає свого значення і при використанні умовних прийомів відображення. «Химерність» в літературі має різні джерела і різне естетичне призначення — то вона йде від фольклорної умовності, то веде родовід від бурлеску, то використовує прийоми наукової фантастики. Думаю, ніхто не буде заперечувати соціального підґрунтя «химерного» в дилогії В. Земляка «Лебедина зграя» та «Зелені Млини». Яскраво виражена соціальність і в одному з найновіших «химерних» романів — у «Жорнах» Р. Федоріва.

Якими б дивними, ба навіть дивакуватими не здавались характерник Яків Розлуч, Якийсь Петро і чорт Антипко, вони визначають реалії конкретної епохи, коли на заході України після вересня 39-го, після визволення України від німецько-фашистських загарбників утверджувався новий соціальний лад.

Умовні прийоми типізації набули поширення не лише на Україні, де запально сперечаються про долю «химерного» роману, а й в інших радянських та зарубіжних літературах. Досить назвати останні твори киргиза Ч. Айтматова, роман грузина Ч. Аміреджібі «Дата Туташхія», «короткий роман» естонця Е. Ветемаа «Повернення Калевіпоєга», романи угорця Л. Мештерхазі «Загадка Прометея», поляка Т. Новака «Чорти», болгарина Д. Фучеджієва «Ріка», ряд творів латино-американських та африканських письменників, щоб переконатись, що умовність в літературі — не відхилення від норми, не огріхи в розвитку соціалістичного реалізму, а соціально й історично детермінована закономірність.

Соціально-історичний детермінізм у літературознавстві виражається в принципах партійності і народності, в історизмі й класовості мистецтва, виявляється через зв'язок літератури з життям, а письменника з передовими суспільними силами, він зумовлений самим предметом літератури. Тому так важливо, що саме на цих особливостях сучасного літературного процесу наголошено в рішеннях XXVII з'їзду КПРС, у новій редакції Програми КПРС. Тому так важливо, щоб у нашій практичній роботі — при оцінці того чи іншого літературного твору критикою, при викладанні літератури в школі і вузі ми не розгубили, не втратили соціальних та історичних орієнтирів.

1. *Ленін В. І.* Партійна організація і партійна література // Повне збір. творів. Т. 12. 2. Матеріали XXVII з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу. К., 1986. 3. Програма Комуністичної партії Радянського Союзу. К., 1986. 4. *Бушмин О. С.* Наука о литературе: Проблемы. Суждения. Споры. М., 1980. 5. Дидактичні матеріали з української радянської літератури. К., 1981. 6. *Иезуитов А. Н.* Социалистический реализм в теоретическом освещении. М., 1975. 7. Література і сучасність. 1980. Вип. 13. 8. *Максимович М.* История древней русской словесности. К., 1839. Т. 1. 9. *Пилипенко Н.* К проблеме социального детерминизма // Коммунист. 1981. № 4. 10. *Плеха-*

Внимание XXVII съезда партии и последующих пленумов ЦК КПРС к социальной детерминированности и исторической конкретности литературы обязывает советское литературоведение полнее использовать познавательные возможности и воспитательную силу советской литературы в идеологической борьбе, чтобы, опираясь на гласность и демократизацию, убедительнее разоблачать чуждые эстетические концепции.

Стаття надійшла до редколегії 19. 01. 85

Г. Я. НЕДІЛЬКО, доц.,  
Ніжинський педагогічний інститут

## Думка як літературний жанр

Жанр думки в українській літературі з'явився у період зародження романтизму. Термін «думка» зустрічається вже у «Русалці Дністровій» (1837), де в першому розділі — «Народні пісні» окремо виділені «Думи і думки». У «Передговорі к народним руським пісням» І. Вагилевич писав, що думки — це жіночі пісні, пов'язані з журбою і тугою [9, с. 16]. Свою поетичну збірку А. Метлинський назвав «Думки і пісні та ще дещо» (1839). Поезії під заголовком «Думка» зустрічаємо у творах багатьох романтиків. М. Шашкевич два твори назвав «Думка», Т. Шевченко — чотири, О. Афанасьєв-Чужбинський — один. Перший розділ збірки «Поезії» (1862) Ю. Федьковича названо «Думки і співанки». До жанру думки зверталися І. Франко, Л. Глібов та інші поети.

Під заголовком «Думка» у збірці «Новые стихотворения Пушкина и Шевченка», яка вийшла у Лейпцігу 1859 р., були опубліковані поезії Шевченка — «Як умру, то поховайте...» і «За думою дума роєм вилітає...», відома під назвою «Гоголю». Сам Шевченко заголовок «Думка» цим творам не давав, але в них криється зміст, властивий думкам того періоду. Це роздуми героя про становище народу, долю ліричного героя, призначення мистецтва.

У творах російських поетів назва «Думка» не зустрічається. Твори, близькі за жанровими ознаками до українських думок, автори називають думами. Так, М. Лермонтов назвав вірш, що починається словами «Сумно я дивлюсь на наше покоління», «Думою» (1831). О. Кольцов ліричним творам дав назву «Думы». К. Рилєєв писав твори, близькі до українських народних дум («Дмитрий Донской», «Смерть Ермака», «Иван Сусанин», «Богдан Хмельницкий» та ін.), і називав їх думами. У жанровому відношенні вони відрізняються від українських думок, поезії Лермонтова «Дума» та ліричних віршів Кольцова.

Оскільки в російській літературі дума і думка значного поширення не набули, їх часто називають одним терміном — ду-

ма, хоч це різні жанри. Л. Тимофєєв і Н. Венгеров пишуть: «Думами» називав, наприклад, поет-декабрист К. Ф. Рилєєв книжку своїх віршів, присвячену Росії. Пізніше назва «дума» втратила свій історичний характер. Наприклад, думи — ліричні роздуми О. В. Кольцова, дума — вірш М. Ю. Лермонтова «Сумно я дивлюсь на наше покоління» [12, с. 44]. «Краткая литературная энциклопедия» теж дає одне поняття: «Думи — епічно-ліричний жанр українського словесно-музичного фольклору. Історичні за змістом думи виникли і розвинулись у специфічних умовах козацької військової демократії XV—XVII ст. і були важливою частиною репертуару сліпих співців-кобзарів (бандуристів)» [4, т. 2, с. 816]. Думка як літературний жанр тут не згадується.

У сучасній науково-довідковій літературі думка визначається переважно як музичний жанр. У другому виданні «Большой советской энциклопедии» дається таке визначення: «Думка — загальна назва ліричних пісень, яка вживалася у XIX ст. фольклористами західних областей України» [2, т. 15, с. 279]. Тут же вказується, що думкою називають і деякі інструментальні й вокальні твори, наводяться приклади із творів П. І. Чайковського, М. О. Балакірева, А. Дворжака, М. В. Лисенка, Є. Моноюшка; у третьому виданні: «Думка — загальна назва українських і польських ліричних і ліро-епічних пісень, які за імпровізаційним характером і ладовими особливостями наближаються до дум. Введена в XIX ст. фольклористами західних областей України» [3, т. 8, с. 534].

Лише як українська і польська лірична або ліро-епічна народна пісня називається думка і в першому [13, т. 4, с. 368] та другому [14, т. 3, с. 494] виданнях «Української радянської енциклопедії», а також в 11-томному «Словнику української мови» [10, т. 2, с. 463]. Отже, думка визначається тільки як жанр народної пісні. Ознаки думки як літературного твору не простежуються. Але ж думка — поширений жанр романтичної лірики першої половини XIX ст. Вона зустрічається у творчості багатьох письменників. Чимало літературних думок покладено на музику і стали відомими піснями.

Думка як літературний жанр визначається В. М. Лесиним і О. П. Пулинцем у «Словнику літературознавчих термінів» (К., 1965): «Думка — поширений в українській, російській і польській романтичній літературі першої половини XIX ст. жанр короткого ліричного вірша елегійного чи баладного змісту» [6, с. 107]. Однак це визначення не дає повного уявлення про думку як літературний жанр.

Аналогічне визначення дається у підручнику «Теорія літератури» за редакцією В. Воробйова і Г. В'язовського: «Думка — своєрідне прищеплення елегії на слов'янському ґрунті» [11, с. 223]. Але думка все ж відрізняється від елегії, хоч і для неї властиві смуток, журба, задума.

Дещо уточнює визначення жанру думки Ф. П. Пустова у «Шевченківському словнику». Вона вказує, що для романтиків

20—40-х років XIX ст. думка була «формою розкриття їхнього духовного світу», що вони «розробляли в цьому жанрі передусім теми інтимного життя» [19, т. 2, с. 201].

У найновішому виданні словника «Літературознавчі терміни» (1985) В. Лесин дає визначення, аналогічне тому, яке було у попередньому виданні: «Думка — короткий ліричний вірш переважно елегійного змісту в творчості українських, російських і польських романтиків першої половини XIX ст. Пізніше з'явився цей жанр і в білоруській поезії. Думка виникла під впливом народної пісні, часто як переспів її» [5, с. 59].

В обох випадках думка названа літературним жанром, однак ґрунтовного її визначення немає.

Для з'ясування жанрових ознак літературної думки слід звернутися до творів, названих так самими їх авторами. При цьому треба розглядати зміст твору, образ ліричного героя, образотворчі засоби.

Для розуміння суті думки важливе значення має висловлювання І. Франка про думку як про літературний жанр. Він зазначав, що Метлинський «розпочав свою поетичну діяльність збіркою віршів «Думки і пісні та ще дещо», виданою в Харкові 1839 р., а закінчив чотирма думками і піснями, поміщеними в першому томі «Южнорусского зборника» [17, с. 267]. У цій збірці були вміщені такі його твори: «Бандура», «Козачі поминки», «Сирітка» і «Старець». Франко писав, що поет у таких творах, як «Сирітка», «Старець» і «Максим Глек» стоїть на чисто українському ґрунті поетичного опису народного побуту, зближуючись тоном більше до Гребінки, як до Шевченка [17, с. 267].

Отже, Франко вважав поезії «Сирітка» і «Старець» такими, що належать не до романтичних творів, а до таких творів, у яких відображається український народний побут. До думок Франко, очевидно, зараховував і два інші твори: «Бандура» й «Козачі поминки». Обидві ці поезії мають елегійний характер. У першій подано роздуми про роль мистецтва, які притаманні думкам. У другій — роздуми героїв (батько і син), обрамлені словами автора. Діалог козаків, які помирають, за розміром менший, ніж авторські слова. У поезії наявна діалогічна форма, властива думкам.

Хронологічно першим твором, який автор назвав думкою, була «Думка червонорусця» А. Метлинського. У ній дано роздуми ліричного героя про рідний край і звертання до нього. Перша восьмирядкова строфа — сприйняття червонорусцем міста, де він перебуває. Йдеться про велике місто вночі, коли навколо все втихомирилося, заснуло і ніщо не гуркотить по вимощених вулицях, «ніхто не вештається і не гомонить». Місто спорожніло, обставини відповідають настроям героя.

Герой згадує рідний край (наступна восьмирядкова строфа), де жили його батьки, де дівчина співала пісень. І вже в заключній строфі у формі звертання до рідного краю висловлюються бажання ліричного героя «хоч думою-голубкою» полинути туди, бо йому «тяжко-важко на чужині», яка його не ко-

лихала і не годувала. Переживання героя підсилюються тим, що рідний край він покинув не зі своєї волі і тепер у нього «безрідного душа в'яне, серце стогне».

Всього п'ять чотирирядкових строф має «Думка» («Нісся місяць ясним небом...») М. Шашкевича. Дві перші знайомлять читача з обставинами, в яких відбувається дія, і переживаннями героя, що дано в стилі народної пісні за допомогою паралелізму. Тут використано паралелі місяць — парубок, зоря — дівчина красна. Самі роздуми (три наступні строфи) висловлені у формі звертання героя до гадки, сповненої туги:

Журна гадко, печалива  
Чо ти мене гониш? [18, с. 41].

Однак закінчення звучить оптимістично, що для думки загалом не властиве:

Мому серцю най радощі,  
Най надія грає,  
Най ми доля веселенька  
Птичкою співає! [13, с. 41].

Друга «Думка» («Ти, конику-воронику») Шашкевича побудована у формі діалога ліричного героя з його конем. Остання частина твору — роздуми героя про свою долю. Для нього «день біленький вже померк, темна нічка запала». У думці події розгортаються в побутовому плані. Дорога ліричного героя до милої лежить через ліси, а ніч темна. Елегійного відтінку думці надають як звертання до коника («Ти, конику-воронику, що ти задумався»), так і відповідь коника («Лишень мене ти сумуєш, що ти зажурився»). Основний мотив думки — журба ліричного героя, висловлена ним самим і його другом — конем.

В альманасі «Сніп» (1841) М. Петренко вмістив шість поезій під загальним заголовком «Думки», серед яких були поезії «Дивлюсь я на небо...», «Туди мої очі, туди моя думка...» та ін. У другому виданні «Української радянської енциклопедії» вказується, що термін «думка» «трапляється і як підзаголовок деяких українських пісень-романсів XIX ст. («Дивлюсь я на небо») [14, т. 3, с. 494]. У сучасних літературних виданнях цей підзаголовок не дається, не вказується він і в примітках. Однак уже перший рядок поезії свідчить про те, що це роздуми ліричного героя. Всі інші ознаки цієї поезії ставлять її поряд із думками інших авторів. Дослідник творчості М. Петренка Г. Нудьга вказує, що ця поезія сповнена «роздумів, міркувань, над таємницею всесвіту, над долею людини, якій тяжко жити на землі. Поет нарікає на свою гірку, сирітську долю, на нещастя, на муки самотності, породжені розлукою з дівчиною, що живе там десь «за горою, де сонечко сяє», на марне своє земне життя. При цьому нарікання на долю часто виглядають загальними, безпричинними, навіяними романтичною поезією» [7, с. 42]. Отже, вірш містить усі ознаки, характерні для романтичної думки.

Для з'ясування жанрових ознак думки слід детальніше розглянути твори Шевченка, не тільки тому, що у нього чотири

поезії названі заголовком «Думка», але й тому, що поет досягнув вершин у романтизмі. В усіх «Думках» Шевченка роздуми героя про свою долю висловлюються від імені самого героя.

У «Думці» («Тече вода в синє море») роздуми героя обрамлюються словами автора. Монолог про тяжку долю дано у формі звертання героя до самого себе. Мотив покидання краю, туги за ним — головний у творі. Козак пішов світ за очі, залишив батька, неньку, молоду дівчину. Щастя не знайшов і тепер шляхи, якими можна повернутись — заросли тернами. Ця думка Шевченка близька до народної пісні: написана вона коломийковим розміром, починається і закінчується народнописенним паралелізмом.

Переживання сироти відтворено у «Думці» («Тяжко-важко в світі жити...»). Твір побудований на скаргах молодого козака-сироти, який розповідає про свою нещасливу долю, скаржиться на те, що з нього, бідного, навіть дівчина кепкує. Композиційно «Думка» — це роздуми героя, в які вставлено його ж звертання до дівчини. У творі сильний соціальний мотив:

Добре тому багатому:  
Його люди знають;  
А зо мною зострінуться —  
Мов недобачають.  
Багатого губатого  
Дівчина шанує;  
Надо мною, сиротою,  
Сміється, кепкує [20, т. 1, с. 12].

Дві інші «Думки» — це твори про переживання дівчини, яка сумує за коханим. У «Думці» («Вітре буйний, вітре буйний») розповідь ведеться у формі звертання ліричної героїні до вітру. Саме вітрові дівчина довіряє свої мрії. «Думка» сповнена суму, викликаного турботою про долю коханого. Твір обрамлений звертанням до буйного вітру, що має фольклорне походження:

Вітре буйний, вітре буйний!  
Ти з морем говориш.  
Збуди його, заграй ти з ним,  
Спитай синє море [20, т. 1, с. 10].

Остання «Думка» («Нащо мені чорні брови...») Шевченка за формою — монолог одинокої дівчини-сироти. У роздумах протиставляється краса молодої людини і її нещаслива доля («Нащо мені краса моя, коли нема долі?»).

Отже, всі чотири «Думки» Шевченка першого періоду — це роздуми ліричного героя про долю, всі вони мають елегійний, журливий характер, у всіх про свою долю розповідає сам ліричний герой. В окремих «Думках» розповідь переплітається зі словами автора. Написані «Думки» Шевченка у народнописеному стилі, коломийковим розміром.

Шевченко писав «Думки» і в наступні періоди творчості, але заголовок «Думка» у нього більше не зустрічається. Ф. Пустова до жанру думки відносить цілу низку поезій Шевченка. 1844 р. з-під пера поета виходить думка «Дівичії ночі», 1845 — «Не женися на багатій» і «Не завидуй багатому». Перша із них і за

формою і за змістом примикає до «Думок» раннього періоду. Після короткого вступу, в якому даються експозиційні дані про дівчину, йде її драматично напружений монолог, в якому висловлюються переживання героїні. Дані вони у побутовому плані. Дівчина тужить, бо в неї немає «вірної дружини, немає з ким полюбитись, серцем поділитись». Тут же маємо і глибокі узагальнені роздуми про кохання:

...Нащо мені  
Тая слава... слава.  
Я люблю, я жити хочу  
Серцем, не красою! [20, т. 1, с. 234—235].

Інші дві «Думки» написані 4 жовтня 1845 р. у Миргороді. Вони становлять своєрідний ліричний диптих. За формою це роздуми-звертання ліричного героя до самого себе. У них висловлюються почуття самотності, невдоволення своїм становищем. Поет прагне відтворити сумний настрій, запевнити себе в тому, що «легше плакати, як ніхто не бачить». Філософські роздуми про життя взагалі, прагнення перемогти почуття самотності — це риса, яка з'являється в думках Шевченка цього періоду.

На засланні поет надає думкам більшого суспільного звучання. У думці «Ой виострю товариша» (1848) ліричний герой виступає народним месником, який прагне добитися суспільної справедливості, знайти правду. Для цього він бере в руки ніж:

Ой виострю товариша,  
Засуну в халяву  
Та піду шукати правди  
І тієї слави [20, т. 2, с. 142].

Вірш «Не так тії вороги» (1848) є ліричними роздумами, в яких засуджуються лицемірні люди.

Цілу низку «Думок», створених після арешту і на засланні, являють собою жіночі пісні, що мають журливий характер. Так, у пісні «Ой одна я, одна», яку М. Рильський відносив до жанру думки [8, с. 185], провідним мотивом є самотність, сирітство. Лірична героїня заявляє, що вона виплакала карі очі, не зазнала щастя в житті, не знала ні брата, ні сестри, зросла між чужими людьми. Сюди ж належить і поезія «Полюбилася я» (1848) та ін.

Після повернення із заслання Шевченко написав тільки окремі поезії типу думки. У них розробляються традиційні мотиви шукання щастя («Ой по горі роман цвіте...», 1859), суму людини, що не має долі («Ой маю, маю я оченята»...», 1859).

Жанр думки поступово починає виходити за традиційні рамки висловлення особистої туги, скарги на тяжке життя. З'являються твори про покликання митця, силу художнього слова. Яскравим зразком такого твору є поезія Шевченка «Думи мої, думи мої...» (1839). За розміром цей твір перевершує думки, але за загальною тональністю, за змістом близький до них.

Такою є й поезія Шевченка «Як маю я журитися...» (1849), де висловлюються заповітні мрії поета, говориться про його долю, творчість. У вірші звучить тверда впевненість у тому, що

поет, незважаючи на тяжке життя, на те, що його «доля захо-валася; а воленьку люде добрі... закинули в далеку неволю», буде твердо стояти на тих позиціях, на яких стояв раніше, хоч саме за свої переконання, за революційні твори, він був засланий. Впевнено, рішуче звучать слова, які визначають основний мотив творчості Т. Шевченка періоду заслання:

...Не продамся нікому,  
В найми не наймуся [20, т. 2, с. 204].

У 50—60-х роках XIX ст. питання мистецтва порушується і в думках інших поетів. «Думка» («Як ранок осипле квіточки росою», 1855) О. Афанасьєва-Чужбинського відбиває картини природи, серед якої, коли прислухатися, чути, як «над водою мов щось таємне голосно співає». То не солов'ї налетіли в лози і не чайки кигичуть. То співає чарівна природа свою пісню:

А в тій пісні чуєш і радість і сльози,  
Мовби твою душу якісь душі кличуть [1, с. 45].

Ця картина природи тривожить душу митця, приводить до того, що він світом нудить. Так буде до того часу, поки у нього не з'явиться пісня, яку йому судилося написати.

Проблемі мистецтва Ю. Федькович присвячує поезію «Дикі думи». Слово «думи» тут означає не жанрову приналежність твору, а «мрію», продукт мислення. Поет розмірковує над своєю творчістю, надіється, що його твори «Чорногорів легіники-юни» будуть «за срібнії струни на гуслі вни класти». Думи поета зустрічають великі перешкоди на своєму шляху, їх заковують у кайдани, але поет впевнений, що вони знайдуть «ще щастє і долю!». Сильним заключним акордом звучать слова, звернені до дум:

Загомоніте, як дзвони та струни,  
Від хмари до хмари [15, т. 1, с. 392].

В інших романтиків слово «думи» зустрічається і в заголовках та перших рядках поезій, які за жанровими ознаками належать до думки. Як і у Федьковича, слово «думи» часто вживається не на означення жанру. Так, «Дума» («Розлетілись наші думи...») І. Гушалевича побудована як суцільний ліричний монолог героя, в якому наявне звертання до серця. Думкою є фактично і «Дума на 60-літній день» О. Духновича.

У літературі маємо і факти написання поетами творів за зразками народних дум. Думи писав І. Срезневський («Запорожская старина»). Правда, у цій збірці він видавав написані ним думи за народні. Думи писав і П. Куліш, помістивши їх поряд з народними в циклі «Україна». Шевченко у поемі «Невольник» вставляє «Думу» («У неділю вранці-рано»), яку співає сліпий Степан. Але це твори іншого жанру, зі своїми яскраво вираженими ознаками. Вони більше тяжіють до епосу, тоді як думка — до лірики, до народної пісні. Та й спосіб їх вокального виконання різний. Дума виконується речитативом, думка ж, якщо вона покладена на музику (що буває не завжди) співається як пісня чи романс.

У 50—60-х роках думка починає набувати ширших узагальнень, всебічних роздумів про життя. Л. Глібов у поезії «Журба» («Стоїть гора високая», 1859) зіставляє долю героя і природи, говорить про швидкоплинне життя людини і постійне оновлення природи. У вірші наявний мінорний тон роздумів героя про долю, звертання до природи, що властиве для жанру думки.

Аналогічні твори є не тільки у Глібова. Близькі до «Журби» поезії О. Афанасьєва-Чужбинського «Осінь», М. Устияновича «Старість не радість», О. Духновича «Дума на 60-літній день».

У низці творів зустрічаємо вказівку на те, що у них подано думки або думи самого автора або ліричного героя. Так, І. Гушалеви́ч свою поезію «Дума» розпочинає словами: «Розлетілися наші думи», О. Афанасьєв-Чужбинський у поезії «Осінь» вказує на те, що є думка про повернення весни до природи, що весною знову «лист зелений завітчає байрак і діброву». У «Думці» («Як за лісом, за пралісом») Глібова підкреслюється: у ній ліричний герой розмірковує про своє життя, а в «Думці» «Турбується наш невсипущий світ» наприкінці додається, що висловлені думки йдуть від імені героя поезії.

Думки героя про злиденну долю можуть виражатися у формі діалога, як це маємо у «Думці» («Ти конику-воронику») М. Шашкевича, де герой звертається до свого бойового друга — коня. Діалог зустрічаємо і в думках Ю. Федьковича («Ой нічка то тиха» та «Ой вийду я з хати»). В оповіданні О. Стороженка «Межигорський дід» вставлена думка, що теж має діалогічну форму. Про тяжку долю розмовляє козак зі своїм серцем.

Як літературний жанр думка зустрічається і в післяромантичний період, хоч до цього терміну поети звертаються тепер рідко. 1868 р. М. Старицький пише «Думку» («Хвилями котиться голос»), Л. Глібов 1893 — «Думку» («Турбується наш невсипущий світ»); І. Франко цей заголовок дає одній із поезій циклу «Галицькі образки» («Ой погляну я на поле»). Всі названі твори мають елегійний характер, у них висловлені роздуми ліричного героя про свою долю. У Старицького вони переплітаються з картинами природи. Ліричний герой Глібова розмірковує про тяжке життя в сучасному поетові суспільстві, тут протиставляється життя бідних і багатих. Цим думка Глібова дещо відрізняється від думок інших авторів.

Згадана «Думка» Франка має три автографи. Один у блокноті 1880 р., другий у рукописній збірці, де він поданий під № 1 «Галицьких образків», третій — між поезіями, редагованими Франком в останні роки життя. Саме з цього рукопису поезія і була вперше опублікована у збірнику «Іван Франко» (К., 1926). Думка написана у формі ліричного вірша, в якому широко використовується народнопісенний паралелізм. Мальовничі картини природи протиставляються тяжким переживанням ліричного героя:

Гляну — просто рай в природі,  
Ясність, розкіш, красота,—  
Та мені дивитись годі,  
Як неволить гризота [16, т. 2, с. 291].

Якщо для традиційної думки характерне висловлення переживань тільки ліричного героя, то у «Думці» Франка маємо певне розширення кола персонажів. Тут поруч із героєм і «діток хорих тусклі очі догоряють», і «жінка кашляє та стогне». Отже, йдеться про сім'ю бідної людини, що набуває широкого узагальнення. Автор пише:

Для нещасного природа  
Мов убита мовчить...

Для нещасного не сяє  
Сонце блиском золотим...

І в його зболіле серце  
Ніч потіхи теж не лє... [16, т. 2, с. 291].

В українській радянській поезії у заголовок назва «Думка» майже не виноситься. Правда, «Думкою» свій вірш назвав А. Малишко («На камені, що від руїн...»), який відповідає жанровим особливостям класичної думки, хоч має новий ідейний зміст.

Отже, думка як літературний жанр — це поширений в романтичній поезії короткий ліричний вірш елегійного характеру, близький до народної пісні, в якому переживання і роздуми автора або ліричного героя про свою долю висловлені від їхнього ж імені, що зумовлює широке використання монологів і діалогів.

1. Афанасьєв-Чужбинський О. Поезії. К., 1972. 2. Большая советская энциклопедия. Изд. 2-е. М., 1952. Т. 15. 3. Большая советская энциклопедия. Изд. 3-е. М., 1972. Т. 8. 4. Краткая литературная энциклопедия. М., 1962. Т. 2. 5. Лесин В. М. Літературознавчі терміни. К., 1985. 6. Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. К., 1965. 7. Нудьга Г. Два поети-романтики // Забіла В., Петренко М. Поезії. К., 1960. 8. Рильський М. Статті про літературу. К., 1980. 9. Русалка Дністровая: фотокопія з видання 1837 р. К., 1950. 10. Словник української мови: В 11 т. К., 1971. Т. 2. 11. Теорія літератури / За ред. Воробйова В. Ф. та В'язовського Г. А. К., 1975. 12. Тимофеев Л., Венгеров Н. Краткий словарь литературоведческих терминов. М., 1958. 13. Українська радянська енциклопедія. Вид. 1-ше. К., 1961. Т. 4. 14. Українська радянська енциклопедія. Вид. 2-ге. К., 1979. Т. 3. 15. Федькович Ю. Твори: У 2 т. К., 1960. Т. 1. 16. Франко І. Збір. творів: У 50 т. К., 1960. Т. 2. 17. Франко І. Збір. творів. У 50 т. К., 1984. Т. 41. 18. Шашкевич М. Твори. К., 1973. 19. Шевченківський словник. К., 1976. Т. 1. 20. Шевченко Т. Повне збір. творів: У 6 т. К., 1963. Т. 1.

Рассматривается определение термина «думка». На основе анализа стихотворений делается вывод, что думка как литературный жанр — это распространенное в романтической поэзии лирическое стихотворение, близкое к народной песне, в котором приводятся размышления автора или лирического героя о его тяжелой судьбе, с широким использованием монолога и диалога.

Стаття надійшла до редколегії 07. 05. 86

**«Буду світ свій різьбити, як камінь...»**  
(питання майстерності оповіді  
у новелах В. Стефаника)

Творчість Василя Стефаника, одного з найвидатніших новелістів кінця ХІХ — початку ХХ ст., має велике виховне і пізнавальне значення. Творець соціально-психологічної новели, він поряд із М. Коцюбинським, О. Кобилянською викристалізував цей жанр, досягнувши максимальної виразності і сили впливу на читача.

Радянські літературознавці постійно цікавляться творчою спадщиною письменника. Є солідні дослідження В. Лесина, Ф. Погребенника, М. Грицюти, І. Денисюка та ін. [6, 7, 4, 3, 5]. І все ж творча лабораторія новеліста потребує детальнішого вивчення. Про це, зрештою, неодноразово наголошують і самі дослідники. Так, досі мало висвітлено прикметний індивідуальний письменницький стиль, майже не розкрито функцій різноманітних тропів, специфічності оповіді. Крім того, такі кардинальні питання, як проблема соціальної психології селянина, відображення навколишнього світу крізь призму рідної говірки, яка є джерелом образів, ритміки і стилю Стефаникового, роль фольклору у його творчості, естетичні принципи «селянського Бетховена» ще чекають дослідників.

Пропонована стаття являє собою спробу проникнути у творчу лабораторію новеліста, зокрема дослідити структурні типи діалогів і монологів, які є основними модусами зображення дійсності.

[Характерна риса поетики новеліста — це те, що оповідь у його творах носить поліфонічний характер.] Різні види чужої мови переплітаються тут у найрізноманітніших пропорціях, дозуючись залежно від художньо-естетичної значимості персонажа. [Мова автора легко переходить у внутрішній монолог, який у свою чергу часто-густо інкрустується діалогічними репліками, і вони, підхоплювані іншими дійовими особами, переходять таким чином у діалог чи полілог. Для прикладу візьмемо новелу «Роса». Ось її початок: «Старий Лазар досвітом сапав грядки. Досвітні пасма витягали сонце на землю, а Лазар потрясав сивим волоссям і, спершися на сапу, усміхався, бо дуже любив цей ярий переддень. В сутінках світанку все малював будучність своїх дітей, внуків і правнуків» [10, с. 200]. Ще два речення автора — і починається внутрішній монолог-спогад, переплітаючись з таким же діалогом-рефлексією: «Отомся, росе, находив по тобі, отось мене ся наїла, але твоя їдь була так, як мед, що щипає і смакує. Я тебе сімдесят років не проминув ані одного дня, я все чекав ясного сонця, і воно, велике та ласкаве, висувувало мене, а тебе, росе, забиало до неба, щоби вечором змивати, як умліває вся травинка» [10, с. 201].

Герой може звертатися до будь-якого предмета, який викликає у нього згадки про передвоєнне життя, що реалізується у внутрішнім діалозі:

«Мой, старий,— каже,— але аби ти видів, який козак наш Тома, у сивій кучмі, у синіх гачах, а люди плещуть йому в долоні, а він говорить, як у книжці, а сорочка горить на нім. Ей, якби ти ся хоть раз подивив на них!» [10, с. 201].

Письменник не любить зображувати одночасно декілька осіб крупним планом. Новела у нього — це об'єкт дослідження одного героя в одній площині. «Стефанік,— пише І. О. Денисюк,— зображує плинність свідомості героя. Зосереджуючись на показі психологічного процесу як одного з прийомів розкриття характеру, письменник, зрозуміло, не може стежити за внутрішнім світом багатьох персонажів, обмежуючись іноді студією однієї душі» [4, с. 124]. Звідси і тенденція новеліста до монологізації оповіді із внутрішнім діалогом («Стратився», «Синя книжечка», «Сини» та ін.).

У Стефаніка, як правило, немає монолога без адресата. Тому, власне, Антін («Синя книжечка») «сидить отам п'яний та й рахує, аби село чуло, кому продав поле, кому город, а кому хату» [10, с. 31]. Для чого потрібна примітка «аби село чуло»? Це суттєво відрізняє раннього Стефаніка від «чистих» виразників так званого потоку свідомості, представник яких зафіксував би перелив нервових імпульсів людини в стані сп'яніння без будь-яких сторонніх свідків і соціального підтексту. А ще — Стефанік ніколи не залишає свого героя тет-а-тет з читачем. Оце «аби село чуло» відіграє роль посередника між персонажем і нами, підтримує Антона, оберігає його від остаточного душевного відчуження, а також детермінує логіку мовлення персонажа, яка не є тут суто внутрішньою. Між Антоном і односельчанами міг відбутися такий діалог — створюється певна ілюзія його достовірності. Складається враження, що письменник сам перебував серед оточуючих Антона із відеомagnetофоном в руках — саме тепер у презенсному часі він демонструє нам свій мікрофільм, коментуючи хід емоційних вражень короткими ремарками-поясненнями. Такий художній прийом — введення акустичного резонансу навколишнього середовища — новаторський в українській літературі, суто стефанівський засіб зображення дійсності. Подібна викладова форма, близька до реалістичного «потoku свідомості», була у І. Франка, вживалася як складова частина внутрішнього монологу в інших письменників. Але у великого покутянина вона стала довершеною. Скажімо, у новелі «Сини» старий Максим, який втратив на першій світовій війні двох синів, завжди «галасував, лютився, а люди з сусідніх нив говорили до себе (курсив наш.—С. М.): «Старий пес, все лютий, але молоді коні міцно тримає; богатир, із замолodu добре годований, та втратив обох синів і відтогди все кричить і на полі, і в селі» [10, с. 176]. Як бачимо, і тут новеліст не наважується залишити героя в герметичній ізоляції — маємо реакцію Максимових земляків.

Особливістю діалогічної мови у Стефаника є те, що у ній відсутній гострий дух полеміки, залізної логіки доказів (як, наприклад, у романах Достоевського, де все тяжить до гострого діалогічного протиставлення). М. Бахтін пише, що у російського романіста «тільки у спілкуванні», у взаємодії людини з людиною розкривається і «людина в людині» як для інших так і для себе самого» [1, с. 18]. Голос у Стефаникових «майстерверках» теж має свою луну-відповідь, але для письменника байдуже, у якому вигляді вона повертається: оформлена словесно чи є невидимою на полотні твору імпульсивною реакцією. Головне для новеліста — необхідність діалогічного потенціалу. Монолог чи діалог продовжується тому, що є зовнішній подразник («Синя книжечка», «Мати», «Новина», «Камінний хрест»). Питома вага обсервації психологічного стану головного героя при цьому набагато більша, ніж інших персонажів. Природно, головна дійова особа завжди стоїть на авансцені, а інші — за кулісами: вони потрібні в новелі як свідки, як соціальне тло. У новелі «Мати» автор не вважав за потрібне надати Катерині, дочці старої Вережихи, бодай слова захисту. Монолог матері — це екран, на якому мультиплікується психологічний стан дочки, що стала покриткою: «Та що ти, донько, поробляєш? Забулась за нас та свого хлопця, що дідові не злазить з рук і не дає робити». Лиш зелений листок перед бурею так тріпочеться, як її Катерина» [10, с. 199].

Прокляття матері паралізує волю Катерини: «Стара гляділа, як кат, сівши на купу сіна, а Катерина спокутувала вже свій гріх і була осяяна прощаючим небом».

«Тобі, небого, жите скінчилося серед нас, я дорого заплатила за це тріло, насип його в московську гарбату, випий і зараз спокутуеш гріхи. Я тебе файно вберу, я тебе файно поховаю і змажеш ганьбу з нас старих і свого хлопця» [10, с. 199].

Новеліст спостерігає цю сцену немов через прозору стіну: «Катерина, як біла тінь, вийшла до хорім і пропала» [10, с. 200].

У цьому випадку трагічна фатальність Шевченкової Катерини знаходить у Стефаника максимально лаконічний вираз її трагізму.

Різноманітність у способі викладу твору дала підставу дослідникам стверджувати, що точно «встановити межу між монологічною і діалогічною мовою, також між внутрішніми і зовнішніми монологіями у творах В. Стефаника часто досить складно» [9, с. 84].

У статті «*Bel parlar gentile*» І. Франко зауважив, що «мужицька конверзація держиться переважно, типово в епічному тоні. Се не логічне сплітання думок у формі питань і відповідей, се барвиста мозаїка довших або коротших оповідань. Один скаже одно, другий друге, се викликає у третього якийсь аналогічний спомин і так далі. Зв'язок тих оповідань не раз зовсім випадковий, але зате кожне оповідання звичайно має фактичну основу, отже, оповідач в міру свого таланту передає його так живо і барвисто, як лише може» [11, т. 37, с. 9]. Оця

«епічна конверзація» і переважає у Стефаникових «образках», як у ранній, так і у післявоєнній творчості. Манера формального абстрагування автора привела Лесю Українку до думки, що «оповідач зовсім приховує свою особу» і вразила О. Маковея новелою «З міста ідучи», в якій новеліст навіть поскупився на ремарки, а героїв називає: «Перший», «Другий», «Третій».

Водночас за спокійною, ніби безпристрасною оповіддю виступає авторське чуття, його біль і любов до своїх героїв. Оповідач вміє непомітно огорнути ситуацію певним фоном, створити у читача потрібний настрій.

У новелі «Камінний хрест» проводить Івана Дідуха в розпалі. Письменник передає сцену розставання із рідною землею. Іван і Михайло нахилились одне до одного, «чоло до чола», «ловилися за шию, цілувалися, били кулаками в груди і в стіл і такої собі своїм заржавілим голосом туги завдавали, що врешті не могли жодного слова вимовити, лиш «Ой, Іванку, брате! Ой, Михайле, приятелю!» [10, с. 75].

Алогічність, фатальність виїзду Івана Дідуха з рідної землі автор підсилює і безглуздістю панського убрання героя, і шаленим танцем, коли «...Іван термосив жінкою, як би не мав уже гадки пустити її живу з рук» [10, с. 76]. «В шум, гамір, зойки» вривається жалісна веселість скрипки, яка творить неприродно оптимістичний спів селян, у яких ніби в «горлі мозолі понаростали» [10, с. 74].

Для Стефаніка притаманним є прозаїчність, ніби буденність початку твору. Майже всі новели починаються спокійно, повільно, хоч у цьому зачині закладено велику вибухову силу, яка потребує реалізації. Далі події розгортаються із все зростаючим прискоренням. Відбувається концентрація соціальних подій у часі. У новелі «Осінь» Митрові потрібно було із буденної роботи, латання чобіт, що є символом безпросвітної нужди, так рознервуватися, що його гнів переходить на матір, дітей, жінку. Жінка, в свою чергу, висловлює обурення в одній-єдиній кінцевій фразі: «Йди, йди, слухай, за Канаду, гадаєш, що я піду з дітьми десь на край світу..?» [10, с. 59]. Стефаніківський герой все ж шукає виходу із становища. Вся ідея, по суті, сконцентрована у репліці Митрихи.

Оскільки через буденну мову селянина, його врівноваженість, замкнутість нелегко виявити його найважливішу думку, то письменник так нагнітає психологічний стан, що відбувається душевний вибух («Новина», «Катруся», «Засідання», «Кленові листки», «Діточа пригода»). Навіть у такій, на нашу думку, меланхолійній новелі, як «З міста йдучи», така формула структурного типу оповіді наявна. Ось ідуть із міста селяни. Говорять неквапно про небіжчика Максима, про його багатство і зв'язок з нечистою силою. А основну ідею твору — мотив пролетаризації села — розкриває кінцівка: «Другий: «От якось ми добилися до села. А ви завтра де йдете?» Перший: «Та до двора!» Другий: «А я до паршивого Срулика, бодай шлях трафив. Ще від літа винен». Третій: «А я до ксьондза» [10, с. 85].

Через діалог у Стефаника висвітлюється становище пануючого класу, хоч безпосередніх образів експлуататорів, як правило, у новелах нема — вони поза кадром і не заслужили навіть на те, щоб отримати ім'я.

Данило із новели «Май» — «заробний чоловік», прийшов до пана найматися на роботу. Він так довго чекає коло брами, що «на нього спадає сонність і байдужість, і думки його мішались одна поза другу», хоч перед тим «мав дуже ясний план» [10, с. 111]. Данило не знає саме цього пана, але він знає інших панів, їх натуру: «пан мусить чоловіка з болотом змішати». Данило готується до зустрічі з паном, і, щоб сподобатись йому, мусить «скинути капелюх з голови і йти проти нього так, як бузюк по млаці ходить, — обережно, поволеньки, аби панського помічника не вразити. Як наблизиться вже дуже, то має витріщити очі на пана і дивитися так, аби пан собі погадав: «Це якийсь дуже бідний!» Перше слово пана буде: «Ти, відай, злодій?» — «Я, пане, ще чужого стебла не порушив». — «Чого брешеш, лайдаку, а то ж подумна річ, аби мужик не крав?! Хіба ти не мужик?» — «Я цілком простий мужик, але я чужого не люблю кивати» [10, с. 111].

Через цей внутрішній, ще не здійснений діалог новеліст накреслює соціальні взаємовідносини у тодішній Галичині, відтворює психологію пануючого класу.

(Постійна присутність оповідача у діалогах і монологах регулює складні взаємовідносини між особистістю персонажа, його індивідуальністю, характером і виявом особистості у слові. Авторське чуття, навідні і супроводжуючі ремарки визначають глибинну основу діалогу.)

Автор-оповідач настільки заглиблювався в матеріали, настільки проникався тим, про що пише, що це було на грані людських можливостей. Тому й цілком справедливо радив йому тесть Кирило Гаморак: «Не пиши так, бо вмиреш». За спогадами сучасників, В. Стефаник із такою ж експресивною силою відтворював текст новели, читаючи її своїм друзям. В одному з листів письменник признавався: «Кожда моя дрібниця, яку я пишу, граничить з божевіллям, і я нікого в світі так не боюся, як самого себе, коли творю. Ви можете собі зрозуміти, що пишу на те, щоби прийти ближче до смерті. І коли ви пишете, що я сиджу на скарбах, то це правда, і ті скарби є закляті, я їх відкопую і попадаю в руки чорта» [6, с. 77].

Ще однією характерною рисою оповіді у В. Стефаника є те, що короткі, лаконічні речення утворюють своєрідний, ніби із заліза кований ударний ритм. Поетика мовлення тісно сплетена із особливостями покутського діалекту, вона виросла і творчо розвинулась з нього.

В. Стефаник уникає ліричних відступів, не виявляє прямо своїх симпатій і антипатій, і все ж ліризм пронизує кожне його слово. Зовнішня об'єктивність розповіді новеліста про сільські новини не в силі приховати ті «великі сльози, мов перли», якими омите кожне слово письменника.

Характерно, що у творах «покутського Бетховена» постійно присутній животворний дух народної пісні. Однак зовнішні ознаки усної народної творчості у Стефаніка відсутні, цитування будь-яких зразків фольклору — теж. Виняток становлять хіба що дві-три новели: «Вечірня година», «Святий вечір». Маємо справу в даному разі з рішучим контрастом щодо творів Марка Черемшини чи М. Коцюбинського, О. Кобилянської чи Леся Мартовича, найближчих побратимів новеліста по перу.

Що ж дало право І. Франкові назвати новели В. Стефаніка «найкращими народними піснями?»

За спогадами сучасників, Стефанік «дуже любив народні пісні, але сам співати не міг, до цього прохав інших. Тоді уважно слухав, захоплювався і рецитував слова пісні разом з тими, що співали. Під час співу Стефанік стояв нерухомо, очі дивились кудись далеко: переживав пісню...» [6, с. 80]. А згадаймо, скільки народних перлин вклала у вразливу душу малого Василя його мати!

Не дивно, що вже своєю мелодійністю, внутрішньою організацією, нагнітанням інфінітивів оповіді Стефаніка (діалоги і монологи) нагадують речитатив українських народних дум:

«Семенку, аби-с не давав Катрусю, і Марійку, і Василька бити мачусі. Чуєш? *Бо мачуха буде вас бити, від їди відганяти, білих сорочок не давати*» (курсив наш. — С. М.). — «Я не дам та й дедеві буду казати» [10, с. 144].

Якщо ж взяти до уваги образну систему оповіді у Стефаніка, куди підключено численні ремінісценції народної культури (міфології, символіки), дивовижне вміння підсилювати і вкраплювати в тканину тексту символічну багатозначність усталених образів, майстерне новелістичне відтворення народних колосінь (згадаймо «Виводили з села»), полядок («Святий вечір»), загальноновживаних у фольклорі символів добра і зла, величного і вічного, трагічного і комічного, то стане зрозумілим: питання фольклоризму новел Стефаніка потребує окремого дослідження.

За всіма репліками, фразами, монологами, діалогами й полілогами у новелістиці Стефаніка відчувається образ автора, який променями своєї душі освітив кожного персонажа. Всі вони — це колективний образ автора, який чи не найкраще відчув Вацлав Морачевський: «Можна б сказати про нього, що він був птахом, який співав, бо мусить; співає, і пісня та стає йому необхідністю і нагородою. Можна було б сказати, що він був подібним до дерева, яке втрачає листя, терпить, вмирає, навесні знову наново вкривається зеленню. Але Стефанік був людиною, був поетом. Чиста його душа не заплямувала себе жодною банальною думкою, жодним негідним почуттям. Як на початку був хлопчиком у білій сорочці, так все життя пройшов як святий» [2, с. 67].

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Л., 1963. 2. Вербес Г. Владислав Оркан і українська література. К., 1962. 3. Грицюта М. Художній світ В. Стефаніка. К., 1962. 4. Денисюк І. Розвиток української малої

прози XIX — початку XX ст. К., 1981. 5. Жук Н. Василь Стефаник. Літературний портрет. К., 1960. 6. Костащук В. Володар дум селянських. Ужгород, 1968. 7. Лесин В. Василь Стефаник — майстер новели. К., 1970. 8. Погребенник Ф. Василь Стефаник у слов'янських літературах. К., 1976. 9. Суханова В. Монолог у новелах В. Стефаника // Мовознавство: 1969. № 5. 10. Стефаник В. Вибране. Ужгород, 1979. 11. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. К., 1982. Т. 37.

Исследуется проблема «повествователя» на материале новелл В. Стефаника, не анализированных ранее в указанном аспекте. Анализ микроструктуры сочинений писателя осуществляется в ракурсе поэтики сказа, которая, кроме авторских ремарок, реализуется в диалогах, монологах и полилогах.

Стаття надійшла до редколегії 15. 01. 87

Г. І. ХОМЕНКО, викл.,  
Харківський педагогічний інститут

## Трансформація романтичних традицій у творчості П. Карманського

Петро Карманський — митець, процес становлення якого, супроводжуваний подоланням складних суперечностей, неодноразово потрапляв у поле зору радянських літературознавців. Та поза увагою вчених залишилася проблема трансформації романтичних традицій у його поезії дожовтневого часу. Це питання привертає увагу ще й тому, що у кінці XIX—поч. XX ст., коли формувався світогляд митця слова, у літературі з'явилась течія «неоромантизму».

Свою поетичну діяльність П. Карманський починає з модифікації романтичних зразків. Доказом цього служить його перша збірка «З теки самоубийця» (1899). Вона, як гадають вчені, характеризується явно вираженою ідейно-тематичною спорідненістю з романом Гете «Страждання молодого Вертера». Із скарбниці німецької преромантичної літератури поет дістає і представляє українському читачеві третю пісню Міньони («Kennst du das land?..»). Цілому ряду його творів передують епіграфи, взяті з Новалиса, Гейне, Байрона, Шеллі, Міцкевича.

Напевно, помилково було б говорити, що увага до романтичних зразків у Карманського викликана тільки їх загальнолітературним значенням. Мова повинна йти швидше про відповідність пафосу цитованих і переспівуваних творів, типу світобачення їх авторів тому світоглядному колу, яке найбільшою мірою відповідало самому поету-декаденту.

Щоб глибше зрозуміти сутність відзначеного явища, варто звернутися до часто вживаних у сучасному літературознавстві [11, с. 44—45] термінів «соціальна роль особи та її ціннісна орієнтація», введених соціологією та суспільною психологією. Поняття соціальної ролі особистості як виробленої під впливом системи ціннісних орієнтацій норми поведінки в соціальному

середовищі перенесене в естетичну площину, сприяє глибшому розумінню суті літературних контактів. Воно дає можливість побачити в героях тих класичних романтиків, які стали предметом осмислення Карманського, той зразок «соціальної ролі», на основі якого письменник прагнув осмислити власне суспільне становище, «усвідомити, але не скопіювати і не визначити у власному розуманні слова — визначало її в кінцевому підсумку саме життя» [11, с. 45].

Саме особливі риси суспільного життя у країні на рубежі віків, увесь попередній хід його розвитку зумовили посилену увагу до джерел і авторитетів романтизму: «...Засвоївши під специфічним кутом зору досягнення... романтичної поезії» [2, с. 119], декаданс сам стає особливою формою романтичного типу творчості.

Сучасні дослідники, називаючи символізм і декадентство неоромантизмом, звертають при цьому увагу не стільки на безпосередні контакти романтиків і неоромантиків, скільки на подібність їх світогляду [5, с. 145].

У чому ж полягають романтичні позиції?

Як відомо, об'єктивно-історичну основу романтичного настрою в кінці XVIII — поч. XIX ст. становила буржуазна революція і утвердженні нею соціальні відносини, які виявилися грубою пародією на сподіваний лад. Своє утвердження романтики позначили неприйняттям буржуазного суспільства, запереченням його утилітарних, приземлено-прозаїчних принципів життя, які передбачали матеріальну вигоду, наживу, користь, протиставляючи при цьому меркантильній буржуазній дійсності світ високих духовних цінностей. Процес відсторонення від буржуазії супроводжувався у романтизмі виразною тенденцією до абсолютизації антитетичності матеріального і духовного, що поклало основу формування романтичного досвіду.

Ідею про неподолані за будь-яких умов протиріччя між духовним і матеріальним зберігає декаданс, поява якого зумовлена небаченим досі розкладом усіх ланок буржуазного суспільства, а тому заперечення буржуазного способу життя, практицизму як основного закону буржуазної моралі стає органічним елементом естетики декадентів. І все ж типологічна близькість між двома літературними напрямками, що визначалася на основі заперечення існуючої дійсності, виявилася не надто виразною.

Найбільш суттєва відмінність між ними, на думку сучасних літературознавців, полягає у тому, що декадентам не вдалося досягнути глибинності, масштабності, бунтарської наповненості антибуржуазної опозиції романтиків [10, с. 261].

У цьому можна переконатися на основі аналізу вже першої збірки П. Карманського «З теки самоубийця». Так, ліричному персонажу книги дійсність уявляється ареною постійної боротьби антитетичних начал, центр якої утворюють протиріччя між особистістю і чужим їй суспільством. На цій основі ґрунтується колізія матеріального і духовного, що виступає внутрішньою

організуючою силою сюжету твору, втілюючись у форму переживання героєм свого нещасливого кохання.

У протиставленні здатної до інтенсивного сердечного життя особистості і буржуазно-меркантильної дійсності, кола людей, зарозумілих через свою приналежність до вищого світу, обмежених вузько практичними інтересами, виявляється основна соціальна тенденція книги Карманського «З теки самоубийця». Наскільки характерною вона була для декадентської поезії рубежа віків, свідчить ряд творів Б. Лепкого («Лиш дехто збудиться часом...», «Душа, душа?!», «Пусті слова...», «Ах, де ж той божественний бич...»), В. Пачовського («В альбом Марусі П.», «Чую в хаті — він приїхав!», «В альбом Стефці П.», «Віє вітер на калину») та ін.

Власне, до безпосереднього зіткнення з колом міщан автор «З теки самоубийця» не приводить свого персонажу жодного разу: твір являє собою, як писав І. Франко, «кохання від початку до кінця». Герой книги жаліється на те, що життєві обставини вбили у ньому віру в людей, ідеали, мрії, що з оточуючих ніхто не здатен оцінити його: ні вчителі, ні друзі, ні кохана дівчина. Він увесь зайнятий аналізом найменших імпульсів свого серця, описом стогонів, болю, сліз, не зробивши жодного рішучого кроку.

Письменником кінця XIX — поч. XX ст., як і певною мірою митцями епохи преромантизму, така розчуленість розцінюється як критерій справжньої людяності, як визначальна риса героя, який не поділяє обмеженості суспільних верхів, рабів, розрахунку, користі, практицизму. Психологічний субстрат (Веселовський) — гіпертрофія почуттів — спільний для епохи зародження романтизму і для окремих течій у декадентстві, втрачає свою самобутність, розглядається як протест проти безсердечного світу, протест проти очерствіння, жорстокості, фальші. «Сей світ не знає чуття цінити! Пора кінчати!» — записано на одній з останніх сторінок щоденника [6, с. 30].

Конфлікт із суспільством для персонажа книги «З теки самоубийця» виражається у повному його відриві від обставин, які стали першопричиною протесту. У творі увага зосереджена на аналізі внутрішнього світу героя, його духовного життя, його душі як місця концентрації всіх благочинів. Возведення явищ соціальної психології в ранг ідеалу відповідає типу мислення, властивому представникам класичного романтизму [14, с. 103].

Відзначений момент типологічної єдності книги П. Карманського із творами романтиків, природно, викликав інші елементи зв'язку з ними, що найповніше виявилось у виборі письменником жанру щоденника. Така художня форма, яка передбачала безпосередньо-ліричне вираження думок, почуттів, душевного стану, досить широко культивувалася у романтизмі, займаючи рівноправне місце поряд з ліричними поемами, романами в листах, сповідями тощо [13, с. 63]. Вибір її зумовлений установкою на висунення персонажа в розряд організуючих центрів

твору і, відповідно, на породження уяви про героя як про особистість неординарну, самоцінну, яка у своїй досконалості піднімається над середовищем.

Показу небуденних внутрішніх почувань героя у збірці «З теки самоубийця» повністю підкорюється опис його зовнішності, що майже механічно переноситься Карманським із стереотипного романтичного зразка. «Чорні очі, високе чоло, буйний волос, фантастично розкинений. Вічна задума якась меланхолійна, а часами горячкова повільність у рухах» [6, с. 3] — такий портрет викликає у нашій уяві не лише давно знайомий образ Вертера, на який відкрито орієнтується автор твору, а й навіть байронівських Конрада, Гяура, Лари, Гарольда, про яких згадується у щоденнику.

Проте саме у той час, коли П. Карманський намагається підкорити думки, почуття, переживання свого героя закономірностям психології героїв Байрона, виразно відчувається художнє послаблення романтичних традицій, зведення їх до рівня декадансу.

Напевно, ніщо не було б більш чужим автору «Чайльд-Гарольда» з його жадобою активної діяльності, з його бажанням бути причетним до світових конфліктів, з його здатністю сприймати і переживати проблеми людства, ніж персонаж Карманського.

Роздуми Байрона про долю народів і країн, про дух свободи і тиранію у збірці «З теки самоубийця» піддаються прямому перекресленню «Хворобливим потягом до смертельної розв'язки» [12, с. 140]. До того ж, смерть героя П. Карманського приймає типову декадентську інтерпретацію. Як явище індивідуально-психологічного порядку, вона вважається єдиним засобом звільнення від мук і страждань, у чому теж полягає суттєва різниця між Байроном і Карманським, оскільки мотив відходу людини із життя поетом-романтиком трактується в аспекті поразки в боротьбі, вбивства, закатування.

Відповідно до постійно підвищеної експресивності внутрішніх почувань ліричного героя розвивається емоційна напруженість поезії Байрона. Описи людей і природи будуються у нього за тим художнім законом, який передбачав послідовне ігнорування відтінками і напівтонами [3]. У Карманського, навпаки, спостерігається схильність до гранично приглушених фарб, до явищ зниженого, ослабленого звучання, що цілком відповідало особистості втомлених, зневірених. Його ліричного героя оточує «сіра темрява», перед ним «мглиста пропасть», він охоче слухає тиху мелодію цитри. Загальну тенденцію до розслабленості посилює прагнення персонажа подолати в собі сильну пристрасть, заспокоїтися, забути, заснути.

Особливе трактування у збірці «З теки самоубийця» дістають проблеми, підняті Гете у романі «Страждання молодого Вертера», інспірацій до якого Карманський не заперечував. «Мое жите, се жите Гетового Вертера; его путь, то моя путь» [6, с. 45], — записано на одній із сторінок щоденника.

Декадентський відтінок, якого до цього часу не знав жоден з творів, написаних на тему Вертера в німецькомовних літературах [4], стосується насамперед мотиву самогубства.

Як і в романі Гете, абсолютну естетичну цінність тут здобувають розпач, меланхолія, песимізм, душевні терзання, які, за визначенням самого ліричного персонажа, мало не доводять його до божевілля [6, с. 19]; емоційна тональність усього твору визначається похмурим відчаєм героя. Проте це лише поверхове враження. Нескладний і загалом стереотипний сюжет твору представника німецького преромантизму дав можливість П. Карманському висловити ряд суджень, що виражали особливості світорозуміння буржуазного інтелігента епохи краху капіталізму. Мотиви Гете піддаються Карманським новій ампліфікації, яка розкривається в декількох аспектах.

По-перше, розв'язка твору не супроводжується визнанням героєм самоцінності своєї особистості як такої, що наділена пристрастю незвичайної сили. «Уступаю з боротьби, мов розтоптана жмня гину...» [6, с. 45], — записано в його щоденнику. Дотримуючись ідейно-тематичного плану роману Гете, український поет-декадент змушений був визнати, що його герой стоїть значно нижче за Вертера [6, с. 30].

По-друге, основний пафос книги «З теки самоубийця», зрештою, зводиться до нейтралізації самогубства героя об'єктивною дійсністю. Трагічна розв'язка йде не стільки від законів буржуазного суспільства, скільки від самої людини з експресивно вираженими в ній сердечними почуттями. Трансформуючи судження французьких матеріалістів про взаємозв'язок життя і смерті, Карманський розглядає самогубство як необхідний елемент існуючого, як таке, без чого дійсність важко уявити. Послідовний трагізм світобачення Вертера ліричний персонаж збірки «З теки самоубийця» доповнює тяжінням до декадентської концепції пом'якшення трагізму буття в буржуазному суспільстві, переносячи вину за те, що трапилося, не стільки на вороже герою зовнішнє середовище, скільки на особливості внутрішньої організації самого героя. Поезія «Душею рвусь, лечу в фантоми...» ніби концентрує в собі побудовані на ґрунті суб'єктивізму судження автора про надзвичайно сильні емоційні переживання розчуленої душі ліричного персонажа як головну причину його загибелі. Герой став жертвою власного «серця м'ягенького». Він ненавидить себе за безсилля.

Глибока душевна досконалість Вертера, сила його пристрасті і масштаби ненависті до бездушного суспільства, таким чином, значно послаблюються і звужуються. Натомість з'являються нові риси, породжені в процесі трансформації романтичного відособлення до рівня декадентського егоцентризму. Підстави для такого судження дає аналіз образів-атрибутів, пов'язаних з поетизацією самогубства, наприклад, образ місяця.

Для П. Карманського усвідомлення краху «всіх вір» і пов'язаний з ним процес збайдужіння були не менш драматичним

явищем, ніж бунт для революційних романтиків. У вірші «Перевалилась по мені розпука...» він без будь-якої поетизації і пози, прямо і об'єктивно відображає душевний стан, звичайний для мистецтва буржуазної інтелігенції кінця XIX — поч. XX ст. Цей психологічний стан відчуження і зневір'я, смутку і знемоги поет ототожнює із руїнами старої святині, з якої зняли образ божества. Викрадений кумир — і припиняє своє існування місце поклоніння йому; із втратою чітких життєвих орієнтирів та ідеалів життя людини заповнюється відчаєм і безпорадністю, песимізмом і нудьгою.

Трагічне відчуття духовної збідненості покоління, стирання в нього живого й активного уявлення про цінності та ідеали, виражене у творі, дозволяє поставити його поряд з «Кінцем дев'ятнадцятого віку» К. Тетмайера, «Лотосом» Є. Жулавського, «Двома Матвіями» Б. Лесьмяна, «Померлим світом» Т. Міцинського та іншими творами представників декадансу у західно-європейських літературах.

Абсолютизація антиномій життя, нерозуміння їх діалектики позначається на формуванні постійного «елемента» П. Карманського, який полягає в особливому психологічному типі, утворюваному на ґрунті засвоєння шопенгауєрівського «поліморфного ірраціоналізму» та «апокаліпсичного нагілізму» [1, с. 103].

У Карманського з властивим йому настроєм песимізму і байдужості пов'язана тенденція до повного руйнування усіх можливих зв'язків ліричного героя з предметами об'єктивної дійсності. Романтична поезія, від традицій якої відштовхувався у своїй творчості письменник, при всьому ігноруванні повним оволодінням багатством буття, часто задовольняючись самодостатністю індивідуального світу, не обмежувала героїв у переживаннях, викликаних враженнями від життя. Ліричний суб'єкт П. Карманського має установку на мініміальну кількість відчуттів від оточуючого. Більшості творів поета властива повна очищеність від реалій предметної сфери.

Особливо виразно ця тенденція виявляється у поезії «Несіть мене, хвилі...», де висувається мрія про світ, визначальною рисою якого є відсутність будь-чого, спроможного викликати збудження зору чи слуху ліричного суб'єкта, сколихнути його думку. Такою ж симптоматичною у цьому відношенні є «Ніч на Андрії». Сфера ідеального буття поета представлена тут в образі каюти, що дає можливість відмежуватися від усього світу.

Посилення апатії, «нудьги» приводить П. Карманського до зосередженості на самому собі, що не могло не позначитися на спустошеності тематичних образів його творів. Вони стають далекими від об'єктивно-матеріальної окресленості.

Доцентрові тенденції у творчості поета більшою мірою все-таки проявляються у підкоренні об'єктивно-предметних картин логіці суб'єктивних переживань, що цілком відповідає основним положенням естетики романтизму [16, с. 81]. Однак, абсолютизуючи суб'єктивне начало, автор повністю очищає світ від функцій, що властиві йому як емпіричній категорії.

Максимальна суб'єктивізація зображення піддається Карманським теоретичному осмисленню у передмові до збірки «Пливем по морі...» (1909), де не тільки обґрунтовуються особливості творчості поета-декадента, намічені ще у збірці «З теки самоубийця» і розвинені в останній книзі, відомій у дореволюційний час, а й підтверджується глибока відповідність основних художніх принципів представників неоромантизму суб'єктивістським умонастроям епохи романтизму.

Свідома апологія суб'єктивістського начала Карманським йде від осмислення дійсності як такої, що втратила свою духовну досконалість, а тому не може бути предметом зображення. За таких умов організовуючим центром поезії повинно стати життя душі письменника в усіх її виявах, незалежно від того, песимістичне воно чи оптимістичне. Але внутрішні почуття інших людей можуть бути використані у творі тільки для протиставлення духовної досконалості поета примітивній обмеженості юрби.

В естетиці романтизму важко знайти яку-небудь іншу ознаку, що стала б такою органічною частиною декадансу, як протиставлення героя і натовпу. «Народ-натовп, поет-геній» — ця формула, яка була ледве не канonom байронічного романтизму, знаходить місце у ряді творів збірки П. Карманського «Пливем по морі тьми...» Слід, проте, відзначити окремі моменти, певним чином пов'язані з традиціями класичного романтизму і творчістю представників модерністських течій, які не торкнулися українського письменника.

По-перше, протиставляючи себе пасивному, примітивному у своїй свідомості натовпу, ліричний герой Карманського сам не наділений здатністю до активного протесту у відношенні до недосконалого світу, хоч постійно проголошує своє неприйняття оточуючої дійсності. Це тим більше вимагає відзначення, оскільки звернення поета до Гейне, Байрона, Шеллі свідчить про його знайомство з творчістю представників революційного романтизму і про неприйняття ним їх експресивно-активізуючого пафосу.

По-друге, ліричне «я» збірки «Пливем по морі тьми...», як взагалі усієї творчості П. Карманського, гранично відмежоване від лірики російських та західноєвропейських представників модерністичних течій. Карманському був чужий активний антигуманізм Мережковського, Мінського, Сологуба, Малларме, Шишівського. Його герой є носієм не зла, а швидше відчаю, песимізму, гіпертрофованої чутливості.

Психологічне відсторонення від суспільства у Карманського не виливається у послідовний процес. Самоізоляція внутрішнього світу поета від оточуючого середовища спорадично переривається охопленням все більшого і більшого кола проблем, які виходять за межі особистого. Вже збірка «Блудні вогні» (1907) засвідчила, що ідеалізація відчуження для нього не означала байдужого ставлення до дійсності. Індивідуалістичному герметизму як моральному й естетичному ідеалу західноєв-

ропейських поетів-декадентів (Малларме) П. Карманський протиставляє художнє пізнання недосконалості буржуазних взаємин. Місце хворобливої апатії на певний час займає зображення напруженості почуттів ліричного суб'єкта, виражених поетичною формулою:

Стократ миліша смерть на волі,  
Як жизнь в тюрмі [7, с. 7].

У ряді творів циклів «Хвилі» та «В ярмі» збірки «Пливем по морі тьми...» з'являється не лише тема чужого страждання, страждання окремої особи і народу, що, на перший погляд, зближує автора із загальнодемократичною літературою, а й мотив боротьби. Проте цей момент виразно позитивного плану «збіднюється», «знецінюється», як справедливо відзначав А. А. Каспрук, оскільки підняті проблеми автор висвітлював «з вузько національних позицій», орієнтуючись у своєму протесті не на пролетаріат як на головну революційну силу сучасності, а на «козацьку силу», що повинна визволити Україну [9, с. 194].

У теоретичне і практичне розв'язання проблеми національного він так само втрачає віру, як і в ліквідацію буржуазного примітивізму, міщанства, фальші офіційної ідеології («Кривавий плач України несеся...»). Єдину реальність, здатну пом'якшити страшну долю зневіреної особистості у цьому жорстокому і бездушному світі, письменник вбачає у красі. Навіть «Українська хата», яка часто піддавала гострій критиці твори молодомузівців, змушена була визнати наявність у його поезії, «крім голого песимізму», чаруючу музичність, «...пориваючу до ліпшого, пориваючу навіть посеред правди життєвої» [15, с. 447].

Орієнтація на передачу максимуму прекрасного, так зримо виявлена у поезії П. Карманського, запозичена ним з естетики романтизму. Під впливом Гете, Ленда, Кернера, а особливо Гейне [8, с. 20], які відіграли недругорядну роль у формуванні світобачення письменника, він обирає романтичний шлях досягнення цього максимуму, спрямовуваний волею до звільнення краси від влади матеріальності. Звідси постійна увага поета до засобів предметно-ослабленого порядку (звуків, ритму, темпу), які були покликані не тільки підсилювати смислову сторону твору, а й створювати естетичний ефект.

Досвід такого типу письма демонструють поезії «Мені не жаль...», «Тебе нема, нема спокою...», «І. Марін», «Наслідуване Л. Ляроша», «Ми не зійдемося ніколи...» та ін. В ідейно-емоційному відношенні ці твори характеризуються такою ж меланхолією і непроглядним сумом, як майже вся дореволюційна спадщина поета. Специфіка їх полягає в тому, що відчуття мінорності, навіть зневіри передаються тут своєрідною звуковою гамою. Посилення поетом емоційної енергії твору досягається шляхом свідомого встановлення зв'язків між звукозарядом опорно-тематичного слова і повторюючими його смисл і звучання іншими словами.

У поезії «Тебе нема, нема спокою...» звуковий ключ *см, сн*, встановлюваний опорно-тематичною групою «сум снуєсь», є но-

сієм емоцій засмученої людини, і всі слова, що повторюють цей звуковий комплекс навіть не зовсім точно (*спокій, сирота, сірий, скорбний, спомини, страждання* та ін.), сприймаються як посилюючі мотив печалі, метафорично виражений словосполученням «сум снуєсь».

Відомо, що подібна увага до обертонів слова, до індивідуально-емоційного взаємозв'язку слів відповідає традиціям романтичного слововживання. Розвиваючи їх, П. Карманський у поезії «Мені не жаль...» виділяє ряд контекстуальних синонімів (*до скону, розпука, спокій, страждання, сум, сльози, скорбний*), які б у процесі творення музичної теми представляли картину скорбних роздумів ліричного суб'єкта.

Поезії такого типу письменники-декаденти, у розумінні яких мистецтво повинно бути «сугестивною магією» (Бодлер), розцінювали як вияв високого обдарування. Художній талант письменника справді безперечний. Проте свій повний розвиток цей талант знайде тільки у радянській літературі, коли Карманський стане на позиції соціалістичного реалізму.

1. Быховский Б. У истоков социального декаданса // Коммунист. 1975. № 16.
2. Григорьян К. Н. Верлен и русский символизм // Рус. лит. 1971. № 1.
3. Журмунский В. М. Байрон и Пушкин // Пушкин и западные литературы. Л., 1978.
4. Журмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., 1981.
5. Казин А. М. Неоромантическая философия художественной культуры // Вопр. философии. 1980. № 7.
6. Карманський П. З теки самоубийця. Психологічний образок. У замітках і поезіях. Львів, 1899.
7. Карманський П. Блудні Огні. Львів, 1907.
8. Карманський П. Крізь темряву. Львів, 1957.
9. Каспрук А. А. Ідейні та естетичні корені українського декадансу (На матеріалі поезії кінця ХІХ—поч. ХХ ст.) // На засадах реалізму і народності. К., 1976.
10. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. К., 1985.
11. Новиченко Л. М. Поетичний світ Максима Рильського. К., 1980.
12. Орлик П. І. Українська поезія кінця ХІХ—поч. ХХ ст. К., 1973.
13. Орлов П. А. Русский сентиментализм. М., 1977.
14. Сучков Б. Исторические судьбы реализма. М., 1977.
15. Українська хата. 1910. № 7—8.
16. Харчев А. Г. Искусство как ценность // Проблема ценности в философии. М.: Л., 1966.

Исследуется творчество П. Карманского в дооктябрьский период с точки зрения трансформации романтических традиций, рассматриваются общественные и литературные условия, вызвавшие к жизни нереалистические течения, во многом определявшие характер поэзии украинского писателя, которой все же был чужд антигуманизм западноевропейского декаданса.

Стаття надійшла до редколегії 12. 11. 86.

## Великий Жовтень в українській радянській поезії часів Великої Вітчизняної війни

В українській радянській літературі часів Великої Вітчизняної війни, поряд із оспівуванням героїчних ратних подвигів нашого народу в його боротьбі з гітлерівськими загарбниками, часто звучала й тема Великого Жовтня: письменники ніби прокладали місток між двома важливими періодами в історії Вітчизни, виховуючи воїнів на немеркнучих подвигах борців за Жовтневу революцію. Ці твори сприймалися як величний гімн радянському солдатові-богатиреві, вихованому на традиціях Великого Жовтня.

Під час війни особливого поширення набули вірші-послання, які, маючи конкретного адресата, давали поетам змогу робити широкі узагальнення, закликали до боротьби з фашизмом. У 1942 р. П. Тичина виступив із зверненням «Українському народові». Поет досягає глибокого усвідомлення читачем головної ідеї твору — Правда, за яку боролися радянські народи, звершуючи революцію, буде відстояна трудящими Країни Рад від зазіхань фашистських полчищ:

І ось явилась Правда вогнесила  
й сказала: — Годі вже твого терпіння!  
Тобі відкрито двері — говори!  
Чи хочеш, щоб земля заколосила?—  
То встань! іди! борись! життя твори!—  
І ти устав, і почалось творіння.  
Було це в Жовтні, як дзижчали кулі,  
було це в дні класового повстання...! [8, с. 155].

Ненавистю до ворога, твердою вірою в неминучу перемогу над фашизмом відзначається й вірш П. Тичини «Герої Дніпра». Автор оспівує ріку-красуню, яку форсували радянські воїни-богатирі, відтворює важливі етапи в житті народу, кульмінацією яких була історична перемога 1917 р., підкреслює, що боротьба з фашизмом є боротьбою за щастя, здобуте у вогні Великого Жовтня:

Дніпро! З оцим словом все ми уявляєм:  
в історії одміна з рідним краєм,  
Хмельницького одвертість до Москви,  
Шевченка гнів проти німоти й пана,  
спів Гоголя, спорідненість Неви,  
і в Жовтні — пісня наша полум'яна [8, с. 217].

М. Рильський у творі «Неопалима купина» прославляє той історичний час, коли трудящі України за прикладом братнього російського народу ступили «на свободи путь», «на прю велику із тронем і тюрмою» й почали будувати нове життя.

Тема історичної єдності двох братніх народів, шлях до щас-

ливого життя яким відкрив Великий Жовтень, звучить і в посланні М. Рильського «Друзям по Союзу»:

Поруч, браття, ми були в неволі,  
Разом ми громили вражу рать,  
Тож тепер на морі й суходолі  
Нас ніхто не може роз'єднать [5, с. 330].

Оригінальними художніми засобами відтворює поет дружбу радянських народів, участь трудящих України в боротьбі за ленінську правду в поемі-видінні «Жага»:

І час настав. У чаші голубій  
Переливався ранок, як перлиня —  
І край безодні, при воді живій  
Зустрілася із Жовтнем Україна [5, с. 128].

Гордість за свій великий народ, який утверджував на землі ідеї Великого Жовтня, звучить у поемі М. Рильського «Мандрівка в молодість».

У 1941 р. М. Рильським написана поезія «Під сонцем Жовтня». Автор вселяв оптимізм, віру в розгром ворога, урочисто заявляв, що «світить, як маяк, усій землі Москва в дні бурі світової». Поет наголошував на спадкоємності революційних традицій:

Під сонцем Жовтня ми змужили і зросли,  
Під прапором багряним,  
І нас не побороть гидкому царству мли,  
Ненависті туманам [6, с. 28].

Активний учасник боротьби за Великий Жовтень В. Сосюра уже в своєму першому великому творі-поемі «Червона зима» вславив лицарів революції на землях України. Тема Великого Жовтня є домінуючою у творчості поета. Чимало звернень В. Сосюри до цієї воістину легендарної сторінки в історії нашої Вітчизни знаходимо і в його творах часів Великої Вітчизняної війни. Солдат і поет революції В. Сосюра з перших днів війни іде до лав Червоної Армії, поетичним словом запалює радянських воїнів на героїчну боротьбу. У творчості В. Сосюри цього періоду найбільш виразно реалізована думка про революційну наступність як своєрідну естафету поколінь. Ця ідея втілена поетом у цілком реальному й життєво вірогідному факті: учасник боротьби за Великий Жовтень В. Сосюра воює проти гітлерівців разом із своїм сином, вони разом захищають надбання соціалістичної революції. Про це з теплом говорить поет у вірші-посланні «Синові Олегу»:

Огонь і смерть на кожному кроці.  
Та не здригне мій син в бою.  
То ніби я в двадцятім році  
В гарматнім гуркоті стою [7, с. 74].

Думка поета про наступність революційних і бойових традицій радянських поколінь знайшла відображення і в поезії «Син». Молодше покоління черпає героїзм і насагу в боротьбі й діяльності тих, хто завойовував і відстоював наше щастя на зорі

Радянської влади. В. Сосюра підводить читача до усвідомлення того, що і герої 1917 р., і звитяжці боротьби з фашизмом відстоюють велику справу соціалістичної революції від зазіхань міжнародного імперіалізму. Ця думка матеріалізується поетом через образ сина, який, успадкувавши досвід героїв громадянської війни й свого батька, став у лави захисників завоювань Великого Жовтня:

Щорс летить на коні огню  
І Боженко під бур перегук.  
Лине військо подібне до грому  
Над морями штиків і шаблюк.  
На хвилину замовкли гармати,  
Наче слухають вічності крок.  
Б'ються наші герої завзято.  
І між ними мій син, мій синок [7, с. 92].

Великий радянський народ непереможний, і тому у двобої з силами п'їтьми правда на його боці, ним будуть розгромлені підлі фашистські орди — така ідея вірша В. Сосюри «Гімн». Вона реалізується у властивій для поета щирій ліричній інтонації з використанням засобу контрасту щасливого довоєнного життя і воєнного лихоліття:

Громами гроз одлунала година,  
що нам весну Жовтневу принесла,—  
і, як троянда пишна, Україна  
в сім'ї народів гордо зацвіла.

І двадцять п'ять пройшло щасливих років,  
колгоспних сіл замріяли квітки,  
нові міста розкинулись широко,—  
і це зробили все більшовики.

Од наших рук вампір загине,—  
і зроблять це на всі віки,  
орли червоні України,  
її сини, більшовики [7, с. 93—94].

Думкою про те, що наші воїни є продовжувачами незабутніх подвигів борців за Великий Жовтень, що вони зберігають і примножують ці безсмертні традиції, сповнений і вірш А. Малишка «Боженко», де створено яскравий портрет Боженка, який піднявся з могили, щоб захистити землю Радянську від фашистської нечисті. У вірші А. Малишка згадуються й інші прославлені герої Великого Жовтня — Микола Щорс і Тимофій Черняк.

А. Малишко у «Пісні» зі щирою синівською вдячністю знову посилається на авторитет Боженка, який для радянських воїнів є зразком високого служіння Радянській Вітчизні:

Там, де ворог пройде,— зла руїна,  
Де простягне лапу, сліз моря.  
Нас на ката кличе Україна,  
А веде Боженкова зоря [2, с. 93].

Леонід Первомайський у вірші «Давньому другові» відтворює бойову біографію одного з радянських бійців, розкриває героїчні сторінки його життя:

У царському полоні  
В Сибіру він сидів,  
Стояв він у заслоні  
Під Сивашем рудим.  
Махновські ситі коні,  
В диму розвитих грив,  
Хропли за ним в погоні  
Крізь пожарища дим [4, с. 338].

І. Нехода у вірші «Лист з фронту», висловлюючи тверде переконання в перемозі над ворогом, згадує, як урочисто у до-воєнний час відзначав радянський народ Жовтневі свята, як підводив підсумки своїх трудових успіхів. Нині, відстоюючи здобутки Жовтня, воїни-звитяжці ратним трудом наближають перемогу над гітлерівськими катами. Урочисто-піднесено звучить неодноразово використана поетом строфа:

Входить Жовтень в військовій шинелі,—  
Здрастуй, Жовтень!— Окопи, бої...  
Сірі, прокляті прусські оселі  
Шкірять дзотами ікли свої [3, с. 84].

Поет-партизан М. Шпак, вірші якого були особливо популярними під час війни на Житомирщині, Хмельниччині, Ровенщині, у творі «Ми чого такі бідні?», викриваючи фашистський «новий порядок», вказує на славні бойові сторінки в історії українського народу, на спадкоємність революційних традицій:

Ваша добрая слава —  
Жовті Води, Пилява,  
Щорс Микола, Боженко,  
Що шаблями гарненько  
Чепурили пихате  
Панство, нами прокляте,  
З наших земель зганяли,  
Волю всім повертали [10, с. 19].

Поет-підпільник М. Шуть, який також загинув у застінках гестапо, наголошує на героїчних традиціях народу:

Це — Невського вогонь, Пожарського зненависть,  
Це — Богуна надлюдський вічний гнів... [11, с. 40].

Цю ж думку розвиває поет і у вірші «Любили над усе на світі»:

Грім боротьби несамовито грима.  
Як впадемо — несіть до верховни  
З товаришами вірними своїми  
Здобутки Жовтня... [11, с. 86].

У роки Великої Вітчизняної війни до незабутніх ратних подвигів борців і захисників Великого Жовтня неодноразово звертався Павло Усенко:

Слава битов не зів'яла,  
Ллється в гомоні пісень,  
То ми славу «Арсенала»  
Проти ворога несем [9, с. 141].

У поезії «Слави знамено», присвяченій котовцям, автор закликає продовжувати традиції захисників Великого Жовтня в боротьбі проти фашистських загарбників:

Гув дуб при дорозі, схилявся полин —  
Там в січу виходив Котовського кінь.  
І знову Котовського шабля гуля,  
І ворога хилить, схиляє, кружля,  
Гей, чуєте, хлопці, рубайте упень,  
Не гайтесь, стинайте по сотні у день [9, с. 143—144].

Вірш «Синам Харкова» присвячений героям громадянської війни, чиїми іменами названі майдани і вулиці цього славного революційного міста:

І там, де в сполохах ішли  
Твоїх заводів діти,  
Шуміли, грали прапори,  
Свободи сонцем шиті.  
Сталилась грізна сім'я  
В огні боїв кривавих,  
І чулось Руднева ім'я  
І Тевелева слава.  
І тільки чулося: «Вперед!» —  
Крізь чад вогню і диму,  
І відступала чорна смерть  
Шляхами грозивими [9, с. 146].

Співець славних справ комсомолу П. Усенко в роки Великої Вітчизняної війни поетизував подвиги нашої молоді, здійснені у боях за відстоювання завоювань Великого Жовтня, закликав множити бойову славу комсомолу. У вірші «Комсомолові України» поет наголошує:

Дух Трипілля, дух свободи,  
Що од Леніна у нас,  
В лавах дужого народу  
Не захмарив, не загас.  
Пісня летиться, пісня кличе,  
Пісня грає і росте —  
І на славу, і на січу  
Гей, вперед, вперед веде! [9, с. 178].

Поет-початківець Олекса Палажченко опублікував 10 серпня 1944 р. у фронтовій газеті «За честь Батьківщини» поезію «Пісня про Ковпака», в якій порівнює успіхи радянських партизанів із подвигами Щорса:

І летять мости в повітря  
Ешелони під укіс.  
Б'є Ковпак ворожі орди,  
Як громив їх Щорс колись.

Наступність ратних звершень тих, хто захищав завоювання Великого Жовтня й тих, хто громить фашистських загарбників, оспівує і поет К. Герасименко у «Пісні українських партизанів»:

Дай нам для бою великого, мати,  
Волі сталеві, сил,  
Хай заревуть і закрешуть гармати  
З давніх козацьких могил.  
Рідним промінням осяяна вранці,  
Хай зашепоче трава.  
Слава богунців і таращанців  
З нами в поході жива [1, т. 1, с. 431].

Мойсей Хашеватський, який поліг у боротьбі з гітлерівськими окупантами, в поезії «Ошер Шварцман» славить основопо-

ложника радянської єврейської поезії, воїна-червоноармійця, його героїчну смерть в роки громадянської війни:

О брате, за тобою вслід  
Ми йдем на бій —  
за новий світ! [1, т. 2, с. 78].

Новим патріотичним змістом наповнилися в роки Великої Вітчизняної війни й поетичні твори про Великий Жовтень, написані в 20—30-ті роки. Вони були співзвучні епосі, додавали нових сил воїнам-героям, запалювали їх на безприкладні ратні подвиги в боротьбі з ворогом, були досить популярними і користувалися великим успіхом у читачів: передруковувалися в газетах, збірниках, зібраннях творів, звучали по радіо, з естради. Це, зокрема, такі твори, як «На майдані», «Як упав же він...», «Псалом залізу», «Пісня Червоної Армії», «Пісня про Котовського», «Фелікс Дзержинський», Поединок Котовського з білополяком» П. Тичини; «Ленін», «Моя Батьківщина», «Україна» М. Рильського; «Відплата», «Червона зима», «О, недаремно», «Роздули ми горно», «Комсомолець», «Пісня про Ворошилова» В. Сосюри; «Пісня бійця», «Протигаз», «Боець 17 патруля», «Безсмертя», «Батьки й сини», «Клич вождя» М. Бажана; «Минуло», «Ідуть», «Бойова, в похід!», «Прикордонна», «Рейд Червоної Кінноти», «Пісня про Сорок п'яту» П. Усенка; «В цейхгаузі», «Корній», «Оповідання про пісню», К. Герасименка, вірші А. Малишка, А. Крижанівського, Леоніда Первомайського, С. Голованівського та багатьох ін.

Поети багатонаціональної радянської літератури, в тому числі й української, постійно звертаються до теми Великого Жовтня, його всесвітньоісторичного значення. Герої Великого Жовтня завжди були взірцем для наступних поколінь, вони надихали й надихають нас на нові ратні звершення.

1. Вінок слави. К., 1970. Т. 1, 2. 2. Малишко А. Твори: В 5 т. К., 1962. Т. 2. 3. Нехода І. Дорога в свято. К., 1945. 4. Первомайський Леонід. Твори: В 3 т. К., 1958. Т. 1. 5. Рильський М. Поезії: В 3 т. К., 1946. Т. 1. 6. Рильський М. Вибрані поезії. К., 1943. 7. Сосюра В. Вибрані поезії. К., 1951. 8. Тичина П. Твори: В 6 т. К., 1961. Т. 2. 9. Усенко П. Вибрані твори: В 2 т. К., 1963. Т. 2. 10. Шпак М. Поезії. К., 1946. 11. Шуть М. Чистота. Дніпропетровськ, 1964.

Автор исследует стихотворения о Великом Октябре, написанные в годы Великой Отечественной войны, в частности, П. Тычины, М. Рильского, В. Сосюры, А. Малышко, Леонида Первомайского, И. Неходы, М. Шпака, Н. Шутя, П. Усенко, говорит об их высоком патриотическом звучании, популярности среди воинов.

Стаття надійшла до редколегії 03. 09. 86

## В атмосфері взаєморозуміння (Я. Галан і А. Крушельницький)

Інтерес до життя і творчості видатного письменника-публіциста, полум'яного патріота і невтомного громадського діяча Ярослава Олександровича Галана з кожним роком зростає. Стають відомими все нові й нові факти, документи, які суттєво доповнюють славний життєпис митця.

Цікавою, на наш погляд, і не повністю дослідженою є сторінка біографії Я. Галана, яка розкриває його дружні зв'язки і творче співробітництво з письменником і видавцем Антоном Володиславовичем Крушельницьким (1878—1941), автором кількох збірок оповідань, десяти драматичних і понад двадцяти прозових творів, літературознавчих досліджень, критичних і публіцистичних статей, перекладів шкільних підручників тощо. Антон Крушельницький — учень і сучасник Івана Франка — ширшому колу читачів відомий повістями «Рубають ліс», «Буденний хліб» та сатиричною комедією «Орли», про яку схвально відгукувався великий Каменяр.

Про спільну діяльність Я. Галана і А. Крушельницького згадується в багатьох літературних джерелах. Але здебільшого — це лише фрагменти, які недостатньо висвітлюють плідні взаємини обох письменників на літературній ниві у боротьбі за визволення західноукраїнських земель з-під гніту польсько-шляхетських загарбників.

Середина 20-х років ХХ ст. на Західній Україні — період значного піднесення активності прогресивних діячів української і польської культури. Як зазначає Б. Буряк у книзі «Служіння народові», незважаючи на те що «внаслідок всіх утисків шлях розвитку революційної літератури був винятково тяжким і складним» [1, с. 11], у цей час на арену активної діяльності виходять пролетарські письменники С. Тудор (Олексюк), В. Бобинський, П. Козланюк, О. Гаврилюк, які єдиним фронтом ведуть боротьбу проти реакційного табору за духовне зближення з інтернаціональною культурою Радянської України. Саме на цей період і припадає початок творчого спілкування Я. Галана з першим своїм учителем А. Крушельницьким, який справив на початкуючого літератора неабияке враження і відіграв позитивну роль у розвитку його поглядів та письменницьких задатків.

Познайомився Я. Галан з сім'єю Крушельницьких у 1923 р., коли був студентом Віденського університету. На цей час (з 1919 по 1925 р.) А. Крушельницький перебував тут в еміграції. Він не належав до тих письменників-емігрантів, які займали очікувальні позиції. За шість років тяжкого життя за кордоном А. Крушельницький випустив у світ в заснованому ним видав-

ництві «Чайка» велику кількість художніх творів пропресивного спрямування (класики європейської, російської, української літератур, переклади, власні твори), упорядковував і перекладав шкільні читанки та ін.

Як письменник і громадський діяч А. Крушельницький був на той час добре відомий у літературних колах, підтримував постійні зв'язки з представниками прогресивної літератури та передової інтелігенції Західної України, спілкувався у Відні з емігрантами однодумцями. Навчаючись у Відні, молодий Галан мав зв'язки з революційно настроєною студентською молоддю, був одним із організаторів нелегальної групи, мета якої — боротьба проти несправедливості і засилля буржуазного уряду. Пізніше, у 1947 р., виступаючи на нараді колишніх членів КПЗУ, Я. Галан говорив: «Революційну діяльність я почав 1923 року у Відні. Там вперше познайомився з революційним рухом. ...У Відні було багато робітників, революціонерів-емігрантів, які виїхали з Польщі, бо умови для боротьби там були значно кращі» [2, с. 641]. Згодом Галана-активіста змушують покинути Віденський університет, і він переходить на навчання до Краківського. Не припиняючи громадської діяльності, Галан ще студентом пробує свої сили в літературі. У 1927 р. він завершує першу п'єсу під назвою «Дон-Кіхот із Еттенгайма» і відсилає її у Львів на конкурс, оголошений українським «Робітничим театром». Дебют видався вдалим — п'єса зайняла перше місце і незабаром була поставлена на сцені цього ж театру.

Як драматург А. Крушельницький вітав Я. Галана з першим успіхом, радив йому наблизити тему до сучасності, що початкуючий письменник і зробив у наступних п'єсах «Вантаж» і «Вероніка». Події «Дон-Кіхота...» відбуваються ще за часів Наполеона у Франції, і справедливою є думка П. М. Довгалюка про те, що у цій п'єсі «відчутне захоплення абстрактною романтикою, згладжування соціальних конфліктів, замилювання ідеалами надкласового гуманізму. Але й тут уже прозвучав голос Галана з його гнівною ненавистю до запродавців, які проголошують гучні фрази про щастя батьківщини й безсоромно гендлюють нею на чорній біржі імперіалістичного світу» [3, с. 9]. Критика по-різному оцінювала першу пробу пера Я. Галана. Одні, як, приміром, син А. Крушельницького, поет і мистецтвознавець Іван Крушельницький, знаходили в ній багато негативних моментів (на цій основі між І. Крушельницьким і Я. Галаном відбулася гостра літературна суперечка), інші оцінювали її більш прихильно. Проте всі згоджувалися на тому, що в літературі з'явився свіжий, вартий уваги талант.

Жорстока колоніальна політика польського уряду на Західній Україні, особливо з середини 20-х років, ставала нестерпною для розвитку революційної думки. Прогресивні діячі переслідувались поліцією, преса зазнавала всіляких цензурних утисків, але революційні ідеї народжувались, жили і розвивались. У тяжких умовах, створених окупантами-пілсудчиками, наприкінці 1927 р. у Львові почав виходити журнал «Вікна», реда-

гований Степаном Тудором. Цей прогресивний західноукраїнський друкований орган зібрав навколо себе молодих письменників революційного спрямування — О. Гаврилюка, П. Козлянюка, В. Бобинського, Я. Галана, Ю. Масляка, М. Сопілку та ін. При редакції «Вікон» була створена і пролетарська літературна організація «Горно», на збори якої, як свідчать очевидці у спогадах, не раз приходив А. Крушельницький. Як письменник демократичного спрямування, він був солідарний з «горнівцями», підтримував їхню діяльність, певною мірою сприяв зміцненню зв'язків цієї організації з письменниками Радянської України\*.

Більш близькі і дружні стосунки між Я. Галаном і А. Крушельницьким зав'язалися під час їхнього перебування в селі Нижній Березів (тепер Івано-Франківська область), куди Я. Галан вперше приїхав на відпочинок влітку 1927 р. за рекомендацією А. Крушельницького. З березівським періодом життя і творчості Я. Галана пов'язано багато спогадів близьких і друзів, збереглися деякі фотографії, частина листів, оригінальних творів.

Недавно була віднайдена досі невідома фотографія, що зберігається нині в Івано-Франківському краєзнавчому музеї. На знімку у центрі групи стоять поруч Я. Галан і А. Крушельницький. Одного літа сім'я Крушельницьких відпочивала у Верхньому Березові разом з радянським консулом у Львові Радченком, з Нижнього Березова сюди прийшов Галан з дружиною Анною і всі на згадку сфотографувалися.

У Нижній Березів А. Крушельницький приїжджав відпочивати з сім'єю щоліта з 1926 по 1932 р. Часто бував тут і Я. Галан. Під час прогулянок вони не раз вели жваві розмови на літературні теми, завзято сперечалися. Та, не тільки особисті симпатії, спільність поглядів на роль і завдання літератури єднали двох письменників. У ці віддалені гірські райони вони привозили прогресивну літературу, розповсюджували її серед демократично настроєних селян, влаштовували літературні вечори, диспути. Антон Крушельницький задався метою організувати видавництво прогресивного журналу з орієнтацією на Радянську Україну і запросив до участі у ньому і Я. Галана. А. Крушельницький згодом реалізував свій задум: журнал «Нові шляхи» на певний час дійсно став помітним явищем у розвитку демократичної журналістики, активно співпрацював у ньому і Я. Галан.

Бурхливу літературну і громадську діяльність майбутній публіцист розпочав після закінчення Краківського університету в 1928 р. Тоді ж він одержав дозвіл викладати у Луцькій гімназії, але через якихось десять місяців роботи його звільни-

---

\* Пізніше у редактованому А. Крушельницьким журналі «Нові шляхи» (1929, № 7) була вміщена стаття Р. Сказинського про літсекцію «Горна», в якій йдеться також і про внесок Я. Галана у розвиток пролетарської літератури на Західній Україні.

ли з посади за комуністичні переконання. Польські власті встановили за ним нагляд.

Розчарований і до того ж хворий, переслідуваний окупантами, Я. Галан у пошуках роботи приїжджає у Львів. Тут він влаштовується літературним оглядачем у журналі «Нові шляхи», який з травня 1929 р. почав видавати А. Крушельницький. Цей факт засвідчує також протокол допиту Я. Галана, зроблений під час арешту слідчим Ч. Шведовським: «Після втрати посади у Луцьку я приїхав до Львова, де протягом деякого часу вряди-годи заробляв, роблячи переклади, (пишучи) театральні рецензії і т. д. для Крушельницького Антона, який в той час видавав журнал п. з. «Нові шляхи» [6, с. 127].

Незважаючи на тяжкі матеріальні умови, Я. Галан багато працює. Прислухавшись до зауважень Крушельницького щодо вибору теми, він пише п'єсу під назвою «Транспорт» (про що коротко повідомив громадськість журнал «Вікна», 1928, № 4). Цей драматичний твір з новою назвою «Вантаж» вперше побачив світ на сторінках журналу «Нові шляхи» (1929, № 6, 7). Перед друкуванням п'єси пройшла апробацію на сцені Львівського театру у присутності А. Крушельницького і після незначної редакторської правки з'явилась у журналі.

Новий твір молодого драматурга з успіхом ставився на сцені «Українського театру» у Львові. Порушена у ньому злободенна тема боротьби проти колоніального гноблення, утвердження міжнародної солідарності трудящих була близька і зрозуміла українському і польському трудовому народові. Зображаючи діяльність революційного підпілля, що діяло в одному з англійських портів на підтримку революційних подій в Азії, автор прагнув розбурхати революційні настрої населення, вказати конкретні шляхи до визволення краю з-під іноземного гніту. Про динамізм п'єси, сюжетну гостроту, майстерність побудови діалога, її актуальність позитивно відгукнулася критика, в тому числі і московський журнал «Культура масс» (1929, № 1—2) у статті «Українська література під польською владою».

У наступних випусках «Нових шляхів» (1930, № 3—5) була надрукована ще одна п'єса Я. Галана «Вероніка» — гнівний протест проти кривавої бойні, засудження імперіалістичної війни, яскравий показ пробудження класової свідомості серед солдатів. У цьому журналі Я. Галан вміщує і свої перші статті «Польське літературне життя» (1929, № 6), «З польського письменництва» (1929, № 8), рецензію на повість Ф. Гетля «3 дня на день» (1929, № 7).

Редакція журналу «Нові шляхи» у 1930 р. видала п'єси «Вантаж» і «Вероніка» окремими книгами, про що також повідомлялось у десятому номері цього часопису за 1930 рік. Того ж таки року п'єса «Вантаж» вийшла окремим виданням у Харкові, в Державному видавництві Радянської України.

Працюючи в «Нових шляхах», Я. Галан шліфував мову і стиль своїх творів, прислухався до зауважень і порад відомого

тоді письменника і видавця А. Крушельницького. У фондах ЦДІА УРСР у м. Львові, в особистому архіві письменника, А. В. Крушельницького зберігаються нині рукописи деяких творів Я. Галана з помітками А. Крушельницького як редактора журналу. Однак Я. Галан згодом зрозумів, що за характером та ідейно-тематичною спрямованістю власних творів йому належить бути серед однодумців Степана Тудора. В грудні 1929 р. (деякі архівні дані свідчать, що з 1931 р.) Ярослав Галан влаштувався адміністратором журналу «Вікна», але не поривав зв'язків із «Новими шляхами», як це стверджує літературознавець К. М. Млинченко у книзі «Зброєю полум'яного слова» [5, с. 7] та інших своїх працях. У ці роки Я. Галан навіть жив кілька місяців у Крушельницьких, дописував свою п'єсу «Вероніка», на оригіналі якої є підпис і точна дата закінчення — 6 квітня 1930 р. Вже у травні була надрукована остання (третя) дія п'єси у «Нових шляхах». Крім того, Я. Галан, покладаючись на досвід А. Крушельницького як видавця, дав згоду на видання своїх п'єс окремими книжками.

Маючи дружні стосунки з Я. Галаном, А. Крушельницький підтримував ділові і творчі контакти з багатьма представниками прогресивної інтелігенції Радянської України. Він був одним з ініціаторів скликання у Львові конференції (червень 1932 р.), на якій його однодумці з радістю підтримали ініціативу відомих письменників Р. Роллана, А. Барбюса, Б. Шоу і М. Горького організувати міжнародний конгрес проти війни. У зверненні львівської прогресивної інтелігенції до робітників, селян та трудової інтелігенції Західної України із закликом розгорнути масову антивоєнну кампанію підписалось 55 чоловік. Другим у списку значиться прізвище А. Крушельницького, третім — І. Крушельницького, далі Степана Тудора, Я. Галана, П. Козланюка, О. Гаврилюка, Я. Кондри та ін. [7, с. 172]. Цей політичний акт є ще одним незаперечним доказом того, що передова інтелігенція Західної України ставала у перші ряди борців за визволення свого народу, вела активну пропаганду ідей інтернаціоналізму, боролася проти загрози нової імперіалістичної війни.

Польська поліція пильно стежила за діями революційно настроєних письменників, організовувала обшуки на квартирах «неблагонадійних» діячів з метою знайти літературу «антидержавного змісту». У квітні 1932 р. в Степана Тудора під час обшуку вилучено сім примірників журналу «Нові шляхи», у червні знайдено нелегальну літературу в А. Крушельницького і т. п.

Починалась чергова хвиля облав і репресій.

У жовтні 1932 р. польські власті видали розпорядження про заборону видання прогресивних газет та журналів і арешт їх редакторів. Через місяць були розгромлені редакції журналів «Нові шляхи», «Вікна», «Кооперативні вісті», газет «Сила» і «Народна трибуна» [6, с. 70].

Після того як закрили «Вікна», Я. Галан переселився зі Львова в Нижній Березів, де, як він писав у автобіографії, про-

живав «три роки без роботи» [2, с. 650]. Матеріали музею-садиби письменника, відкритого в Нижньому Березові наприкінці 1979 р., свідчать про те, що Я. Галан постійно жив у тестя Івана Геника з вересня 1932 по червень 1935 р. Навіть у цьому глухому селі відомий публіцист вів агітаційно-революційну діяльність: згуртував навколо себе прогресивну громадськість, допоміг створити комітет допомоги голодуючим, брав участь у дискусіях, розповсюджував заборонену літературу, яку одержував з Харкова від дружини Анни (вона з 1932 р. вивчала там медицину).

У численних донесеннях поліції, фотокопії яких експонуються у музеї, Я. Галан фігурує як «видатний комуністичний діяч, червоний бунтівник», що займає «високий пост у комуністичній організації» і який «одержує листи від індивідів із Львова, які інформують його про всякі справи та події...»

Серед кореспондентів Я. Галана був і А. Крушельницький, з сім'єю якого Я. Галан не поривав зв'язків. Про це дізнаємось з листів С. Олексюка (Тудора) до Я. Галана [6, с. 139], брата Ярослава Галана — Івана [6, с. 144, 150], Я. Галана до дружини Анни [6, с. 149], [2, с. 676] та ін. Більша частина кореспонденції до Галана від друзів і знайомих не збереглася, бо через постійні обшуки її доводилось знищувати.

Відбувши кількамісячне ув'язнення за редакторську діяльність, А. Крушельницький твердо вирішив переїхати на Радянську Україну. Ще у 1932 р., відразу після розгрому редакції «Нових шляхів», він писав, що при такому цькуванні і переслідуванні йому нема тут життя, але боротися треба: «...так му-сило бути, бо ж мусила бути мені відплата за те, що я писав три роки й чого мої противники — петлюрівці, ундисти і всяка інша націоналістична бражка — не могли збивати аргументами, мусили знайти собі іншу можливість звільнитися від моєї критики» [8, с. 224]. На початку 1933 р. А. Крушельницький відновляє видання журналу під назвою «Критика». Вістря його нищівних ударів спрямоване насамперед проти фашизму і Гітлера. Та світ побачили лише чотири номери часопису: поліція закрила і цей друкований орган з орієнтацією на Схід. Над видавцем знову нависла загроза опинитися за ґратами.

У травні 1934 р. А. Крушельницькому з сім'єю вдалось виїхати до Харкова, де він продовжував літературну і громадську діяльність, став членом Спілки радянських письменників [4, с. 14]. Деякий час він підтримував зв'язки з Галаном через його дружину Анну.

Я. Галан теж мріяв виїхати до Харкова, клопотав перед радянськими властями про переїзд на Радянську Україну [6, с. 128], однак польські власті робили все можливе, щоб цьому перешкодити. Аж до світлого дня возз'єднання письменник-борець влучним і гострим словом боровся за соціальне і національне визволення західноукраїнських трудящих з-під польсько-шляхетського гніту, завдавав нищівних ударів слугам німецького фашизму — українським буржуазним націоналістам та клерикалам.

Літературні взаємини і дружба Ярослава Галана з Антоном Крушельницьким були не тільки корисними і плідними для обох письменників. Їх творче спілкування певною мірою послужило зміцненню демократичних тенденцій у західноукраїнській літературі першої третини ХХ ст., було важливим кроком у спільній боротьбі за утвердження критичного реалізму на Західній Україні, сприяло єднанню західноукраїнської літератури з українською радянською літературою.

1. Буряк Б. С. Служіння народові. К., 1954. 2. Галан Ярослав. Твори: В 4 т. К., 1980. Т. 4. 3. Галан Ярослав. Недоспівана пісня. К., 1972. 4. Крушельницький А. В. Буденний хліб. Рубають ліс. Львів, 1960. 5. Млинченко К. М. Зброєю полум'яного слова. К., 1963. 6. Революційна діяльність західноукраїнських пролетарських письменників: Зб. арх. документів. Львів, 1959. 7. ЦДІА УРСР у м. Львові, ф. 309, оп. 1, од. зб. 172. 8. ЦДІА УРСР у м. Львові, ф. 361, оп. 1, од. зб. 106.

Освещается малоизвестная страница деятельности Ярослава Галана — его творческие связи с Антоном Крушельницким, западноукраинским писателем демократического направления, издателем и журналистом. Прослеживается их взаимовлияние как писателей, делаются попытки проанализировать совместный путь борьбы за освобождение Западной Украины от польско-шляхетского гнета в 20—30-х годах ХХ в.

Стаття надійшла до редколегії 10. 09. 86

Г. Д. ПАШКОВСЬКА, асист.,  
Сімферопольський університет

## Павло Тичина і Василь Земляк

Вплив поезії Павла Тичини на творчість Василя Земляка є одним із моментів великої і складної проблеми про традиції і новаторство, літературну спадкоємність. В літературознавстві наших днів зростає увага до безсмертної спадщини співця «збільшовиченої ери», який, прокладаючи нові шляхи в поезії, утвердив свої традиції. Настійним стало завдання розкрити, як відображаються традиції поета у творчості тих видатних майстрів слова, котрі прийшли в літературу на сучасному етапі, коли поезія П. Тичини стала життєдайним фактором не тільки вітчизняного, а й міжнародного літературного життя. Мета статті — з'ясувати, яку роль відіграв Павло Тичина у художньо-мистецькому розвитку Василя Земляка — письменника, який, за визначенням О. Гончара, «доклав чимало зусиль, щоб забезпечити нашій художній прозі той рівень, який вона має сьогодні» [5, с. 211].

Василь Земляк, що був «покликаний до красних муз» не з волі випадку, а за талантом, віддав колосальну енергію тому, щоб проникнути в тайну мистецтва слова. Допомогали йому в цьому неабиякі знання в галузі літератури, мистецтва, філосо-

фії. Це письменник енциклопедичних знань. Він не тільки чудово знав класиків вітчизняної і світової літератури, а й був знайомий і дружив з М. Рильським, О. Гончаром, М. Стельмахом, М. Чабанівським, П. Загребельним. Не раз зустрічався В. Земляк і з П. Тичиною. Павло Григорович, будучи ознайомленим із творчістю Земляка, а також задоволений бесідами під час зустрічей з ним, просив написати йому листа [37, с. 394]. В січні 1975 р. в Ірпіні Земляк згадав про це прохання і сказав Олексі Ющенкові: «Мене колись просив Павло Григорович: «Напишіть мені листа». Я так і не написав — не обізвався листовно» [37, с. 394].

Перше знайомство В. Земляка з творчістю Павла Тичини належить ще до часів навчання в школі. Тоді допитливого школяра вразили сповнений поезії вірш «Лісові дзвіночки», одухотворені великим Жовтнем «На майдані», «Як упав же він...» Захоплено читав напам'ять Василь вірші «Партія веде», «Чуття єдиної родини». З роками творчість П. Тичини увійшла до дорогоцінним здобутком у духовний світ В. Земляка, Тичина став його улюбленим поетом, літературним авторитетом. Земляк прийшов до непохитного переконання, що «геніальна поезія Тичини» [14, с. 24]. На думку Земляка, поет розпізнається з того, як він шанує і плекає «закон єднання з тими, для кого пише» [14, с. 160]. Поезія Павла Тичини і є продуктом тієї одержимості людського духу, що скерований на єднання з мільйонами. Тичина, як і багато інших поетів, не тільки зупинявся на потребах даного моменту, проблемах сьогодення, а й «перехилявся» у майбутнє. На думку В. Земляка, велич Тичини в тому, що все людяне, високе в його поезії належить не тільки сучасним, а й майбутнім поколінням. В цьому Земляк вбачав запоруку вічної молодості і безсмертя поета: «Незважаючи на всю молодість духу поезії як такої, роки у ній летять так само швидкоплинно, як і в усіх мистецтвах, що наче не старіють від часу. Та то не старіють від часу великі митці. Людська природа сприйняття не відхилить у них нічого великого, нічого високого. Тичина знову й знову зазвучить на повну силу ще не в одному поколінні, бо ж усім еством своїм спрямований був у майбутнє» [14, с. 161, 162].

Скерованість поезії Павла Тичини в майбутнє впливає з того, що вона, як сказав би М. Горький, зосереджувала увагу на осмисленні нового, «якого ніколи і ніде не було», нового комуністичного. Земляк говорить: «Проникливі рядки про паростки нового життя на селі напише Павло Тичина, і, як кодекс поета, звучить його знаменитий вірш «Партія веде!» Тоді ще не були відомі світу ні Федір Дубковецький, ні Макар Посмітний, ні Паша Ангеліна, вони, як і багато інших, прийдуть слідом за Стахановим, чий рекорд, ніби ланцюгова реакція, пошириться і на село. Виявиться, що й тут ніякі старі норми, ніякі старі мірки не мають сили й ваги, все може і повинно бути перебудоване, оновлене» [14, с. 69].

Поезія Тичини проникнута революційною романтикою і духом боротьби. На крилах революційної мрійливості, світлий лицем і душею, поет випереджає час, проникає в завтрашній день.

Земляк високо цінує громадянську визначеність, сполучену з чистотою і благородністю душі Павла Тичини і його літературних соратників: «Згадаймо Максима Тадейовича Рильського, Павла Григоровича Тичину, великого вченого Олександра Івановича Білецького. Які це були громадяни, які люди! Скільки безкорисловості, доброти і духовної грації відчувалося в них!» [14, с. 102].

В. Земляк, неодноразово повертаючись до «закону єднання з тими, для кого пише» митець, вказує на різні способи виявлення цього закону: один з них — це підтримувати розмову щодень на безліч тем, ніколи не втрачаючи спалаху думки і настрою. «Світ завше буде зацікавлений у цих спалахах інтуїції поета, у його, так би мовити, стихійному мисленні, коли в кількох раптових і несподіваних рядках виникає картина, образ, думка, здатні пережити і самого їхнього творця» [14, с. 163].

Але є й інший шлях. Він у вмінні переступити «межу звичайного вірша, межу отого миттєвого спалаху і звідати радість більших відкриттів» [14, с. 163]. І в цьому випадку Земляк посиляється на Тичину: «Павло Тичина протягом майже сорока років повертався до свого «Сковороди», подарувавши його нам усього вже посмертно» [14, с. 163]. Критика поставила симфонію «Сковорода» поруч з «Фаустом» Гете.

П. Тичині імпонували ті митці вітчизняної і світової літератури, у яких «закон єднання з тими, для кого пишуть», виявляється у захисті від страждань і горя, у боротьбі за щастя. Улюблений вірменський поет П. Тичини Ованес Туманян повчав: «Ніколи не слід запитувати письменника, як він живе, як він себе почуває. Бо відповідь щоразу буде одна й та сама: завжди погано, дуже погано, доки погано його народові» [14, с. 176]. В. Земляк наголошує, що в цих словах — «мова духу, тому поетові завжди важко і завжди тяжко».

П. Тичина, на думку В. Земляка, успішно умів «вести речь с миллионами» тому, що був інтернаціоналістом. Славнозвісний афоризм Тичини «чуття єдиної родини» як означення дружби народів збагатив фразеологічний фонд не тільки його рідної української мови, а й мов братніх радянських народів, народів соціалістичних країн. В. Земляк не раз вживає цей афоризм у критичних статтях. Згадаймо, наприклад, його міркування про розвиток радянського роману: «Роман... Він визріває і базується на досвіді всієї радянської літератури. Тому сьогодні через його призму можна дивитися на світ ширше і бачити далі. *Чуття єдиної родини* (курсив наш.— Г. П.) дедалі зриміше входить у сучасний роман» [14, с. 146].

В. Земляк зараховував Павла Тичину до видатних митців сучасності, самотутніх і оригінальних, по-партійному натхнених, пристрасних, відданих народові.

Завдяки талановитим творцям радянської літератури, яких любив В. Земляк — Горькому, Маяковському, Шолохову, Рильському, Бажану, Гончару, Тичині, — утвердилися традиції партійності, народності і новаторства. В. Земляк постійно закликав молодих переймати досвід великих попередників, продовжувати їх традиції: «Для молодшого покоління нема якихось більших засад за ті, що їх ствердили великі майстри» [14, с. 162]. Спираючись на досвід і традиції видатних попередників, треба домогтися того, щоб всі роди і жанри літератури ширше охоплювали і глибше відображали всю багатогранність життя сучасника, людини праці.

Сам В. Земляк, будучи блискучим літератором-новатором, зростав на ґрунті цих славних традицій. Торкаючись проблеми новаторства В. Земляка, критика виходила з усталеної, але вже застарілої настанови: прозаїк продовжує традиції прозаїків, поет — поетів, драматург — драматургів. Отже, цілком відкидалася сама ідея розглядати творчість В. Земляка у зв'язках з поезією. Чимало говориться про засвоєння В. Земляком традицій прозаїків: Гоголя, Стороженка, Коцюбинського, Роллана, Гашека, Сервантеса, Маркеса, Ільченка, Яновського, Мележа та інших. Але ознайомлення з творчістю В. Земляка дає ряд цікавих прикладів про її зв'язок з поезією І. Франка і П. Тичини.

Правомірність дослідження зв'язків В. Земляка з творчістю поетів, зокрема П. Тичини, впливає з його розуміння проблем наступності, традицій і новаторства у літературі та мистецтві, яке різко розходиться зі згаданою тут настановою критики. В. Земляк виходить з ідей мистецького синтетизму. Прозаїк у своїх творчих пошуках, на його думку, акумулює досвід не тільки прозаїків, а й поетів, драматургів. І навпаки — поет творчо використовує традиції прози, драматургії. Драматургія — проза, поезія. Крім цього, література вбирає в себе ще й досвід суміжних мистецтв, таких, як музика, живопис, театр, кіно. Якраз виходячи з цієї концепції, В. Земляк мислить про сучасний роман: «Роман стає ніби дзеркалом всього процесу розвитку мистецтва. Збагачуючись і від поезії, і від драми, а тепер, може, навіть і від кіно, роман щедро повертає їм свої розсипи думок, образи, навіть мову» [14, с. 146]. Концепція мистецького синтетизму В. Земляка має багато спільних рис з концепцією П. Тичини [6, 28, 29, 30, 31]. Для осягнення близькості В. Земляка і П. Тичини скористаємось досвідом паралельної характеристики. П. Тичина писав: «Поезія як рід мистецтва, що має в собі елементи всіх інших мистецтв, може швидше, ніж будь-яке інше мистецтво, відгукуватися на події, на явища життя» [29, с. 159]. Поет дотримувався принципів мистецького синтетизму впродовж усього життя. Перша збірка Тичини «Сонячні кларнети» (1918) позначена «пошуком в напрямку перенесення на площину поезії засобу суміжних мистецтв, зокрема музики, живопису, театру» [6, с. 36, 50, 47]. Тичина був також переконаний в тому, що не можна вважати попередниками для поета тільки пое-

тів, для прозаїка — прозаїків, для драматурга — драматургів. Сам Тичина говорив про вплив на його пошуки видатного театрального діяча, режисера-новатора К. Марджанова: «Его постановка Лопе де Веги раскрыла мне новые ходы в своей поэзии — расширила мой круг деяния, умение схватить то, чего ни в одной книге-учебнике искусства не написано» [30, с. 351]. Він відзначив вплив талановитого діяча українського театру режисера Леся Курбаса і на поетів Василя Еллана (Блакитного), Василя Чумака, і на драматурга Миколу Куліша, і на кіномитця та прозаїка Олександра Довженка [28, с. 257].

Існує зв'язок творчості В. Земляка і П. Тичини по лінії мистецького синтетизму, зокрема по лінії музичності. Музика В. Земляка передає «незбагнений закон душі, красу людських взаємин!» Чи не про це думав П. Тичина, коли зазначав: «До речі, соціалізм без музики ніякими гарматами не встановити» [27, с. 12].

Художній метод В. Земляка є доказом того, що його творчість органічно пов'язана не тільки з музикою, а й з живописом, театром, кіно й іншими мистецтвами, як і творчість П. Тичини. Тому дійти до глибокого наукового розуміння того нового, індивідуалізованого, що вніс В. Земляк у літературу, можна шляхом дослідження специфіки використання письменником елементів та засобів інших мистецтв і традицій П. Тичини, звичайно, не абсолютизуючи при цьому ролі співця «сонячних кларнетів». Адже відомо, що тенденція до мистецького синтетизму в літературі — це явище історичне, що по-різному виявлялось у багатьох напрямках та літературних школах. Павло Тичина унаслідував усе краще з досвіду видатних своїх попередників. В. Земляк черпав із цих життєдайних джерел передової літератури, із творчості П. Тичини. Поезія Павла Тичини стала близькою і дорогою Землякові тому, що в ній на «найіскристіших вогнях серця» відтворено велич народу, який вперше в історії здійснив соціалістичну революцію, будує нове життя.

Близькість В. Земляка до Тичини простежується і в сфері тем, ідей, а також у світовідчужанні, способах мислення, засобах естетичних оцінок. Започатковані і розроблені Тичиною теми — Великого Жовтня, радянського патріотизму та соціалістичного інтернаціоналізму, керівної і спрямовуючої ролі ленінської партії, що стали магістральними темами радянської багатонаціональної літератури, дістали свою інтерпретацію й у В. Земляка. Розробляючи їх, він, як і Тичина, виявляє пристрасну партійність і художню самотність.

Близькість В. Земляка і П. Тичини як яскравих творчих індивідуальностей виявляється у відстоюванні ними кожним словом, кожним рядком власних поглядів, естетичних смаків, громадянського кредо. Митців єднає прагнення сказати в літературі нове слово, не втрачаючи відповідальності перед народом. Схожі П. Тичина і В. Земляк у філософічності художнього мислення. В. Земляк глибоко вникав у філософське трактування

П. Тичиною важливих тем. З часу своєї появи у світ поема-симфонія П. Тичини «Сковорода» стала настільною у В. Земляка. Взагалі ж Сковорода був улюбленим письменником і Земляка, і Тичини. М. Жулинський пише: «Багато років виношував Василь Земляк задум роману про Григорія Сковороду, залишивши нам першу фразу-заспів: «Я поведу вас у вічність». Цього роману він не написав. Але ота одна-єдина фраза незримо присутня в «Лебединій зграї» та «Зелених Млинах», в характері і в принципах світосприймання філософа Фабіяна, котрий в житті своєму і в житті вавілонян вбачав і пізнавав світло і пільму, добро і зло, вічність і мить, який прагнув, як і славетний Сковорода, до душевного миру, до радості серця» [7, с. 6—7]. Без сумніву, що задум створити роман про Г. Сковороду стимулював і П. Тичина своїми опублікованими фрагментами поеми-симфонії «Сковорода», які справили на В. Земляка велике враження [37, с. 393].

Тема Великого Жовтня, яку відтворив П. Тичина на високому ідейно-філософському рівні («Плуг», 1920, «Вітер з України», 1924; «В космічному оркестрі», 1921), дістала глибоко індивідуальне розкриття у діалогі В. Земляка «Лебедина зграя» і «Зелені Млини». Земляк, перегукуючись з Тичиною, показав народний характер революції, як і Тичина, він поставив і розвинув гуманістичні ідеї. Тичина звеличив героїзм революційних народних мас, що самовіддано борються за торжество ленінських ідей, «двигуть сили революцій в новий октябрь, новий іюль» в ім'я єдності людей, народів, оспівав «музику невловиму» космічного оркестру — музику щасливого прийдешнього, де візьме гору найвища гармонія — гармонія людських взаємин. А хіба не в цьому ключі малює В. Земляк філософа Фабіяна, який «вважає, що саме гармонія у стосунках між людьми є вищим ступенем гармонії» [8, с. 17]. Так письменники в різних жанрових системах зійшлися в осягненні правди життя. При цьому зближенні В. Земляк не збився на шлях сліпого наслідування П. Тичини. Він був послідовним і принциповим у тому, що життєву правду не можна звести до простого повідомлення. Це ніколи не зворушить людей. Необхідні сподвижницькі зусилля митця у пошуках власної палітри, яка розкрила б перед читачем у всій своїй дивовижності, філософській глибинності і емоційній наснаженості життєву правду.

Велику правду епохи висловив П. Тичина у знаменитій книзі «Партія веде» (1934), котра була на той час найсильнішим словом української радянської поезії про керівну і спрямовуючу роль ленінської партії в соціалістичному суспільстві. Цю правду осмислив і В. Земляк, створивши цілу галерею образів комуністів — «людей духовної грації», що діяли в час боротьби за перемогу Жовтня (Інокентій Соснін, Клим Синиця, Максим Тесля, Антон Рубан), в мирні роки соціалістичного будівництва (Парася Перегуда, Мальва Кожушна, Олесь Чоботар), в період найстрашнішої, найкровопролитнішої війни проти гітлерів-

ського фашизму (Стратіон, Шиманський). В уяві читача вони проходять як живі зі своєю нелегкою долею, багатим і водночас простим, теплим, доступним, духовним світом. Єдність партії і народу — цей мотив віршів П. Тичини пронизав і твори В. Земляка, діставши в них свою тональність, багатоаспектну модифікацію.

Коли Швець ділився з В. Земляком своїм задумом написати повість, присвячену Павлові Тичині, ролі його поезії під час війни (така повість вже опублікована: Швець Василь. Листи в окопи // Київ. 1985. № 6—7), то автор славнозвісних партизанських повістей «Гнівний Стратіон», «Підполковник Шиманський», знаючи вклад Тичини в розробку воєнно-патріотичної тематики, схвалив задум і заохотив писати про Тичину — «Маршала поезії на війні з фашизмом».

Помітна схожість між П. Тичиною та В. Земляком і в схильності до романтично-піднесеного сприйняття, що обертається в їхній творчості показом незвичайного, небуденного, непересічного. Виникають образи, позначені рисами романтичної гіперболізації, «укрупнені», не раз підняті на рівень символів. М. Жулинський вказує: «Землякова символіка виникає як наслідок особливої, глибинної душевної причетності життя героїв до авторської особистості» [8, с. 15]. Не раз у творах В. Земляка говориться про смерть. Але автор стверджує ідею безсмертя тих, хто віддав себе до кінця людям, рідній землі. Авторська фантазія не раз виходить на рівень романтичної умовності, вдаючись до образів, що нагадують образи легенд, народного епосу. В. Земляк використовує образ нетутешніх коней, що десь у глибинах піднебесся несуть в нестримному бігу невидимки — душі загинувших. У такому ключі витримана символічна картина у повісті «Гнівний Стратіон». Перед зором читача постає Стратіон на своєму високому коні Хмарочосі: він «немов би піднімається за хмари і виходить на світ», а потім знову повертається до Чорного лісу не інакше, як через небо» [11, т. 2, с. 23].

Ідея безсмертя героїчного подвигу в боротьбі з гітлерівським фашизмом не раз реалізується і П. Тичиною за допомогою романтично-умовних, гіперболізованих образів і картин. Нагадаємо один з них. У поемі «Гроза», розвиваючи мотив «єдиної сім'ї», П. Тичина говорить про внесок у перемогу над фашизмом братнього башкирського народу. Уже на початку твору згадується башкирський «легендарний Кахим-Туре, що переслідував Наполеона». Це живе уособлення героїчних патріотичних традицій минулого. Не вмирають і їх носії — такі, як Кахим-Туре. І так, як у В. Земляка, у Тичини народилася героїко-романтична картина-символ: Кахим-Туре — живий! Його поет бачить на коні у самій гущі бою на Україні:

На Захід мчать богатирі щодня,  
Там, на полях моєї України,  
виборюється щастя для людини  
й свобода... Грохот! Буря!.. На коня,

я бачу, скочив сам Кахим-Туре  
І замахнувся шаблею... По хмарі  
блискучим пальцем хтось черкнув [31, т. 2, с. 275].

Критика багато говорила про зв'язок поета з народною піснею. Та найточніше визначив цей зв'язок М. Рильський: «Тичина і пісня — брат і сестра...» Прозаїк В. Земляк — пісенний в найширшому розумінні цього слова. У нього співають не тільки люди, птахи, а й квіти, зорі, весна, примушуючи згадати тичинівські метафори: «жито співає», «співучий струмок», «заспівали скрипки», «вітер... сумно співає», «очерет ніби пісню дзвонить». Ловиш себе на тому, що багато з жіночих образів Земляка ніби виспівані. Твори його рясніють пісенними образами, мотивами. Присутня часто в своєрідному вживанні сама пісня. Так, у повісті «Рідна сторона» фігурує 27 пісенних уривків, що по-своєму увиразнюють авторську оповідь, відтіняють, поглиблюють психологічні переживання, настрої героїв. Звучать пісні сумовиті, повні задуми історичні, пісні ніжні про кохання. А то враз поллються струмком чи завихряться жартівливі пісні вогнистого танцювального ритму. Тут не тільки українські, а й російські пісні. Ось звучать знамениті «Валенки», ніби закликаючи до танцю. Зачіпає патріотичні струни душі «Полюшко, поле...» Пісенність В. Земляка — це перспективна проблема, яка, до речі, досі залишається поза увагою дослідників.

Критика підмітила насиченість дилогії музикою. Багато її звучить на «буряковому балу» у Вавілоні. І де тільки не виграє скрипка Сильвестра Маківки! А ота музика з млина,— пише В. Брюховецький,— в якому ховається поранений Лель Лелькович, наш десантник, десятій, якого скрізь розшукує гестапо: «І лише Сильвестр не рухався на східцях. Вночі, коли всі розійдуться, він гратиме для Лель Лельковича у темному млині. Гратиме, аж доки той не засне. Музика, видобута з чесної душі, лікує...». І з листа Теслі до Кліма Синиці — про сівбу: «Що не змах руки, то сніп, але сипати треба вільно, розмашисто, на повний музичний такт, якби довелось сіяти під музику. І хоч музики нема, але ти ніби чуєш її, дід Хозар каже, що він чує музику, бо глухий не засіє поля» [2, с. 330]. «Мені видається,— пише В. Брюховецький,— що у відчутті, в сприйнятті музики високої сфери людського життя — сфери духовної наповненості — й полягає сила таких героїв В. Земляка» [2, с. 330]. В останньому незаперечна близькість В. Земляка до П. Тичини, у якого музика, як правило, сполучена з пориванням людини до благородності і краси, до всього чистого, доброго і незрадливого.

Треба звернути увагу на близькість В. Земляка і П. Тичини у використанні засобів поліфонії, симфонізму. Уже помічено їх вдале застосування в дилогії «Лебедина зграя» і «Зелені Млини» [27, с. 12]. М. Жулинський відзначає активне застосування принципів поліфонії для «багатопланового повіствування», «створення поліфонії людських характерів» [8, с. 12].

Різноаспектно використовує поліфонію П. Тичина. Але найвищого рівня симфонізму досягає він у поемах «Похорон друга», «Гроза», «Сковорода». Останню поет називає поемою-симфонією. «В поезії Павла Тичини,— пише Л. Озеров,— слово бере реванш у музики. Не посягаючи на її особливі права, поет пропонує слову завдання, які звичайно пропонує йому композитор» [19, с. 14]. Подібної майстерності досягає В. Земляк у прозі. Як і поеми П. Тичини, його діалогія становить густе переплетіння мотивів, які підсилюють, нюансують один одного, щоразу набуваючи нової виразності. Наголошуючи на потребі розвивати симфонізм, П. Тичина підкреслює закладені в ньому великі можливості для відображення багатогранності життя. На прикладі симфонічної діалогії В. Земляка переконуєшся у вірності слів великого поета.

«Поет з тонким відчуттям музики й кольорів»— так влучно визначив одну із рис художньої індивідуальності П. Тичини народний художник СРСР Василь Касіян. Ці слова можна повністю віднести й до В. Земляка. Колористична гама у нього надзвичайно багата. Палкими барвами виграють пейзажі, створені В. Земляком, скрізь панують радість, захоплення красою світу. Як і у Тичини, в нього музичні переливи поєднуються з музикою барв. Земляк з дитинства пам'ятав повну музики і світла поезію П. Тичини «Хор лісових дзвіночків». І вже будучи зрілим майстром, він по-своєму розгортає тичинівську метафору — квіти співають: «Чи знаєте ви, як українська хата приймає жаданих гостей? Навстіж розчиняються древні дерев'яні ворота з замком — таких тепер вже не роблять на Україні, а од воріт до порога задумливо стоять квіти, наче зведені хори в червоному, білому, синьому вбранні. Тут і півники-дисканти, і сором'язливі лілії — недоторки в білих стрічках, і сині дзвоники-весельчаки, і дикі маки-хрестовики, що завбачливо перекочували з пшеничних полів. А над усім тим диригують жовті царські корони» [11, с. 43].

Ми зупинилися на питанні близькості творчості В. Земляка і П. Тичини, зробили спробу виявити «точки дотику» двох могутніх талантів. Звичайно, суть зближення не в ремінісценціях, свідомих чи несвідомих. Цих майстрів єднає чіткість і визначеність громадянської позиції, близькість світовідчужувань, морально-етичних засад, естетичних смаків. Колись Павло Тичина говорив, що письменник — це море. Чим більше струмків і рік вливається в нього, тим воно глибше, тим ширші його береги. Море Василя Земляка дійшло свого повноводдя, зокрема завдяки й тому, що в нього вливаються щедрі води могутнього таланту Павла Тичини.

1. Белецкий А. Павло Тычина // Павло Тычина. Избранное. М., 1946.
2. Брюховецкий В. «...Бо глухий не засіє поля» // Заповіт любові. К., 1983.
3. Бушмин А. Наука о литературе. М., 1981.
4. Голубева З. За рядом роману // Рад. літературознавство. 1979. № 10.
5. Гончар О. Співець рідної землі // Заповіт любові. К., 1983.
6. Губар О. Павло Тичина. К., 1981.
7. Дон-

чик В. Внутрішнє сяйво // Заповіт любові. К., 1983. 8. Жулинський М. «Я поведу вас у вічність» // Василь Земляк. Твори: В 4 т. К., 1983. Т. 1. 9. Загребельний П. Неначе дух непокорності // Заповіт любові. К., 1983. 10. Збанацький Ю. Мій земляк // Заповіт любові. К., 1983. 11. Земляк В. Твори: В 4 т. К., 1983. 12. Земляк В. Лебедина зграя. Зелені Млини: Романи. К., 1977. 13. Земляк В. Чарівний кінь. К., 1978. 14. Земляк В. ...Уся багатогранність життя: Оповідання, статті, виступи // Заповіт любові. К., 1983. 15. Кравченко А. «Химерний» роман. Деякі риси поетики // Літературознавчі обрії. К., 1984. 16. Моргаєнко П. Із сонцем в очах // Заповіт любові. К., 1983. 17. Новоминський А. Поэма о гневе народном // Сов. Украина. 1960. № 10. 18. Новиченко Л. Український радянський роман. К., 1976. 19. Озеров Л. Поэзия Павла Тычины // Павло Тычина. Избр. произв.: В 2 т. М., 1971. 20. Різниченко Т. Взаємодія літератур народів СРСР та ідейно-художнє збагачення радянської поезії. К., 1980. 21. Солодько В. Сильове новаторство дилогії Василя Земляка «Лебедина зграя» та «Зелені Млини» // Літературознавчі обрії. К., 1984. 22. Сингаївський М. Чебрецеве небо Полісся // Заповіт любові. К., 1983. 23. Стрельбицький М. Поет прози // Заповіт любові. К., 1983. 24. Стельмах М. Лист до Василя Земляка // Заповіт любові. К., 1983. 25. Сенченко І. «За лебедів дякую» // Заповіт любові. К., 1983. 26. Стеблина М. Щастя, приязні й довіри // Заповіт любові. К., 1983. 27. Сподарець В. Особенности стиля Василя Земляка прозаика: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Одесса, 1984. 28. Тичина П. З минулого в майбутнє. К., 1973. 29. Тичина П. Читаю, думаю, нотую. К., 1974. 30. Тичина П. Із щоденникових записів. К., 1981. 31. Тичина П. Збір. творів: У 12 т. К., 1983. Т. 1. 32. Фролова К. Розвиток образної свідомості в українській радянській ліриці (1916—1967). Дніпропетровськ, 1970. 33. Чабанівський М. Завітаймо, друже, у Вавилон // Заповіт любові. К., 1983. 34. Шевченко А. Вершник // Заповіт любові. К., 1983. 35. Шаховський С. В майстерні поетичного слова. К., 1958. 36. Юдіна В. Музика в житті Павла Тичини. К., 1976. 37. Ющенко О. Ірпінські вечори // Заповіт любові. К., 1983.

В статті на основани опублікованих нових матеріалів вперше розглядається зв'яз творчості письменника Василя Земляка з творчістю класика української поезії Павла Тичини. Аналізуючи критичні статті, автор зробив спробу розкрити розуміння В. Земляком місця і ролі П. Тичини в літературному процесі. Піднімаються проблеми продовження В. Земляком творчих традицій поета не тільки по лінії тематики, ідейної направленості, естетичних принципів, але й по лінії стилевих пошуків і відкриттів.

Стаття надійшла до редколегії 10.06.86

В. І. ТИЩЕНКО, проф.,  
Кам'янець-Подільський педагогічний інститут

## Роздуми з приводу роману В. С. Кучера «Устим Кармалюк»

Не так вже й часто автор через багато років повертається до теми, яка хвилювала його раніше, знову відтворює в пам'яті образи, події, вже раз відчуті й пережиті як факти дійсності. Зрозуміло, що таке явище не може не викликати зацікавленості читача.

Це стосується й українського радянського письменника В. С. Кучера, який написав повість «Кармалюк», згодом пере-

роблену на роман «Устим Кармалюк», відомий у трьох редакціях.

У повісті, вперше опублікованій у десятому номері журналу «Радянська література» за 1940 р. і майже одночасно виданій видавництвом «Молодий більшовик» окремою книгою, Кармалюка зображено в основному таким, який його донесла до сьогодні історія. Проте В. С. Кучер зосередив увагу лише на найбільш важливих подіях з життя й боротьби героя і його найближчого оточення, не подавши широкого соціально-побутового тла. Твір побудовано за принципом хронологічної послідовності, але з багатьма розривами в часі. Сюжет крихкотілий, оскільки розповідь іде від епізоду до епізоду, точніше від арешту до арешту Кармалюка. Це породжує деяку одноманітність, знижує зацікавленість читача.

Пізніше В. С. Кучер сам визнав недосконалість першої спроби зобразити характер відважного месника: «Перед війною, — згадував він, — я написав невеличку документальну повість «Кармелюк». Власне то не повість, а спроба документальної біографії героя... Але тоді в житті Кармалюка було багато неясного, і, певно, мій біографічний нарис мав значні вади» [5, с. 138].

Критичні зауваження, які містились у рецензіях, а, головне, поява збірника документів «Устим Кармалюк» [9] стали поштовхом до подальшої роботи над темою. Відповідно переробивши повість, В. С. Кучер створив історичний роман, який назвав «Устим Кармалюк», змінивши правопис прізвища головного героя на основі запису метричної книги с. Головчинці, вміщеного у згаданому збірнику. 1953 р. роман з'явився на сторінках журналу «Жовтень» (№ 8—10), а через рік побачив світ у видавництві «Радянський письменник».

Яскраво відтворивши минуле з позицій марксистсько-ленінського розуміння історичного процесу, ролі народу й особи в ньому, письменник глибоко розкрив класову боротьбу 10—30-х років ХІХ ст. на Поділлі, показав реальні події, художньо типізував, дав їм правильну політичну оцінку.

Основними рисами роману В. С. Кучера як твору соціалістичного реалізму є наукове розуміння перспектив історичного розвитку, ідеологічна наступальність, широта охоплення суспільного життя, правдиве відображення об'єктивного світу, утвердження народу — активної рушійної сили історії. Кармалюка показано у багатогранних зв'язках з представниками різних класів і суспільних прошарків, як передову людину свого часу, борника волі, талановитого ватажка. Ворогами його виступають не тільки польські поміщики, а й представники панівного класу різних національностей. Наголошено на віковій дружбі українського і російського народів, яка загартовувалася, міцніла у спільній антикріпосницькій боротьбі. Кармалюк істинно величний тому, що його діяльність виражала потреби народного життя, народні інтереси. Трагічна загибель героя далека від жер-

товності або приреченості. Боротьба трудящих не припинилася, запалений вогонь не згас.

Усе це показано переконливо, сприймається з великим інтересом, запам'ятовується. Письменник зумів захопити і повести за собою читача.

Проте значним недоліком роману є його мовно-стилістична недосконалість.

Насамперед звертає на себе увагу сухість, протокольність, конспективний виклад подій як наслідок надмірного захоплення матеріалами збірника документів «Устим Кармалюк». Деякі слідчі й судові справи Кармалюка цитуються дослівно, інші перекладаються українською мовою або стисло переказуються. Чимало відомостей подано взагалі без посилань на джерело.

Безперечно, цей збірник допоміг В. С. Кучерові відтворити дух епохи і, за словами М. О. Добролюбова, «бути вірним не лише тому, що може бути, чи буває, а й тому, що насправді було» [1, с. 530]. Водночас таке тяжіння до документальності відіграло й негативну роль. Зловживання фактичним матеріалом, злива мертвих канцеляризмів, застарілих мовних зворотів часом гальмує розвиток дії, утруднює сприймання змісту, знижує драматичний елемент, відтіснивши діалог, який в історичному романі є «не лише засобом розвитку психологічної сторони сюжету чи засобом інформації читача, а повинен бути засобом типізації героїв як представників певних історичних тенденцій, класів, партій, що стикаються в дійсності» [6, с. 47]. Як слушно зауважив М. Й. Сиротюк, безконтрольне і невибagliве ставлення В. С. Кучера до архівних матеріалів «негативно позначилось також на композиції і сюжеті роману. Залучена механічно, більшість документів не була органічно пов'язана з сюжетною тканиною твору і виглядала в ньому мертвими додатками-ілюстраціями» [7, с. 53]. Не варто було такою мірою звертатися до документів ще й тому, що вони часто спотворювали зміст очолоної Кармалюком боротьби. В. С. Кучер допустився помилки, від якої застерігав письменників О. М. Толстой: «Історія наша, мемуари писалися здебільшого дворянами, бо дворянство було єдиним письменним класом. Тому мемуарна й історична література однобока. Вона розглядає епоху з точки зору поміщицького класу» [10, с. 471]. Не врахувавши цього, автор мимоволі зашкодив правдивому відображенню дійсності.

Не опрацьована як слід і мова персонажів, зокрема Кармалюка. Найбільшою її вадою є недостатня індивідуалізація. Мову героя можна відрізнити від мови інших, але передусім за думками, а не за манерою говорити. Основний зміст висловлювань Кармалюка — ненависть до самодержавно-кріпосницького ладу, його конкретних представників, любов до простого люду, одиноким, рідних і близьких. У розмовах з панамі та їх прислужниками, засудженими повстанцями до покарання, крім емоційно-експресивної лексики зниженого характеру, Кармалюк вдається до іронії, але в таких випадках частіше чути не глузуван-

ня, а суворий наказ, погрозу. Тон наказу звучить і в звертанні до підлеглих. Для розмови з однодумцями та близькими людьми у нього знаходяться лагідні, пестливі слова. Звичайно, цього замало для всебічної мовної характеристики Кармалюка. Специфіка її не розкрита. Автор не врахував щедрої природної обдарованості подільського месника, який, будучи неписьменним, вільно розмовляв чотирма мовами: українською, російською, польською, єврейською. Хоч В. С. Кучер подекуди вживає окремі діалектизми, йому все ж не вдалось передати своєрідність подільської говірки у мові селян. Автор не спромігся відтворити конкретно-історичні особливості мови інших персонажів, шляхом мовної типізації розкрити глибину людських характерів.

Особливо прикро, що в романі трапляються невдалі вирази, випадки неправильного вживання слів, окремі неточності. Все це — наслідок як авторського, так і редакторського недогляду. Для прикладу наведемо основні мовно-стилістичні недоречності й коротко прокоментуємо їх:

«Тропінін поморщився, побачивши на руці осавула Шкаруби замашного нагая, плетеного в три канчуки, що на кінцях були залиті оловом» [2, с. 21]. Канчук — синонім нагая, тому краще сказати «трійчатка», або «канчук, плетений утрое». Олово — метал легкий. Тут, певно, мається на увазі свинець.

Канцелярист Матвій Барабаш каже земському справнику Уловичу: «Це, ваша світлість, протокол допиту розбійника... Ви диктували, я писав» [2, с. 34]. Так зверталися («ваша світлість») лише до людини, яка мала княжий титул. Земського справника називали «ваше благородіє».

«Пригадав канцелярист і Івана Сала, цього заможного дідича, який був багатший за пана Пігловського і теж мав у себе в хазяйстві кріпаків» [2, с. 41]. Тут ідеться про сільського багатія, глителя, а слово «дідич» означає поміщик.

«Палажка вийшла заміж за Шкарубу на два роки раніше, якраз перед різдвом» [2, с. 52]. Перед різдвом, протягом шести тижнів пилипівського посту, брати шлюб було заборонено церквою.

«Кармалюк ставить у воднику високого списа» [2, с. 77]. Спис не може бути високий або низький. Він довгий або короткий.

«Здається, кінця-краю не буде тим приказуванням, від яких у натовпі котиться легенький і тихий регіт» [2, с. 87]. «Регіт» ніяк не може бути «легенький і тихий». Навпаки, це дуже голосний, сильний сміх.

«Батальйон Бестужева поточився, і його солдати побігли до Неви» [2, с. 158]. Поточитися може одна людина, а не гурт, цілий колектив.

«З гиканням і ревом мчали кавалеристи-гренадери, і їхні шаблі раз у раз високо злітали над загорожею» [2, с. 161]. Гренадери — це добірні, високі на зріст солдати, виключно піхотинці.

«Ранкова відправа в соборі вже почалася. Біля входу простягали руки старці й каліки, плакали й примовляли юродиві, товпилися прочани в постолах. І над усім цим плив синюватий дим з кадилиць, солодко пахло ладаном і свіжими фарбами. В крайньому притворі двоє малярів підмальовували стару божницю, байдуже про щось розмовляючи» [2, с. 166]. Автор, певно, забув про час, коли відбувається дія. До того ж це собор Василя Блаженного — одна з найвизначніших російських святинь. Сумнівно, щоб церковнослужителі та віруючі дозволили працювати малярам під час відправи і щоб на це погодилися самі малярі.

«Та діти вже покидали ложки й оточили Остапа» [2, с. 182]. А було тих дітей за змістом оповіді лише двоє. Тому «оточити» третього вони не могли. Для цього дітей потрібна значно більша кількість.

«Надивився за зиму на життя цієї шляхти Кармалюк. Бувало й сміявся не раз, спостерігаючи, як отакі шляхтичі, що світять литками, що в них чоботи завжди каші просять, зустрівшись при нагоді, високо тримають голови, наче магнатні крез» [2, с. 239]. Тут невдале поєднання двох близьких понять: «магнат» — великий поміщик, «крез» у переносному розумінні слова — надзвичайно багата людина.

«Іван Дроздов опирався на гострого списа» [2, с. 244]. У цьому випадку він міг би поранитись...

«Грюкнув кулаком по столі Мирон» [2, с. 266]. Грюкають дверима, а кулаком стукають або вдаряють.

«Негайно клич мені поліцмейстера! — наказав Улович» [2, с. 311]. Сумнівно, щоб справник Улович — особа, яка очолювала поліцейську владу в повіті, міг дати такий категоричний наказ щодо поліцмейстера — начальника міського поліцейського управління, особи, яка посідала більш високе службове становище.

«Навколо високою стіною лежала непрохідна тайга» [2, с. 326]. Краще сказати «стояла», бо це звичайне положення стіни, з якою порівнюється тайга.

«Солдати! Хортів ведуть по сліду» [2, с. 425]. Звичайно, не солдати вели хортів по сліду, а навпаки.

У царя Миколи I — «на грудях аксельбанти і ордени» [2, с. 432]. Вираз не точний. Аксельбант — це довгий шнурок з металевими наконечниками, що його носили через плече офіцери. Тому вішати його на груди разом з орденами ніяк не можна.

Очі Миколи I дивляться «з портрета мертво й холодно, наче німі жерла зведених пістолів» [2, с. 436]. «Жерло» є у гармати, а у пістоля дуло.

«Важко йти за молодим парубком постарілому Кармалюкові. Літа вже не ті, і здоров'я підупало — в грудях задуха, десь на пасіку чи на баштан за сторожа» [2, с. 480]. Кармалюк загинув на 48 році життя. Тому вік і хворобу не можна ототожнювати.

Крім цього, В. С. Кучер протягом усього твору зловживає окремими виразами і словами: «легітний вітрець», «солоні дуб-

ці», «валували собаки», «коворот», «нарочито», «заточитись» тощо.

Дуже скоро після виходу «Устима Кармалюка» у газетно-журнальній періодиці з'явилися відгуки на нього. Критика загалом прихильно поставилася до роману, відзначивши зростаючу майстерність письменника і на цій основі глибину і своєрідність розкриття історичної дійсності, постановку важливих проблем, правдивість показу селянського визвольного руху, нове в зображенні подій, порівняно з іншими творами літературної Кармалюкіани. Водночас одноставно вказувалося на суттєві недоліки роману, зокрема, на недостатню вимогливість письменника у роботі над мовою й стилем.

Окремі рецензенти наголошували на потребі вдосконалення твору і висловлювали сподівання, що в подальшому він поліпшиться. Так воно й сталося. В. С. Кучер узявся за переробку роману й створив ще дві його редакції.

Спочатку доопрацювання було зроблено для перекладу і видання російською мовою [3]. Ідейно-тематична основа першої редакції залишилася непорушною, змін зазнали композиція і мова. Автор додав кілька розділів, скоротив або розширив написані раніше. Це в свою чергу не могло не вплинути на образи.

Зваживши на переобтяженість твору слідчими й судовими документами, В. С. Кучер значно зменшив фактичний матеріал про Кармалюка шляхом вилучення чи переказу його. Центральний образ доопрацьовано в іншому плані: стислішими стали авторські описи, краще вмотивовано окремі епізоди. Зображення загибелі Кармалюка підкреслює провідну ідею роману. Згадка у фіналі про розправу над паном Ханенком переросла в яскраву картину спалаху народного гніву. Справу, за яку віддав життя Кармалюк, продовжили його побратими, очолені росіянином Дроздовим і українцем Блажкуном. Боротьба розгорілася з новою силою. У цій перспективності історичного процесу і полягає внутрішній оптимізм роману.

Чотири розділи, додані до сорока, що складали першу редакцію, присвячені здебільшого висвітленню жіночих образів, зокрема Тетяни. Це не випадково, оскільки раніше причини її зради не були глибоко розкриті, не вмотивовано драматичне завершення дрібновласницьких поривань.

Композиція другої редакції роману поліпшена завдяки вилученню зайвого матеріалу, який переобтяжував сюжет: вставних епізодів про звільнення Шевченка від кріпацтва, спорудження Олександрійського стовпа, переїзд Тропініна до Москви і перелік його картин тощо.

Текст у багатьох випадках заново розподілено на абзаци. Пісні, добре перекладені російською мовою Б. Слуцьким, подані за своєю звичайною строфічною побудовою, а не суцільно, як проза.

Друга редакція краще відредагована. Рівнішим став стиль, виразнішим мовний колорит, усунуті недоречності, розглянуті вище. Але це вже заслуга перекладача.

Зрештою, прагнення В. С. Кучера далі вдосконалювати роман привело до подальшої творчої роботи. У 1957 р. вийшло «виправлене і доповнене видання» [4] — третя редакція, яку сам автор вважав «найповнішим і майже остаточним» текстом [5, с. 138].

Цього разу незмінною залишилась ідейно-тематична основа твору, збережено або перероблено розділи, написані раніше, створено нові. Щодо їх порядку, то він змінений лише на початку, оскільки автор зважив на слушне критичне зауваження: «Перші два розділи, де йдеться про Тропініна, якось випадають з стрункої фабули. При перевиданні слід доробити ці місця, знайшовши вірні художні входи» [8]. В. С. Кучер почав роман з 2-го розділу, а 1-й зробив 3-м — це виявилось доречним. Крім цього, він включив 8, 9, 12, 40 розділи, написані для російського видання (вони мають нумерацію 12, 13, 16, 48), а також написав вісім нових — 2, 4, 7, 11, 23, 24, 34, 45. Тому обсяг роману значно збільшився. Якщо в першій редакції він мав 40 розділів (18,4 друк. арк.), у другій — 44 (19,6), то в третій — 52 (23,5 друк. арк.). З'явилися нові сюжетні лінії, епізоди, ситуації, що поглиблюють найголовніші з тих проблем, на які була звернена увага ще при переробці повісті в роман: антикріпосницьке свавілля і класова боротьба під проводом Кармалюка. Більш яскраво зображені герой і деякі другорядні персонажі, введено образ Прокопа Данилевського — лікаря-кріпака, який став кармалюківцем.

Доповнення й часткові зміни піднесли твір на вищий ідейно-художній рівень, але В. С. Кучер в основу доопрацювання поклав не другу (кращу), а першу редакцію, зберігши майже всі наведені в ній документи і повторивши мовно-стилістичні огріхи, про які йшлося.

За словами самого автора, він не мав наміру ставити крапку на зробленому. Збір матеріалу продовжувався, зокрема увагу письменника привернули «чутки про те, що Пестель приймав у своїй резиденції в Тульчині Кармалюка і мав з ним довгу таємну розмову». В. С. Кучер не стверджував і не заперечував можливості появи нової редакції роману, вважаючи, що «не варто забігати вперед. Час покаже, як воно все повернеться» [5, с. 138]. Проте скоро інші теми захопили письменника, і до роботи над цією він уже не повернувся.

Таким чином, твір про Кармалюка був задуманий В. С. Кучером як невеличка повість, але в процесі роботи, оволодіваючи матеріалом і вживаючись у нього, автор створив монументальний історичний роман, який посів визначне місце в українській радянській прозі. Водночас необхідно пам'ятати про мовно-стилістичну недопрацьованість твору, яка свого часу відзначалася критикою, але не привернула до себе належної уваги. Вона, на жаль, наявна у всіх наступних виданнях («Дніпро», 1970 р., «Веселка», 1978 і 1979 рр.).

Оскільки В. С. Кучера немає вже серед живих, не можна ставити питання про нове редагування роману. Проте сказане

варто мати на увазі як спеціалістам-дослідникам, так і широким колам читачів.

1. Добролюбов Н. А. Полное собрание сочинений: В 6 т. М., 1939. Т. 1.
2. Кучер В. Устим Кармалюк: Роман. К., 1954.
3. Кучер В. Устим Кармалюк: Авториз. пер. с укр. Елены Россель. М., 1955.
4. Кучер В. Устим Кармалюк: Роман. К., 1957.
5. Кучер В. Образ, думка, слово // Дніпро. 1959. № 11.
6. Петров С. М. Советский исторический роман. М., 1958.
7. Сиротюк М. Я. Український радянський історичний роман. К., 1961.
8. Трипільський А. Джерело дружби народів-братів // Рад. Поділля. 1955. 3 квіт.
9. Устим Кармалюк: 36. документів / Упорядники Черкаська М., Єрофеев І. За ред. Гуслистою К., Лаврова П. К., 1948.
10. Щербина В. А. Н. Толстой. М., 1956.

Роман «Устим Кармалюк» В. С. Кучера, в котором изображается крестьянское движение 10—30-х годов XIX в. на Подолли и личность его руководителя легендарного народного героя Кармалюка, представляет собой выдающееся явление украинской советской прозы.

Вместе с тем это произведение в силу ряда причин осталось как следует не отредактированным в языковом и стилистическом отношении. Поскольку автор умер и при новых переизданиях романа исправить результаты прежнего недосмотра уже нельзя, исследователям и читателям будет интересно и полезно познакомиться с критическими замечаниями по данному вопросу.

Стаття надійшла до редколегії 25. 05. 86

О. Д. КУЗНЕЦОВА,  
ст. ред. редакційно-видавничої групи,  
Львівський університет

### Документ як засіб аргументації у публіцистиці, спрямованій проти буржуазної ідеології

В умовах загострення ідеологічної боротьби, коли буржуазна пропаганда намагається очорнити радянський спосіб життя і одночасно виправдати агресивну політику імперіалізму, особливо зростає роль і значення публіцистики контрпропагандистського спрямування. Дійти до розуму й серця кожного читача, спростувати видумки і наклепи, «теоретичні» доктрини, витончені ідеологічні диверсії наших ідейних супротивників можна не лайливими словами на їхню адресу, а шляхом аргументації і переконання. «...Коли хочеш займатися такою пропагандою, коли хочеш вербувати собі однодумців,— писав Ф. Енгельс,— тоді самих декламацій замало: доводиться зайнятись обґрунтуванням і, значить, підходити до питання теоретично, тобто кінець кінцем науково» [1, с. 511].

Неспростовними доказами, особливо в публіцистичних творах контрпропагандистського спрямування, є документи. Прекрасні зразки використання документа-аргументу в публіцистиці залишили нам солдати ідеологічної передової Я. Галан, О. Вишня, П. Козланюк, Ю. Мельничук. Їхні бойові традиції

примножують В. Коротич, Ф. Маківчук, М. Шибик, П. Шафета, І. Кочан та ін. Як показує аналіз, документи можуть бути основою публіцистичної аргументації.

Що ж таке документ у публіцистиці? Існують різні визначення поняття «документ». В. М. Горохов під документом розуміє «предмет, створений для закріплення інформації в тій чи іншій знаковій формі (слово, цифра, зображення, звукозапис)» [5, с. 73—74]. В. В. Ученова зазначає, що документ — це точне відображення тієї чи іншої події, «достовірна фіксація предметів і фактів соціального життя» [13, с. 176]. Найбільш прийнятне, на нашу думку, визначення В. Й. Здоровеги, який документом вважає «зафіксований відповідним способом на папері, магнітній або фотоплівці, іншому матеріалі факт чи явище» [6, с. 41].

У системі аргументації документ важливий як матеріально зафіксована форма повідомлення фактів. Наочне відтворення сприяє точному і правильному засвоєнню змісту, тому документ має значення аргументу.

До документів-аргументів слід відносити матеріали, що гарантують об'єктивність, повноту фактів і подій. У публіцистичній практиці широко використовують документи як аргументи за умови дотримання вимог до форми і змісту, що визначає значимість документів як неспростовних доказів. Тому перш ніж використати документи в аргументації ідеї, публіцист повинен переконатись у їх достовірності.

Очевидно, що в ролі аргументу може бути використаний документ про факти, викладені у творі. Йдеться, по-перше, про обставини, що входять у предмет доведення, по-друге, про факти, знання яких необхідне для з'ясування обставин; по-третє, про факти, знання яких допоможе відшукати чи перевірити інші документи.

Важливою умовою ефективного використання документів є їх доречність, тобто відповідність темі, інтересам, освітньому рівню читачів, зв'язку з дійсністю. Документ буде переконливим аргументом, якщо він зрозумілий, співвідноситься з раніше засвоєними поглядами і ціннісними орієнтаціями читача.

Доречність використання документа як аргументу полягає у його тісному зв'язку з ідеєю. Ефективність поєднання документалізму з ідеєю підтверджується багатьма контрпропагандистськими виступами. Вагомі, неспростовні аргументи в них — листи з-за кордону, щоденникові записи — переконують своєю правдивістю, щирістю, безпосередністю. Для прикладу наведемо уривок з памфлету М. Шибика «Народжені у брехні». На початку твору публіцист висуває тезу: багато буржуазних ідеологів і пропагандистів, дисидентів мало вірять у свої наклепи на соціалізм і радянський спосіб життя. Для аргументації думки автор подає уривок з листа дисидента Олександра Удодова: «А взагалі на Заході хорошого мало. Основне населення перетворено на ідіотів буржуазно-сіоністською пропагандою. Людей, які люблять і знають свою батьківщину, майже не лишилося... Крім таких, як я, кому вже нема чого втрачати, або просто спе-

кулянтів, на Заході росіянину робити нічого... Ніякої свободи на Заході немає, просто конкурентів вони вбивають капіталом, газетною брехнею, замовчуванням, позбавленням роботи тощо. Всі балачки «про свободу» — зухвала брехня...» [16, с. 57].

У автора повинно бути почуття міри при введенні документа в публіцистичний твір. Зайвий абзац документа може відволікти читача від головної думки, проблеми. Автор, який зловживає документами, мимоволі зменшує легкість, динамізм своїх творів, їх дієвість і читабельність.

У ролі аргументу може виступати і службовий документ, коли відомі його автор, час написання, джерело інформації укладача і його ставлення до описуваних подій, коли документ складений правильно і містить дані, які можна перевірити.

Яскравим прикладом аргументації є публіцистична спадщина Я. Галана, зокрема його твори контрпропагандистського характеру. Так, у творі «Фельдмаршал Рунштедт «інструктує» публіцист називає і автора, і його ставлення до складених ним інструкцій: «В руки червоних партизанів потрапив нещодавно документ, що зайвий раз розшифровує помпатичну фразеологію гітлерівців про «новий порядок» на тимчасово окупованій радянській території. Мова йде про секретні інструкції для німецьких властей на Україні. Автором цих інструкцій, як про це свідчить підпис, є генерал-фельдмаршал фон Рунштедт» [4, с. 70].

Публіцисти не обмежуються умоглядною критикою, а здійснюють перевірку використаних даних, тобто «внутрішню» оцінку службового документа. Зіставлення кількох документів дає змогу перевірити, оцінити достовірність, придатність для аргументації, врахувавши загальновідоме, особисті спостереження.

Перевірка службових документів передбачає не лише аналіз їх вихідних та інших даних про дотримання встановленої форми, а й аналіз змісту шляхом порівняння даних, викладених у різних документах, з'ясування причин виявлених протиріч та ін.

Використання у публіцистичній аргументації документів має свої особливості. Українські радянські публіцисти в системі аргументації часто використовують письмові офіційні, громадські, громадсько-особисті документи соціологічного характеру, що природно функціонують у суспільстві, рідше — звукові й ілюстративні. Документальні публіцистичні аргументи, як зазначає А. А. Тертичний, відрізняються «відсутністю жорстокої нормативної заданості деталізації» [12, с. 7]. Документ може бути використаний не повністю, а частково. Публіцист вводить у текст уривок документа, що відображає причинно-наслідкові зв'язки, які цікавлять його в даний момент. Неповне використання документа зумовлене ще й тим, що факти-аргументи в ньому не завжди звернуті до читача, їх необхідно виділити або виявити їх комічний зміст.

При використанні у контрпропагандистських публіцистичних творах документи зазнають неодноразової інтерпретації, коли їх використовують частково (адже виділяють лише факти, пот-

рібні для аргументації в даному творі), коли на основі цих документів створюють публіцистичні образи, а також коли для виявлення зв'язку з іншими фактами необхідна додаткова обробка документів, коментування. Тому автори повинні чітко усвідомлювати ступінь інтерпретації, прагнути, щоб не порушувалися об'єктивність і правдивість відображуваних фактів і подій.

У контрпропагандистських публіцистичних творах документи виступають насамперед як головні аргументи. Особливість подання документів у памфлетах, фейлетонах — їх сатиричне, комічне самовикриття. В основному це документи, в яких виявляється суспільна шкідливість і парадоксальність відображуваних фактів дійсності. Так, Ю. Мельничук наводив парадоксальні, убивчі для українських буржуазних націоналістів факти, в які вони самі не хотіли вірити ще рік до нападу гітлерівських орд на Радянський Союз: «Генерал-губернатор Ганс Франк давав своїм підлеглим таку інструкцію: «Прагнення до створення великої України треба рішуче відкинути. Бравих українців може бути евентуально прийнято пізніше до державної або волосної поліції». Але буржуазно-націоналістичні сліпці тлумачили це як жарт свого опікуна» [11, с. 4].

Документи-аргументи і факти, що містяться в них, — незаперечні докази. «Особливо коли вони майстерно використані у відповідному контексті, — пише Й. Т. Цьох, — у певному продуманому зіставленні з виразними емоційними наголосами: тоді вони викликають у читача єдине, так би мовити, запрограмоване самим автором ставлення до цих фактів і пов'язаних з ними подій чи явищ» [14, с. 63].

Викривальні документи публіцисти завжди подають у певній логічно-художній системі, враховуючи логічну й емоційну аргументацію. При такому їх використанні документи — головні викривальні докази. Так, у памфлеті І. Кочана «І рак з клешнею» документ використаний для викриття українських буржуазних націоналістів, які не знають рідної історії і відзначають на рік раніше 800-річчя Полтави. Свідчення цього — ювілейний конверт з написом: «1173—1973. Полтава — українське історичне місто» [9, с. 71]. Спростувати неточну дату допомагає посилання на Іпатіївський літопис. У цьому випадку документ (конверт) виступає в ролі аргументу і речового доказу незнання його авторами історії, що посилює доказовість, переконливість публіцистичного твору.

Є різні способи використання документів як аргументів у контрпропагандистських творах: згадка, посилання, переказ, цитування, повне опублікування, добірка документів.

Кожний публіцист використовує документи по-своєму. Переказ чийогось твердження коротший, ніж воно саме. Але ефект впливу більший при прямому використанні документа. Крім того, цитата виключає можливі передсуди і спростування.

Вагомі, неспростовні документи-аргументи — це документи ідеологічного супротивника, цитати з його видань. Адже об'єктивність наочна. Її можна перевірити, що особливо важливо для

переконливості матеріалу. У цьому суть лєнінського правила ідеологічної боротьби: «висвітлити грубу брєхню, *спіймати її так, щоб викрутитися було неможливо...*» [2, с. 56].

Публіцист добивається найбільшої ефективності впливу на читача, коли використовує документи, що містять казус, заперечення безглуздих писань. Ось як П. Козланюк використовував цей прийом у памфлеті «Заворушення у матні», спростовуючи націоналістичну брєхню про те, що на Радянській Волині, мовляв, організувалася мільйонна повстанська армія, яка «йде з боями на Київ» [7, с. 277]. «Та брєхня була вже така глупа й безглузда, що навіть їхня репилька «Свобода» схопилася за осячі вуха: «Та що це ви,— писала,— видумали, бійтеся бога! Яка вже там мільйонна армія може існувати в підпіллі! Та ж західний світ, до якого ми всі притулилися, вважатиме нас брєхунами, й він не знатиме, коли ми брєшемо, а коли говоримо правду...» [7, с. 277].

Аргумент, взятий з джерела ідеологічного противника,— переконливий і ефективний, особливо коли містить самовикриття, саморозвінчання, адже сам доводить основну думку, ідею твору.

Документи-аргументи у творах документальної викривальної публіцистики, залежно від їх ролі в процесі аргументації, можна поділити на головні й другорядні. Головні аргументують ідею, другорядні деталізують, уточнюють головні. Незалежно від функції в системі аргументації, документи завжди є неспростовними доказами, а якщо вони ще й взяті з ворожого джерела, то точно демонструють, викривають неспроможність, бездоказовість ворожих концепцій.

Ідеологічна переконливість аргументації починається з правильного відбору документів, їх класифікації, поділу на головні й другорядні аргументи. Із сукупності документів-аргументів головними слід вважати ті, які найбільш точно й повно відповідають поставленій пропагандистській меті.

У контрпропагандистській публіцистиці використання документів із зарубіжних джерел повинно супроводжуватися посиленням на це джерело, що посилює ефект достовірності викладу. У романі В. Коротича «Лице ненависті» скрупульозна точність і об'єктивність доведені письменником до педантизму в кращому значенні цього слова. Він частіше за інших публіцистів вдається до цитування з посиланням на джерело і дату, неголовні, другорядні документи переказує своїми словами. Своєрідно використовує В. Коротич документи-аргументи, що стосуються однієї теми, вдаючись до різних джерел ідейного противника. Ось як, наприклад, він відтворює обстановку в США і ставлення американців до розрядки: «Коли наприкінці листопада тут з'явилося підряд кілька статей про те, що розрядка в радянсько-американських стосунках можлива і що віце-президента США Буша прийняли керівники Радянської країни, «Нью-Йорк пост», найтиражніша з тутешніх газет, винесла повідомлення про це на першу полосу під масним заголовком «Найзапекліші друзі» [8, с. 23—24]. А далі без коментування автор

цитує газету «Кензан» від 12 листопада, висловлювання американських вчених на зборах з питань ядерного озброєння [8, с. 24]. Таке цитування створює об'єктивну, правдиву картину американської дійсності.

Один документ може доповнювати інший. Українські радянські письменники, публіцисти використовують це доповнення як прийом цитатної градації, поряд із прийомом протиставлення. Наприклад, О. Вишня у творі «Правда очі коле» посилається на українську націоналістичну газету «Канадійський фермер» з приводу «Спогадів про батька», що їх надрукував в альманасі «Советская Украина» депутат Верховної Ради СРСР С. Стефаник, син славнозвісного українського письменника Василя Стефаника: «Канадійський фермер» надрукував листа якогось «професора» М. Чубатого і свою істеричну статтю «Син зрусифікував свого батька!» Далі сатирик використав прийом цитатної градації: «Сенсаційна стаття». «В російській мові». «Нещасний син великого батька!» Гвалт! Рятуйте! «Чи сміятись, чи плакати!» Калавур! «Син зрусифікував свого батька!» [3, с. 50]. Вставлені між цитатами іронічні вигуки посилюють емоційне навантаження, дохідливість твору. Далі письменник вдався до прийому протиставлення писань націоналістичних посіпак і спогадів С. Стефаника, який розповів правду про свого батька. О. Вишня не цитує, а розповідає, про що пише С. Стефаник: «Велике Василеве Стефаникове серце пекучим болем боліло не тільки за галицького сараку-бідаря, для його благородного серця не була байдужа доля скривдженого, визискуваного наддніпрянця і тамбовця, воронежця і польського затурканого панського батрака.

Василь Стефаник як великий письменник-гуманіст не міг бути проповідником та оборонцем національної обмеженості, своєї тільки ваганки, його серце обливалося кров'ю взагалі за мужицьку, за народну долю» [3, с. 50].

Документи, згруповані і протиставлені за змістом, посилюють не лише достовірність, а й експресію викладу, переконливість самої аргументації. Яскравим прикладом може бути памфлет П. Шафети «Свідки розказують правду», де автор без коментування використовує уривки з розповідей колишніх жертв оунівців. Авторський текст тільки обрамлює свідчення очевидців у залі суду [15, с. 81—92].

При повному опублікуванні документів треба слідкувати за тим, щоб вони були виразними, апелювали не лише до розуму, а й до почуттів, емоцій читачів. У Я. Галана серед численних фейлетонів і памфлетів є один лише твір, де повністю наведений документ. Це памфлет «Документ підлоти і глупоти», в якому полум'яний публіцист використав інструкцію губернатора Вехтера для своїх «ораторів» — вербувальників у горезвісну дивізію СС «Галичина». Цей документ «не тільки, — як пише Я. Галан, — зайвий раз розкриває цинічні прийоми гітлерівської пропаганди та роль німецько-українських націоналістів, але й плани Берліна щодо західних земель України» [4, с. 115]. Пись-

менник публіцистично гостро коментує поради Вехтера. Таємний документ, який після вивчення його змісту напам'ять підлягав негайному знищенню, став мечем публіциста проти німецьких і українських фашистів. Інструкція є головним доказом безглуздості і приреченості сподівань на перетворення Галичини в німецький фільварок, на її заселення німцями.

Документи не є окремими аргументами, вони не виступають відірвано й довільно в системі публіцистичної аргументації, а підкріплюють логічні аргументи й факти, додають наочності, достовірності, переконливості, а іноді й особливого емоційного звучання всій системі доведення.

Використання документів-аргументів має комплексний характер. У памфлеті Ф. Маківчука «Коваль коня кує, а жаба ногу наставляє» головними аргументами служать цитати з бандерівської газети «Гомін України» і нью-йоркської «Свободи». Українські буржуазні націоналісти Левицький і Стецько вимагають, щоб в ООН були представники від них, а не від Радянської України. Автор використовує цей факт як головний аргумент у доведенні ідеї: з приводу заяви націоналістів навіть кури сміються. Автор розвиває цей образ у публіцистичну картину: в США на птахофермах стоїть гомеричний сміх, курей доводиться прирізувати, інакше вони поздиhaють від сміху. Комплексне використання фактів, документів, цитат з газет ідеологічних ворогів, публіцистичних образів (образи курей, півня, жаби, бліх) посилює ідейність, сприяє ефективності переконування [10, с. 173].

Документ набуває тим більшої значимості, чим тісніша його взаємодія з фактом-аргументом, публіцистичним образом. Так, приводом для написання фейлетону Остапа Вишні «Археологія з географією» був факт диверсійно-шпигунських вилазок американських паліїв війни на кордонах Адену та Йемену, що прикривались «мирними» науково-археологічними та науково-географічними експедиціями. Посилання на повідомлення газети «Ан-Нахар» викривають справжню мету експедицій: «Серед матеріалів та інструментів, які взяла з собою ця місія, є 500 гвинтівок і 50 тисяч патронів...» [3, с. 9]. Факти-аргументи, взяті з газет, дали можливість створити публіцистичні образи археології й географії, які навіть стали назвою фейлетона. Все це свідчить про те, що між документом, фактом, публіцистичним образом, висновками існує тісний взаємозв'язок у системі аргументації.

Використання документа-аргументу накладає на публіциста високу відповідальність за достовірність, відповідність його тези, попередній аргументації.

У вмінні використовувати документ як аргумент виявляються ідейно-політичні установки публіциста, його професійна майстерність, інтереси і найголовніше — сила впливу на переконання читача, формування його комуністичного світогляду.

1. *Енгельс Ф.* Емігрантська література // Маркс К., Енгельс Ф. Твори. Т. 18. С. 481—525. 2. *Ленін В. І.* А. В. Луначарському // Повн. збір. творів. Т. 47. С. 55—57. 3. *Вишня О.* Твори: У 5 т. Т. 5. К., 1975. 4. *Галан Я. О.*

Твори: У 4 т. Т. 4. К., 1980. 5. *Горохов В. М.* Слагаемые мастерства. М., 1982. 6. *Здоровега В. Я.* Питання психології публіцистичної творчості. Львів, 1982. 7. *Козланюк П. С.* Кажу вам правду: Памфлети, фейлетони. К., 1974. 8. *Коротич В. О.* Лице ненависті // Вітчизна. 1983. № 6. С. 18—45. 9. *Кочан І. Г.* Тіні вчорашнього дня. К., 1983. 10. *Маківчук Ф. Ю.* Сатира і гумор: Вибрані твори. К., 1982. 11. *Мельничук Ю.* Поріддя Іуди: Памфлети. Львів, 1958. 12. *Тертычный А. А.* Типы аргументов в структуре публицистического произведения: Автореф. ... канд. филол. наук. М., 1979. 13. *Ученова В. В.* Публицистика и политика. М., 1973. 14. *Цьох Я. Т.* Юрій Мельничук: Літературний портрет. Львів, 1980. 15. *Шафета П. Г.* Свідки розказують правду // Пост імені Ярослава Галана. Кн. 12. Львів, 1983. 16. *Шибик М. О.* Народжені в брехні // Пост імені Ярослава Галана. Кн. 6. Львів, 1979. С. 57—77.

На прикладі произведень советської української документальної публіцистики прослідковується роль документа як аргумента, комплектність його використання в системі публіцистическої аргументації наряду з фактом-аргументом, публіцистическим образом, публіцистическої картиною і другими емоціональними аргументами.

Стаття надійшла до редакції 18. 06. 87

П. П. ОХРИМЕНКО, проф.,  
Сумський педагогічний інститут

## «Слово о полку Ігоревім» і Чернігово-Сіверщина

«Слово о полку Ігоревім» протягом майже двох сторіч, починаючи з часу його відкриття (XVIII ст.) і першої публікації (1800 р.), привертає увагу широкого кола читачів, вітчизняних і зарубіжних дослідників.

Вчених особливо цікавлять ті проблеми пам'ятки літературної давнини, які досі остаточно не вирішені [2, с. 4—5]. До цих проблем відносимо, крім уточнення хронології, складні питання про місце виникнення твору, про географічну та соціальну приналежність його автора.

«Слово о полку Ігоревім» нерозривно пов'язане передусім з Чернігово-Сіверщиною і деякими сусідніми з нею районами. Спільність цієї геніальної повісті-поєми з культурно-літературним життям древньої Чернігово-Сіверської «волості» підтверджують і зміст «Слова...», і чітко виявлений «місцевий» патріотизм автора, і своєрідність мови.

Темою «Слова...» послужив сепаратний похід сіверських князів-родичів проти половців навесні 1185 р., що аж ніяк не було винятком для Київської Русі другої половини XII ст. Такі походи у той час було чимало.

На перший погляд, якщо виходити з фабули твору, наслідки виступу для Ігоревого «полку» начебто несподівані: майже всі учасники походу — і воїни, й князі — загинули в битві з половцями чи потрапили в полон. Але це не було чимось надзвичайним, бо майже всі сепаратні виступи русичів проти кочівників зазнавали невдачі. Такі події мало привертали увагу тодішніх

співців і звичайно фіксувалися лише в літописах, та й то по-біжно. Як відзначав К. Д. Ушинський, «таких нещасть... було так багато, що літописець ледве встигав помічати їх» [3, с. 58]. Очевидно, похід Ігоря схвилював передусім його земляків і близьких, один з яких і написав «Слово...».

Коли б «Слово о полку Ігоревім» було створене не на Чернігово-Сіверській землі, а, скажімо, в Києві (тим більше при дворі Святослава Всеволодовича, як вважають деякі дослідники), то в ньому не було б відкрито виявленого співчутливого ставлення до Ігоря і Всеволода. Автор «Слова» симпатизує своїм героям-сіверянам, про що свідчить, зокрема, символічна паралель: «Солнце свѣтитъ на небесѣ — Игорьъ князь въ Руской земли». Це сміливе порівняння (сонце — Ігор) досить промовисте. Тільки для місцевого автора, причому далеко не байдужого до Ігоря (як і до його брата Всеволода), він уявлявся гідним незвичайного порівняння, що «прикладалося» тільки до великих князів. Водночас автор «Слова» картає Ігоря за сепаратизм. Так беззастережно могла поводитись лише близька до новгород-сіверського князя людина [2, с. 10—11].

Слід наголосити, що автор «Слова о полку Ігоревім» непохитно стояв на платформі загальноруського (від слова «Русь») патріотизму, виразно відбитий в головній ідеї твору — в «закликові руських князів до єднання якраз перед навалою власне монгольських полчищ» [1, с. 16]. Поряд з тим автор, виявляючи чернігово-сіверські симпатії, місцевий патріотизм органічно сполучав з загальноруським патріотизмом [17, с. 71—103]. Підтвердження сказаному знаходимо насамперед у тексті твору.

Чернігово-сіверські симпатії автора пам'ятки відчутні в похвалі не лише князям-воїнам, а й іншим князям цієї землі: «храброму» Мстиславу, «красному» Романові Святославовичу, «сильному и богатому» Ярославу Всеволодовичу. Варто звернути увагу на те, що в творі кілька разів згадується Чернігів відразу ж після Києва. Ось особливо характерний вираз: вѣстонабо, братіе, Кієвъ туюю, а Черниговъ напастыми». Ним висловлене горе всієї Руської землі від невдалого походу Ігоря. Словом, співець цього походу, будучи «провінціалом», знаходився на висоті загальноруських завдань і важливих державних проблем свого часу.

Симпатії автора «Слова о полку Ігоревім» до Чернігово-Сіверщини очевидні, вони ще чіткіше відтіняють його загальноруський патріотизм, безмежну любов до Руської землі [2, с. 25—27]. Отже, напрошується висновок, що автор твору походив саме з Чернігово-Сіверщини, чи, конкретніше, з Новгород-Сіверщини. До цього висновку схиляється ряд дослідників (М. М. Карамзін, М. О. Максимович, К. Д. Ушинський, Д. І. Багалій, С. П. Обнорський, В. Г. Федоров, С. І. Котков й ін.). Важливо такий висновок підтвердити якомога більшою кількістю переконливих фактів про тісний зв'язок твору з культурно-літературними традиціями і мовними особливостями батьківщини його автора.

«Слово о полку Ігоревім» нерозривно пов'язане із кращими літературними традиціями Чернігово-Сіверської землі. Зокрема, у ньому, як і в «Хожденіи» Даниїла — ігумена одного з чернігівських монастирів початку XII ст. — органічно переплетені місцеві симпатії загальноруським патріотизмом. Ідейний зміст «Слова» дуже нагадує публіцистичний пафос «Слова о князях» — глибоко патріотичної проповіді, виголошеної десь 1175 р. в одному з чернігівських храмів. Її невідомий автор, як і автор «Слова», різко засуджував князівські усобиці, закликав до єднання і боротьби з половцями, настійно радив представникам верхівки думати не про свої вигоди, а про долю рідної землі. Так же гнівно картав за розбрати багатьох князів-сучасників і автор «Слова». Відгуки повісті-поєми про похід Ігоря на половців відчутні в житті чернігівського князя Михайла та його боярина Федора, убитих у Золотій Орді 1245 р., в повісті про зруйнування Батием Рязані 1237 р. і особливо в поетичній повісті про Куликовську битву 1380 р. «Задонщина» (остання в композиційно-художньому відношенні цілком залежить від «Слова») і в деяких інших творах древньої Чернігово-Сіверщини та близьких до неї районів. Все це стверджує, по-перше, наявність чернігово-сіверських літературних традицій у повісті-поємі про Ігорів похід і, по-друге, її активний вплив на пізнішу художню писемність матерньої землі та прилеглих до неї районів.

Про тісний зв'язок «Слова о полку Ігоревім» з Чернігово-Сіверщиною переконливо свідчить і його мова. Відомий радянський мовознавець С. П. Обнорський, посилаючись на мову пам'ятки, дійшов висновку, що вона наймовірніше виникла на Сіверщині [11, с. 196]. Подібну думку висловлював ще К. Д. Ушинський, теж опираючись на особливості мови «Слова» [3, с. 64]. З цим погоджуються все більше сучасних дослідників. Зокрема, С. І. Котков і В. О. Козирев знаходять чимало паралелей до мовних багатств «Слова» в курсько-орловських і брянських говірках, причому насамперед тих районів, що історично входили до складу Чернігово-Сіверської «волості». С. І. Котков виділяє і ряд лексичних елементів цієї пам'ятки, зафіксованих у давніх писемних джерелах Новгород-Сіверщини [5, с. 13—24]. У творі зустрічається чимало слів і виразів, типових для говірок всієї сучасної Чернігівщини. Наприклад: *лисици брешуть* — *лисиці (собаки) брешуть*, *велми рано* — *вельми рано*, *въвкомь рыскаше* — *вовком рискає*, *щекоть* — *щекот* (на Чернігівщині в Щорському районі є навіть село Щекот), *дѣвки* — *дівки* (з наголосом на першому складі) і т. п. Такі паралелі характерні і для говірок північної Сумщини (наприклад, *на болони* — *на оболоні*, південно-східної Білорусії (зокрема Гомельщини) та ряду інших районів, що входили до древньої Чернігово-Сіверської «волості». При цьому слід підкреслити, що у цих районах лексична відповідність говірок особливостям мови «Слова» виявляється найвиразніше, що стосується і давніх писемних пам'яток Новгород-Сіверщини [див.: 5, с. 18]. Отже, маємо ще одне красномовне підтвердження того, що автор «Слова» походив з Чернігово-Сі-

верської землі. За це ж промовляють і виявлені язичницькі елементи у «Слові о полку Ігоревім»: плач Ярославни, язичницькі боги і міфологічні істоти, одухотворення природи, язичницький фольклор і т. п. Не випадково Карл Маркс відзначав: «Уся пісня має героїчно-християнський характер, хоч язичеські елементи виступають ще дуже помітно» [1, с. 16]. «Слово» насичене язичницькими елементами і, за словами Д. С. Лихачова, характеризується «відсутністю звичайної для пам'яток давньоруської літератури ворожості до язичництва» [8, с. 310].

«Слово» написане наприкінці XII ст., коли християнство на Русі вже досить міцно вкоренилося серед феодалської верхівки і близьких до неї прошарків. Але залишки язичництва були ще дуже відчутні, особливо серед простого люду. Язичницькі елементи активно виявили себе і в «Слові», оскільки воно передусім відбиває народні погляди і світовідчуття. А відтак густо насичений язичництвом твір не міг бути написаний, тим більше виконуваний при великокнязівському дворі в Києві, ретельно опікуваного вищими представниками православно-християнської церкви.

«Слово» цілком «вписується» в культурно-побутову обстановку саме Чернігово-Сіверщини. Тут язичництво своєрідно переплелось з християнством, створивши яскраво виявлене двовір'я бо навіть представники княжого роду не цуралися язичницьких вірувань предків. В першу чергу язичництво активно впливало на художню культуру древньої «волості», надаючи цій культурі своєрідного характеру, «нового, відмінного від Києва, стильового напрямку» [2, с. 35]. Сказане стосується і «Слова о полку Ігоревім», коли зважити на плач Ярославни, що дуже нагадує стародавні заклинання.

Отже, наведене вище переконує в тому, що повість-поема про похід Ігоря на половців з'явилася на Чернігово-Сіверщині з-під пера полум'яного патріота Київської Русі і вірного сина свого рідного краю. Його віртуозне володіння словом опирається на народні витоки, а звідси — глибока народність його переконань і прагнень. І все ж, якщо особа автора «Слова» як громадянина-патріота і геніального світського письменника загалом з'ясована, то спірним все ще залишаються його соціальне становище і географічна приналежність.

Поширена думка про те, що автор «Слова о полку Ігоревім» належав нібито до боярства (В. Г. Федоров, Б. О. Рибаків та ін.), навряд чи відповідає дійсності. Якби він справді належав до феодалської верхівки, був, скажімо, тисяцьким, то не виступав би так сміливо проти феодалів, займаючи підкреслено незалежну позицію. На це неодноразово звертали увагу дослідники. Зокрема, Д. С. Лихачов справедливо відзначив, що автор «Слова» за своїми поглядами і переконаннями — людина незвичайна, він був незалежним і сміливим... говорив як рівний з усіма... вимагав, а не благав»; «займав свою, незалежну від керівної верхівки феодалського суспільства патріотизму позицію» [7, с. 31; 9, с. 144].

Незалежна позиція автора «Слова» щодо князів була зумовлена, насамперед, його соціальним становищем. Таке становище в феодальному суспільстві, в тому числі і в Київській Русі, в ряді випадків посідали наставники, порадики, вчителі (у широкому розумінні слова) можновладців. Саме вони частіше за інших були соціально упослідженими. Звернімося, наприклад, до «Моління Даниїла Заточника» (написаного пізніше від «Слова» років на сорок). Вільні від інтересів «майнового цензу», ці наставники часто почували себе в більшій мірі незалежними, внутрішньо гордими від усвідомлення своєї духовної зверхності над «сильними світу сього». (Той же Данило Заточник — свого роду «різничинець», інтелігент-протестант прикінцевого періоду існування Київської Русі, а попередником його у «викривальному пафосі» був автор «Слова»).

Як бачимо, становище наставника, учителя, порадики давало можливість говорити навіть найвищим представникам феодальної верхівки відверту, нерідко гірку правду, що й робив автор «Слова». При цьому, звичайно, великого ризику не виникало, адже за віковою традицією ставлення навіть можновладного вихованця до наставника-учителя, було, як правило, поборливо-вибачливим. В гіршому ж випадку загрожувала втрата «посади», перехід до іншого владики чи постриження у монахи.

Автором «Слова о полку Ігоревім» найбільш вірогідно міг бути наставник, учитель і порадики Ігоря Новгород-Сіверського, прив'язаний до нього щирою любов'ю. Зі змісту «Слова» видно, що його автор — досвідчена і обдарована особа, геніальний поет і ерудований історик, а також мудрий воїн. Саме такий і міг виступати в ролі наставника княжича, майбутнього Новгород-Сіверського удільного князя Ігоря (можливо, і його меншого брата Всеволода, а потім і старшого сина Ігоря — Володимира; адже саме їх автор згадує в кінцівці-похвалі «Слова»). Водночас він міг бути і літописцем (на таку думку наштовхують його глибокі історичні знання), а також поетом чи поетом-співцем, спочатку, мабуть, при Святославі Олеговичу в Чернігові, а потім при своєму вихованці — Ігорю Святославовичу в Новгороді-Сіверському. Цілком правдоподібно, що якраз він вів записи у Чернігівсько-Сіверському літописі (літопис не збережений до нашого часу, ввійшов до складу Київського літописного зводу 1200 р. і разом з ним потрапив до Іпатіївського літописного списку).

Літописи Святослава Ольговича (Олеговича) і Олега Святославовича «потрапили в Київський літописний звід 1200 р. не безпосередньо, а через літописець Ігоря Святославовича, куди вони були включені» [6, с. 183—184], пройшовши відповідну обробку («літописання Ігоря Святославовича намагається стати загальноруським» [6, с. 184]. У зв'язку з цим «літописець» Ігоря Святославовича, який закінчується записом 1198 р. про початок його князювання в Чернігові, включив не лише літописи його найближчої рідні (батька і брата), а й великого князя Святослава Всеволодовича Київського — двоюрідного брата

Ігоря, житіє Ігоря Ольговича, розширену повість про похід самого власника літопису на половців 1185 р. і «літописець» Переяславля Руського (князя Володимира Глібовича) [6, с. 189]. «Це був літописний звід з широким політичним горизонтом, і зрозуміло, чому вже через два роки (1200 р.) його використав київський літописець Видубецького монастиря» [6, с. 189], створюючи Київський літописний звід. Отже, «літописець» Ігоря Святославовича своєрідний — «найширший з усіх особистих, сімейних і родових літописів XII—XV ст.» [6, с. 184]. Він був основою чернігово-сіверського літописання кінця XII ст. і одною з найважливіших частин Київського літописного зводу [10, с. 21].

Літопис Ігоря Святославовича цінний насамперед тим, що фіксує ідею необхідності єднання руських земель як спільну політику (щодо об'єднання руських земель і сил) і її ініціатора, і великого князя Святослава Всеволодовича Київського та Володимира Глібовича Переяславського [6, с. 189—196]. Це в свою чергу проливає «деяке світло» «на обставини створення «Слова о полку Ігоревім» [6, с. 184]. Д. С. Лихачов указав на близькість характеристик і описів «Слова» до відповідних місць «літописця» Ігоря Святославовича [6, с. 182—184, 194, 195]. Ще раніше дослідники відзначали, що в Київському літописному зводі (наголосимо ще раз: він увібрав у себе чернігово-сіверський «літописець» Ігоря Святославовича) чимало місць за стилем і манерою викладу збігається з аналогічними місцями «Слова» [4, с. 314]. Передусім — описи походів [15, с. 57]. У Київському літописному зводі помітно ідеалізується Ігор Новгород-Сіверський; похвали на його адресу нерідко викликають з пам'яті відповідні місця «Слова» [16, с. 172, 193—194, 216, 248 та ін.]. Окремо слід відзначити близькість «Слова» до розширеного оповідання про похід Ігоря на половців (занесеного до Київського літописного зводу знову ж таки з Чернігівсько-Сіверського «літописця»). Про це вже неодноразово зазначалося в спеціальній літературі [13, с. 14].

Отже, промовисті факти наштовхують на думку, що автором чи, принаймні, співавтором Чернігівсько-Сіверського літопису, передусім «літописця» Ігоря Святославовича, і автором «Слова» є одна й та ж особа — наставник Ігоря. Людина неїмуща, не належна до феодальної верхівки, яка не прагнула до особистих вигод і наживи, він за багатьма ознаками дуже близький до феодального середовища героїв «Слова» [14, с. 7—9] і був не тільки очевидцем, а, найвірогідніше, й учасником зображуваних подій [11, с. 196, 18, с. 212—217]. Саме його соціальним становищем і непорушними патріотичними переконаннями пояснюється незвичайна сміливість авторської позиції і глибока народність «Слова». Можна з певністю констатувати, що творець «Слова о полку Ігоревім» був сіверянином і, дуже можливо, під час написання своєї повісті-поєми [13, с. 5—10; 12, с. 5—9; 2, с. 6—8] в літньо-осінній період 1185 р. знаходився при князеві Ігорі Святославовичу у Новгороді-Сіверському.

1. *Маркс К.* Лист до Фрідріха Енгельса від 5 березня 1856 р. // *Маркс К., Енгельс Ф. Твори.* Т. 29. 2. Актуальные проблемы «Слова о полку Игореве»: Тез. докл. и сообщ. науч. конф., посвящ. 800-летию «Слова». Сумы, 1983. 3. Игорь, князь Северский: Поэма / Пер. Николая Гербеля // *Современник.* 1854. № 2. 4. История русской литературы. 1941: М.; Л. Т. 1. 5. *Котков С. И.* Лексические элементы «Слова о полку Игореве», связанные с Новгород-Северской землей // *Рус. речь.* 1975. № 5. 6. *Лихачев Д. С.* Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.; Л., 1947. 7. *Лихачев Д. С.* «Слово о полку Игореве» — героический пролог русской литературы. Л., 1967. 8. *Лихачев Д. С.* «Слово о полку Игореве» и особенности русской средневековой литературы // *Слово о полку Игореве — памятник XII в.* М.; Л., 1962. 9. *Лихачев Д. С.* Слово о полку Игореве: Историко-литературный очерк. М.; Л., 1955. 10. *Марченко М. Г.* Українська історіографія / з давніх часів до середини XIX ст./ К., 1959. 11. *Обнорский С. П.* Очерки по истории русского литературного языка старшего периода. М.; Л., 1946. 12. *Охріменко П. П.* Проблеми вивчення «Слова о полку Ігоревім». Суми, 1980. 13. *Охрименко П. П.* Проблеми хронології, авторства и реставрации текста «Слова о полку Игореве». Сумы, 1975. 14. *Робинсон А.* Черное солнце рода Игоревы // *Неделя.* 1979. № 12. 15. *Рыбаков Б.* Кто же автор «Слова о полку Игореве?» // *Наука и жизнь.* 1972. № 10. 16. *Рыбаков Б. А.* «Слово о полку Игореве» и его современники. М., 1971. 17. *Соловьев А. В.* Политический кругозор автора «Слова о полку Игореве» // *Исторические записки.* 1948. Т. 25. 18. *Шарлемань Н. В.* Природа в «Слове о полку Игореве» // *Слово о полку Игореве.* М.; Л., 1950.

Рассматриваются сложные вопросы о месте возникновения «Слова о полку Игореве», географической и социальной принадлежности его автора. Анализ этих вопросов приводит к выводу: родиной, материнской землей этого выдающегося памятника восточнославянской старины является Чернигово-Северщина.

Стаття надійшла до редколегії 14. 02. 84

Т. І. КОМАРИНЕЦЬ, доц.,  
Львівський університет

### **«Русалка Дністровая» — видатна пам'ятка українського романтизму**

«Русалка Дністровая» в контексті української літератури — явище наскрізь новаторське і оригінальне. Вона не може трактуватись як щось, що було аналогічним чомусь, хоча без аналогій не обійтись при визначенні її місця і ролі в духовному розвитку українського народу. В ній спресований досвід кількох поколінь культурних діячів не тільки галицько-української землі, а й всієї України, всього слов'янського світу. Сповільнений розвиток духовної культури в Галицькій Україні, зумовлений соціально-економічним життям народу, спалахнув тоді, коли інші народи, в тому числі народ український в інших своїх частинах, уже досягли значних здобутків на шляху оновлення культури. «Русалка Дністровая» — це квінтесенція галицької фольклористики, історіографії, літературознавства і мовознавства; це синтезований вияв художніх змагань часу.

Саме це, очевидно, мав на увазі І. Франко, коли писав: «хоч і який незначний її зміст, які неясні думки в ній висказані, була свого часу явищем наскрізь революційним» [4, с. 90].

«Русалка Дністровая» для галицької дійсності — то і фольклорні збірки М. Цертелева, М. Максимовича, І. Срезневського, то і «Енеїда» І. Котляревського. Вона засвідчила початок нової української літератури на західноукраїнських землях, що поклало край старому світобаченню, старим естетичним нормам. Вона стала маніфестом нової літератури і її романтичного напрямку, кинула виклик закостенілості і мертвечині і, опираючись на народну основу, вказала на можливості й перспективи української демократичної культури, ламала ті штучні перегородки, які шматували живий народний організм.

«Русалка Дністровая» була явищем закономірним, поява її зумовлювалася конкретно-історичними подіями часу, внутрішніми і зовнішніми чинниками, формуванням національної свідомості, боротьбою за народність культури, за розвиток літературної мови на народній основі. Образно кажучи, «Русалка» вийшла з надр української землі, виринула з глибинних течій національно-культурного прогресу.

Перші прояви руху, що вів до народу, припадають на останнє десятиріччя XVIII ст.: Львівська Ставропігія видала у 1790 р. буквар з додатком «Політики світської», складеної майже чистою народною мовою; цими ж роками датуються виступи Ф. Захаріясеви́ча і П. Лодія. Так, Ф. Захаріясеви́ч писав про необхідність використання народної мови в школах, П. Лодій — у передмові до перекладених з латинської мови «Наставлень любомудрія» відзначав, що прості народні слова придатні для вираження глибоких думок, вони повчальні і потрібні для галицького юнацтва. Ці вчені звернули свої погляди до Росії, до України у складі Росії, з якими їх ріднила мова і культура, звичаї і традиції, поставили питання про культурне об'єднання українського народу, наголосили на спільності писемних і культурних пам'яток. Однак вони ще не в силі були остаточно вирватись за межі кастових забобонів, що сформувались у часи, коли простий народ і його мова зневажались, а панщина вважалась суспільно-політичною нормою.

Але якщо Ф. Захаріясеви́ч і П. Лодій, розуміючи непридатність тодішньої літературної мови для широких потреб освіти, не розвинули своєї діяльності в напрямі наближення до народної культури, то Перемишльське просвітне товариство, що виникло наприкінці 1815 р., уже ставило за мету поширювати не просто твори релігійного змісту серед селянства, а твори, написані зрозумілою йому народною мовою. І хоч яким плутаним і суперечливим був статут цього товариства, якою щільною релігійною запоною окутувалася його національно-культурна мета, він, за висловом І. Франка, став «важливим документом для історії нашого національного розвитку, для історії поглядів нашої інтелігенції на простий народ, його життя, а також на засоби і цілі його освіти» [5, с. 137].

Активізація суспільної думки навколо питань створення літератури на народній основі, яку І. Франко назвав «зірницею відродження», безпосередньо зв'язана з діяльністю І. Могильницького. Випускник Віденського університету, учень відомого славіста В. Копітара, він і після розпаду Перемишльського просвітнього товариства продовжував велику роботу, щоб «пануючу тут у погляді на народну справу єгипетську темряву розвіяти з допомогою світла науки» [5, с. 136]. З самого початку він намагався спрямувати національно-культурний рух у річище загальноукраїнських інтересів. У своїх працях — підручниках для народних шкіл, у трактатах на захист української мови\*, лінгвістичних дослідженнях 1822—1829 рр.\*\* — І. Могильницький розглядав галицько-руський народ як невід'ємну частину української нації, беручи до уваги мовні явища з різних частин розділеної кордонами України, опираючись на зразки нової наддніпрянської літератури, на народну пісенність. Він проголосив українську культуру надбанням усіх етнічних одиниць, чітко відзначивши, що галицькі русини, як і русини Буковини і Закарпаття, можуть розвиватися лише як єдине національно-культурне ціле українського народу.

Наукові праці І. Могильницького, участь його у заходах, спрямованих проти духовних утисків українського народу, за утвердження національної культури викликали широкий резонанс у слов'янському світі. Високо цінував І. Могильницького В. Копітар, апробувавши його граматику і деякі інші праці до друку, з захопленням про нього як сподвижника писав П. Й. Шафарик, згадував П. Кеппен, домагався надрукування його граматики М. Шашкевич.

Як і І. Могильницький, в Перемишлі розпочав свою діяльність Й. Левицький\*\*\*. Хоч він і не відзначався чіткістю поглядів щодо минулого і майбутнього українського народу і його культури, все ж своєю творчістю об'єктивно стимулював розвиток національної свідомості серед галицької інтелігенції. Й. Левицький доводив, що український народ посідає самостійне становище у слов'янському світі, має оригінальну, високохудожню пісенну творчість. Дослідник був добре обізнаний з розвитком науки у слов'янських країнах, знав праці Й. Добровського і В. Копітара, граматики А. Пухмайера і О. Павловського, «Енеїду» І. Котляревського, збірники пісень М. Цертелева, М. Максимовича та ін.

Десь на початку 20-х років Й. Левицький почав виявляти інтерес до питань української літератури. Навчаючись у Відні,

\* Серед них особливе місце належить «Відомості о руском язичі» (1822), польська редакція якої — „Rozprawa o języku ruskim” (1829) — набула великої популярності, перекладена російською мовою і надрукована в «Журнале министерства народного просвещения» (1838), а також вміщена П. Кулішем у «Записках о Южной Руси» (1856).

\*\* «Грамматика языка славено-русского».

\*\*\* Автор друкованої німецькою мовою «Граматики руської, або мало-руської мови в Галичині» (1834), праці „Listy tyczące się pismienictwa ruskiego w Galicji” (I—II, 1843).

він зробив декілька перекладів з інших мов (наприклад, «Домоболіє проклятих», 1822), написав ряд інших творів, що залишились у рукописах або вийшли у 30-ті роки («Рука Дамаскина», «Приручений словар»). Як поет Й. Левицький не пішов далі написання панегіриків та не зовсім вдалих перекладів з Гете і Шіллера. В поетичному доробку Й. Левицького помітний вірш — «Стих во честь» (...) кир Іоанну Снігурському». Тут, як підкреслював І. Франко, «чути подих тої самої весни, що віє від «Русалки Дністрової». Проте вплив народної мови, народної поезії на Й. Левицького «не великий і не тривкий», бо він до кінця «своєї писательської діяльності не зблизився рішучо до народного ґрунту» [6, с. 324].

З Перемишлем зв'язана і діяльність Й. Лозинського. Закінчивши тут головну школу, гімназію, курс філософії і три роки богослов'я у духовній семінарії, він завершив навчання у Львові 1830 р. Ще в роки навчання приглядався, як писав згодом в автобіографії, до ігр сільської молоді, слухав народні пісні, а потім почав їх записувати. Результатом цих записів було «*Ruskoje wesile*» (1835) — перша українсько-галицька фольклорна збірка, найближча попередниця «Русалки Дністрової». У своїх дослідженнях \* Й. Лозинський відстоював народність в літературі, народну основу літературної мови. Водночас з І. Могильницьким він своєю діяльністю сприяв пожвавленню боротьби за національну українську літературу. «В тих поглядах, — справедливо відзначав М. Возняк, — він станув незрівняно вище, здавав собі справу з ваги народної мови для народної освіти непорівняно ясніше від усіх попередників і загалом усіх членів, так сказати би, перемишльського гуртка» [1, с. 17].

Й. Лозинський був добре обізнаний з творами українських письменників з різних частин розділеної кордонами України: із «Енеїдою» І. Котляревського і його драматичними творами «Наталкою-Полтавкою» і «Москалем-чарівником», повістями Г. Квітки-Основ'яненка, приказками Є. Гребінки, «Переяславською ніччю» і «Віткою» Ієремії Галки, «Чарами» К. Тополі, альманахом «Сніп», виданим О. Корсуном, збірниками пісень М. Максимовича, І. Срезневського, П. Лукашевича, «Историей Малой России» Д. Бантиша-Каменського та ін. Написав ряд праць з історії суспільного і культурного руху в Галичині, розвитку української мови.

Однак Й. Левицький і Й. Лозинський не тільки не пішли далі просвітительських і преромантичних тенденцій, але й виявили обмеженість, нерозуміння шляхів розвитку української літератури. У 1834 р. Й. Лозинський виступив із статтею „*O wprowadzeniu abecadła polskiego do piśmiennictwa ruskiego*“, в якій запропонував, знаходячись під впливом реформаторського азбучного руху в південнослов'янських країнах і настанов

\* Зокрема, у передмові до „*Gramatyki języka ruskiego (maloruskiego)*“, апробованої до друку 13 липня 1833 р., але з невідомих причин тоді не опублікованої (вийшла у світ лише 1846 р.).

В. Копітара, використати для потреб української культури латино-польський алфавіт замість кирилиці, що нібито вже не може задовольнити потреб живої мови, передати багатство її найтонших відтінків, а також покласти край проникненню церковщини. На його думку, або латино-польський алфавіт, або «гражданка», бо «се письмо поправніше і живе». Котра із цих азбук переможе, покаже майбутнє, а тим часом «можна обидві вживати з більшою користю для мови, ніж кирилицю» [2, с. 85—96].

Проти заперечення писемної культурної традиції, що утверджувалась віками, різко виступив М. Шашкевич. У трактаті «Азбука і abecadlo» (1836) М. Шашкевич звернув увагу на те, що чимало слов'янських народів заснували «справжню народну літературу», що в Галицькій Русі теж розпочався рух за створення такого ж письменства. Пильна увага до народу, вивчення його побуту, публікація скарбів духовної культури призвели до переоцінки історико-культурних та літературно-естетичних надбань. Але відмова від старого арсеналу культурного вжитку, зокрема системи прийнятих знаків письма, не може дати впевненості, що від запропонованих реформ не буде більше шкоди, ніж користі, бо ця випробувана система відповідає особливостям даного явища і, може, найповніше виявляє його сутність. М. Шашкевич переконливо довів: прийняття латино-польського алфавіту не тільки не вирішило б проблеми нової української літератури, а ще більше віддалило б галицьких русинів від решти українців, і так розділених державними кордонами.

Прозорливий виступ М. Шашкевича мав виняткове політичне значення, сприяв духовній консолідації українського народу, а відтак орієнтації на російську літературу прогресивної галицько-української громадськості.

Проект Й. Лозинського викликав заперечення і з боку Й. Левицького. Але, на відміну від М. Шашкевича, Й. Левицький не збагнув закономірностей дальшого розвитку українського письменства, виявився неспроможним зрозуміти його епохальні явища. Так, аналізуючи пізніше видану «Русалку Дністровую», він лицемірно схвалював заборону австрійським урядом поширення нової української літератури серед галицьких читачів. Виявляючи дрібні прорахунки упорядників збірки, Й. Левицький турбується тепер зовсім не про утвердження народності в літературі — його метою було осудження «триумвірату» (М. Шашкевич, Я. Головацький, І. Вагилевич). Правда, згодом (1843) він теоретично стає на бік засудженої ним «Русалки Дністрової»: торкаючись питання перекладу так званою руською мовою послання львівського митрополита М. Левицького до населення, він уже захищає те, проти чого так ревно виступав у першому листі.

Новий, якісно вищий етап у національно-культурному розвитку зв'язаний з появою на початку 30-х років у Львові літературного товариства (гуртка) «Руська трійця». Члени товариства в ході суперечок і дискусій дійшли висновку, що надзвичай-

но мало знають про своїх співвітчизників. Тому вони вирішили йти в народ, вивчати його мову, побут, записувати пісні, перекази й оповідання, прислів'я і приказки. Так виникли перші записи, зроблені в різних місцевостях Галичини.

Частина зібраних матеріалів, доповнених записами І. Бірецького й М. Кульчицького, згодом увійшла до збірок В. Залеського і Ж. Паулі, «Русалки Дністрової» і альманахів «Вінок русинам на обжинки», частина із пізнішими доповненнями Я. Головацького — до збірки «Народные песни Галицкой и Угорской Руси», виданої О. Бодянським, решта залишилась неопублікованою\*. У 40-х роках цей матеріал був доповнений новими записами. У 1841 р. побачили світ «Галицькії приповідки і загадки, зібрані Григорим Ільковичем».

Члени львівського гуртка були добре обізнані із станом вивчення духовної культури народів слов'янських країн. Їм відомі були не тільки публікації українського фольклору на сторінках „Pielgrzymta Lwowskiego“ за 1822—1823 рр. та інших львівських видань, не тільки збірки М. Максимовича, а й видання фольклорних творів інших слов'янських народів\*\*. Великий вплив на них справили праці З. Доленги-Ходаковського („O słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem“, 1818), П. Й. Шафарика („Geschichte der Slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten“, 1826), поема Я. Коллара „Slavy Dcera“ (1824), дослідження Й. Добровського, В. Копітара, С. Б. Лінде, С. Г. Бандке та ін., художні твори письменників із Наддніпрянської України (І. Котляревського, Є. Гребінки, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Костомарова, А. Метлинського, Т. Шевченка). Отже, атмосфера всеслов'янського відродження стимулювала органічну потребу утвердження літератури на народній основі.

Виробивши чітку програму фольклористичних та етнографічних студій, учасники товариства «Руська трійця» поставили перед собою завдання — на загальнонародній основі створити таку літературу, яка б стала засобом боротьби за інтереси народу, виражала смисл його змагань за краще життя, стимулювала його духовний розвиток. Уже в 1833 р. вони зайнялися створенням альманаху «Син Русі», а через рік (1834) упорядкували збірку «Зоря». Про зміст «Зорі» можемо судити із спогадів Я. Головацького і заміток В. Копітара, бо вона не була опублікована, а рукопис не зберігся. Збірка виразно відбивала прагнення прославити своїх великих предків від імені русинів Галичини як органічної, невід'ємної частини української нації. Використання живої народної мови, єдиної для всіх українців, вміщення фольклорних творів про видатних ватажків народно-визвольної боротьби, власних композицій з минулого і тогочас-

\* Дещо із записаного в ці роки надрукував М. Возняк (30-ті роки), а в 70—80-ті роки М. Шалата видав пісні, зібрані М. Шашкевичем та І. Вагилевичем.

\*\* Зокрема, «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым», які опублікував К. Ф. Калайдович у 1818 р., словацькі народні пісні Я. Коллара та сербські В. Караджича, слов'янські пісні Ф. Челаковського тощо.

ного життя народу робило цю збірку особливим, виняткової ваги явищем. Австрійську цензуру вкрай непокоїло таке одверте виявлення тенденцій до духовного єднання із Східною Україною.

Збірка «Русалка Дністrowая» побачила світ вже наприкінці 1836 р. з позначкою «У Будимі 1837» і по суті була незначною переробкою «Зорі». Обидві вони засвідчили, що складний процес формування просвітительсько-преромантичних тенденцій набирав нових якостей — романтичної ідеології. Опираючись на досвід історії, на духовну культуру народу, львівські романтики ставали в опозицію до існуючих порядків, протестували проти соціального і національного гніту. Ідея народу, возз'єднаного, єдиного у своїй цілісності, і слов'янських народів, об'єднаних спільністю мети, була тією віссю, що визначала характер громадської і політичної діяльності, формувала основні напрями художньої творчості романтиків. Загальноукраїнська і федерально-всеслов'янська позиція видавців «Русалки Дністrowої» робила її явищем всеукраїнським і всеслов'янським.

Наскрізь романтична концепція «Русалки Дністrowої», її композиція, як і структура образів оригінальних творів, вміщених у ній, ґрунтуються на протиставленні героїчного минулого, цілісного у своїй величчі, і сучасності, що унеможливорює духовний розвиток загнаного у неволю народу; самоцінної особистості й потворності панщизняного ладу; чистого глибокого почуття і загальної байдужості до людського горя; братолюбства і тяжкої долі народу; мрії і жахливого гноблення людини. Лейтмотивним образом збірки є образ, створений М. Шашкевичем у вірші «Згадка», яким відкривається розділ «Складання»:

Заспіваю, що минуло,  
Передвіцький згану час,  
Як весело колись було,  
Як то сумно нині в нас! [3, с. 61].

Ця контрастність — одна з основоположних засад романтичної естетики — визначає і «Предслів'є», і добірку народних пісень, що розкривають багатство поетичного світу народу, і переклади, що возвеличують людину, її нестримні поривання, і «Предговор к старині», що розбуджує народну пам'ять, пов'язуючи минуле із сучасним: «Там тобі, внуче, глянути, а взриш, як твої отці, твої діди жили, що діяли, що їх веселило, радувало, а що печалило, якое сонце межи ними сияло, як думали, яким духом обнимали природу, окресности, світ цілий, з ким ся стирали, і як се на них ділало, який їх світ внутренний, а який зверхний, що їх наділяло до сильного діяння, а що їм силу віднімало, який їх язик, яка бесіда, яка їх душа, яке серце — словом, якими хотіли перед тобою явитися, і що по тобі ждали. Сесе всьо для нас не бридня!» Старина повинна промовити «до душ наших сильним словом» [3, с. 115—116].

Як бачимо, історизм мислення упорядників «Русалки Дністrowої» не зводиться лише до протиставлення минулого сучасному: з минулого вони виносили «уроки» для сучасності,

виокремлювали ідею боротьби із світом зла і несправедливості, духовності, возвеличення людини і народу як неповторних індивідуальностей.

Та чи не найбільшою вартістю «Русалки Дністрової» є те, що вона, за І. Франком, «мов запах лугів напровесні, обхвачує кожного читателя», зумовлює бажання руху, дії. Виявляючи «порив чуття людського серед загального затупіння та одичіння» [4, с. 92], вона вселяла віру в завтрашній день.

«Русалка Дністровая» відбивала основні проблеми часу, що були предметом дискусій і словесних баталій — проблеми азбуки і правопису, літературної мови на народній основі, художнього фольклоризму, шляхів розвитку української літератури на західноукраїнських землях. Основуючись на нових мистецьких принципах, вона проголосила вихід української галицької літератури на широкі простори загальноукраїнського культурного життя, невідривного від всеслов'янського контексту. «Судило нам ся послідним бути», — заявляли представники нової літературної школи, усвідомлюючи, що в той час, коли інші слов'янські народи сягають вершин у своєму мистецькому розвитку, їм доводиться в «долині в густій студеній мряці гібти» [3, с. 111]. Між своїх сестер українська наддністрянська література з'явилася неприбраною, зате в одязі натуральному, з народною душею під ним. Видавці «Русалки Дністрової» раділи з приводу публікації збірок народних пісень та інших важливих видань — «Енеїди» І. Котляревського, повістей Г. Квітки-Основ'яненка, — що стали епіцентром культурного розвитку, сколихнувши всю Україну. «Язык і хороша душа, руська» — констатували вони — є першоосновою всієї української літератури, запорукою її прогресу серед інших слов'янських літератур.

З такою концепцією культурного розвитку українського народу як єдності усіх складових його частин вступала в життя львівська школа романтиків. Нові часи, декларувала «Русалка Дністровая», вимагають об'єднання зусиль усього народу, концентрації усіх його духовних ресурсів, без чого неможливий справжній творчий прогрес.

1. *Возняк М.* Просвітні змагання галицьких українців в 19 віці (до 1850 р.). Львів, 1912. 2. *Маковей О.* Три галицькі граматики (Іван Могильницький, Йосиф Левицький і Йосиф Лозинський). Львів, 1903. 3. «Русалка Дністровая». Будим, 1837. 4. *Франко І.* Критичні письма о галицькій інтелігенції // Збір. творів: У 50 т. К., 1980. Т. 26. 5. *Франко І.* Нариси з історії української літератури в Галичині // Збір. творів: У 50 т. К., 1980. Т. 27. 6. *Франко І.* Писання І. Котляревського в Галичині // Збір. творів: У 50 т. К., 1981. Т. 31.

В статті досліджуються предпосылки появи альманаха «Русалка Дністровая» як події загальноукраїнського і всеслов'янського значення, положившого начало новій українській літературі на западноукраїнських землях; прослідковується, як складний процес формування просвітительсько-преромантичних тенденцій перерос в ідеологію романтизму «Руської трійці»; аналізуються те новаторські якості художественного мислення, які поставили збірник «Русалка Дністровая» в ряд видатних пам'яток романтичної літератури.

## Мотив «вільної пісні» в ліриці Лесі Українки

Літературно-естетичні погляди Лесі Українки досить повно висвітлені як у загальних, так і в спеціальних дослідженнях [3, 4, 6—8], однак своєрідність художньо-образного втілення естетичної свідомості поетеси вивчена недостатньо. Отже, на матеріалі лірики простежимо докладніше засоби і прийоми художнього розв'язання Лесею Українкою проблеми свободи творчості. Дослідженість категорій сучасної марксистсько-ленінської естетики [2, 5, 11] дає змогу конкретніше з'ясувати це питання.

Ідеал творчості, до якого прагне поетеса, набуває досить чіткої окресленості вже в ранній ліриці, втілюючись в образ вільної пісні, вільного слова, що від поезії до поезії з'являється все частіше, утверджується як наскрізний. У циклі «Сім струн» (1890) поетеса хоче розвіяти тугу «вільним співом», у рідному краю бажає почути «вільні пісні», кобза, на яку озветься її спів, матиме «вільні гуки». У «Кримських спогадах» (1890—1891) відчуваємо пошук звуків і слів до цієї пісні. Відштовхуючись від образу антонімічного значення «невільної думки», яка мовчить, пририта жалем, «мов пташка у клітці замкнута од світа» [12, т. 1, с. 110], авторка кличе пісню живу, буйну, відважну, «мов чайка прудкая» («Грай, моя пісне...»). Продовжуючи далі ряд образних асоціацій, Леся Українка загострює увагу читача. Вільна в її розумінні пісня включає поняття про безстрашність думки і всеосяжність чуття, здатних охопити безодню сучасного лиха й заглянути в майбутнє («Безсонна ніч»). Тут відбивається важливий момент еволюції естетичної свідомості поетеси: народження внутрішньої готовності митця зазнати невимовних мук пізнання дійсності, прийняти у своє серце світове «людське горе» [12, т. 1, с. 111].

Поступ митця назустріч життю відбитий у «Невільничих піснях» (1895—1896). Поширеним у той час висловам «народ у неволі», «поетичне слово в неволі» у Лесі Українки протистоять «елементарне, сильне, до глибин потрясаюче відчуття неволі рідного народу, відчуття цієї неволі як прокляття, що проникає в душу отрутою смерті, виростаюча з того відчуття туга за словом, що вилискувало б як вістря сталі серед бою і як вістря меча ранило б смертельно і безжалісно» [10, с. 127].

«Невільничі пісні» — це пісні волі в умовах невольництва. Вони несуть у собі стрімке наростання неминучості зіткнення сильної творчої індивідуальності з глухою стіною неволі, гнітом пануючого рабства. «Мрія новая» — подих жаданого звільнення. Наче вогненними орлиними крилами веде вона у вир «страшної невсипущої війни» за кращу долю людей, що «ходять в ярмі». Відбувається ідейний перелом: рішуче відкида-

ється шлях життя за течією («Північні думи»), заперечуються сльози, що «ллються від безсилля» («І все-таки до тебе...»), викликають гнів «голоси несміливі, слабкії», обурюють люди, «задавлені неволею» («До товаришів»).

Посилення наступальних інтонацій у звучанні теми «поет і суспільство» споріднює «Невільничі пісні» з «Давньою казкою» (1893). В цій поемі уперше Леся Українка показує величезну мобілізуючу роль мистецтва в класовій боротьбі. Образ героя поеми розкривається у найглибших зв'язках з масою, це й робить його пісню грізною суспільною силою. Виразник народних прагнень, митець палко відстоює свою свободу захищати словом інтереси трудового люду, протестує проти намагань скувати творчу думку кайданами підкупу, матеріальної залежності, облудної слави. У подібній композиційній ситуації в «Невільничих піснях» постає герой «Поета під час облоги». Пісня його — широка, голосна, нестримна — також проявляє свою вибухову енергію у взаємодії з масою, у відповідальний момент історії.

«Невільничі пісні» свідчать про народження нового героя в українській ліриці. Головною якістю, що все міцніше утверджується і починає визначати глибокий сильний характер, стає невідвладність рабству та нетерпимість до будь-яких його форм і виявів. Готуючи себе до участі в «завзятому лютому бою», героїня вивіряє свої сили, процес її самовиховання свідомий, контрольований, питання, звернені вглиб власного ества, нещадно суворі:

Чи ти боїшся смерті, кари, мук,

Ти, що була душею завжди вільна? [12, т. 1, с. 174].

Її переконанням стає думка, що тільки «нова людина» здатна назавжди скинути кайдани духовного невільництва, добровільно піти на смерть заради щастя інших, пройти через очисний вогонь, де «жевріє залізо для мечей, гартується ясна і тверда криця». Водночас із народженням нової, вільної духом людини народжується і її нове слово — зброя в революційній боротьбі («Слово, чому ти не твердая криця...»). Естетичні та етичні аспекти цього психологічного процесу нерозривні і становлять єдність. Здобуття ліричним «я» Лесі Українки внутрішньої свободи виявляється в усвідомленні непримиренності конфлікту з суспільством, заснованим на законах соціального рабства, у вільно взятому на себе обов'язку боротися з ним. Із здобуттям цієї свободи і народжується «вільна пісня» Лесі Українки як вияв могутнього духу митця, що прагне охопити своїм впливом маси: виголошуючи прокляття рабству, поетеса закликає до його подолання в усіх сферах соціального і духовного життя народу.

Вільна пісня в умовах неволі може бути тільки піснею боротьби. Ця істина переконливо стверджується в поезії «Порвалася нескінчена розмова» (1898), продовжуючи тему «Невільничих пісень». Доки дзвенітимуть кайдани, доки дух невільництва проникатиме в серця людей, слово митця-революціонера

будитиме сонних, хмаритиме соромом заспокоєних, нагадуватиме, що «зброя жде борця». Коли ж революційний вибух припинить «кайданів брязкіт», тоді й душа митця розквітне піснями, що славимуть красу і гармонію буття.

Іноді ця інша, незнана і радісна пісня зароджується в душі митця як провісниця майбутнього, як творчий порив. Найчастіше це буває при поверненні у рідний край після довгої розлуки («Поворіт» (1899)). Та дійсність розбиває стрій душі митця, спотворює ясну мелодію пісні:

Мене знов обступила тісна, щільна  
Неволі рідної знайома стіна,  
І кожна думка там, що народилась вільна,  
Враз блідла, мов невільниця сумна [12, т. 1, с. 229—230].

Вражає постійно підкреслюваний Лесею Українкою контраст вільного слова і пануючої неволі.

Розв'язання конфлікту між словом митця і світом соціального зла — це і є вирішення проблеми свободи творчості. Поезією «На столітній ювілей української літератури» (1898) Леся Українка доводить свою переконаність у тому, що в класовому суспільстві можливі лише два протилежні шляхи розв'язання цього конфлікту: той, що веде до слави і визнання «у панським магнатським гурті» — шлях неволі, здобуття «золотих кайданів»; і той, на якому чекають бідність, переслідування, тюрми, — шлях самовідданого і чесного служіння трудящим [див.: 12, т. 1, с. 221].

Для Лесі Українки проблема свободи творчості — це не лише естетична, а й етична проблема, що ставить митця перед складною дилемою, вимагає від нього великої громадянської мужності.

Усвідомлення того, що виконання обов'язку митця-громадянина в умовах соціального рабства вимагає мужності і самопожертви, обумовлює розуміння його суспільної ролі як героїчного подвигу. У поезії «Завжди терновий вінець...» (1900) митець, який служить справі революційного визволення народу, вперше в ліриці Лесі Українки названий нащадком Прометей. Етичний зміст прометеїзму в мистецтві розкривається тут як єдність чуття і слова, нерозривність революційних переконань із творчістю, свідоме обрання шляху. Цьому підпорядковане нове смислове наповнення образу тернового вінка, який із символу мучеництва, жертвовності перетворюється на символ свободи, духовної потреби: «стане вінцем лиш тоді плетениця тернова, коли вільна душею людина по волі квітчається терном» [12, т. 1, с. 244]. В аналогічній функції виступає й інший поширений в літературі образ — символ подвижництва — «путь на Голгофу»: вона «велична тоді, коли знає людина, на що і куди вона йде». Мовиться тут, очевидно, не тільки про відданість ідеалам боротьби, а й про політичну визначеність програми. (Зауважимо, політичне кредо Лесі Українки вже тоді було близьким до лозунгів пролетарського визвольного руху, очолюваного революційною соціал-демократією).

Ідея прометеїзму в творчості — вершинний етап розвитку естетичної свідомості Лесі Українки — знаходить у названій поезії виразне музично-звукове втілення в образі пісні. Ця пісня ввібрала в себе «крик Прометея», що «лунає безліч віків скрізь по світі». Як вияв тираноборчої, бунтарської сили, спрямованої проти «потужних громів олімпійських», ця пісня протистоїть добірним звукам дорогої арфи, настроєної до «дифірама облесних». Протиставлення митця-прометеїста і співця-невольника з срібнострунною арфою має класовий підтекст, продовжуючи викриття рабопного схилення буржуазного мистецтва перед тиранією, що так різко прозвучало в «Голосі однієї російської ув'язненої» (1896): «Неволя ще мерзотніша, коли вона добровільна» [12, т. 8, с. 14].

Свій естетичний ідеал, втілений в образ вільної пісні, прометеївської за духом, Леся Українка чітко відмежовує від уявлень буржуазно-міщанського суспільства. Прекрасне і величне в її розумінні невіддільні від революційного подвигу, від продовження справи Прометея і дією, й словом.

Продовження розв'язання проблеми мистецтва знаходимо в циклі «Ритми» (1900—1901). Полемічна спрямованість циклу проти естетики декадансу, могутня сила його ліризму, майстерність застосування прийомів музики уже відзначалися в радянському літературознавстві [9, с. 134—135]. У розгортанні мотиву «вільної пісні», що не зникає, а дедалі посилюється, «Ритми» являють своєрідну кульмінацію в ліриці Лесі Українки.

Разючою правдою розкриття таємниць душі митця в тяжкі, трагічні хвилини цикл перегукується з окремими мотивами Франкового «Зів'ялого листа», «Цвіту яблуні» та «Intermezzo» М. Коцюбинського, «Чайки» А. Чехова.

Ідея заспіву «Де поділися ви, голоснії слова...» — у пристрасному бажанні гармонії чуття і слова. Гаряче, інтенсивне, напоєне «кров'ю серця» почуття, здобувши адекватний художній вираз, не буде литися «мов отрута млява», не посідатиме душу «мов іржа», а стане живодайною силою —

Промінням ясним, хвилями буйними,  
прудкими іскрами, летючими зірками,  
палкими блискавицями, мечами [12, т. 1, с. 246].

Істинне почуття породжує пісню, його імітація — мляве квіління. Справжня поезія — вияв духовного життя цілісної, багатой людської індивідуальності. Вона приносить і радість, і біль, і тривогу, та не залишає байдужим, не сіє декадентської нудьги, що, мов осінній дощик, в'ялить душу.

Слово містить у собі невичерпне багатство барв і тонів. Та чи вправі художник маскувати срібним дзвіночком жайворонкового співу крик болю, що рветься з душі? Мабуть, ні. То тільки в казці «лебідь умирає не з криком навісним, а з любим співом!» («Чи тільки ж блискавицями літати...»). У системі циклу як певній ідейно-художній цілості відбувається своєрідне уповільнення ритмів бурхливих почувань, прагнення затамува-

ти, приглушити пісню туги, перемогти її бажаною, але недосяжною мелодією тихого, щасливого співу («Якби оті проміння золоті...»). Це поступове спадання напруги емоцій, що завершується в четвертій поезії «*Adagio pensieroso*» (повільний темп виконання музичного твору), підкреслюють затихаючі звуки пісні. З нею, немов Офелія, піде з життя героїня циклу.

А мотив п'ятої поезії „*Presto appassionato*“ (швидкий, страстний ритм) вривається різким запереченням:

... Ні! я покорити її не здолаю,  
ту пісню безумну, що з туги повстала [12, т. 1, с. 248].

Кожен з наступних метафоричних образів: «маски не вмію накласти на неї», «в ясну одежу убрати не можу», «хочу приборкати її силоміць» — сприймається немов точний художній автокоментар до змісту трьох попередніх поезій, виражаючи думку про неможливість штучно змінити спрямованість творчого нахнення.

Майстерне застосування музикального принципу в композиції всього циклу і окремих поезій розкрило нові можливості слова, посилило його образне навантаження. «*Presto appassionato*» — вершина музикальної теми, наміченої в першому вірші циклу: пісня туги, силоміць приборкувана, що почала звучати акордами тихого, заглибленого в собі суму, раптом вирвалася на волю і залунала нестримно, голосно, переможно —

Так, вільна, вільна пісня! Я не знаю,  
на щастя чи на горе тая воля,  
та я ще не скувала їй кайданів [12, т. 1, с. 249].

Ця пісня несе в собі не потіху, не примирення, а дух руйнування, нищить уявний спокій, розкриває всі таємниці серця.

Вільна пісня — передусім мистецтво правди, граничної духовної відкритості. Поетеса утверджує свободу митця через досягнення ним істини, якою б вона не була, яких би психологічних глибин не торкалася, яких би небезпек не таїла в собі.

У тому ж ключі, але вже на ширшій основі, розгортається тема «вільної пісні» в шостій поезії циклу, узагальнюючи зрілі, виважені погляди Лесі Українки на взаємини митця і суспільства. Каскадом риторичних питань завершується образне втілення свободи митця як потреби бути громадянином, борцем нащадком Прометея.

Леся Українка в «Ритмах» не обходить питання про особливий склад внутрішнього світу митця, його творчого дару («О, як то тяжко тим шляхом ходити...»). Відчуттю зверхності над людьми, зневазі до юрби, якими хизувалися декаденти, протистоять громадянська відповідальність, свідоме прагнення до поступу у розвитку, до перетворення свого таланту в реальну суспільну цінність, що естетично і морально збагатить людство. Мета життя і праці творця постає у вірші в образі палаючої «золотим пожаром» гірської вершини:

Непереможно прагну я поставить  
там високо червону короковку,  
де й сам орел гнізда не сміє звити! [12, т. 1, с. 251].

Образ червоної короги — символ перемоги, здійснення мрії, висока мета поета. В уяві читача цей образ асоціюється також з переможним результатом зростаючого революційного руху в країні. Глибоким філософським наповненням вражає символічна картина невпинного руху вперед, вгору, співзвучна з образністю Франкового циклу «*Excelsior!*», з філософським змістом його збірки «*Semper tigo*» та поеми «Мойсей», з романтичними мотивами у раннього Горького.

На відміну від інших визначних творів української лірики на тему місця митця в суспільстві («Співець» П. Грабовського, «Поету» М. Старицького, «Посвята Миколі Вороному» І. Франка) Леся Українка не вдається в «Ритмах» до публіцистичних прийомів, до прямої полеміки. Розвиваючи тему в суто ліричному, глибоко інтимному, психологічному плані, вона все ж дає гостро актуальний, спроектований у вир ідейної боротьби свого часу твір. У ньому переконливе художнє утвердження свободи митця як усвідомленої необхідності займає цілком визначене місце в цій боротьбі і наближається до марксистсько-ленінського розуміння проблеми мистецтва.

Передчуваючи наближення революційних подій, Леся Українка мріє про посилення впливовості слова («Де тії струни...», 1902). Дантової снаги мусить бути слово митця. Потужна пісня визвольних прагнень закутого в кайдани народу повинна вирватися «геть на просторі майдани», злитися з гомоном революції:

Гей, блискавице, громова сестрице,  
де ти? Розбий злії чари!  
Хай ми хоч раз заговоримо громом  
так, як весняні хмари! [12, т. 1, с. 295].

«Заговоримо громом» — це і суспільна акція, і пісня, що має увібрати гнів революційного народу, набути незнаної доти сили.

У циклі «Пісень про волю» (1905) наскрізний образ вільної пісні вступає в свою нову художню якість. Це ідеал пісні прийдешнього, створеної в розпал революції самим народом. Поряд з червоним прапором вона забуває над повстанцями і «творити ме дива». В образі цієї сяючої, гомінливої, буйної пісні проступають контури справді вільної, народної літератури, що її прагнули кращі діячі культури й провіщав В. І. Ленін.

В умовах революційного піднесення в країні логіка розвитку образу вільної пісні в ліриці Лесі Українки вела у вир революції, до розуміння потреби злиття завдань літератури з політичними завданнями мас. В найбільш потаємних, найщиріших мріях митця величний геній поезії посилює властиве Лесі Українці почуття відповідальності за власне слово. (Згадаємо мотиви поета-пророка в Пушкіна, Лермонтова, Шевченка, Франка, Грабовського). Мрія, що колись «орлом літала» і вела до здійснення громадянського обов'язку («Невільничі пісні»), не згинула, а навпаки, зросла, ввібрала в себе всі помисли і бажання, сконцентрувала в собі основну мету життя. «Мріє, не

зрады!» (1905) — апофеоз теми вільної пісні, вільного слова Лесі Українки.

Пошуки свободи творчості у зв'язках із справою революційного визволення трудящих, з пролетарським рухом наближають Лесю Українку до нового типу художника — творця соціалістичної своєю духом і напрямом літератури. Шлях до соціалізму — єдиний у розв'язанні таким художником проблеми свободи творчості: «Це буде вільна література, тому що не корисливість і не кар'єра, а ідея соціалізму і співчуття трудящим вербуватимуть нові й нові сили в її ряди» [1, т. 12, с. 97].

Синтез поезії і революції — гідне завершення мотиву вільної пісні в ліриці Лесі Українки.

Отже, образ «вільної пісні» як втілення естетичної свідомості Лесі Українки проходить характерну еволюцію. З'явившись як омріяний ідеал, ця пісня паралельно з духовним зростанням особистості творця міцніє, стає виразом свідомої волі до участі в революційній боротьбі і остаточно утверджується у функції слова-зброї. Вільна і в розумінні свободи від впливу буржуазно-міщанського суспільства, його ідеології й моралі, ця пісня, стаючи виразом інтересів гноблених, відбиває революційну сутність поетичної свідомості Лесі Українки.

1. *Ленін В. І.* Парти́йна організа́ція і парти́йна література // Повне зібр. творів. 2. *Апресян З.* Свобода художественного творчества. М., 1965. 3. *Бабишкін О.* *Лесь Українка про літературу* // *Лесь Українка. Про літературу*. К., 1955. 4. *Гаєвська Л. О.* *Лесь Українка про специфіку мистецтва* // Рад. літературознавство. 1982. № 4. 5. *Дзевєрін І.* Естетика ленінізму і питання літератури. К., 1975. 6. *Костюченко В.* Гартоване слово: З естетичних поглядів Лесі Українки. К., 1968. 7. *Лесик В. В.* *Лесь Українка про роль поета в суспільному житті* // Літ. в шк. 1953. № 4. 8. *Мищенко Л.* *Лесь Українка в літературному житті*. К., 1964. 9. *Мищенко Л. І.* Політична поезія Лесі Українки: Соціальний генезис і естетична природа. Львів, 1974. 10. *Тудор С.* Вихід слова // *Лесь Українка. Публікації. Статті. Дослідження*. К., 1960. Вип. 3. 11. *Шабліовський Є.* Свобода творчості й громадянська відповідальність письменника. К., 1973. 12. *Українка Лесь.* Твори: В 10-ти т. Т. 1, 8. К., 1963—1965.

Просліджується еволюція образу «вольной песни» в лирике Лесі Українки, розкривається естетичне і етичне содержание введенного ею поняття прометейства в искусстве. Своей трактовкой проблемы взаимодействия поэта и общества Лесь Українка приближается к марксистско-ленинскому пониманию проблемы свободы творчества.

Стаття надійшла до редколегії 15. 01. '86

## Музичні жанри у прозі Ольги Кобилянської

Українська література від самих своїх витоків тісно переплітається з музикою, широко використовуючи пісенні образи і символи. Це передусім стосується поезії, яка має дуже багато «ліній перетину» з музикою. Але й проза іноді може так тонко передати сутність музичного образу, як найбільш «пісенна поезія» (досить лише згадати повість Т. Шевченка «Музика», в якій відтворено процес музичного сприйняття).

Процес «музикалізації» української прози особливо посилювався у другій половині минулого століття під впливом естетики романтизму. Адже саме романтики закликали до синтезу мистецтв, до пошуків живописного в музиці, музичного у літературі, театрального у живописі. Німецький композитор Роберт Шуман так сформулював ідею взаємопроникнення образів різних видів мистецтва: «Освічений музикант може з такою ж користю вчитися на рафаелівській Мадонні, як художник на симфонії Моцарта. Більше того, для скульптора кожен актор стає, нерухомою статуєю, для останнього ж твори скульптора — образи, які ожили. Для художника вірш втілюється в картину, музикант перетворює картину в звуки» [2, с. 65]. Взаємозбагачення мистецтв виявилось дуже плідним для української прози, стало імпульсом для створення таких шедеврів, як «Інтермеццо» М. Коцюбинського, новели «Голосні струни», «Весняні співи» Лесі Українки, «Valse melancolique», «Impromptu fantasie» Ольги Кобилянської.

У Кобилянської музичні мотиви становлять особливо важливу течію творчості. Майже все найбільш визначне в її спадщині — «У неділю рано зілля копала», «Царівна», новели «Природа», «Поети», «У св. Івана», «Під голим небом», «Там зірки пробивались» — так чи інакше пов'язане зі сферою музичного. Переважають — що цілком зрозуміло — народно-пісенні образи і символи.

У повісті «У неділю рано зілля копала» здійснене дивовижне перевтілення старовинної української пісні в сюжетну концепцію прозового твору. Своєрідність цієї повісті в тому, що вона залишалася пісенною від першого до останнього слова, у звучанні прозового тексту, у структурі побудови, у драматургії сюжетного розвитку. Сама мова до краю насичена пісенною інтонацією, через що окремі абзаци, звороти сприймаються як пісенна поезія в прозі: «Ліпше не любити, якщо мав би він її забути, висміяти, що так дуже його полюбила, в його очах душу загубила... І чогось їй лячно, і чомусь тужно» [1, с. 367]. «Оця Туркиня, діду, вона чарівниця і прикувала Гриця. Мабуть, лихим зіллям серце відібрала, чорними бровами в дорозі нам стала... А все через неї, через чорні брови, через лихе зілля,

через її намови» [1, с. 413]. У цих рядках виразно проступає ритміка тужливої, неспішної ліричної пісні, а сама поетична символіка, без сумніву, споріднена з образами пісенного епіграфу:

Тамтая одна чорнобривая,  
То чарівниця справедливая!  
І чарівниця, і зілля знає,  
Тебе, Грицуню, заздрісно кохає!

І в загальній побудові дотриманий пісенно-куплетний принцип: кожна важлива подія, «сюжетний поворот» замкнений у рамках окремого епізоду, не виділяється, проте, в окремий розділ, а позначений недовомленістю, незавершеністю, з'єднаний динамічною аркою з наступним епізодом. Розвиток через те стає особливо гнучким, плинним, безпосереднє переживання подій, висока емоційна напруга переважає над безсторонньою оповідністю, характерною для епічної прози. Можна сміливо твердити, що «У неділю рано зілля копала» розпочинає в українській літературі новий жанр — повість-пісню.

Подібні народно-пісенні мотиви, відгомін народних мелодій вчуваються і в інших «карпатських» новелах письменниці — «Природа», «На полях», «Під голим небом». Кобилянська володіє особливим даром створення музичних асоціацій у прозі, інтонаційного осмислення явищ природи, пейзажів. Вона іноді персоніфікує звуки, надає їм зримих обрисів: «У вертепах, серед стрімких скель, почувся вигук. І вона уявляла його собі великим птахом, як коли б він у безтямнім леті бився о тверді скали і врешті, утомлений, падав на землю. Після того настала тишина...» [1, с. 302—303]. Музична образність невід'ємна в її новелах від образів природи, гори озиваються в них піснями.

Особливо вагома роль музичних асоціацій у творах, де письменниця аналізує психологію жінки-сучасниці. В автобіографії «Про себе саму» підкреслюється, що «Царівна» писана кровію серця» [1, с. 483].

Героїня повісті Наталка Верковичівна відчуває музику своїм еством — в її уста Кобилянська вкладає зворушливий монолог про всепереможну силу музики, її могутній вплив на душу людини. Навіть прізвисько Лореляй, яке отримує Наталка, не позбавлене музичного підтексту. Адже пісенна інтонація славетної поезії Гейне одразу після своєї появи здобула численні музичні інтерпретації. З них найвідоміша — романс Ф. Ліста «Лореляй», на основі якого композитор потім створив популярну фортепіанну п'єсу. Очевидно, письменниця знала музику Ліста, навіяну поезією Гейне.

Кульмінаційним пунктом «музичної прози» Кобилянської слід вважати два її оповідання „Valse melancolique“ і „Impromptu fantasie“. Назви, запозичені зі сфери суто музичної образності, зумовлюють і особливий тон оповіді, і своєрідність побудови, і неповторний емоційний тонус, як і у повісті «У неділю рано зілля копала». Тільки якщо там першоджерелом-імпуль-

сом була старовинна українська пісня, то в цих творах відчутна спорідненість з професійною музикою XIX ст. Назви новел — це музичні жанри, що набули особливого значення саме в епоху романтизму. Один із шляхів до синтезу мистецтв романтики вбачали саме у жанровій міграції, тому багато літературних жанрів — поема, еклога, елегія, експромт — поволі асимілюються в музиці. Безпосереднім прототипом новели Кобилянської стала «Фантазія-експромт» Шопена. Тема цього твору втілює образ «скутого поривання» — образ, особливо близький композитору. Непогамовна енергія і пристрасть, розпачливі спроби завоювати вершину не досягають мети. Засоби музичної виразності, застосовані композитором, майже зримо передають запаморочливо стрімкі злети і спади — уривчасте, розірване фразування, безнастанне повернення до початкового інтонаційного ядра, стривожено безупинний рух «перпетуум мобіле». Письменниця прекрасно змодельовала той особливо стрімкий поступ оповіді, гарячковий і навіть безладний у несамовитій поривчастості. Один із літературних еквівалентів — прийом редукованого викладу, максимального стиснення дії:

«Коли другі діти її запрягали і гнали, немов коней, уперед себе, се була її найбільша забава. Упряжена в шнурки, мчалась, немов батожена, через поля і рови, дико і гарно, і була б з радості та розпалу летіла, доки б не загинула, наколи б поганяючі не здержували її» [1, с. 354]. Передається навіть характерна для шопенівського твору «обірвана» будова фрази, причому в новелі вона отримує конкретне змістовне навантаження: спогади, уривки думок тісняться в уяві героїні, одні несподівано поступаються місцем іншим. Епізоди чергуються за принципом вторгнення контрасту, кожен з них уривається на півслові, і незавершеність ця, так само запозичена з музичного прообразу, ідеально відповідає сутності жанру — химерна, напівреальна, напівфантастична імпровізація. Квінтесенція новели — це опис музичних переживань героїні, того незабутнього враження, яке справила на неї «Фантазія-експромт» Шопена. Ці тони «пориваючої, неописаної, якоїсь немов морозячої краси...», що «звучали, немов здавлений, пристрасний сміх, так немов сміх жіночий, одначе не сміх щасливий...» [1, с. 356], ніби пророкують майбутнє дівчини — «звихненої слави». Образ наскрізь романтичний, споріднений і з шаленим капельмейстером Крейслером, створеним фантазією Е. Гофмана, і з безпритульним мандрівником з циклу «Зимовий шлях» Ф. Шуберта, і з байронівськими «буремними натурами». Розлад артистичної небуденної натури з оточуючим світом філістерів — провідна ідея мистецтва романтизму — втілена в новелі Кобилянської через призму музичних асоціацій. «Фантазія-експромт» Шопена при цьому є свого роду художнім символом «вищого порядку», який диктує зміст і визначає структуру літературного твору.

„Valse melancolique“ не має точно вказаного музичного прообразу, як „Impromptu fantasie“. Це закономірно, адже новела

репрезентує інший рівень перевтілення музичного прообразу у літературній канві. „*Impromptu fantasie*“ — вільний поетичний переклад з однієї художньої мови на іншу, у цьому творі панують закони музичної логіки. „*Valse melancolique*“ — сюжет з життя артиста, де реалії підпорядковуються вищому задуму, а музичний образ виступає символом внутрішнього світу героїні. Лейтмотив вигаданого «меланхолійного вальсу», що від нього «просто душа розривалась чоловікові в грудях при тих звуках, граціозних, заповідаючих щастя найбільше, а закінчених смутком і несамопитим неспокоєм» [1, с. 452], відіграє в оповіданні ту саму роль, яку здобуває в «Гранатовому браслеті» О. Купріна тема повільної частини фортепіанної сонати № 2 Л. Бетховена — «Ляро апасіонато». Як і Купрін, Кобилянська збагнула найістотнішу рису музичного виразу — здатність максимально сконцентрувати почуття, психологічний стан у одній-єдиній темі або навіть у інтонаційному звороті і донести його до слухача переконливіше, ніж багатьма сторінками літературних описів. Письменниця, проте, знаходить щонайточніші метафори для створення асоціативного ряду саме музичного твору. Хоч у засаді немислимий словесний переклад інтонаційного змісту, однак в оповіданні створена така потрясаюча ілюзія звучання, що ця вигадана музика діє емоційно так само сильно, як і музика реальна. «*Valse melancolique*» має поліфонічну фактуру, в якій до сюжетної лінії контрапунктує лінія суто музичного розвитку, паралельно розгортається драматургія інструментального твору. Не пояснюючи логіку розвитку оповідання з точки зору музичної форми, визначимо найістотніші «лінії перетину»: три характери, представлені в новелі — Ганнусі, Софії і Марти, — різняться передусім емоціями, відчуттями як три контрастні музичні теми; розвиток кожного характеру, сюжетні повороти також відбуваються через призму еволюції почуттів; у формі можна відзначити пануючу в музиці тричастинність: експозицією тут буде послідовне представлення трьох головних персонажів контрастним епізодом — сцени їх спільного життя, з кульмінацією — розповіддю Софії про особисту драму; репризою — поверненням Софії після довгої відсутності, і генеральною кульмінацією — сценою смерті Софії. Як і в «*Impromptu fantasie*», надзвичайно омузикаленою є сама мова, будова окремих фраз, їх взаємодія в тексті — то з ефектом прискорення, то сповільнення дії, динамічними наростаннями і спадами — чудово передає нервовий, напружений пульс романтичних інструментальних композицій: «Душа стала здібна розуміти музику... Кімната наша стала мінитися. В неї напливали лагідно, одностайними хвилями, один по другім, один по другім, звуки. Все звуки й звуки... Хвилюючи сильніше й слабше, піднімаючись високо й спадаючи знов, заповнюючи широкий простір собою» [1, с. 441].

Чи має „*Valse melancolique*“ конкретний прообраз? Чи якийсь певний музичний твір відповідає за драматургією і характером тематизму, описаному в оповіданні? Нелегко однозначно відпо-

вісти на ці запитання, однак деякі музичні прототипи літературного твору, безперечно, існують. Найближчим видається Вальс № 14 Шопена — один з найдраматичніших у даному жанрі, оскільки коло понять, пов'язаних з вальсом, як правило, не зачіпає трагедійно-драматичної сфери. Саме цей твір дає слухачеві химерний калейдоскоп подій, часом навіть гублячи зв'язок з вальсовим ритмічним пульсом. Правда, у музичному образі дещо переставлена послідовність подій — головна, початкова тема тривожно-стрімка, сповнена внутрішнього неспокою, а граціозно-безтурботна тема з'являється у середньому розділі. В оповіданні ж, навпаки, розвиток відбувається за нисхідною прямою — від радісного настрою до страждання і відчаю. Але загальна спрямованість дії, рух до обірвано-дисонуючої кульмінації, після якої настає злам і шалений вихор мчить до невідворотного кінця — ефект «обірваної струни», яка спричинилась до смерті героїні: «урвала саме посеред гами, що летіла в вищі звуки, акордом несамовитого смутку» [1, с. 447] — дуже яскраво асоціюється саме з колізіями оповідання Кобилянської.

Музикальність оповідання була такою очевидною, що пізніше С. Людкевич поклав цей програмний сюжет на музику. Симфонічна поема Людкевича дуже узагальнено трактує образи новели, зберігаючи лише ключові її моменти, однак акцентує на тому небуденному, романтичному настрої, натхненному пориванні, що панують у новелі.

Проза Ольги Кобилянської — одна з найбільш «омузыкальних» в українській літературі, представила інтонаційну символіку, втілила певні закономірності специфічного мислення на різних рівнях — від введення пісенних цитат та інтонаційної метафоричності до переосмислення принципів інструментальної драматургії і усвідомлення музичної теми як лейтмотиву літературного твору. У цьому письменниця передбачила такі пошуки в сфері «музичної прози», як твори Т. Манна, Г. Гессе, Р. Роллана.

1. Кобилянська О. Твори: В 2 т. К., 1983. Т. 2. 2. Шуман Р. О музыке и музыкантах. М., 1979.

Рассматривается использование песенной интонации в произведениях Ольги Кобылянкой. Синтез литературной и музыкальной образности предвосхищает аналогичное «омузыкаливание» прозы в стиле некоторых писателей XX в.

Стаття надійшла до редколегії 21. 01. 86

Л. І. МІЩЕНКО, проф.,  
Львівський університет

### Політична поезія революції

Початок ХХ ст. був саме тим історичним періодом, коли революційне оновлення літератури стало невіддільним від активного процесу інтернаціоналізації, взаємозв'язків літератур різних народів. Спільний гніт тяжів над народами, однакові визвольні ідеї хвилювали їх. Художнє осмислення «духу часу» жовтневого передгрозя породжувало типологічну спільність у творчості письменників різнонаціональних, а отже, спорідненість тем, мотивів, проблематики, а також елементів їх образного світу.

Типологічна спорідненість формувалась на основі реального буття передреволюційної доби, відображенні в мистецтві героїчного пафосу боротьби пролетаріату і селянства, впливу революції на долю народів. Так у взаємозв'язках ідеологічних і естетичних факторів виявлялась на практиці тенденція революційного оновлення літератури.

Історична доля, особливості суспільного розвитку були основою і каталізатором ідейно-тематичної та естетичної спорідненості української та білоруської поезії. Найбільш яскраво виразилась вона в досягненні революційного ідеалу художнім осмисленням тих суспільних зрушень, що реалізували соціалістичні ідеї.

Поезія, що ставала «покликом за волю і людські права» (І. Франко), перебувала на вістрі епохи. В революційні дні 1905 року вона вбирала в себе не лише заклики-гасла, які майоріли на червоних полотнищах над колонами демонстрантів, але й наснажувалась маршовими ритмами пісень повсталого народу, настроєм політичних маніфестацій. Мова листівок, прокламацій, пісень, сатиричних частівок владно входить в поезію нового віку.

Саме тоді Леся Українка написала цикл політичної лірики «Пісні про волю», де закликає створити

Пісню нову, щоб сіяла, як промінь,  
щоб гомоніла й буяла, як племін,  
так, щоб червона ясна короґва  
з піснею вкупі творила дива! [5, т. 8, с. 319].

Поетеса була свідком народних маніфестацій і залізничного страйку в Петербурзі, бачила барикади й калюжі крові на вулицях Тбілісі, вуличні бої у Києві, «коли солдати хотіли захопити вокзал і з'єднатись з робітниками». Побачене й пережите дає їй підставу сказати в грудні 1905 р.: «Вірю я в правду свого ідеалу...» Для поетеси це насамперед соціалістичний ідеал («світло правди про мрію людську»), що визначав спрямованість її творчості у майбутнє.

Знаменно, що саме в 1905 р. білоруси активно звертаються до спадщини Тараса Шевченка, яка ще задовго перед тим «жила безіменно серед білоруського народу» (Янка Купала). У 900-ті роки, незважаючи на офіційні урядові заборони, на білоруській землі відзначаються всі ювілейні дати Кобзаря, у пресі з'являються його вірші, перекладені на білоруську мову, портрети поета, присвяти, статті про його творчість. Не випадково першим перекладачем полум'яного Шевченкового слова стає народний співець Білорусії Янка Купала, бо «не було в білоруській літературі письменника, який би краще, ніж він, відчув героїчну душу народу, незміримі потенціальні сили, які таяться в народній душі» [6, с. 48]. Тому закономірним був вплив революційної поезії Шевченка на творчість білоруського народного поета. Вплив не формальний, не наслідування зовнішніх форм, прикмет письма Кобзаря, а такий, що продовжує передусім революційні, демократичні і гуманістичні традиції.

Серед тогочасних статей про Шевченка — А. Бульби «Пам'яті Тараса Шевченка», Р. Зямкевича «Тарас Шевченко і білоруси», Л. Гмирака «Тарас Шевченко» — особливо виділялась праця Максима Богдановича. Як відзначив Якуб Колас, «мало хто з українських і російських критиків дав такий тонкий, всебічний аналіз і оцінку поетичного обдарування таланту великого українського Кобзаря, як Максим Богданович» [11, с. 3]. Сам Я. Колас неодноразово висловлював своє щире захоплення творчістю Т. Шевченка. У 1909 р. він писав з тюремної камери, що його товариш з Сибіру читав у часописі «Познание России» статтю про відродження білоруської мови, де Коласа називають білоруським Шевченком. «Мабуть, він сплутав мене, — зауважує Колас, — з Янкою Купалою. Коли ж, понад усі сподівання, слова ці призначені мені, то буде велике свято у моїй душі. Це і буде єдина криниця радості і сенсу мого життя» [12, с. 148].

Всі згадані факти, усі заходи щодо популяризації революційного слова українського поета в Білорусії були не лише виявом глибокої всенародної шани до нього, а й, за висловом В. І. Леніна, «чудовим, прекрасним, на рідкість щасливим і вдалим заходом з точки зору агітації проти уряду» [1, с. 64].

Літературні взаємини невіддільні від розширення зв'язків суспільно-політичних, обміну загальнокультурною і науковою інформацією. У такій атмосфері пожвавлюються і особисті контакти літераторів, вчених, митців. Це відбувається в широкому контексті міжнаціональної взаємодії й інших культур, літератур різних народів.

Саме на початку ХХ ст. на Україні з'являються переклади творів білоруських письменників, як класиків (В. Дунін-Марцинкевич, Ф. Богушевич, Янка Лучина), так і сучасних авторів (Янка Купала, Якуб Колас, Тишка Гартний, Змитрак Бядуля, Алесь Гаруна та ін.). Українські письменники і вчені-філологи — Іван Франко, Михайло Павлик, Володимир Гнатюк, Михайло Возняк, Іларіон Свінціцький видають, перекладають, досліджують творчість білоруських письменників.

Першим нарисом про братню літературу стала праця львів'янина І. Свінціцького «Відродження білоруського письменства». Перекладена в Білорусії, вона мала там великий резонанс. І. Свінціцький був у дружніх стосунках з поетесою Алоїзою Пашкевич (Цьоткою), сприяв її навчанню у Львівському університеті, виданню в Жовкві (тепер Нестеров) поблизу Львова двох її поетичних книжок білоруською мовою — «Хрэст на свабоду» та «Скрипка беларуская». Перебування у Львові А. Пашкевич в роки її політичного переслідування на батьківщині внесло пожвавлення в громадське життя її львівського оточення. Адже це була талановита поетеса — полум'яний співець першої російської революції.

Революційний пафос творчості і зміст громадської діяльності ріднить Цьотку з поетаттю Лесі Українки. Їх еднала наперед революційна епоха і ясне усвідомлення мети своєї праці. Для Лесі Українки слово — це гострий безжалісний меч, єдина зброя, «для кривдників — грізний месник» (І. Франко). І сама поетеса, органічно зливаючись з творчістю, «хотіла б піснею стати». Як відлуння духовно рідної людини звучав, голос білоруської поетеси: «Стану песней у народзе!» Обидві приєднували свій голос до тих, хто засвічував переджовтневі огні в темряві самодержавної ночі. Їх еднала також віра в силу, невмирущість віщого слова поета:

Жывое пачуецца слова,  
Што песня устала з сотысячнай сілай,  
Жыве мая ліра нанова!  
(«На магіле») [9, с. 8].

Чимало спільного було і в особистій долі цих видатних жінок. Водночас прийшли вони в літературу і присвятили свій письменницький подвиг пропаганді ідеї революційного визволення трудящих. Обидві поєднували літературну працю з громадсько-політичною. Їх переслідував уряд, цензура забороняла їхні твори. Але, незважаючи на небезпеку, і Цьотка, і Леся Українка були непохитними в переконаннях. Обидві контактували з «неблагонадійними» людьми революційного підпілля. Соціал-демократичні організації використовували їхні вірші у політичній пропаганді, друкуючи як революційні листівки.

Близькою людиною Цьотки був Б. Вігільєв, революційний діяч, відомий у Білорусії під кличкою «товариш Степан» — один з керівників великого страйку у Вільно в жовтні 1905 р. Під свіжими враженнями від грандіозної демонстрації, що закінчилася збройною сутичкою з поліцією і військом, з'явилась пое-

зія Цьотки «Мора». Невгамовна сила розбурханої стихії асоціюється тут з могутнім розмахом народного руху. Горьківський образ бурі — уособлення революційного піднесення — мав широкий резонанс у творчості різних письменників. До нього вдалася і білоруська поетеса.

Яскравою і одночасно драматичною сторінкою в житті Лесі Українки була її дружба з одним із перших марксистів Білорусії, «революціонером-романтиком» (так характеризували його сучасники) Сергієм Мержинським. Активний діяч соціал-демократичних організацій Києва і Мінська, він «провадив велику роботу по пропаганді новинок марксистської літератури, матеріалів і практичної діяльності підпільних організацій» [2, с. 249]. Дослідники творчості Лесі Українки неодноразово звертали увагу на зв'язок інтимної лірики поетеси з постаттю Мержинського. Але слід відмітити, що чимало сторінок її політичної поезії теж пов'язані з цією людиною («Завжди терновий вінець»; вірші з циклу «Ритми», написані у Мінську біля смертної постелі друга).

На ідейно-тематичну спорідненість творчості Лесі Українки і Цьотки звернули увагу білоруські дослідники. Ми ж підкреслимо також типологічну схожість, особливо виражену в трактуванні революційного ідеалу і принципово важливу для обох поетес.

Не лише в художніх творах, але й у статтях, у безпосередній публіцистичній формі Леся Українка повторює думку про необхідність активної дії, бо «слова без діла — мертві суть». Вона посилається на історичні аналогії: повстання Спартака і Паризьких комунарів — духовних нащадків Спартака, які «вірили в повстання, одважну і відкриту війну... Вони полягли, як і Спартак, але дух Спартака не поліг вкупі з ними, а знайшов собі нову форму» [5, т. 8, с. 274, 301].

З публіцистикою перегукуються поетичні рядки, звернені до сучасника:

Нехай же ми раби, невольники продажні,  
Без сорому, без честі. Хай же так.  
А хто ж були ті вояки одважні,  
Що їх зібрав під прапор свій Спартак?

Поетеса популяризує серед народу ідеї «Комуністичного Маніфесту» і один із своїх виступів закінчує словами: «А щоб слушний час настав для повного визволення всіх робітників з неволі: *Робітники всіх країн, єднайтесь! Єднайтесь, як вільний з вільним, рівний з рівним! Чия правда, того буде й сила!*» [2, т. 8, с. 131].

Художнє слово Лесі Українки було широко відоме в народі. Як згадують сучасники, його можна було почути навіть у тюремних камерах, воно служило вихованню політичної свідомості робітників. У суспільно-політичній атмосфері тих років вірш поетеси «Досвітні вогні» звучав як самовираження епохи, як заклик і гасло, був добре зрозумілий усім, набирал символічного звучання.

Вогнисті спалахи освітлюють також поезію Алоїзи Пашкевич «Вера беларуса».

Веру, братцы, ў нашу сілу...  
Мы — з железа, мы — са сталі,  
Нас кавалі у пламенні,  
Каб моцнейшымі мы сталі.  
Цяпер, братцы, мы з граніту,  
Душа наша з дынаміту,  
Рука цвёрда, грудзь акута,  
Пара, братцы, парваць пуги!

Як тут не згадати Лесінога Велета («Про велета»), який пробуджується, щоб скинути пута, розірвати на собі «усі дроти залізні».

Зрозуміло, що така спорідненість у творчості української і білоруської поетес не була наслідком якогось запозичення, «впливів», а являла собою художнє вираження духу часу, його потреб і настроїв. Цей «дух часу» так характеризував А. В. Луначарський: «Говорячи від імені цієї молоді, з якою я ріс і зрів, і яка пізніше, приєднавшись до передового пролетаріату, кінець-кінцем здійснила найвеличніший акт в історії Росії, я можу сказати, що ми прагнули героїзму».

Героїчне у творчості Лесі Українки і Цьотки спиралось на методологічну концепцію народу і суспільно-активної особистості як органічної часточки маси.

До того ж, зваживши на нетотожність їх світогляду, підкреслимо, що у творчості обох письменниць концепція народу має багато спільного. Віками пригнічений, уярмлений народ прокидається для великих звершень. Він виростає в силу активну, діючу («Мора», «Хрест на свободу», «Вера беларуса» Цьотки; «Напис в руїні», «Про велета», «Гострим полиском хвилі спалахують» Лесі Українки). Його духовна краса розкривається у праці. Творець матеріальних і духовних цінностей, у вирішальний час він піднімається на боротьбу за свої права, людську гідність, свободу, щастя й підноситься до усвідомлення, що «цару згинуць пара!» Цей висновок у поезіях Цьотки 1905 року повторюється не раз: «больша царя не патрэба!» («Хрест на свободу»), надалі уточнюється: «царя повесіць треба!», доповнюється: «Цару згинуць пара!» («Пад штандарам»). Цією ж думкою, текстуально майже дослівно, закінчується поезія Лесі Українки «Напис в руїні»: «Народу пам'ятник, хай гине цар!» [5, т. 1, с. 312].

Зображення народного повстання займає важливе місце в творчості української і білоруської поетес і свідчить про близькість їхнього суспільного ідеалу. В обох картинах повстання переважно асоціюються з гнівним розбурханим морем, подихом всеоновлюючої бурі. Символом повсталого народу стає образ червоного прапора («Пісні про волю» Лесі Українки, «Пад штандарам» Цьотки).

Спостереження над образним світом Лесі Українки і Цьотки показують помітну спільність їх художнього мислення, характеру цілеспрямованих асоціацій, особливостей естетичної

природи поезії, що перебуває в органічному зв'язку з її соціальним генезисом. Не можна не звернути увагу на героїко-романтичний тип художнього світобачення в обох поетес. Звідси схильність до образів високої емоціональної напруги, гіперболічних метафор, контрастних зіставлень. Окремо виділяється функція «вогнистого» — невід'ємної грані образного мислення поетес, що є центром метафоричних утворень і становить внутрішню потребу, є важливим ідейно-художнім чинником творчості. Нагнітання «вогнистого дива» відповідає рухові художньої уяви автора, його емоціональному настрою. Ось ряд поетичних тропів Цьотки: «нас кавалі у пламенні», «з грудзей вирву сноп пламення», «сыпну смыкам як агнем», «агнем кипець у дне» тощо. Все це споріднює образну думку білоруської поетеси з лірикою Українки, яка, за словами Франка, була «огнистим оскарженням дикого гніту і самоволі».

У Лесі Українки, яка вже в ранній юності прагнула «вогнистого слова», в наступних творах «запалає вогонь пісень», «полум'я займеться від слів». У неї «горить серце, його запалила гарячая іскра палкого жалю», сльози палкі, вони душу палили, сліди залишили вогнисті».

Одночасно відзначимо і своєрідність творчої індивідуальності кожної з поетес, особливостей стилю, манери письма. Зокрема, у вираженні теми революційного повстання у Лесі Українки переважає тенденція до більш широких узагальнень, до образів масштабних, символічного звучання, до філософського заглиблення в тему. Білоруська поетеса більш схильна до предметної конкретизації подій і явищ, звідси реалістична достовірність деталі, її життєва конкретність.

Утвердження героїчного, соціально активної особистості, заклик до боротьби — характерні і для інших прогресивних українських і білоруських письменників тієї доби. Так, у ліриці Янки Купали з'являється узагальнений образ селянина, за яким проступає вся селянська маса. Ліричний герой Купали, як і символічна постать в його поемі «Одвічна пісня», — людина мужня, горда, волелюбна. Це борець за народну справу, готовий пожертвувати собою в ім'я ідеалу прекрасного майбутнього: «хто за правду грізно стане, перемогу той дістане». Автор хоче розбудити приспану волю в серцях тих, хто ще не усвідомлює важливості історичного моменту:

Там ллється кров за світло й волю,  
Борці на шибеницю йдуть,  
А ви, сини лихої долі,  
Спите, хоч вас давно там ждуть... [10, с. 38].

У вірші «Там» він, звертаючись до сучасника, перегукується думкою з рядками вірша Лесі Українки «Порвалася нескінчена розмова»:

Коли б кайданів брязкіт міг ударить  
Перуном в тії заспані серця,  
Спокійні чола соромом захмарить  
І нагадать усім, що зброя жде борця [5, т. 1].

В епічній за складом поезії Якуба Коласа також звучать мужні, героїчні інтонації, змальовується образ селянина з гострим соціальним зором, який відстоює не власні, а громадські інтереси. В душі ліричного героя поезії Коласа живе дух бунтаря, готового до дії:

Я — мужик, а гонор маю,  
Гнуся, але да пары,  
Я ма́йчу ма́йчу, трываю,  
Але скоро загукаю:  
«Стрельбы, хлопчакі, бярі!» [4, с. 163].

«Революційна ідея, що щастя можна здобути тільки в боротьбі, становить ґрунт етики й естетики Коласа» [7, с. 11]. Це визначення стосується значною мірою багатьох тогочасних українських і білоруських поетів. «Спрямованість у соціалістичне майбутнє породжувала змалювання тих сил, які зможуть досягти цього майбутнього, і тих засобів, за допомогою яких можна збудувати новий світ, а це впливало на пошуки письменниками нових героїв — людей активної дії, революціонерів, бійців, «каменярів», «рубачів», «свідомих свого стану робітників»... Вплив соціалістичних ідей був складним і багатоманітним процесом, він охоплював і ідейно-тематичні, і естетичні сфери творчості...» [3, с. 68].

Знаменним явищем в українській дожовтневій літературі був прихід у неї поетів-робітників. Антон Шабленко, Трохим Романченко, Ганна Супруненко, Марія Вольвачева внесли в українську поезію тему робітничих буднів, заговорили безпосередньо від імені свого класу, висловили дух робітничого завзяття, боротьби і непокори.

З Шабленком, якому значну підтримку на літературному шляху подав Максим Горький, «увійшла в нашу поезію робітнича тематика. Вірші його (як і оповідання) напоєні гострою ненавистю до визискувачів і гнобителів, це справді голос робітника», — писав Максим Рильський [8, с. 67].

Промовисті вже навіть заголовки віршів Трохима Романченка: «Борцеві», «Робітницька доля», «Пісня робітника», «Барикади». Послання «Робітникам» Ганни Супруненко, написане в 1905 р., співалось як революційна пісня.

Перекладачка творів Максима Горького на українську мову Марія Виноградова переспівує його «Пісню про Сокола», створюючи власний, український її варіант («На позичений у Горького мотив»). Вона пише також про робітничі і студентські заворушення, оспівує тих, хто «за людські права, за братерство, за рівність життя молоде віддає» («Зісланому борцеві за робітничу справу», «З приводу розрухів»).

Про різноманітність і різноплановість впливу соціалістичних ідей на творчість письменників, багатогранність, неоднозначність його вираження свідчить творчість Володимира Самійленка, письменника суперечливого світогляду. Його талант найбільше проявився у гумористичній та сатиричній поезії. У

віршованих рядках політичної сатири відчувається «дух часу». Поет відобразив народні погляди на порядки у самодержавній царській імперії, на її закони, показав соціальний антагонізм між панівними класами і знедоленими трударями, висміяв царську думу, міністрів і царя («Міністерська пісня», «Дума-цяця»). Дошкульно викривав також націоналістичну обмеженість «панів-патріотів», які базікали про долю України і «боронили» її, «не злазячи з печі» («На печі»).

Надзвичайно великим успіхом і винятковою популярністю користувалась сатира В. Самійленка «Ельдорадо». Її декламували на студентських сходках, різних вечірках, читали актори, поети.

Легко, жваво написані сатиричні куплети розгортали панораму порядків у самодержавній монархії — тюрми, батоги, закони сатрапів карають «тільки бідних», а «хрести й медалі — для багатих» царських держимордів. Викривальна, гостра сатира українського поета своєю спрямованістю солідаризувалась з визвольними ідеями революційного руху, освітленого соціалістичними ідеалами.

Літературознавці звернули увагу на типологічну спорідненість творчості Володимира Самійленка і білоруського письменника Максима Богдановича. Український поет-демократ дуже імпонував Максимові Богдановичу. Цікаву, глибоко змістовну статтю останнього про українського побратима — «В. Самійленко» (опубліковану 1916 р. в «Украинской жизни», № 7—8) сучасні білоруські дослідники сприймають значною мірою як самохарактеристику автора, настільки багато спільного вбачають у загальному пафосі творчості.

Отже, активізація соціальної і національно-визвольної боротьби на зламі епох, консолідація прогресивних сил двох братніх народів під проводом більшовицької партії стали основою і каталізатором українсько-білоруських літературних взаємин, що фокусували найбільш гострі громадсько-політичні проблеми. На початку нового віку форми цих зв'язків на всіх їх рівнях — контактному, генетичному, типологічному — набувають нових форм, переростають із спорадичних, тимчасових і тому невисокоєфективних, у тривалі і багатогранні, у закономірний процес інтернаціоналізації духовного життя, стають вагомими і творчо плідними.

1. *Ленін В. І.* Що таке «друзі народу» і як вони воюють проти соціал-демократів? // Повн. збір. творів. Т. 1. 2. *Иосько М. И. К.* Маркс и Ф. Энгельс и революционная Белоруссия. Мн., 1985. 3. *Калиниченко Н. Л.* Соціально-активна особистість в українській демократичній літературі кінця XIX — початку XX ст. К., 1979. 4. *Колас Я.* Збор твораў: У 12 т. Мн., 1961. Т. 1. 5. *Леся Українка.* Зібрання творів: У 12 т. К., 1975—1979. 6. *Навуменка И. Я.* Янка Купала. Духоуны воблік героя. Мн., 1967. 7. *Навуменка И. Я.* Якуб Колас. Духоуны воблік героя. Мн., 1968. 8. *Рильський М.* Нова українська поезія дожовтневих часів // Антологія української поезії: У 4 т. К., 1957. Т. 1. 9. *Цётка.* Выбраныя творы. Мн., 1952. 10. *Янка Купала.* Выбране. К., 1947. 11. Література і мистецтво. 1974. 24 трав. 12. *Полымя.* 1961. № 3. 13. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. К., 1984. Т. 41.

Методом типологического сопоставления в статье прослеживается общность революционного идеала в украинской и белорусской поэзии. На основе анализа политической лирики Леси Украинки и Цётки, рассматриваемой на широком литературном фоне, утверждается мысль о закономерности взаимодействия литератур братских народов.

Стаття надійшла до редколегії 20. 01. 87

І. О. ДЕНИСЮК, проф.,  
Львівський університет

## У руслі пролетарської ідеології

Твори багатонаціональної літератури радянського часу — якісно новий етап у художньому розвитку людства — були підготовлені історичними закономірностями економічного і духовного прогресу багатьох народів у процесі їх творчої взаємодії. Системна єдність літератур народів СРСР має свої витoki в дожовтневій епосі. Найбільш активно вона проявлялася між письменством народів етногенетичної спорідненості. Цілком зрозуміло, що бінарний аспект дослідження цих коренів дружби між народами — лише умовність аналізу літературного процесу, який завжди характеризується багатоманітністю його контактів і сходжень з ближчими до нього й дальшими культурами. Все ж така обмеженість дослідження дає нам змогу глибше збагнути складність діалектики зближення літератур — виявити стимулятори цього зближення й певні історично детерміновані гальмуючі чинники.

Надійним фундаментом творчої взаємодії між російським, українським та білоруським народами є не лише кровна етнічно-мовна спорідненість, спільність історичної долі, а й глибока і давня вкоріненість і з'єднаність марксистсько-ленінської ідеології з робітничим рухом. Це у свою чергу допомагало письменникам вписати в історію реалізму робітничий клас і трудове селянство як активні сили революційних рухів.

Сам процес поширення соціалістичних ідей на Україні і в Білорусії характеризується співпрацею представників братніх народів. Ці контакти відбувалися в руслі всеросійського революційного руху, який мав інтернаціональне спрямування. Вже перша так звана соціалістична брошура українською мовою, що вийшла в Женеві при сприянні особисто знайомого з К. Марксом та Ф. Енгельсом Сергія Подолинського, — «Про багатство і бідність» (1881) — була перекладена на білоруську мову й доповнена фактами з білоруського життя. Серед революційно настроєних студентів вона користувалась великим успіхом.

Величезне значення для утвердження ідей пролетарського інтернаціоналізму мав I з'їзд РСДРП, що відбувся в Мінську 1898 р. «Знаменно вже те, — пишуть Т. В. Кобржицька та В. П. Рагойша, — що з'їзд, який готували російські соціал-демократи на чолі з В. І. Леніним і в проведенні якого найактив-

нішу участь взяли *українські*, зокрема, київські, революціонери, відбувався на *білоруській* землі, на квартирі мінського соціал-демократа П. В. Рум'янцева» [2, с. 30].

Делегат цього з'їзду — Л. Тучапський — познайомив Лесю Українку з Сергієм Мержинським, під впливом якого вона проносить далі естафету популяризації праць Маркса й Енгельса (причетність її до видання «Маніфесту Комуністичної партії» у Львові 1902 р.). До Львова надходила й ленінська «Искра». Тож коли у 1906 р. до Львова прибула білоруська поетеса-революціонерка Алоїза Пашкевич (Цьотка), то вона не відчула тут браку соціалістичної літератури. І цілком слушно пише наш сучасник, львівський поет і перекладач Роман Лубківський: «Перебування Цьотки в Галичині співпадає з цілою смугою революційного піднесення на західноукраїнських землях, активізацією громадсько-культурного життя. Львівське демократичне оточення Цьотки — літератори, вчені, артисти, яких надихав своїм прикладом Іван Франко, — не могло не позначитись на житті й творчості білоруської письменниці. З другого боку — мистецьке обдарування, громадська активність, а головне — безпосередня причетність до революційного руху в Росії, особливо подій 1905 року, привернули до Цьотки передову українську громадськість» [3, с. 9].

Підтримуючи визвольні змагання українців і білорусів, В. І. Ленін водночас наголошував на необхідності консолідації трьох народів у боротьбі проти царату на засадах пролетарського інтернаціоналізму: «Візьміть Росію і ставлення великоросів до українців. Звичайно, кожний демократ, не кажучи вже про марксиста, буде рішуче боротися проти нечуваного приниження українців і вимагати повної рівноправності їх. Але було б прямою зрадою щодо соціалізму і дурненькою політикою *навіть* з точки зору буржуазних «національних завдань» українців — *ослаблювати* існуючий тепер, у межах однієї держави, зв'язок і союз українського і великоруського пролетаріату» [1, т. 24, с. 124]. Ленін чітко визначає сили, спрямовані проти визвольних прагнень народів, і сили, що сприяють цьому рухові: «Противником визвольних прагнень українців є клас поміщиків великоруських і польських, потім буржуазія тих же двох націй. Яка суспільна сила здатна дати відсіч цим класам? Перше десятиріччя ХХ століття дало фактичну відповідь: ця сила виключно робітничий клас, який веде за собою демократичне селянство... При єдиній дії пролетарів великоруських і українських вільна Україна *можлива*, без такої єдності про неї не може бути й мови» [1, т. 24, с. 124—125]. Ці ленінські висновки, цей блискучий соціально-класовий аналіз національних відносин є методологічним компасом у визначенні шляхів і перспектив і білорусько-українського єднання у різних його формах, у тому числі й літературного, особливо стимульованого революцією 1905 р.

Інтенсивність обміну духовними цінностями між народами визначається не тільки даними взаємин, засвідчених письмово.

Скажімо, проблема взаємоперекладу української і білоруської прози починає ставитись тільки на початку ХХ ст. Але про величезний інтерес до літератури сусіда можна судити хоч би зі славістичних зацікавлень Максима Богдановича чи виступів Сергія Полуяна (зокрема, критики ним видавничої діяльності «Часу»). Сергій Полуян орієнтує рідну літературу на твори українських письменників, написані в першу чергу під впливом пролетарської ідеології. «Можна було б відшукати багато чого кращого,— пише він,— коли б наші видавці позбавилися думки, що народ можна годувати тільки солоденькою юшкою з навару народницько-сентиментальної писанини... Де Коцюбинський, Стефаник (особливо Стефаник), Франко й інші?» [2, с. 77].

Саме на цій ідеологічній основі між білоруською і українською літературою виникають певні зустрічні течії, що реалізуються у конкретних жанрово-структурних типах прозових творів. І тут ми повинні констатувати, що зближення літератур не завжди було можливим на всіх рівнях твору: воно найчіткіше проявлялося на рівні ідейно-тематичному і не завжди могло здійснюватися на рівні жанрово-композиційному з причин нерівномірності розвитку історичної поетики прози. Саме цим, очевидно, пояснюється майже цілковита відсутність перекладів Коцюбинського на білоруську мову у дожовтневу епоху й порівняно чисельна поява творів Стефаника в одязі білоруського слова. Ця відмінність менша в поезії, ніж у прозі, оскільки білоруська поезія була на початку ХХ ст. більш розвинутою.

Білоруська белетристика фактично починається в другій половині першого десятиріччя ХХ ст., бо ж оповідання Ф. Богушевича, написані наприкінці ХІХ ст., майже не потрапили до друку (ті, що були опубліковані в Кракові, залишались невідомими на Білорусії). А тим часом українська нова проза успішно розвивалася вже понад сім десятиліть і за цей час пройшла різні фази свого розвитку, виявила різні методи й течії. В її жанрових фондах були такі новелістичні модифікації, як оповідання етнографічне, суспільно-проблемне, виробниче, соціально-психологічна студія, психологічна новела і різноманітні нюанси фрагментарної прози. Мала вона вже й добре розвинуту повість численних змістовно-композиційних структур, у тому числі соціально-психологічну, і певні зразки роману — історичного, виробничого, соціально-психологічного з життя селянства, робітництва, духовенства, інтелігенції.

Білоруська проза ще була суцільно новелістичною, прозою малих форм, що перебирала на себе функції прози великої — повісті й роману. Білоруські письменники свідомо прагнули прискореним темпом засвоїти здобутки прозової поетики літератур сусідніх народів. На початку ХХ ст. вони неначе воскрешають історичні етапи еволюції творчих методів — просвітительського реалізму, романтизму, що співіснують з реалізмом критичним та психологічно-філософським, а також з елементами соціалістичного реалізму. Вони могли покористуватись і досві-

дом української літератури в «соціалістичній критиці існуючого ладу» (І. Франко).

Під впливом К. Маркса й Ф. Енгельса Іван Франко своїм бориславським циклом вписав в історію реалізму робітничий клас, осмислюючи його революційний рух. Створюючи свою концепцію «наукового реалізму», Франко включав у неї й конструктивне зерно соціалістичного реалізму — положення про зображення «небувалого» у формах «бувалого», про показ того, що зароджується, у його революційній перспективі. У художньому літописі революції 1905 р. М. Коцюбинського певною мірою знайшли місце традиції української літератури у вираженні «духу часу», духу «вічного революціонера», пафосу нездоланності поступу (твори І. Франка, М. Павлика, Панаса Мирного, Н. Кобринської були речниками соціалістичних ідей).

Основа тієї новаторської літератури була овесняна, активізована громами революційних бур 1905 р. Пафос революційного піднесення охопив і білоруське письменство. Революційні хвилі утворюють виразну зустрічну течію між українською і білоруською поезією і прозою. Постають твори певного спільного структурного типу. Це твори виразного соціалістичного забарвлення, їх героєм є соціально активна особистість, учасник революційних подій, що намагається усвідомити свій суспільний обов'язок. Представниками такої течії в українській прозі виступають М. Коцюбинський, Леся Українка, А. Тесленко, С. Васильченко та інші, а в білоруській — Цьотка і Якуб Колас. У зображенні розбудженого революцією села, у показі росту класової свідомості хлібодара українська і білоруська проза у формах оповідання, етюда-образка зближується не тільки на ідейно-тематичному рівні, а й на жанрово-композиційному, а подекуди і стильовому. Ми, звичайно, не маємо на думці ознаки індивідуального стилю письменника чи певні національні особливості художнього письма, а стильові тенденції більш загального характеру. Наприклад, в обох літературах на хвилях революції здійснюється приплив у лексику селянина соціально-політичної термінології, зокрема, слова «соціаліст».

Проте можливе й цікаве типологічне порівняння творів різного жанру, об'єму, стильової манери.

Маленький, скульптурно лаконічний алегоричний фрагмент «Присяга над кривавими борознами» Цьотки висвічується новими сторонами в контексті української літератури на зламі століть. «Рубаний», різкий, неначе з інтонаціями військової команди, плакатно ощадний і виразний стиль «енергійної дикції» білоруської письменниці-революціонерки, на перший погляд, далекий від м'якого, ласкаво-ніжного голосу симфоніста української прози — Михайла Коцюбинського. Але і в його новелі «*Intermezzo*», надто ж у повісті «*Fata morgana*» — творах, освічених загравами революції 1905 р., є «блискавка і грім». Такий, як і в Цьотки, у Коцюбинського гнівний осуд несправедливого ладу, віра в народ, в його світлу будучину. Обидва автори глибинно осмислювали розстановку сил революції і були по

одній — червоній — стороні барикад, возвеличуючи борців за свободу, дискредитуючи царя, якого «повісити треба». Їхні твори, сповнені громадянського пафосу, однаково героїзують повсталу масу. І в «Присязі над кривавими борознами» і в повісті М. Коцюбинського «*Fata morgana*» поставлена проблема єднання сил повсталого селянства з силами робітничого класу. Правда, Цьотка, твір якої був написаний раніше, йде навіть далі українського письменника, висуваячи питання про єдність не тільки селянства й робітництва, а й солдатів. Але Коцюбинський більш глибокий у художньому зображенні неоднорідності селянської маси, її соціальної диференціації та показі гегемонії пролетаріату у першій російській буржуазній революції.

Ріднить ці твори і глибоко психологізований мотив селянських мрій — ілюзій про землю. Та коли писалась «Присяга...», результати революції авторці були ще не відомі, тому алегорія обривається показом щасливого сну згорьованого сина землі. Повість Коцюбинського сповнена трагізму втрати селянських ілюзій на землю і волю, звірств чорносотенницької розправи над героями революції, а водночас вона освітлена променем зорі, що віщує прихід ясного дня після темної ночі.

Художній прийом алегоричного сну-видіння споріднює «Присягу...» Цьотки з новелою «Сон» Панаса Мирного й казкою Н. Кобринської «Брати». Натомість на рівні художньої мікротехніки Цьотка наближається до стефаниківських карбованих мініатюр. Є щось спільне між цими авторами у пластиці постатей, їх монументалізмі, у ємкості художньої деталі, у лаконізмі та психологічній напрузі діалогів. Образ заземленого хлібодара-сівача нагадує прийоми стефаниківської монументальної портретистики: «Спаў, як пласт, упоперак загону з раскінутымі рукамі. Ліцо была бледна, губы чорны ад смагі, дыхаў ён часта і з якімсь хрыпам. Здалек выглядаў на чалавека, каторага вот-вот раскрыжавалі і прыбілі да зямлі, і так ён паволі канае» [5, с. 110]. Ця постать сина білоруської землі нагадує нам чавунну постать української селянки, що впала, знеможена роботою і сном, на землю й уподібнилась до неї у новелі Стефаніка «Лан»: «А посеред розкопаних корчів спить мама. Як рана, ноги, бо покалічені, посічені, поорані. Прив'язана чорним волоссям до чорної землі, як камінь» [4, с. 106].

Образ хреста як символу страждань селянина є теж у Стефаніка (оповідання «Камінний хрест»). У Цьотки-поетеси цей образ революціонується. Це символ жертв революції (збірка «Хрест на свободу»). У її новелі «Осінні листки» образ хреста є символом «запрограмованості» страждань селянина в умовах капіталістичної дійсності на все життя: хреста поставлено у день народження сільської дитини. Разом з селянином хрест старіється, миршавіє...

Концепція людини як соціально активної особистості вимагала і своєрідних засобів зображення героя. Вже Іван Франко своїми повістями з життя інтелігенції зображує героя суб'єктом дії. Велика увага у цих творах звернена на самоаналіз ге-

роя, на осмислення його відповідальності перед народом, суспільством. Проте широко епічного романного художнього вирішення цієї проблеми ми не знаходимо ні в українській, ні в білоруській прозі початку ХХ ст. Цю прогалину в обох літературах компенсує радянська проза. Але в українській новелістиці, покликаний до життя революцією 1905 р., появляється своєрідна медитативна новела, часто у формі суцільного внутрішнього монолога героя, який вирішує складну проблему «я і суспільство», «інтелігент і революція» («Брат на брата» Б. Грінченка, «Intermezzo», «Невідомий» М. Коцюбинського, «Перед дверима» Г. Хоткевича). Аналогій такого структурного типу в тогочасній білоруській новелістиці знайти важко.

Типологічні сходження між українською і білоруською прозою початку ХХ ст. найвиразніші у творах про село в лабетах капіталізму та його проблеми. Цей структурний тип, чи типологічний ряд, А. Луначарський визначав як «села в галюцинації».

Прибічники гостро викривального зображення села, на думку марксистського критика, свідомо чи несвідомо йдуть у руслі пролетарської ідеології. В українській прозі найяскравішою постаттю цього типу був Василь Стефаник, і Луначарський поставив його поруч з видатними західноєвропейськими письменниками. Але сюди тяжіють майже всі автори селянської теми в її правдивому, реалістично-критичному розкритті. І в білоруській літературі у цей типологічний ряд вписуються навіть прозаїки поміркованих світоглядних позицій — Ядвігін Ш. на пізнішій стадії своєї еволюції, Змітрок Бядуля та ін.

У межах цієї зустрічної течії контактні зв'язки між українською і білоруською літературою найтісніші, а типологічні аналогії можна виявити на усіх можливих рівнях, що пояснюється типовістю економічного становища селянства й соціальної психології селянина та його побуту. Але в обох літературах найцікавіші вияви соціальної активності селянина, його громадської вдачі, його спроможності підняти над приватновласницькими інтересами і проїнятися інтересами загальнонародними. В українській літературі такий тип викристалізовується під впливом радикальної агітації в Галичині (оповідання Леся Мартовича), чи то під впливом революційних подій (Коцюбинський, Тесленко та ін.). У білоруській прозі образи соціально активних селян найширше представлені у Якуба Коласа.

Література кінця ХІХ — поч. ХХ ст. характеризується підвищеним інтересом до внутрішнього, духовного світу людини, тяжінням багатьох письменників до синтезу реалізму й романтизму, причому помітну роль в поетиці творів відіграють іномовлення, алегорія, романтична образна система.

Інтенсивний «натиск» поезії на прозу, посилення лірико-філософського елемента в епічних формах історичної літератури помічають не лише у творчості символістів, досягнення яких у прозі були сумнівними, а й у реалістів. Лірична медитативність

часто співіснує з епічною фабулою параболічного характеру. Таким своєрідним гібридом поезії та прози став жанр ліричної мініатюри, або поезії в прозі.

У розвитку ліричного фрагмента (термін вживається на означення загального жанрово-структурного типу, що об'єднує різні модифікації) чітко розрізняються два напрями — реалістично-романтичний і модерністський. У реалістично-романтичній стилізації життя зображуваного відтинку дійсності при всій алегоричності зберігається пластичність деталей. Надто туманно-непрозорими були модерністські «візії», які виражали презирство до життя, до соціальних проблем, втрату віри в людину. Вони оспівували камерні, дрібні переживання людини, запевняючи-богемні настрої, своєю аморфністю та анемічною інфантильністю дискредитуючи жанр поезії в прозі.

Але на східнослов'янському ґрунті помічається і приплив нової здорової крові у поезію в прозі, «мобілізація» її на барикади.

Батьківщиною поезії в прозі була Франція. У цій країні роєте еп прозе витворилася на руїнах класицизму як один із виявів інтеграції літературних родів. Від Бодлера до наших днів у французькій літературі появилось безмежне число поезій у прозі. Досвід Тургенєва у цьому жанрі мав чимале значення для української та білоруської літератур. Але рішуче обновило його Максим Горький, окриливши поезію в прозі революційним пафосом («Пісня про Буревісника», «Пісня про Сокола»). Так цей камерний, здавалось би, жанр став виразником соціальної активності автора, засобом його вторгнення в найпекучіші політичні проблеми часу.

Поезія в прозі, одухотворена соціалістичними ідеями, виконує функцію політичної лірики. Вона набуває форм реалістично-романтичної алегорії, памфлета, революційного плаката чи прокламації, політичної притчі. Отже, твори такого характеру становлять третю зустрічну течію в соціально активізованій українській і білоруській прозі початку ХХ ст. Це поезія в прозі М. Коцюбинського, Лесі Українки, Дніпрові Чайки, Б. Грінченка, Якуба Коласа, Цьотки, М. Богдановича тощо. Їхні алегоричні мініатюри різноманітні за структурою (фабульні й безфабульні) та за темпоритмом і способом викладу (ритмізована проза, поетично-лірична медитація, лірико-епічна оповідь). Але в усіх цих новаторських модифікаціях деталі предметної зображувальності синтезуються у символи революційного звучання. Білоруській революційній алегорії властива, зокрема, ефективна плакатна кінцівка.

Так ще в дожовтневий час складаються елементи системної єдності літератур народів СРСР. Творча взаємодія літератур сприяє збагаченню їх змісту та форм естетичного освоєння багатобарвного життя. Чим багатша, розмаїтіша, художньо досконаліша певна національна література, тим більше граней виявляє вона для того, щоб стати незамінним складником цієї системи.

1. *Ленін В. І.* Критичні замітки з національного питання // Повне зібр. творів. Т. 24.
2. *Кабржыцкая Т. В., Рагойша В. П.* Кóрані дружбы. Мн., 1976.
3. *Лубківський Р.* На струнах бурі // Цьотка. Вибране. К., 1976.
4. *Стефаник В.* Твори. К., 1964.
5. *Цётка.* Твори. Мн., 1976.

В статтє ставятся проблеми сближения украинской и белорусской прозы конца XIX — начала XX ст. на основе социалистической идеологии. Учитывается фактор неравномерности развития прозаических жанров.

Стаття надійшла до редакції 14. 01. 87

---

А. І. СКОЦЬ, доц.,  
Львівський університет

### Шевченкова «Катерина»

Тема жіночої недолі намітилась уже в ранній творчості Т. Шевченка. Ця тематична лінія посяде важливе місце в його «Кобзарі». Вона проросла з обставин особистого життя поета: злочасна доля його матері-кріпачки, раннє сирітство, нужденні кріпацькі поневіряння самого Тараса, безталанне наймування рідних сестер.

«Такого полум'яного культу материнства,— стверджував Максим Рильський,— такого апофеозу жіночого кохання і жіночої муки не знайти, мабуть, ні в одного з поетів світу. Нещасний в особистому житті, Шевченко найвищу і найчистішу красу світу бачив у жінці, в матері» [2, с. 64].

Жіноча недоля для Т. Шевченка — передусім соціальна трагедія, всенародне лихо, породжене кріпацькою неволею. Образ обездоленої, закріпаченої жінки поет носив, «неначе цвяшок в серце вбитий». Цей зойк душі, крик зраненого серця вилився пекучим гнівом до панів-лиходіїв, які топтали жіночу гідність, плюндрували дівочу красу, розпинали материнську радість.

Український Кобзар прославив матір і материнство на весь світ. У світовій літературі став щирим і великим заступником найбільш гнобленої серед гноблених — жінки-трудівниці, яка в умовах кріпосницького лихоліття була позбавлена найвищого і найсвятішого права — материнського щастя. «Не знаю в літературі всесвітній поета,— писав Іван Франко,— котрий би так витривало, так гаряче і з цілою свідомістю промовляв в обороні жінок, в обороні їх права на повне, чисто людське життя, котрий би таким могучим словом бичував усе те, що в'яже, деморалізує і тисне жінчину. Не знаю в літературі всесвітній поета, котрий би представив так високий і так щиро людський ідеал жінки-матері, як се вчинив Шевченко...» [3, с. 122].

Знедолена жінка-рабіння стала постійним супутником Шевченкової поетичної музи. Оповиту ніжною теплотою, любов'ю і ласкою, він проніс її, многостраждальну, крізь усе своє творче життя, віддав їй усю наснагу свого ліричного хисту, показав у різних поетичних проєкціях, підніс до високих художніх узагальнень. Цей образ у творчості Т. Шевченка мав свою історію і пережив знаменну еволюцію.

Передісторія Шевченкових героїнь накреслилась уже в його ранніх романтичних баладах — «Причинна», «Тополя», «Утоплена». Жіночі постаті тут виписані в романтичному плані, оповиті серпанком народної фантастики відповідно до баладного жанру, в якому вони створені. У центрі ранніх балад Т. Шевченка — спрагла щастя сільська дівчина. Але шлях до нього важкий, згубний для пристрасно люблячих натур з народу — героїнь цих балад.

У ранній творчості Кобзаря вже чітко проступає еволюція образу жінки-страдниці. Тема нещасного дівочого кохання і зображення його трагічних наслідків одержала поглиблене і ширше трактування в жанрі соціально-побутової поеми. Насичений соціальним змістом, сповнений живої плоти і крові, образ жінки в реалістичній poemі Т. Шевченка «Катерина» (1838) \* переростає в образ знедаленої, вкритої безчестям матері, матері-«покритки».

**КОМПОЗИЦІЯ СЮЖЕТУ.** Поема складається з п'яти розділів. Твір починається ліричним звертанням, в якому автор застерігає сільських дівчат бути обережними у виборі собі пари. Це — ліричний вступ, своєрідний заспів (позасюжетний компонент твору).

Перший розділ містить експозицію і зав'язку сюжету. Катерина щиро полюбила молодого панича-офіцера. Сміливо пішла за велінням свого серця: «полюбила москалика, як знало серденько». А тим часом «в поход затрубили», офіцер пішов із села, а Катерина згодом стає матір'ю. Становище героїні ускладнюється, рознеслася про неї «недобрая слава». Для сільської громади вона — «покритка», бо народила нешлюбного сина. Не вернувся «чорнобривий» до Катрі, пішов іншими шляхами. Сюжетні перипетії розгортаються динамічно. Конфлікт загострюється. Сором вогнем пече богомільних стареньких Катриних батьків. Вони не можуть простити рідній дитині «гріхопадіння» і проганяють її з дому. Катерина прощається з рідною оселею, на згадку бере грудку землі в садку з-під вишні — улюбленого місця зустрічі з коханим — і на руках з немовлям виходить з хати. Ці картини складають сюжет другої частини твору.

У третьому розділі змальовані поневір'яння героїні на чужині. Безпритульною, переборюючи злигодні і втому, вона блукає по усіх-усюдах, шукаючи свого милого. Її спіткали «жовті піски», «чужі люди» і «зима люта».

Кульмінація і розв'язка сюжету розміщені в четвертій розділі. Після довгих мучених блукань бідолашна Катря зустріла свого «любого» Івана. Але спокусник-офіцер від неї одвернувся, утік (кульмінаційний момент). Доведена до відчаю, Катерина

\* Відомо, що поема Т. Шевченка присвячена російському поетові В. А. Жуковському на пам'ять про 22 квітня 1838 р. — день викупу Т. Шевченка з кріпацтва. У цей же день його друзі на квартирі професора Академії художеств К. Брюллова вручили українському кріпакові «відпускну» — документ про волю. Через усе життя поет проніс вдячність до тих, хто вирвав його з кріпацької неволі. І однією з форм віддяки стала присвята «Катерини» В. А. Жуковському.

залишає сина серед шляху і топить у ополонці (розв'язка сюжету).

П'ятий розділ — це постпозиція сюжету. Тут показана зустріч батька з сином. Сирота Івась, коли підріс, став поводити старців-кобзарів. На шляху до Києва його перестрів пан, що їхав із сім'єю в розкішній кареті. Жебракам пані подала милостиню. А рідний батько, «препоганий» пан, пізнавши свого сина, знову одвернувся від нього.

**ТЕМА ТА ОБРАЗИ.** У поемі «Катерина» змальовано трагедію простої селянської дівчини, обдуреної і скривдженої офіцером царської армії. Тему зведення дівчини-селянки Т. Шевченко трактує не в моральному плані, як його попередники — М. Карамзін у повісті «Бідна Ліза» (1792), Є. Баратинський у поемі «Еда» (1824), Квітка-Основ'яненко в повісті «Сердешна Оксана» (1838). Поет переносить її на соціальний, класовий ґрунт. Звабник Шевченкової Катерини — передусім панич, представник того світу, де владарює «срібло-злото». Тому він сильний, йому все дозволено. Катерина його щиро полюбила, а він її підступно зрадив. Вона довірила йому свої дівочі почуття, а він над нею насміявся. Вона горнулася до нього, мов квітка до сонця, а він від неї відцурався. Вона народила йому сина, а він його зрікся.

Отож, зійшлися дві моралі — протонародна і панська. Зустрілися любов і лукавство, вірність і зрада, щирість і підступність, правда і кривда. Торжествує лицемірство, мораль панська, бо вона в класовому суспільстві всесильна. З такого зіткнення виливається гірке соціальне узагальнення:

Тому доля запродала  
Од краю до краю,  
А другому оставила  
Те, де заховують [4, с. 28—29].

Поета перш за все хвилює трагічна доля Катерини. Він виявляє гаряче зацікавлення її долею, мучиться її муками, боліє її болями:

Катерино, серце моє!  
Лишенько з тобою!  
Де ти в світі подінешся  
З малим сиротою [4, с. 23].—

і тому свою героїню ставить у центрі художнього зображення, а офіцера-спокусника в образну систему твору, навпаки, вводить епізодично.

Поет не раз назве Катерину своєю. Вона є не тільки витвором його поетичної музи. Усім своїм духовним еством Т. Шевченко з нею зріднився. Тепер пригляньмося ближче до Шевченкової героїні.

Не слухала Катерина  
Ні батька, ні неньки,  
Полюбила москалика,  
Як знало серденько [4, с. 21].—

такими словами автор починає розповідь про свою Катерину. «Полюбила..., як знало серденько». А воно, серце дівчини з народу, вміло любити. Адже коли йдеться про любов, про вибір судженого, проста, селянська дівчина не могла бути дволичною.

Катерина — людина кришталеву чистої, безкорисної душі. Вона тільки одному відкрила своє серце, довірила свої почуття. Любов заволоділа всім духовним світом дівчини. Катерина глибоко помилилася у своїх почуттях, полюбила того, хто був не вартий великої любові. Зовнішню привабливість своєї героїні автор передає через портретні деталі. У Катерини «чорні брови», «карі очі», «біле личко». Але найбільша її краса — це краса вірного кохання. Дівоче серце щедро випромінює любов навіть у розлуці: «за милого, як співати, мило й потужити». Вона занастала свою долю, знеславила себе і своїх батьків і тепер свій «гріх» мусить спокутувати. Серце Катерини ціпеніє з болю, кров холодне в жилах, коли чує прокляття рідної матері. Ненька, «як ягодку, як пташечку, кохала, ростила» свою доню, свій «цвіт рожевий». У словах матері злилися гіркий гнів і щира любов до своєї дитини, болючі прокляття і ніжна материнська ласка. На далеку мандрівку життя вона зичить їй щастя:

Будь щаслива в чужих людях,  
До нас не вертайся!  
Не вертайся, дитя моє,  
З далекого краю... [4, с. 26].

Благословивши Катрю, мати, «як мертва, на діл повалилась...».

Дочка, ридаючи, навколішки просить вибачення в батька. Але вже ніщо не може змити її ганьби. З глибини душі Катерини виринає голос матері. Приходить думка про трагічне безталання її сина:

Заховаюсь, дитя моє,  
Сама під водою,  
А ти гріх мій спокутуєш  
В людях сиротою,  
Безбатченком!... [4, с. 27—28].

У трагічних тонах Т. Шевченко змальовує також картину прощання Катерини з рідним селом:

Вийшла з села — серце мліє;  
Назад подивилась,  
Покивала головою  
Та й заголосила [4, с. 28].

Самотня, беззахисна, вона, «як тополя, стала-в полі при битій дорозі». За сльозами Катерина і світу не бачить, цілує, голубить, пригортає свого сина.

А воно, як янгелятко,  
Нічого не знає,  
Маленькими ручицями  
Пазухи шукає [4, с. 28].

Така контрастність цієї картини ще більше посилює трагізм материнської драми.

Життєво правдивою і промовистою в поемі є сцена зустрічі Катерини з чумаками, в яких вона випрошує милостиню. «Бере шага, аж труситься: тяжко його брати!..» Поет передає складну душевну боротьбу молодій матері. Їй соромно бути жебрачкою. Але волею лихих обставин вона змушена нею стати. «А дитина? Вона ж його мати!» Цією скупю фразою автор сказав багато. Во ім'я материнства Катерина готова жертвувати усім. «Та синові за гіркого медяник купила».

На вершину духовної краси Т. Шевченко підносить жінку з народу в сцені зустрічі з колишнім коханцем. Крізь люту хуртовину, боса біжить назустріч своєму милому Катерина. Летить на крилах надій, немов голубка до голуба, і горнеться до нього, ніби лебідка до лебедя, сподіваючись, що її мукам прийшов, нарешті, кінець.

У самохарактеристиці героїні багато важать її мовні партії. Спочатку радість довгожданої, вистражданої зустрічі:

Любий мій Іване!  
Серце мое кохане!  
Де ти так барився? [4, с. 36].

У цих словах немає ні крихти докору, лише ніжність спраглої щастя жінки, вірної в розлуці. І тут же гіркий подив, нерозуміння. А, може, милий не пізнав її —

Чого ж утікаєш?  
Хіба забув Катерину?  
Хіба не пізнаєш?  
Подивися, мій голубе,  
Подивись на мене:  
Я Катруся твоя люба.  
Нащо рвеш стремена? [4, с. 36].

Та раптом настає прозріння у підлій зраді, і з грудей виривається до болю трагічний, знесилений докір:

Боже мій! Іване!  
І ти мене покидаєш?  
А ти ж присягався! [4, с. 37].

Далі Катерина, немов та чайка-небога, скиглить-плаче над долею своєї беззахисної дитинки. У її словах ми чуємо плач-голосіння скривдженої матері. До милого вона в садочок ходила. Для нього народила сина, терпеливо зносила сором покритки. Називає його своїм «батечком», «братиком», уклінно просить не цуратися її. Готова навіть принести себе в жертву — бути йому наймичкою, дозволить недозволене — з іншою кохатись: «Покинь мене, забудь мене, // Та не кидай сина» [4, с. 37]. А коли негідник ганебно утік, коли «сина батько одцурався», почуття безпомічної жінки-матері проймається гнівом, що вибухає прокляттям: «Бодай його не кидала // Лихая година!» [4, с. 38].

Отак, від вишневого саду, шляхами горя і поневірянь, крізь снігову хуртовину аж до ополонки — таку свою долину печалі пройшла Шевченкова страдалиця — жертва панської розпусти. Трагедія Катерини зумовлена соціальною нерівністю у тогочас-

ному експлуататорському суспільстві, що нещадно гнобила простих людей, доводила їх до самогубства. А звідси, коханець Катерини — не просто «москаль» (солдат). Автор навіть уточнює його соціальне становище. Він старший у війську (офіцер). До того ж, у змалюванні маленького Івася є вагома портретна деталь: у нього «панське личко». Лише це одержав він у спадок від лиходія-батька, який забрав у нього щасливу долю, а залишив дитяче безталання, пустив по світу безбатченком, «байстрюком». А в останньому розділі поеми офіцер-спокусник прямо названий «паном», та ще й препоганим».

Отже, класова сутність персонажа точно визначена, його моральна огидність сама собою зрозуміла. Він безкарний перед Катериною і навіть перед суспільством. Згадаємо, як він брутально віднісся до Катерини, яка крізь рев і стогін хуртовини, крізь люті сніговії щедро несла йому гаряче жіноче серце і велику батьківську радість — рідного сина. На її трепетну просьбу-молитву самовладний офіцер грубо, цинічно відповідає: «Дура, отвяжися! Возьмите прочь безумную!» І ще одна його наказова фраза, холодно кинута до солдатів: «Возьмите прочь! Что ж вы стали?» Лише дві лаконічні репліки, але досить вичерпна мовна самохарактеристика персонажа. І цього вистачить, щоб до кінця збагнути панську підлість. Автор ще раз показує пана у статичній дії наприкінці твору — при зустрічі з сином. Але тут персонаж безмовний — глянув... пізнав... одвернувся... — тобто дія його строго обмежена, хоча сказано багато.

Усі герої твору (Катерина, її син і батьки, панич-спокусник) діють у типових обставинах тогочасної дійсності. При їх характеристиці письменник досягає правдивості зображення художніх деталей. Отже, образи-персонажі поеми Т. Шевченка «Катерина» — реалістичні.

**ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИЧНОЇ МОВИ.** «Катерина» Т. Шевченка — соціально-побутова (за тематикою), ліро-епічна (за способом художнього зображення) поема. У ній наявна тривала в часі дія, художньо виражена в розгорнутому сюжеті. Тому за жанровою структурою вона наближається до повісті у віршах.

В епічних (розповідних) частинах твору поет змальовує трагічну долю матері-покритки. У ліричних же відступах звучить живий голос автора, складна гама його почуттів, що відбивають його ставлення до зображуваних подій. Він роздумує, повчає, застерігає, розважає, заперечує, хвилюється, страждає, любить, ненавидить, обурюється.

Шевченкові ліричні відступи емоційно насичені, темпераментно написані. Вони роблять поетичну мову щирою, безпосередньою і створюють ще один дуже важливий образ у поемі — особу автора — справедливого судді і захисника скривдженого жіноцтва. Гальмуючи розвиток сюжету, ліричні відступи допомагають глибше осмислити найбільш трагічні моменти в житті Катерини.

Для поеми Т. Шевченка характерна висока драматична напруженість у розвитку дії. Письменник глибоко проникає у внутрішній світ своєї героїні, ставлячи її у трагічні ситуації на вершинах людського болю, правдиво передає і криштально чисті пориви юної душі, й тривоги та болі безталанної матері. Часто душевні переживання віддзеркалює її зовнішній вигляд. Автор не змальовує його докладно. Кількома штрихами (контурно, але зримо) накреслює портрет героїні: «У латаній свитиночці, на плечах торбина, в руці ціпок, а на другій — заснула дитина».

В образну систему твору Т. Шевченко вплітає пейзажі. Подані в плані романтичної поетики, вони виконують функцію художнього паралелізму. Природа у творі живе тим же життям, що герої, посилює зображення їхнього психологічного стану: «Реве стогне хуртовина, котить, верне полем». Подібна ж негода відбувається і в душі Катерини: «Стоїть Катря серед поля, дала сльозам волю». Зміни в природі викликають зміни в поведінці героїні: «Утомилась заверюха, де-де позіхає // Ще б плакала Катерина, та сліз більш немає».

Т. Шевченко часто вдається до засобу художнього контрасту. Мати, яка глибоко в душі носить святую любов до рідної дитини, глянула на неї: А воно на морозі «червоніє, як квіточка вранці під росою». У душі матері на мить спалахнув вогник радості: «Усміхнулась Катерина, тяжко усміхнулась». Але й ця гірка радість одразу зводиться нанівець усвідомленням безвихідного становища: «Коло серця — як гадина чорна повернулась». Ще один приклад: «Берлин рушив, а Івася курява покрила». Контрастність цієї лаконічно описаної картини чітко обумовлена. Саме такою ми її домислюємо. Тут захований глибокий соціальний підтекст. Один світ, один шлях, але різні на ньому людські долі: розкошують пани, але животіють жебраки.

Поема Т. Шевченка «Катерина» — твір народний. Написана в ранній період творчості, вона є своєрідним прологом до Шевченкової «материнської» теми. Ще будуть знеславлені дівчата з байстрам попід тином; кріпачка-невольниця, що «пшеницю на панщині жне», а її опухла дитина приречена на голодну смерть; мати-«слепа» — жертва панської розпусти, що, втративши зір, стала жебрачкою; мати-«сова», що її безвихідна кривда кріпацького життя привела до божевілля, і трагічна постать матері-«відьми»; багатостраждальна наймичка Ганна, позбавлена права називатися великим і найкращим словом «Мама». Ще будуть месниці Оксана і Марина, мучені мукою своїх синів і одночасно спадкоємці їх революційної справи Алкідова мати і Марія. Епілога не буде, бо все це вершини Шевченкового поетичного духу.

«Муза Шевченкова — в кріпацькій одежі, волаючи до людського сумління, до почуття справедливості, вона вперше введе в літературу натовпи отих безмірно покривджених людей, що населяють «Кобзар», всіх отих вдів, сиріт..., покриток, отих занапащених кріпацьких мадонн, що їх поет малює прекрасни-

ми навіть у їхньому горі, малює мовби пензлем великих майстрів Відродження» [1, с. 9—10].

Образ матері український Кобзар піднесе з кріпацьких низин до вершин вічності.

1. Гончар О. Невідцвітне слово // Шевченко Т. Г. Кобзар. К., 1971.
2. Рильський М. Тарас Шевченко // Максим Рильський. Література і народна творчість. К., 1956.
3. Франко І. Тарас Шевченко // Збір. творів: У 50 т. К., 1980. Т. 28.
4. Шевченко Т. Повне збір. творів: У 6 т. К., 1963. Т. 1.

Предпринята попытка идейно-художественного анализа социально-бытовой поэмы Т. Шевченко «Катерина». Исследуются ее сюжет, композиция, тема, образы-персонажи, жанровая структура и особенности поэтической речи.

Стаття надійшла до редколегії 16. 12. 86

---

## З М І С Т

### ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

|                                                                                                                                          |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Ковальчук О. Г. Функціональна роль жанру в системі аксіологічних відношень (до постановки питання)                                       | 3  |
| Кухар-Онишко О. С. У соціальному контексті епохи (до питання про соціально-історичний детермінізм у літературі соціалістичного реалізму) | 10 |
| Неділько Г. Я. Думка як літературний жанр                                                                                                | 17 |
| Микуш С. Я. «Буду світ свій різьбити, як камінь...» (питання майстерності оповіді в новелах В. Стефаника)                                | 26 |
| Хоменко Г. І. Трансформація романтичних традицій у творчості П. Карманського                                                             | 32 |
| Лещенко П. Я. Великий Жовтень в українській радянській поезії часів Великої Вітчизняної війни                                            | 41 |
| Филипчук В. С. В атмосфері взаєморозуміння (Я. Галан і А. Крушельницький)                                                                | 47 |
| Пашковська Г. Д. Павло Тичина і Василь Земляк                                                                                            | 53 |
| Тищенко В. І. Роздуми з приводу роману В. С. Кучера «Устим Кармалюк»                                                                     | 62 |
| Кузнецова О. Д. Документ як засіб аргументації у публіцистиці, спрямованій проти буржуазної ідеології                                    | 69 |
| Охріменко П. П. «Слово о полку Ігоревім» і Чернігово-Сіверщина                                                                           | 76 |
| Комаринець Т. І. «Русалка Дністровая» — видатна пам'ятка українського романтизму                                                         | 82 |
| Голомб Л. Г. Мотив «вільної пісні» в ліриці Лесі Українки                                                                                | 90 |
| Кияновська Л. А. Музичні жанри у прозі Ольги Кобилянської                                                                                | 97 |

### УКРАЇНСЬКО-БІЛОРУСЬКІ ЛІТЕРАТУРНІ ВЗАЄМИНИ

|                                               |     |
|-----------------------------------------------|-----|
| Міщенко Л. І. Політична поезія революції      | 102 |
| Денисюк І. О. У руслі пролетарської ідеології | 110 |

### НА ДОПОМОГУ ВЧИТЕЛЮ

|                                   |     |
|-----------------------------------|-----|
| Скоць А. І. Шевченкова «Катерина» | 118 |
|-----------------------------------|-----|

# СОДЕРЖАНИЕ

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

|                                                                                                                                                     |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Ковальчук А. Г. Функциональная роль жанра в системе аксиологических отношений (к постановке вопроса) . . . . .                                      | 3  |
| Кухар-Онишко О. С. В социальном контексте эпохи (к вопросу о социально-историческом детерминизме в литературе социалистического реализма) . . . . . | 10 |
| Недилько Г. Я. Думка как литературный жанр . . . . .                                                                                                | 17 |
| Мыкуш С. И. «Буду світ свій різьбити, як камінь...» (вопросы мастерства повествования в новеллах В. Стефаника) . . . . .                            | 26 |
| Хоменко Г. И. Трансформация романтических традиций в творчестве П. Карманского . . . . .                                                            | 32 |
| Лещенко П. Е. Великий Октябрь в украинской советской поэзии времен Великой Отечественной войны . . . . .                                            | 41 |
| Филипчук В. С. В атмосфере взаимопонимания (Я. Галан и А. Крушельницкий) . . . . .                                                                  | 47 |
| Пашковская Г. Д. Павло Тычина и Василь Земляк . . . . .                                                                                             | 53 |
| Тищенко В. И. Размышления по поводу романа В. С. Кучера «Устим Кармалюк» . . . . .                                                                  | 62 |
| Кузнецова Е. Д. Документ как средство аргументации в публицистике, направленной против буржуазной идеологии . . . . .                               | 69 |
| Охрименко П. П. «Слово о полку Игореве» и Чернигово-Сиверщина . . . . .                                                                             | 76 |
| Комаринец Т. И. «Русалка Дністровая» — выдающийся памятник украинского романтизма . . . . .                                                         | 82 |
| Голомб Л. Г. Мотив «свободной песни» в лирике Леси Украинки . . . . .                                                                               | 90 |
| Кияновская Л. А. Музыкальные жанры в прозе Ольги Кобылянской . . . . .                                                                              | 97 |

## УКРАИНСКО-БЕЛОРУССКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЗАИМОСВЯЗИ

|                                                        |     |
|--------------------------------------------------------|-----|
| Мищенко Л. И. Политическая поэзия революции . . . . .  | 102 |
| Денисюк И. А. В русле пролетарской идеологии . . . . . | 110 |

## В ПОМОЩЬ УЧИТЕЛЮ

|                                             |     |
|---------------------------------------------|-----|
| Скоць А. И. Шевченкова «Катерина» . . . . . | 118 |
|---------------------------------------------|-----|

## Сборник научных трудов

Министерство высшего и среднего  
специального образования УССР  
Львовский ордена Ленина государственный  
университет им. Ивана Франко

## УКРАИНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Республиканский межведомственный  
научный сборник

Издается с 1966 г.

Выпуск 51

Львов. Издательство при Львовском  
государственном университете издательского  
объединения «Выща школа»

Адрес редколлегии:  
290000 Львов, ул. Университетская, 1  
Университет, кафедра украинской литературы  
Львовская обласная книжная типография.  
290000 Львов, ул. Стефаника, 11  
(На украинском языке)

Редактор Л. І. Сідлович  
Художній редактор О. М. Козак  
Технічний редактор І. Г. Федас  
Коректори К. Г. Логвиненко,  
Р. Р. Гамада,

ИБ № 12266

Здано до набору 24.03.88. Підп. до друку 30.09.88.  
БГ 03790. Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Папір кн.-журн.  
Ум. друк. арк. 8,00. Ум. фарб.-відб. 8,37. Обл.-  
вид. арк. 9,27. Тираж 600 прим. Вид. № 1771.  
Зам. 2898. Ціна 1 крб. 90 к.

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



1 крб. 90 к.



ISSN 0130-528X. Укр. літературознавство. 1988. Вип. 51. 1—128.