

020967

в. 37

243067

ISSN 0130-528X

**КРАЇНСЬКЕ
ЛІТЕРАТУРО-
ЗНАВСТВО**

ВИПУСК

37

The image shows a blank ledger page. At the top, there is a header section consisting of two horizontal lines. A vertical line divides this section into two columns. Below the header, there is a large table with four columns and ten rows. The columns are defined by vertical lines, and the rows are defined by horizontal lines. The table is currently empty.

Львівський національний університет
імені Івана Франка
Наукова бібліотека



* 001 - 0730986 *

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

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

ВИПУСК 37

РЕСПУБЛІКАНСЬКИЙ
МІЖВІДОМЧИЙ
НАУКОВИЙ ЗБІРНИК

Виходить з 1966 року



ЛЬВІВСЬКИЙ
УНІВЕРСИТЕТ

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

1981

В сборнике освещаются проблемы критики, теории и истории дооктябрьской и советской украинской литературы. Рассматриваются особенности развития современного литературного процесса (на примере творчества А. Корнейчука, А. Малышко, О. Гончара, Б. Олейника), а также вопросы взаимовлияния братских литератур.

Раздел «В помощь учителю и студенту» содержит исследования научных работников-методистов по вопросам изучения в средней школе методологических трудов В. И. Ленина, творчества И. Котляревского.

Для преподавателей вузов, учителей, аспирантов, студентов.

У збірнику висвітлюються проблеми критики, теорії та історії дожовтневої і радянської української літератури. Розглядаються особливості сучасного літературного процесу (на прикладі творчості О. Корнійчука, А. Малишка, О. Гончара, Б. Олійника), а також питання взаємовпливу братніх літератур.

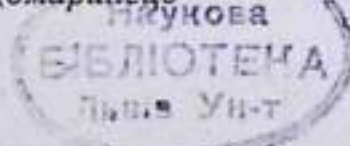
Розділ «На допомогу вчителю та студенту» містить дослідження науковців-методистів з питань вивчення в середній школі методологічних праць В. І. Леніна, творчості І. Котляревського.

Для викладачів вузів, учителів, аспирантів, студентів.

Редакційна колегія: проф., д-р філол. наук І. І. Дорошенко (відп. ред.), доц., канд. філол. наук А. М. Халімончук (заст. відп. ред.), доц., канд. філол. наук Т. І. Комаринець (відп. секр.), доц., канд. філол. наук А. І. Бондаренко, проф., д-р філол. наук М. С. Грицай, доц., канд. філол. наук О. І. Губар, проф., д-р філол. наук З. С. Голубева, ст. викл., канд. філол. наук Г. С. Домницька, проф., д-р філол. наук Н. Й. Жук, проф., д-р філол. наук М. П. Лакиза, доц., канд. філол. наук В. В. Лесик, проф., д-р філол. наук В. М. Лесин, проф., д-р філол. наук П. М. Лісовий, проф., д-р філол. наук І. А. Луценко, проф., д-р філол. наук Г. І. Сінченко, проф., д-р філол. наук В. В. Фашенко, 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.

Відповідальний за випуск доц., канд. філол. наук

Т. І. Комаринець



Адреса редакційної колегії:

290000, Львів, вул. Університетська, 1, держуніверситет,
кафедра української літератури

Редакція історико-філологічної літератури

У 70202—045

М225(04)—81

523—81

4601000000

© Видавниче об'єднання
«Вища школа», 1981

Т. В. ХОМЯК, асп.,
Дніпропетровський університет

Особливості повісткування в романі Олесея Гончара «Тронка»

Ім'я Олесея Гончара відоме далеко за межами нашої Батьківщини як ім'я видатного радянського письменника і громадського діяча. Герой Соціалістичної Праці, Голова республіканського комітету захисту миру, член Всесвітньої Ради Миру, він нерозривно зв'язаний з своїм народом, з соціалістичною добою. Ця єдність і є джерелом його художньої творчості, якою письменник утверджує високі моральні якості радянської людини і сприяє формуванню комуністичних ідеалів у молодого покоління.

Головний пафос прози О. Гончара — це пафос громадянської відповідальності за все, що відбувається в світі, в країні. Він визначає і вибір матеріалу для художнього осмислення найактуальніших проблем дійсності, і характер повісткування. Не випадково характерною рисою творчості Олесея Гончара є її політичність. Нею просякнута багатство образного змісту, концепція людини і світу, яскраві картини минулого і сучасного, з нею, за словами Л. Новиченка, пов'язані «переломлення загальносоціальних, загальнонародних процесів у найтонших гранях конкретної особистості» [2, с. 19] і повніше виявлення авторської позиції через суб'єктні форми. Показовим у цьому плані є роман О. Гончара «Тронка».

Розглянемо даний твір під цим кутом зору і простежимо, в чому ж полягає специфіка його повісткування.

Герої роману «Тронка», як і інших творів О. Гончара, — це представники різних поколінь, з різними професіями, долями. Але єднає їх висока культура праці і розуміння її як творчості, відчуття свого обов'язку перед людством. Причетність героїв «Тронки» до нових, соціально-історичних процесів глибоко розкрита в сюжеті твору, в образній системі, але чи не найвиразніше в тих суб'єктних формах, які визначають своєрідність стилю О. Гончара як письменника. Романові «Тронка», як і новелістичному за структурою твору С. Крутіліна «Ліп'яги», соціально-побутовим творам В. Фоменка «Пам'ять землі» і В. Воеводіна «Спокою нема», властиве поєднання дослідницького пафосу з лірико-філософським і публіцистичним, ліричного і публіцистичного начал у вираженні авторської позиції з

переважанням ліричного. Це проявляється в загостреній увазі до особистого світу героїв, у своєрідності ролі повістувача, характері авторського самовираження і в манері оповіді.

Внутрішній стан героїв у романі «Тронка» письменник відтворює в деталізованих описах, наприклад: «В усіх цих повчаннях їй [Ліні Яцубі] чулося щось таке, що внутрішньо раз у раз коробило її. «Вірю, вірю твоїм заслугам,— але якщо ти був таким борцем тоді, то як же ти міг згодом усе це розгубити, забути, як міг примиритися із тим злом, що оточувало тебе, а часом і залучало в свої співучасники?» [1, с. 120].

Переживання, думки і вчинки героїв Олеся Гончара здебільшого мотивуються обставинами і подаються у складному переплетінні індивідуальних, соціальних і загальнолюдських властивостей. Показовою у цьому плані є характеристика директора радгоспу, що поєднує в собі згадку про нього в розмові Дорошенка з Лукією, інтерпретовані оповідачем розповіді про нього Лукії і Сіробаби, слова самого Пахома в переказі інших. Декілька епізодів — «схопило біля силосу так, що довелося відправляти небораку в область — того ж дня й прооперували» [1, с. 161], повідомлення про поведінку під час операції, а також і раніші епізоди-згадки про дії директора радгоспу створюють образ людини, самовідданої у праці.

Герої О. Гончара — справжні мислителі. Їхні думки сягають великих масштабів. Так, чабан Горпищенко, заперечуючи існування бога, від факту народження скаліченого ягняти («Хай ми прогрішили, а ягня? За що його він скалічив?» [1, с. 9]) переходить до політичного узагальнення, засуджуючи гонку озброєнь у країнах капіталу («А в Японії, я чув, дітей тридцять тисяч калічками народилось, це правда?» — [1, с. 9]). Почуття і думки героїв О. Гончара — в даному випадку Горпищенка, як і старої Дорошенчихи та її сина, охоплюють увесь світ: від звичайної події до польотів космонавтів, до подій, що відбуваються на всій земній кулі.

Відтворюючи внутрішній стан героїв, О. Гончар психологічно передає їх простоту, відкритість, наголошує на еволюції їхнього світогляду. При цьому своєрідна роль належить оповідачу. Його не можна ототожнювати з автором — письменником. Часом дуже близькі за змістом думки останнього, навіть документально зафіксовані, не можуть бути безпосередньо співвіднесені з його особистістю. У творі вони віддані оповідачу. Мова його має суб'єктно-оціночний характер. Саме він констатує факти і ніби переказує (інтерпретує, переоформлює відповідно до стилю оповіді) розповіді, розмови-діалоги і монологи персонажів, дає їм свою оцінку, в якій виявляється авторська позиція.

Своєрідна у романі «Тронка» фізична точка зору словесного образу автора. Оповідач може перебувати ближче або далі від зображуваного об'єкта, залежно від цього змінюється загальний вигляд картини. У досліджуваному творі оповідач найчастіше не «прикріплений» до спостережного пункту. Йому власти-

во вільно пересуватись у просторі. Його координати лише інколи визначені («На Горпищенковій кошарі...»).

Роль предметно-просторової організації роману «Тронка» загалом дуже важлива, особливо у відтворенні багатого інтелектуального світу героїв. Його новели, що здебільшого починаються пейзажною зарисовкою, є заспівом для зображення подальшого розвитку подій, для створення певного емоційного настрою, ліричної атмосфери, в якій діють герої. При цьому картина природи подається в основному через сприйняття ліричного героя, дуже близького до «я» письменника, його філософських і моральних пошуків. О. Гончар не просто фіксує реалії пейзажу — він прагне одухотворити їх загальною думкою і почуттям.

Наскрізний образ, що об'єднує всі новели в єдине ціле — роман, — це образ степу. У степу народилися герої роману, хоча доля розкидала їх по всій землі, степ дорогий кожному з них («Ніщо мені так не пахне, як наш степ», — говорить льотчик Горпищенко [1, с. 7]; Дорошенко «линув думками сюди» і «душа його звідусіль поривалася саме сюди, тут завжди знаходила затишок, дружбу й любов, — набиралася звідси наснаги...» [1, с. 123]). Степ для героїв «Тронки» — це берег, до якого вони повертаються в години радощів і смутку, в щасті і горі, берег, без якого не може прожити людина. У розкритті образу степу важливими є семантичні зрушення і нашарування. Степ сприймається як: 1) один із компонентів географічного середовища; 2) заповітний куточок рідного краю, де ти народився і виріс; 3) найдорожче для людини — Радянська Батьківщина. Образ степу пов'язаний у романі з проблемою призначення людини на землі, її відповідальності за свої вчинки перед людством. Не випадково у степу поряд постають чабанські отари і полігон, розмову про мир і війну ведуть військовий генерал і чабан.

Образи-символи в романі О. Гончара взаємозв'язані за своїм функціональним призначенням. Вони підпорядковані вирішенню єдиних проблем (миру, праці, призначення людини), а тому і зміст їх багатоплановий. Організуючим началом їх єдності є образ тронки, від нього через сюжетні лінії героїв, зображення типових обставин їх діяльності вимальовуються образи-символи — степу, океану, неба.

Голос тронки, зробленої з мідної снарядної гільзи, закликає до миру, застерігає від лихоліть, страхіть війни. Звучить він у степу і на полігоні, вчувається героям, невпинним борцям за мир, в небі і в безкраїх океанських просторах.

У романі О. Гончара «Тронка» виразно відчутний ліричний елемент. Він наявний у відтворенні суб'єктивного світу героїв та автора і пов'язаний насамперед з суб'єктивними формами вираження авторської позиції у вирішенні проблем війни і миру, людської значущості та цінності, батьків і дітей, сучасного села, вибору професії і місця в житті. Особливо виділяються ліричні монологи героїв і відступи автора, емоційність яких

зумовлена особливим характером мовлення (узагальнююче звернення, що починається з займенникової вказівки персонажа «він», «вона», відкрите «я» самовираження героїв, інтимізований роздум — інтерпретація оповідача), його інтонацією і ритмомелодикою. Ритм монологів, наприклад, створюється повтором однотипних речень, їхніх початків, порівнянь, що об'єднуються за допомогою специфічних приєднувальних конструкцій, синтаксичною послідовністю речень і фраз, що завершують оповідь новел, в поєднанні ліричної і задумливо епічної її тональності, в емоційній напрузі роздумів. («Ото вони, люди трудного життя. Що солдатами були. Що трудягами стали. Що руки їх звичні до важелів. До керм. До шоферських бубликів... Життя в них не тихе. По будовах. По чайних. Так і живуть. В будень куби дають. У свято в доміно рубаються. Грубі, як правда. Чисті, як небо» [1, с. 225]). Поетизація людини праці досягається не лише афористичністю внутрішнього роздуму-вислову Ліни, а й завдяки ритму, створеному повторенням однорідних синтаксичних конструкцій, внутрішньою римою.

У романі О. Гончара «Тронка» (як і в інших) за ритміко-синтаксичною конструкцією виділяються ліричні відступи. Ритмічні повтори, дієслівні інверсії, постановка поруч близьких за смыслом слів зумовлюють схвильоване, поетично піднесене повісткування. Це характерно, зокрема, і для романів М. Шолохова. Ліричні відступи за змістом, ритмом створюють народно-пісенне організуюче начало.

У «Тронці» ритм подій виявляється у темпі повісткування, що є визначальною ознакою ритмізованої прози і характерне для творів Ю. Яновського, О. Довженка, А. Головка. О. Гончар динамічно зображує будівництво каналу, діяльність працівників радгоспу, службу на полігоні. Ритм повісткування відповідає життєвому ритму. Цим пояснюються постійні звернення до тритактної ритмічної формули спареного вживання слів і повторення інтонаційних фігур в реченні, фразі чи в періоді. Таким чином створюється уявлення про ритм руху («Для нього ціле життя — це, братці, тільки силос, силос, силос!» [1, с. 93]).

Ритмоутворюючими в уповільненій тональності філософських узагальнень є повтори симетрично розміщених синтагм з великим семантичним навантаженням у реченні: «Учився [Уралов] тепер ночами, уперто розтягував ту чортову шкіру, а коли втомлювався, зовсім виснажений, шпурляв акордеон у куток, і, відсторонивши від доньки дружину, запухлу від сліз, сам нахилявся над крихітним тільцем, що змагалось за життя, і мовчки приймав на себе той біль, той крик, той вибираючий душу доньчин плач» [1, с. 241]. Синтаксична гнучкість повтору і його, по суті, необмежена варіативність досить вільно входить у контекст оповіді.

У системі ритмічних одиниць досліджуваного роману виділяється ритмомелодика великих синтаксичних сполук (надфразні єдності, епіфори, анафори), якими передаються напружені пси-

хологічні моменти, поведінка і відчуття героїв в складних обставинах їх життя, роздуми автора про всесвіт, про актуальні проблеми дня.

У створенні напружено динамічної тональності розповіді, як і її уповільнення, неабияке значення мають вставні конструкції, еліпсис, до яких письменник вдається дуже часто. Вони переривають розповідь паузою, яка має певну протяжність і виконує художньо-стилістичну функцію. Найчастіше за їх допомогою передається нервово напруження героїв, стан збудження, сумніви, відчай тощо.

Одну з ритмічних ліній роману «Тронка» О. Гончара становить фольклорно-пісенна тональність. Вона відзначає окремі репліки героїв твору, великі словесні масиви, для яких властива народно-пісенна ритміка, внутрішня рима, пісенні повтори, фольклорна образність. У цьому плані показові закінчення новел, в структурі фрази яких переважає поетична інверсія, описи, де поруч із деталями інформації, викладеної патетично, урочисто, введено ліричні уривки з народно-пісенних творів.

Структури фольклорної тональності, мінорно зафарбовані, вживаються у мовних партіях і оповідача, і персонажів. Для їхньої мови характерна плавна ритміко-інтонаційна лінія, зрідка напружено-переривчаста: «Але ж веде — такого мотоцикліста пошукати!... ..Ривок — стрибок — віраж через останню кучугуру, і ось вам море, ось вам його синява, тиха, безмежна...

Один-однісінький серед морської рівнини бовваніє крейсер вдалині і, крім нього, ніде ні паруса, ні катерка...» [1, с. 183]. За допомогою еліптичних конструкцій, що створюють переривчастість, психологічну паузу, в повторі інверсійного розташування означень, приєднувальних сполучників і передається експресія, динамізм мовлення. Вони органічно вписуються в загальний ліричний тон розповіді, оскільки поєднуються з інтимністю, щирістю мовних партій героїв, оповідача, автора. Для них характерне відкрите або подумки звернення до співбесідника, безпосереднього чи уявного (на «ти» і «Ви»): «Часом перед очима Тоні, замість овечок, постаєте ви, міські жевжики...» [с. 253]. Інтимізуючі інтонації створюють атмосферу взаєморозуміння, ліричної задушевності.

У творах О. Гончара переважають складні синтаксичні конструкції. Разом з тим називні речення, їх контактні ряди властиві й канві письменницького повістування. В описових контекстах ланцюгом називних речень лаконічно і виразно відтворюються синхронно сприйняті суб'єктом зримі, звукові образи: «Спогади, спогади...» [1, с. 71]; «Лиман, коси, острови» [1, с. 265]. Форми експресивного синтаксису, виражені різними типами окличних фраз, вміщеними в контекст, передають емоційний стан суб'єкта чи його ставлення до повідомлених фактів.

В описових контекстах значно посилює живописну функцію традиційний прийом насичення тексту рядами однорідних членів — у різноманітних комбінаціях, у сполученні з іншими

прийомами зображувального синтаксису. Основне призначення даного прийому — деталізація: «Дядько-капітан був вусатий, дебелий, крутої вдачі» [1, с. 123].

У романі О. Гончара «Тронка» (як і взагалі у творах сучасної епічної і ліричної прози) широко використовуються естетичні можливості синтаксису у створенні різних типів описових контекстів (пейзажних зарисовок, передачі настрою, уповільненого чи швидкого темпу викладу). В синтаксичному плані для розповіді в «Тронці» характерні асиндетон і полісиндетон. Асиндетон в ритмічному відношенні надає викладу стрімкості, виразності, передає швидкість руху, раптову зміну явищ: «Каторга, пекло, найважчий це труд, навіть при механізації. Цілоденне мекання, духота, запах сірки, жиропоту, крові, карболки» [1, с. 40].

Полісиндетон уповільнює темп повісткування, розчленовує його і разом з тим підсилює відчуття зв'язку між словами і групами слів, з'єднаних сполучниками («Летиш і милуєшся всім: і сріблястою нехворощю, і лісосмугами, і ворохами золотими на токах, і білою дівочою косинкою, що майне десь у куряві...» [1, с. 62]). Полісиндетон підсилює ліризм, в ритмічному плані створює так зване наспівування.

Звукові, лексичні, інтонаційно-синтаксичні ритми створюють гармонію між частинами у романі «Тронка», завдяки їм оповідь набуває особливої поетичності, мелодійності.

Ліризм у досліджуваному творі (як і взагалі в прозі) найвиразніше виявляється у зв'язку з образом автора. Бо ж з'ясування природи ліризму в прозі є дослідженням вираження активної позиції письменника, що певною мірою втілено в образі автора. Образ автора (ця категорія ґрунтовно розглядається в працях В. Виноградова, Л. Тимофєєва, Б. Кормана, Л. Гінзбург, Г. Гуковського та ін) обумовлює цілісну структуру твору, виражає етико-естетичний ідеал письменника. В епічному творі авторське начало опосередковане в композиції, сюжеті, у відборі фактів, виражальних засобів, в характері героїв.

Образ оповідача у романі О. Гончара «Тронка» близький до образу автора, але не ідентичний з ним. Позиція оповідача певною мірою впливає на розвиток сюжету, встановлює у творі співвідношення між епічним і ліричним, оціночним. Активна присутність автора, піднесена емоційна настроєність «висвітлює» кожен епізод, кожен подію в досліджуваному романі. Авторське «я» відчутне у кожній фразі оповідача. Це створює ширші можливості для виявлення письменницького світогляду.

Для створення основного ліричного тону у романі «Тронка» автор використовує пестливі форми, поетичні звертання, художні паралелізми, повтори з посиленням емоційності на другому компоненті, риторичні запитання та окличні речення, градацію означень, дієслів.

Отже, специфікою стилю Олеся Гончара і ряду інших радянських письменників є те, що життя суспільства, його членів по-

дається не ізольовано від того, хто його пізнає. Це означає внутрішню суть авторських переживань. В романі «Тронка», як і в інших творах, домінуючим є ліризм, який досягається на рівні суб'єктивних форм вираження авторської позиції.

Список літератури: 1. Гончар О. Тронка.— К., 1964. 2. Новиченко Л. Шнурота пошуку.— Радянське літературознавство, 1979, № 2.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В статье исследуется один из наиболее важных компонентов стиля художественного произведения — повествование, рассматривается его своеобразие в диалектической связи с идейно-тематическим содержанием. Раскрывается роль повествования, в романе, предметно-пространственная организация «Тронки», исследуются функции пейзажа, символов.

Наблюдения, проведенные на основе анализа произведения, позволяют сделать вывод, что лиризм в романе О. Гончара «Тронка» является одной из первостепенных субъективных форм выражения авторской позиции. При этом особенно полно раскрывается характер монологов, ритм повествования.

Стаття надійшла до редколегії 30 червня 1979 року.

Л. І. ДУЗЬ, ст. викл.,
Одеський університет

Прийом деталізації і художньо-естетична виразність деталі в романі Олесея Гончара «Берег любові»

З-поміж багатьох засобів і прийомів, здавна використовуваних Олесем Гончаром для характеротворення, все частіше вирізняється своєю психологічною наповненістю, оригінальною авторською викінченістю деталь. В останніх за часом написання творах Гончара вона помітно виходить у ряд основних засобів образотворення, спостерігається в усіх пластах епічного зображення, поступово набираючи ваги художнього прийому деталізації. Виникнення й еволюцію її слід простежувати у творах митця, починаючи з «Прапорonosців» і неодмінно звертаючись до досвіду митця у формах малого епосу. Кульмінаційного ж вияву своєї ідейно-естетичної сутності художня деталь знає, на наш погляд, у романі «Берег любові» (1976).

Ставлячи перед собою завдання дослідити прояви народного характеру в сучасну нам соціалістичну добу, вивчити проблеми, які виникають перед людиною сучасного світу, письменник уважно вивчає морально-трудова й суспільно-етичну сфери прояву особистості, прагне повноту і глибину свого осягнення людини передати через сукупність ідейно-естетичних принципів і художніх координат роману. Серед сюжетно-композиційних і структурних його аспектів привертає увагу предметна

зображальність. Її об'єкти неоднаково важливі для О. Гончара у втіленні задуму, у відтворенні особистості. В основі повісткування, як правило, лежить характеристика дій, що охоплює й вчинки персонажів. Авторські психологічні характеристики, його коментарі та пояснення у поєднанні з внутрішнім мовленням героїв переважають над власне монологами. При розкритті психології персонажів Гончар намагається піднести опис предметів, що оточують людину, до рівня випробуваної вже ним значимості пейзажу. Прагнучи проникнути в глибини свідомості людини, митець дедалі більше використовує ознаки зовнішності.

Ці риси більш чи менш чітко окреслених Гончаревих уподобань у галузі поетики характеротворення, які проявляються у романі «Берег любові», можна доповнити ще одним спостереженням: у який би спосіб — найрозгорнутіший чи найзамкнутіший у просторі й часі — не вивчав письменник обране ним коло осіб, він повсякчас прагне виділити сукупності «безконечно малих моментів» (вираз Л. Толстого), здатних відбити складність світу, концепцію твору.

Такий прийом лежить в основі манери оповіді роману, про що заявлено вже на початку «Берега любові». У трьох перших розділах описані узвичаєні заняття дівчат-медичок та археологів на території фортеці. В межах опису Гончар вільно переходить до розповіді про день студенток після розподілу на роботу. Повістувальні моменти будуються економно, вростають в описи усталеного; форми минулого і теперішнього часу, покликані відокремити сьогочасне від минулого, інколи співіснують навіть у межах одного речення.

Кожен з фрагментів оповіді є обов'язковим моментом, котрий набуде продовження, вийде окремою лінією в сюжет. Приклад цьому — згадка про навчальний вітрильник «Оріон», який є деталлю авторського опису в першому розділі, плинно переходить у штрих в роздумах Віри Костянтинівни, а далі з образу уявного, «міражного», з казкового «видива дівочих сліпучих снів» [2, с. 6] переростає в реальний, помічений Інною на обрії (кінець третього розділу).

На початку четвертого розділу точка розповіді зміщується, переходить на вітрильник. Тепер Інна, героїня перших трьох розділів, стає просто «дівчиною з муру», якій незмога було побачити «Оріонову» «пошарпаність», «свіжі, набуті під час робочого рейсу травми» [2, с. 22].

І так само, як з-поміж гурту дівчат автор вихопив поглядом Інну — «гордість училища, круглу відмінницю, та ще й поетесу» [2, с. 5], вже тут, на «Оріоні», у спогаді про скажених балів шторм виникає образ «найнадійнішого майстра, єдиного й, по суті, незамінного знавця вітрильної справи» [2, с. 23] Андрона Ягничя. Від Інни автор переводить погляд на Андрона, якого у «рідкісну, апогейну» ніч «мало не збило за борт» життя. Уявний початок долі і можливий кінець буття людини зіткнені. Письменник зводить їх у одну текстову точку, щоб далі, зро-

бивши Ягничу героєм чотирьох наступних розділів, поставити його перед новою межею — перед незвіданим морем Самотності. Не просто піти йому у небутність, бо міцно зв'язаний з початками життя, бо сам Ягнич — джерело, він формує витoki вічного в людському житті.

Переливи життя — від початку до кінця і знову до начал, з низин до вершин і знову до витоків — зв'язують композиційний вузол «Берега любові». Проблема нескінченності долі народної, неперервності поколінь, пронизуючи весь роман, виражається композицією твору, розташуванням розділів і частин роману. Багатоплощинні і несхожі між собою моменти розповіді деталізують опис, несуть ознаки епічності, вони становлять основу народження нової суті, нових образів.

Своєрідно, дещо по-іншому, ніж деталізація опису, проявляється цей прийом на різних рівнях предметної зображальності, зокрема у портретних характеристиках «Берега любові». Портрет у О. Гончара найчастіше штриховий, пунктирний. Очевидно, митець прагне до того, щоб перше враження про людину склалося не за зовнішніми ознаками. У кожному випадку читач знайомиться з новим персонажем за допомогою репліки, фрази, більш чи менш поширеного моменту зовнішнього мовлення. Наприклад, зустріч з Андроном Ягничем починається з фрази: «Ріжте!.. Ой ні, не ріжте!». Ситуаційна двозначність слова «ріжте» передає найбільше бажання героя — бути будь-що прооперованим, аби «не полишити новачків під час найбільшої скрути» [2, с. 23], — і заклинання триматись до останнього у двобої з нічною стихією. Саме ці риси в ньому найбільш цінують курсанти; головне для них — що «з потойбічного рейсу вдалося вернутись» Ягничу [2, с. 24]. І аж коли, випроваджений на пенсію, спускається оріонець «по трапу у власну старість» [2, с. 43], вперше помічають його «пригорблену, окоренкувату постать», «допотопний, застебнутий на всі гудзики бушлатик» [2, с. 41], що такими доладними були раніше. У цій сцені пильне вглядання Гончара в старого майстра психологічно мотивується щирим бажанням усієї команди пізнати, що коїться в душі Ягничу, воно й зумовлює необхідність художнього зображення зовнішності. Замкнутий, затятий у своїй образі, Ягнич незвично «камінним», «дубленим», «горіховим» обличчям стримує внутрішню бурю, біль і сум'яття.

Характерно, що й тут Гончар не вдається до поширеного портретування, а обирає з усього комплексу придатних для огляду деталей лише ті, що ведуть до пізнання психологічного стану героя, його внутрішніх порухів. Так з'являються деталі видимої мови почуттів, витворені спостереженням «низькорослої постаті, що, наче вкопана, с у м о в и т о з а к л я к л а н а п р и ч а л і» [2, с. 43]*, довгого «п о р п а н н я в к и ш е н я х» [2, с. 45] біля зельтерської тумби і отого розтікання-розпливання Ягничевого

* Тут і далі підкреслення автора.

обличчя «чи то усмішкою, чи гримасою болю», «гримасою гіркоти» [2, с. 45].

Використані на початку портретно-психологічні деталі більше не з'являються. Далі письменник укрупнить і виділить інші, але освітить їх знову не власне авторським променем зору, а через сприйняття когось стороннього чи й самого Ягнича. Це стосується характеристики рис обличчя персонажа. В очах степовиків-хліборобів чоло оріонця — «крутий, плугом літ поораний лоб» [2, с. 66]. У жартах хлопців — він «аксакал безбородий» [2, с. 90]. Сам же Ягнич, далекий від замилювання собою, вловлює якоїсь миті у дзеркалі «щіточку вусів» [2, с. 74], а іншого разу, сповнений відчуття своєї обтяжливості для оточуючих іронічно зауважує про непотрібність нікому «лисини» своєї та «оцих вузлуватих рук». На позначеній іронією й запереченням останній деталі наголошується подалі. Шукаючи роботи і несподівано знаходячи приємне для себе заняття у золотавих сплетіннях соломки, Ягничеві «руки, куцопалі, за grubілі», «пальці дублені й товсті» [2, с. 94] стають верткими, вмілими; вони не просто роблять якісь колінця — вони «вимудровують» солом'яного в золотих сполохах «Оріона».

Дуже лаконічна портретна характеристика Ягнича. Вибір письменником характерних деталей обумовлений психологічними і суспільно-етичними координатами героя. З безконечної кількості деталей, котрі могли б так чи інакше характеризувати Андрона, Гончар виділяє лише справді художні, здатні створити цілісний портрет героя.

Прийом деталізації дає змогу виділити характерніші зовнішні ознаки персонажа. Епізодичний образ викладача морехідки, наприклад, яскраво охарактеризований кількома деталями: «важкоатлет з товстими волохатими руками» [2, с. 32], «філософ з очима кольору медузи» [2, с. 41]. Варіюючись раз визначеною суттю, вони стають врівень із саморозвінчанням персонажа через зовнішнє мовлення, набувають провідної ролі.

Спостереження за викладом і портретуванням у романі «Берег любові» дають змогу виділити прийом деталізації в оригінально-авторських виявах як один із провідних в епічній зображальності Олеся Гончара.

Не менш важливим для характеристики стилю «Берега любові» є огляд власне деталі, художньої подробиці, піднесеної письменником до елемента характеротворення, до способу вираження головних проблем твору. До таких належить мовно-стилістична й образна різноманітність, що супроводжує конкретні образи — деталі «парусся», «вітрильник», «берег». Кожен з них формується, переосмислюється, наповнюється несподіваним змістом в уяві когось із героїв, а потім підхоплюється, виразняється залежно від конкретних ситуацій, обростає новими смисловими відтінками вже у вустах інших персонажів, самого автора і таким чином з'єднує всі проблемно-епічні пласти роману. Так, захоплений змалюванням праці Андрона, Олесь Гон-

чар встежує в чималому нагромадженні подробиць голку, тригранну, парусну. Письменник вгледів її спочатку в Ягничевих руках, далі вона перекочує з героєм за борт вітрильника, на сушу. Ця деталь важлива для розуміння образу майстра, не дарма ж таку дрібничку, як голку, він «може навпомацки в темряві знайти» [2, с. 27]: вона для Ягничача не просто знаряддя праці: вона уречевлює для нього власну майстерність, мистецтво, виражає реально момент втаємниченої зближеності з парусиною, яка «тільки після його рук стане паруссям» [2, с. 26]. В очах Ягничача вона виростає до символу, тому й здається, що Інні передав він не річ, а «щось безмірно цінніше, може, частку свого життя, частку всіх пережитостей, всього відболілого й відшумілого назавжди» [2, с. 135]. Той «скромний амулет на незабутність» [2, с. 135] не відтинає життєві ниті; він дарує Інні ще глибше відчуття «своєї з ним духовної спорідненості», «суголосності» [2, с. 135].

Такий рух погляду митця від подробиці до деталі можна назвати сходженням по прямій, нерозгалуженій лінії від зауваження конкретного значення речі до відкриття у ній нових пластів смислу. Цей прийом осягнення особистості, використаний Гончаром у «Березі любові», не єдиний. Якщо попередньо оглянута деталь виростає своїм смисловим наповненням, подібно одному променю, чия потужність більшає, то така важлива в художньо-естетичному контексті деталь, як «вузол», розвивається в інший спосіб: її романічне буття можна уподібнити до кількох концентричних кіл, що мають спільним центром єдине первісне значення слова.

У початковому значенні слова «в'язати» (з'єднувати у вузол, плести); «вузол» (затягнута петля на лінві, нитці; місце, де зв'язані кінці чогось) з'являються в тексті роману неодноразово. Так, сам Ягничач говорить про буденне заняття, про прості свої секрети, що їх передає він курсантам — «вузол зв'язати той або той» [2, с. 26]; малечі з охотою на їхнє прохання «взузли в'яже» [2, с. 94]; новозбудоване кафе оздоблює килимками — «морськими, справжніми, із різаного канату вузлами в'язані» [2, с. 124].

Перше коло пізнання — від слова до символу — проходить у суперечці корабельного лікаря і морехідського викладача, приводом до якої став Той, що вузли в'яже. Починається вона з конкретної особи, з Ягничача, з визнання суті його істоти в терплячості чи в притупленому почутті болю і несподівано завершується міркуванням про те, чому суджено перейти у майбутнє.

У цій розмові своєрідними знаками з'ясування морально-етичних позицій співрозмовників стають символічні наймення Ягничача, парафрастичні його описи. Один із співрозмовників — важкоатлет — обирає зовнішні прикмети Ягничачевої праці і, відмовляючи тій справі у майбутньому, заперечує й цінність людини, приверженої до «фаху примітивного» [2, с. 33]. Для нього

Ягнич — «останній могоканин парусів», «людина-анахронізм», «пітекантроп» [2, с. 33]. В особі лікаря Ягнич має підтримку. Більш того, міркування «отого коновала й причіпайла» про безконечність людського пошуку у будь-якій сфері зачинають романтико-символічний, оснований на конкретизуванні образу праці ряд визначень — характеристик Ягнича. Для лікаря Ягнич не просто терпляча людина, а й «завзятець, сповнений відданості, трудової впертості, артистичної закоханості в рідкісне своє ремесло», «поет парусів», «перший їх будівничий, безсловесний їхній співець», і нарешті «вузлов'яз життя» [2, с. 33].

Такий троп як характеристичне найменування Ягнича не раз звучить у романі, але повторюється на іншому рівні. Це визначення майстрові даватимуть вже інші герої роману. Вони проходять від первинного звучання слова до вершинних, символічних відкриттів суті фаху і суті людини. Ці наступні кола не рівнозначні, не тотожні з першим, бо розвиваються в інший час, в інших психологічних ситуаціях.

Другою тим колом пізнання проходить Інна Ягнич. Це вона помітила, як, слухаючи бідкання Інниного батька — комбайнера про копітке «перебирання гвинтика за гвинтиком, вузла за вузлом» усієї машини, «Ягнич-моряк раптом скинувся при слові «вузол», ніби з дрімоти, ожив на мить, потім знову занурився в думи» [2, с. 65]. Слово є сигналом, збудником, знаком того, що становило сенс його життя у даному випадку. І не суттєво, що вжито його в одному зі значень сучасної мови, що не є близьким для Ягнича. У стані розтривоженості, внутрішньої спохмуреності й самотності він сприймає звучання слова, і того йому досить, щоб «ожити на мить».

Переймаючись співчуттям до нерозгаданого Андронового світу, Інна побачить пізніше руки Ягнича-старшого зі слідами довгих років праці — з «буграми-вузоллями» [2, с. 66]. Ця порівняльного плану деталь, витворена з первісного центру — від слова «вузол», відкриття ще не становить.

Відкриття прийшло несподівано, ошелешило своєю простотою, невибагливістю. Оті п'ятдесят способів вив'язування вузлів, які Ягнич хоче продемонструвати перед малечею, викликають у Інни захоплення, і подумки вона визначає дядька через «хитрюще-мудрюще» дійство: «майстер-вузлов'яз», «людина-рідкість, він і сам перед нею неначе той вузол, що його надійно, мудрющо зв'язало саме життя» [2, с. 94].

Пізніше про це ж коло пізнання почуємо від Олега Заболотного: «Для нас значення мав його досвід, віртуозне орудування парусницькою голкою. Але куди важливішим для нас був він сам у своїй простій і мудрій сутності: «людина-основа, вузлов'яз життя». «Моїми словами» [2, с. 169], — подумає Інна.

Трете коло смислового наповнення деталі відкриває Чередниченко, друг Ягнича у молоді роки, покликаний зараз, у сумовитий період старості, відігнати від товариша «куру». Загадка «кура» для невтаємничих ніби шифрограма, а для Ягнича —

«горьовитий пароль», «тайнослів», через котрий розуміються вони з Чередниченком.

Своєрідним паролем для Ягнича можна назвати і слово «вузол». У розумінні вузлов'яза воно вбирає в себе велике і мале, тяжку, але єдино привабливу працю і безліч дрібниць, важливих для нього, але несуттєвих для стороннього ока. Для оточуючих це слово незначне чи загадкове, для Ягнича — сповнене глибини. Тому списаний з корабля, він пояснює власну непотрібність через своє слово, свій знак: «Чим же я вам можу знадобитись?» — запитує Чередниченка. — «Вузли в'язати? Це вам ні до чого...» «І парусів нема», — роздумує Чередниченко. — «Перевівся Кураївський флот» [2, с. 69]. У цій розмові і Ягнич і Чередниченко спілкуються, вживаючи напівзагадкові слова у конкретному, побутово-приземленому їх значенні.

Іншими образами мислить Сава Данилович: у нього асоціативні ряди вибудовуються, зокрема, від слова «коріння», тому й не збагнув він одразу смислу Андронових слів. Навіть прагнучи винести деталь за межі конкретного звучання, Чередниченко надає їй лише негативного забарвлення: «Добрий зав'язали вони тобі вузол напризахід життя», — оцінює він вчинок оріонців [2, с. 70]. «Казав я колись тобі, Андроне: не зв'язуйся ти з тим «Оріоном», — нагадує товаришеві» [2, с. 70]. Та й сам радить: «Ставай головою... Тут уже з тебе всі жили вимотають та ще й вузлів із них понав'язують...» [2, с. 97].

Замикається образно-символічне коло деталей у момент співвіднесення критеріїв свого життя із моральними принципами друга. Тоді таємниче Ягничеве слово виявляється не чужим, а близьким, переконливим і навіть необхідним для виразу внутрішніх відкриттів Чередниченка, для передачі його пізнання, міцних переплетінь, контрастів, несхожостей життя, що творять його основу, вивершують його творіння: «Все надбережжя в цей час (час оранки — Л. Д.) — це коріння й коріння: вузли та вузлики життя. Хотів би мати Чередниченко такий рентген, щоб просвітити наскрізь свої поля, в глибинах побачити оте переплетене вузлами коріння, з якого все починається — і квіт, і колосок» [2, с. 151]. Знак — критерій голови колгоспу і провідний образ-деталь Ягнича зімкнулись у невластивому мовленні Чередниченка, витворили ключ взаєморозуміння.

Таким колом пізнання — від констатації зовнішніх прикмет фаху до глибоких аналогій з духовним світом і моральними принципами Ягнича — проходять у романі «Берег любові» усі, хто оточує його. І курсанти, котрі звикли до Ягничевої присутності, та лише згодом побачили в ньому не просто вузлов'яза, а немов талісман судна, що може і «найкращі вітри позв'язувати вузлом, забрати з собою». Так сталося і з будівельниками, котрі запропонували Андронові роль консультанта в переобладнанні старого човна, в оздобленні літнього кафе «килимками морськими, справжніми, із різаного канату вузлами в'язані»

[2, с. 124]. А майстер, незважаючи на обмежене коло обов'язків, уперто зводив свою «вітрильну поему» [2, с. 160].

Вузол — символ Ягнич — закоренився і в найменні його: Андрон «старанно вив'язує на цупкому папері свій кривулястий автограф» [2, с. 160]. За допомогою полісемічної деталі «вузол» відбивається повнота характеру Ягнич — від фахових ознак до морально-етичних принципів.

У своєму широкому, побутовому значенні ця деталь стає для Олеся Гончара і його героїв критерієм визначення сутності не однієї лише людини: до трудних буднів причетний і батько Інни, що «вузол за вузлом, гвинтик за гвинтиком» [2, с. 65] перебирає свій комбайн, і Чередниченко, котрому на посаді голови «всі жили вимотають та ще й вузлів із них понав'язують» [2, с. 97]. Андрон Ягнич — творець і філософ, вузлов'яз життя; на відміну від нього кельнери-пірати з новозбудованого кафе — «ниткоплути» [2, с. 168], а викладач морехідки здатен лише «довгим язиком пусті вузли в'язати» [2, с. 33]. У філософа-важкоатлета руки «товсті й волохаті» [2, с. 32; 2, с. 41], та й тільки; Ягничеві ж — у вузоллях, самі, як вузли. Більше того, руки майстра мудрі, «хитрющі-мудрющі» [2, с. 94], як помічає Інна.

У такому образно-символічному контексті навіть випадковість сповнюється несподіваним змістом. Давньоруське «рукомесло» (ремесло), видруковане у журнальному варіанті як «рукомисло» [1, с. 132], ніби продовжує смисловий розвиток деталі: ті руки не просто рідкісним ремеслом займаються, а й хитро і доладно «щось вимудровують» [2, с. 95].

Як бачимо, у виділенні художніх деталей Олесь Гончар не тяжіє до слів, багатозначних уже в своєму мовному побутуванні. Навпаки, відсутність мовної полісемії у першопочатковому називанні деталі дає письменникові ширший простір для творення стилістичної багатозначності. Набуваючи нового смислу, образно-символічна деталь у романі «Берег любові» максимально спрямована на суттєве, вона пронизує усі композиційно-структурні елементи характеротворення — від опису дій і вчинків до відгранення морально-психологічної домінанти героя.

Список літератури: 1. Гончар Олесь. Берег любові: Роман. — Вітчизна, 1976, № 1. 2. Гончар Олесь. Берег любові: Роман. — К., 1976.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В статье исследуются особенности эпической изобразительности в романе О. Гончара «Берег любви». Наблюдения над повествованием и портретированием позволили выделить прием детализации в его оригинальных авторских качествах. Художественная деталь в романе «Берег любви» является средством создания характеров, способом выражения главных проблем произведения.

Стаття надійшла до редколегії 26 жовтня 1979 року.

Із спостережень над структурою поеми Б. Олійника «Урок»

Ліро-епічна філософська поема Б. Олійника «Урок» [2] тематично споріднена з творами Десанки Максимович («Кривава казка»), О. Шестинського («А під небом є земля») та інших поетів. У ній трагедія югославського Крагуеваця (розстріл фашистами в 1941 р. трьохсот учнів гімназії) осмислюється в зв'язку з суперечностями сучасного світового розвитку, проблемою формування історичного світогляду особистості. Поема привертає увагу своєю концептуальністю,* майстерністю komponування життєвого матеріалу в художній сюжет.

На думку Б. Успенського, у кожному конкретному випадку, коли маємо справу з художнім текстом, аналіз його структури доцільно розпочинати із визначення точки зору, з якої ведеться оповідь, адже «характер» останньої має істотне значення при дослідженні як твору в цілому, так і його частин [3]. Оцінюючи роль та значення точки зору в структурі новели, В. Фащенко підкреслює, що точка зору є одним із законів, за яким художній текст «компонується в нерозривну синтезовану цілісність». Як і Б. Успенський, український дослідник вважає, що «правильне розуміння твору починається... з визначення... від чийого імені будується оповідь чи опис, на що вони спрямовані загалом і в кожному моменті розвитку, в чому полягає сенс цього бачення» [4, с. 22].

Визначити точку зору, з якої ведеться оповідь у поемі Б. Олійника «Урок», — завдання не з легких. Із першого розділу твору (експозиції), звичайно, не здогадатися, хто — автор чи персонаж — розпочинає оповідь про мандрівку в поле, про ті враження та роздуми, що викликала вона: лише зав'язка (другий розділ поеми) якоюсь мірою прислужується для розв'язання цього завдання. Із неї (зав'язки) з'ясовуємо, що оповідь ведеться персонажем (батьком), котрий не є стороннім спостерігачем — він бере активну участь у дії, намагаючись розв'язати конфлікт, що визрів у його душі. Так, на початку зав'язки батько ловить себе на думці, що підсвідомо продовжує розмірковувати над тим, над чим роздумував у полі: чи потрібно тривожити минуле, чи, може, — надійніше — забути, позбутись його. З контексту зав'язки видно, що внутрішній конфлікт трансформується у зовнішній — зіткнення з сином, котрий вважає, що історія, як минуле, зовсім не важить для сучасності та майбутнього:

* Загребельний П. Література як міра часу і величі людини — Літературна Україна, 1981, 9 квітня.

Зараз, тату, космос кличе.
Там проблем у мене тьма.
Ну, яке ракеті діло,
що було в старовині?!
[2, с. 372]

Зав'язка як елемент сюжету, в якому намітився «вузол суперечностей», наводить на думку, що точка зору якоюсь мірою може зумовлюватись конфліктом, який, як уже відзначалось, проявляється в поемі на двох рівнях: внутрішньому (долання суперечностей в духовному розвитку батька) та зовнішньому (зіткнення сина з батьком). Однак з'ясоване навряд чи дає підстави вважати, що в ліричній тканині «Уроку» домінує внутрішня точка зору, а в епічній — зовнішня.

Зав'язка поеми Б. Олійника демонструє ускладнену побудову її епічної та ліричної частини. Так, в описах («Син прийшов із школи. Гучно полетів портфель під стіл»; «Сірі очі. Білобровий. Вже під носом перша тінь») точка зору персонажа-оповідача є зовнішньою відносно іншого персонажа (сина), тоді як в діалогах-зіткненнях дійових осіб — внутрішньою. В свою чергу, в плані оцінки епічних подій точка зору персонажа-оповідача в ліричному роздумі, що підсумовує зав'язку, є зовнішньою:

Все довкруг, як мусить бути:
входить вечір, мерхне даль.
Зійде сонце. Зайде сонце.
А затим настане ніч.
Як банально! Як прекрасно
все округлено в спіраль
гармонійно:
так було вже
тисячу тисячоріч.

[2, с. 372]

У третьому (прозовому) розділі «Уроку», в якому зіткнення сина з батьком продовжується, художній ракурс залишається тим же, що й у зав'язці: в діалозі-суперечці з проблеми, чи має минуле значення для сучасності, чи, може, йому судилося канути в небуття,— точка зору є внутрішньою; в описах (типу «В ніч з 20 на 21 жовтня 1941 року карателі під орудою майора Кеніга вдерлися в містечко Крагуєваць і розстріляли сім тисяч чоловік. Серед них — триста гімназистів. Їх вели на смерть покласно, на чолі з учителями...») точка зору є відстороненою.

Четвертий та п'ятий розділи «Уроку» у плані визначення точки зору найбільш складні. В четвертому розділі трагедія Крагуєваця відтворюється з точки зору батька, котрий немов би веде репортаж із поля давньоминулих подій, а значить, його точка зору відносно цих подій (місця та часу дії, жертв, карателів та ін.) є зовнішньою.

Репортаж із Крагуєваця 1941 р. адресується синові, щоб допомогти юнакові якомога краще осмислити, що сучасність не просто взаємозв'язана з минулим, а й взаємозумовлюється ним. Драматичний емоційно-експресивний репортаж із Крагуєваця знаходить відгук у синовій душі, і він, переймаючись розповід-

дю батька, не може утриматися, щоб не висловити свого ставлення до «змальовуваних» подій. Із реплік юнака («О, тату! То ж вітер гуде за вікном», «О, батьку! Ти бачиш: я входжу в цей круг») з'ясовуємо, що його точка зору на батьківський репортаж є також зовнішньою.

У ліричному роздумі, що завершує четвертий розділ і в якому вичерпується внутрішній конфлікт (батько зрештою утверджується в думці, що жорстокий урок минулого необхідно пам'ятати молодим, бо він викристалізовує в душах індивідуальне й загальнолюдське — «Пам'ять віри. Пам'ять роду. Пам'ять прапора і серця»), точка зору персонажа-оповідача є внутрішньою, якщо взяти до уваги те, що досі зовнішній конфлікт (зіткнення сина з батьком) забезпечував розв'язання внутрішнього. Однак у поемі Б. Олійника внутрішній конфлікт, про що свідчить п'ятий (заключний) розділ, не віддільний від зовнішнього і повністю забезпечує його вирішення. Зіткнення сина з батьком з проблеми зв'язку минулого і сучасного — «Ну, яке ракеті діло, що було в старовині?!» — розв'язується на користь історії. Ось чому, завершуючи репортаж з Крагувеця 1941 р., батько підкреслює:

Гримить над літами,
Як доля, дзвінок:
то, сину, скінчившись,
почався урок.
[2, с. 380]

Як бачимо, урок мужності, історії, що закінчився для учнів та вчителів Крагувецької гімназії, тільки розпочинається для сучасного юнака. Від того, як сприйме, що винесе з того уроку син, залежатиме не лише його сучасне та майбутнє, а й доля рідного народу, Батьківщини, світу.

Центральну частину п'ятого розділу поеми становить оповідь про трагедію Крагувеця, що на цей раз відтворюється з точки зору сина і супроводжується репліками батька. Як і в четвертому розділі, в фіналі «Уроку» вміщено репортаж із поля колишніх подій:

Директор із учнями входить в граніт,
І я серед них, о шістнадцяти літ.
І все, як тоді... Навіть глина руда.
О сину, отямся — то ж лист опада.
[2, с. 384]

Структура п'ятого розділу наводить на думку, що основним принципом побудови «Уроку» є композиційний прийом багатократного відтворення зображуваних подій: спочатку від батька, потім — від сина. В одному випадку трагічний факт історії розкриває внутрішній конфлікт, в іншому — зовнішній. Взаємодія, взаємозумовленість зіткнень на внутрішньому та зовнішньому рівнях і забезпечує поєднання (синтез) точок зору персонажів:

Все у цьому світі, сину,
тонко з'єднане у сутнім.
Все в гармонії нещадній

вічний колобіг вершить.
 Коли Кеніг у Сантьяго
 диск новий вганяє люто,
 то в Обухівці й Хатині
 мертвим і живим болить.
 Все на цій планеті, б а т ь к у,
 жорстко з'єднане у суті!
 Куля виліта осою
 з пальця правої руки.
 І коли «фантом» на джунглі
 у піке заходить круто,
 то у нас, як в сорок першій,
 у хатах летять шибки.

[2, с. 385]

Очевидно, прийом багатократного відтворення подій, тобто їх висвітлення з різних точок зору, що зрештою синтезуються, спрямований на виконання головного завдання — мистецьке втілення ідейно-творчого задуму, концепції. Герої поеми — батько та син — доходять спільного висновку, що жорстокий урок Крагуєваця — урок історії, який необхідно пам'ятати людям різних поколінь задля їхнього сьогодні та майбутнього.

Таким чином, в усіх п'яти розділах поеми Б. Олійника наявна складна взаємодія зовнішньої та внутрішньої точок зору персонажа, від імені якого ведеться оповідь. Перехід з однієї точки зору на іншу, взаємодія точок зору персонажів за принципом «зіставлення — протиставлення — зіткнення» і, зрештою, їх синтез зумовлені природою конфлікту, планом оцінки, концепцією, і, що не менш важливо, — прагненням досягти органічної єдності лірики та епосу. Останнє й вимагає зупинитися на організаційній ролі часово-просторових чинників у побудові сюжету «Уроку», що особливо чітко видно в зіставленні з поемою О. Шестинського «А під небом є земля» [6], сюжетну основу якої також становить трагедія югославського Крагуєваця.

Структура художнього часу і простору у творах Б. Олійника та О. Шестинського зумовлена масштабністю зображуваних подій. В полі зору митців — практично вся земля. З точністю фіксують поети історичний час: український автор у тканині твору («Тридцять років одмінилось»; «возродивсь втридцять світ»; «В ніч з 20 на 21 жовтня 1941 року карателі... вдерлися в містечко Крагуєваць...»); російський поет — переважно в назвах розділів своєї поеми («21 октября 1971 года. Город Крагуевац»; «Сегодня, 21 октября 1971 года, я в Крагуеваце» та ін.). Часові асоціації в обох поемах не знають часових меж: «...Коли я бачу на фресках Софії білокрилих янголят, мені хочеться запитати їх: «Ви часом... не з Яновського табору?»; «Вот бы подъехал Евтим! Или мой северный друг, Пантагрюэль мой лохматый...» тощо. Трагедія Крагуєваця осмислюється поетами як урок історії, в якій все взаємозв'язане: політика і мистецтво, «куля і вказівний палець».

Для обох творів характерне зсування часово-просторових

пластів — фолкнерівський прийом, який Г. Злобін характеризує як намагання митця «ввібрати всі пласти часу в один момент» [1, с. 124].

Строфа Б. Олійника, як і фолкнерівська фраза, вбирає в себе різні пласти часу:

«Знаєш, цей географ, тату...»
«Ти мені ці речі кинь!»
«Ця історичка...»
«Ти знову за своє, мені на зло?!»
(А підтекстом, підсвідомо
через пам'ять, мов крізь мрево:
«Крагуєваць».
Як вони тоді сиділи:
Парами, а чи по троє?
Про війну Столітню вчили
А чи про падіння Трої?
Чи й вони, як ми, на парті
Імена свої лишали?
А можливо, що по карті
Короля свого шукали?..)
Я сказав йому повчально:
«Географію завжди
Треба, сину, добре знати...»
[2, с. 370—371]

Строфа О. Шестинського, поєднуючи в собі одночасові пласти («Что происходило в Крагуеваце, в Ленинграде и на Вороньей горе под Ленинградом в полдень 21 октября 1941 года»), вбирає в себе і різні пласти простору:

Их выводят из барака...
Я с друзьями во дворе...
Ждет пушкарь немецкий знака
На Вороньей на горе.
«Мы куда?» — Душан спросил
у директора тревожно.
Я с друзьями осторожно
шмат дуранды разломил...
[6, с. 75]

Масштабність зображуваних подій, безперервні часово-просторові зміщення вимагали від поетів пошуку організаційних центрів головних сюжетних подій, навколо яких зав'язувалися і розв'язувалися сюжетні вузли, снувалися ліричні роздуми. Однак хронотоп дороги, що окреслився у трьох перших розділах поеми О. Шестинського, наступного розвитку не отримує: звідси і враження фрагментарності, роздробленості, що посилюється з наближенням твору до фіналу. Голоси Левітана, Десанки Максимович та ін., звичайно, відіграють помітну роль у створенні історичної панорами, втіленні задуму та зовсім мало важать в організації сюжету, в забезпеченні його часово-просторової єдності, як у «Голосах Сталінграда» М. Каноата.

Взаємодія зіставлень-протиставлень (тут і там, тепер і колись), що спостерігається у творі О. Шестинського, свідчить про

монтажний принцип його побудови. Однак монтаж, допомагаючи розширити рамки дії, не забезпечує художньої цілісності поеми, а швидше посилює розірваність.

Надати поемі цілісності міг хронотоп дороги. «Дорога, як художній час-простір може бути змістовно заповнена або зовнішнім способом: спостереженнями мандрівника, його враженнями від зустрінутого на шляху,— або внутрішнім: роботою спогадів та уяви» [5, с. 195].

Як художній час-простір дорога в поемі О. Шестинського заповнюється переважно внутрішнім способом, та, як вже відзначалося, з наближенням твору до розв'язки вона художньо не матеріалізується, зникає. Ось чому і динамічні часово-просторові зміщення, і поєднання в строфі різних часово-просторових пластів, і сюжетно-композиційне зіставлення-протиставлення (традиційного свята дружби в сербському селі, по-домашньому теплих гостей у Десанки Максимович чорним дням Крагуеваця, розстрілу дітей в 1941 р., скорботи по загиблих тридцять років тому) не можуть забезпечити художньої єдності твору — синтезу ліричної та епічної тканин. Нестача в поемі хронотопічного центру (реального чи символічного) є істотним недоліком актуального і цікавого твору О. Шестинського.

Центром зображальної конкретизації в поемі Б. Олійника «Урок» є пам'ять, що художньо матеріалізується в ліричній та епічній частинах твору, об'єднуючи їх в органічне і нерозривне ціле. Пам'ять вбирає в себе час побутовий та історичний: і прагнення персонажа-оповідача втекти від дійсності «під крону лавра», і «Кр-рагуеваць!», що й досі «ніби черга автоматна». Пам'ять осмислюється оповідачем як безсмертна клітина світобудови, яка живе, працює, народжує: «Пам'ять блима, наче ватра... Де це? Де це? Де ж це?! Де?!!» [2, с. 368]; «Ви од пам'яті,— хтось хлипа,— хоч онука вбережіть» [2, с. 369]; «Не бійся. То пам'ять стає при свічі» [2, с. 374]; «Він може й простить нас, невичерпний світ, та пам'ять, Вольфганг... чи вона ж нам простить?» [2, с. 383]; «Учитель підняв, наче долю, дзвінок: «Народи! Нас пам'ять зове на урок!» [2, с. 384]. Зримо матеріалізована у творі як свідок трагедії Крагуеваця, як урок історії, пам'ять в поемі Б. Олійника є центром зображальної конкретизації, до якого тяжіють сюжетні вузли: історичні, побутові епізоди, сцени та ін.

Прийом сюжетного замовчування, до якого поет вдається у трьох перших розділах «Уроку», робить поему цікавою, а сюжетно-композиційний прийом двоголосості (четвертий — п'ятий розділи) — драматично напруженою. Ліричні роздуми, прозові вставки, хоч і сповільнюють подвійний темп твору, та час не зупиняється: динамічні зміни думки, що розвивається, підтримують його пульс, забезпечують органічний перехід з ліричного часового плану в епічний:

Що ж ти тягнешся руками
до мого серця, пам'ять?

Все ж минуло, все опало,
все ж травою поросло!
«Може, сину, й не було?»
«Може, й не було.
А... ти про що?».

[2, с. 373]

Прийом багатократного відтворення-сприймання зображуваних подій, здатність Олійникової строфи поєднувати в собі різні пласти часу-простору відіграють істотну роль у розкритті ідейного змісту твору. Ідейно-естетичний заряд «Уроку» спрямований не лише проти тих, хто дивиться на минуле як на «плити прямокутні... проминулих вікович», а насамперед, проти буржуазних «радянологів», котрі прагнуть роздути неіснуючу в нашому суспільстві проблему поколінь, нав'язати молоді філософію абсурду. Соціально зумовлений у країнах капіталу проповіді екзистенціалізму видатний український поет протиставляє філософію історичного оптимізму — спадкоємності поколінь у боротьбі за майбутнє людства: утвердження миру, «забезпечення найпершого права кожної людини — права на життя»*.

Таким чином, конфлікт як структурна основа твору, видозміни точки зору, з якої ведеться оповідь, прийом багатократного відтворення зображуваних подій, часово-просторові чинники відіграють істотну роль в організації сюжету «Уроку» Б. Олійника: вони сприяють глибокому розкриттю характерів персонажів, забезпечують втілення ідейно-естетичного задуму поета, органічне злиття ліричного та епічного начал, художню цілісність поеми.

Список літератури: 1. Злобин Г. Падение дома Компсонов. — Иностранная литература, 1973, № 1. 2. Олійник Б. Урок. — У кн.: Істина. Вибрані поезії. Поеми. К., 1976. 3. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. — М., 1970. 4. Фащенко В. Із студій про новелу. Жанрово-стильові питання. — К., 1971. 5. Цилевич Л. Сюжет чеховского рассказа. — Рига, 1976. 6. Шестинский О. А под небом есть земля. — У кн.: Поэмы. М., 1979.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В статье рассматриваются жанрово-композиционные особенности лиро-эпической поэмы Б. Олейника «Урок». Раскрывается роль видоизменений точки зрения, с которой ведется повествование, принципа многократного воссоздания событий, изобразительного значения времени-пространства, а также и других средств воплощения жизненного материала в художественный сюжет.

Надійшла до редколегії 25 січня 1980 року

* Брежнев Л. І. Звіт Центрального Комітету КПРС XXVI з'їздові Комуністичної партії Радянського Союзу і чергові завдання партії в галузі внутрішньої і зовнішньої політики. — Комуніст України, 1981, № 4, с. 7.

Жанри сатирично-гумористичних поезій В. Самійленка 1886—1904 рр.

Володимир Самійленко як письменник сформувався в другій половині 80 — на початку 90-х років минулого століття — в епоху, яку В. І. Ленін характеризує як час «розгнужданої, неймовірно безглуздої й звірячої реакції» [1, т. 1, с. 275]. Особливо в нестерпні умови в цей період була поставлена прогресивна художня література, зокрема сатирично-гумористична журналістика. «Загальна картина журнального гумору й сатири кінця вісімдесятих — початку дев'яностих років минулого століття... — зазначає І. Евентов, — була безрадісною і похмурою» [12, с. 32]. Але навіть у цю епоху похмурої реакції сатирики не складали зброї: вони розвінчували суспільний устрій в цілому чи суттєві його вади.

Як представник загальнодемократичної ланки письменників В. Самійленко не міг уникнути хитань між демократизмом і лібералізмом. В статті «З приводу ювілею» В. І. Ленін писав: «Представники демократичної тенденції ідуть до своєї мети, постійно вагаючись і потрапляючи в залежність від лібералізму» [1, т. 20, с. 160].

Про ліберальні хитання, царистські ілюзії В. Самійленка свідчать деякі його художні, публіцистичні твори, листи. Так, у листі до К. Білиловського від 6 березня 1895 р. письменник запитував: «Напишіть, чи теперішня атмосфера дає хоч яку-небудь надію на полегкості цензурні для нашого слова? Наприклад, якби пожаліться цареві на кожну заборону, чи не вийшло б з того якого добра?» [3].

Як найвизначніші представники революційно-демократичної думки (І. Франко, М. Коцюбинський), так і радянські дослідники творчості В. Самійленка (М. Рильський, О. Бабишкін, І. Пільгук), наголошуючи на обмеженості світогляду письменника, що не давала можливості йому зрозуміти всю складність класових протиріч у суспільстві, характерних для кінця ХІХ — початку ХХ ст., дійшли висновку, що гумористичними й сатиричними творами, в першу чергу поетичними, він вніс певний вклад у розвиток викривально-сатиричного мистецтва українського народу.

Відзначаючи роль і місце поезії В. Самійленка в тогочасному літературному процесі, О. Білецький, наголошуючи на громадянському змісті сатирично-гумористичних творів, писав: «З поетів кінця віку один лише В. Самійленко... давав зразки гумористичної поезії; але він ніколи не впадав у жарт для жарту, в мистецтво для мистецтва» [2, т. 2, с. 620].

На жаль, проблема жанрової специфіки, засобів і прийомів комічного і на сьогодні вивчена недостатньо. Це тим більше

прикро усвідомлювати, що, за словами І. Франка, поет «відразу виступає на літературне поле повним майстром форми і слова, з дозрілими, вповні виробленими думками і почуттями...» [9, т. 17, с. 460]. Виходячи з цього, автор статті ставить перед собою завдання — з'ясувати жанрові форми, принципи та образотворчі засоби сатиричних і гумористичних творів В. Самійленка в 1886—1904 рр.

З самого початку своєї літературної діяльності В. Самійленко почав працювати над проблемою «самодержавство і трудовий народ», про що свідчать його ранні сатиричні твори «Ельдорадо», «Як то весело жить на Вкраїні» (1886) та ін. Кожна строфа «Ельдорадо» побудована на парадоксі. Зважаючи на наявність у цій поезії наспівно-розповідної інтонації, а також рефренів, якими збагачується мелодія твору, її можна назвати сатиричною піснею на злободенну тему.

Своєрідний ліричний монолог поета становлять близькі ритмомелодикою до твору «Ельдорадо» вірші «Як то весело жить на Вкраїні», «Собаки» (1888), які викривальним пафосом наближаються до жанру памфлета. Для відтворення у вірші «Як то весело жить на Вкраїні» автор добирає факти, характерні для феодально-капіталістичного способу життя. Поет піддає викриттю і осміянню «панів хutorянських», глитаїв, волосну старшину, вельмож, які на словах «сповняють закон християнський», а на ділі обдирають «побожно на селі усіх бідних людей». Основне їхнє заняття — бенкети-оргії, де «всі веселі і п'яні, як свині».

Стосовно трудового народу вислів «А від щастя уголос кричить», подібно до Шевченкового «На всіх язиках все мовчить», є розгорнутою сатиричною метафорою, за допомогою якої правдиво розкрито несправедливі соціальні відносини в поміщицько-буржуазному суспільстві. Сміх у творі має амбівалентний характер: життя на Вкраїні зображено в таких крайніх полярних виявах, як рай і пекло, що існують поруч.

Сила памфлета «Як то весело жить на Вкраїні» — у правдивому зображенні соціальних контрастів, у показі паразитизму, фізичної і моральної потворності експлуататорів, вимушеного запобігання нижчих перед вищими, у наявності шевченківського співчуття до людей праці.

Показом підневільного становища трудового народу в класовому суспільстві поезія В. Самійленка «Як то весело жить на Вкраїні» перегукується з творами М. Старицького «До Шевченка», «Нема правди» (1876), особливо з його поезією «За лихими владарями» (1876). В цих творах подібна проблематика реалізується через близьку жанрову форму. Обом творах властиві оповідна манера, наявність виразних рефренів, що посилюють ідейне звучання змісту.

Нерідко В. Самійленко звертається до діалогу-полеміки як важливого засобу характеристики персонажів, будує його на контрасті думок і почуттів. Щодо цього характерні діалогізовані

інвектива «Те Деум» (1901) і співомовка «Божий приклад» (1902).

У рецензії «Новини нашої літератури» на збірник «На вічну пам'ять Котляревському» (К., 1904) опубліковану тут інвективу «Те Деум» І. Франко ставить поруч з поезією Лесі Українки «Бранець», назвавши обидва твори «дуже гарними» [10, т. 18, кн. 10, с. 45].

У вірші «Те Деум» діалог відіграє значну роль у розгортанні динамічного сюжету, у змалюванні характерних рис і вчинків представників антагоністичних класів. В епізоді словесного двобою він, зокрема, набирає крайнього драматичного напруження. Така жанрова форма зумовлена змістом твору, характером матеріалу. Юнак, що вступив у єдиноборство з чорними силами, розуміє, що «бог» як вигадана істота захищає інтереси хижаків різних мастей. Щоб підтвердити це, хлопець звертається до нього з вимогою умертвити інквізитора:

А найперше дай, щоб згинув
Інквізитор наш великий,
Та щоб більше не було їх
Нині, прісно і вівіки!

[8, т. 1, с. 194]

Монолог героя — це сатира на клерикалів, яка у творі набуває високого патетичного звучання. Цьому сприяє засіб клімаксу, тактовне використання церковнослов'янізмів, а також введення в текст «знижених» слів типу *кати, муки, наруга, лихо*. Творові, спрямованому проти деспотичного режиму, освячуваного церквою, автор надав зовнішню форму сатири, що викриває порядки в інших країнах.

Суттєві принципи самодержавства В. Самійленко розвінчує в образі інквізитора, прототипом якого став один із натхненників чорносотенної реакції К. Победоносцев.

Класову природу тогочасних відносин В. Самійленко підкреслив і в співомовці «Божий приклад». З метою глибшого розкриття антагонізму між паном і селянином, ворожої народові ролі релігії, яка, за словами В. І. Леніна, експлуататорам «допомагає держати народ у рабстві» [1, т. 48, с. 227], сатирик використовує парафразу релігійних текстів, вкладаючи їх в уста ворога трудящих.

Антиклерикальний мотив співомовки В. Самійленка «Божий приклад» бере свій початок в українській уснонародній поетичній творчості. Тематично ця поезія споріднена з такими фольклорними творами, як «Створення світу», «Дочитався» та ін.

В. Самійленко вважав «Те Деум» «занадто сатиричним» [11] твором, тому й не наважувався подавати його до царської цензури. Але сталося так, що й поезія «Божий приклад» була вилучена цензором із збірника творів, дозволених до друку петербурзькою цензурою 28 жовтня 1905 р. [11, ф. 1, № 34 034].

В поетичній сатирі В. Самійленка проявилась тенденція до збагачення жанрів новими елементами і якостями. До них мож-

на віднести, зокрема, вміле поєднання в одному й тому ж творі комічних і трагічних елементів (наприклад, у творі «Те Деум»), що йде від жанрової традиції карнавалізованої літератури; написання поезій на основі використання форми і стилю відомих класичних творів. Так, сатиричні поезії «Пісня про віщого Василя» (1888), «Пііта» тощо створені на основі використання творів О. Пушкіна, М. Лермонтова.

В. Самійленко створив своєрідний тип памфлета-перифрази, що є одним із різновидів переважно сатиричної поезії. Памфлети-перифрази не спрямовані на руйнування поетичної системи обраних для комічного наслідування авторів і носять нейтральний характер стосовно їхніх творів. Саме широка популярність останніх є неодмінною умовою їх комічного ефекту. Часом твори-перифрази безпідставно відносять до пародій. Так, у «Споминах про В. Самійленка» (1925) Г. Житецький писав: «...Першими віршами, які піднесли славу Волод(имира) Ів(ановича) серед нас, молоді, було його «Ельдорадо» — «Десь далеко єсть країна», а далі пішла популярна серед киян пародія «Пісня про віщого Василя» (цензора Рафальського...) [11, ф. 1, № 46791].

Взявши в «Пісні про віщого Василя» за епіграф перший рядок з відомого твору О. Пушкіна «Песнь о вешем Олеге» та використавши його сюжетну схему, В. Самійленко створює сатиричний образ цензора-завзятого, що був охоронцем і підпорою царського режиму. Діяльність персонажа влучно характеризується іронічною метафорою «гуляє», що означає крайній ступінь безчинства та сваволі:

Гуляє Василь з товариством своїм,
Черкають нелюбії твори...

[18, т. 1, с. 158]

Ефективними прийомами загострення образу цензора є мимовільне самовикриття персонажа, використання для характеристики його діяльності елементів «високого» стилю, властивих творам О. Пушкіна, доведення зображення аж до нереальності внаслідок крайніх виявів безглуздя; застосування комбінованої композиційної структури твору, зокрема поєднання діалогу з описовою подачею комічних ситуацій, сцен тощо.

«Пісня про віщого Василя», як і соціально-психологічний портрет «Возсоединенний галичанин», інвектива «Те Деум» та інші твори, — зразок конкретної сатири, що є одним із провідних принципів у розвінчанні негативних явищ дійсності.

Підтвердженням думки про те, що жанр — це «живий організм, чутливий до запитів часу, до засвоєння всього нового, породженого життям» [6, с. 3], можуть служити створені в різний час віршовані літературно-критичні памфлети В. Самійленка «Сміливий чоловік» та «Ідеальний публіцист», у центрі яких поставлено проблему митця. Спільним для цих творів є монологічна форма викладу та іронічний характер заголовків. Своєрідність цих поезій — в оригінальному використанні монологічної

форми розповіді. Памфлет «Сміливий чоловік» є монологом негативного персонажа («За правду битися готов я до загину З-за тину»), а твір «Ідеальний публіцист» — ліричним монологом від імені автора («Він пише сміливо, не боючись нікого — Слабого»). Застосування нових засобів типізації зумовлюється зміною об'єктів сатири, різним характером обставин, в яких перебувають персонажі: якщо «сміливий чоловік» маскується, заграє з представниками антагоністичних класів, говорячи «хоча не ясно, Та красно», то вчинки «ідеального публіциста» спрямовані на те, «як зробить, щоб став багатшим кожний Вельможний».

Викривальними мотивами, правдивою оцінкою продажних писак памфлети «Сміливий чоловік», «Ідеальний публіцист», «Гостра стаття» та інші у багатьох моментах перегукуються з думками М. Салтикова-Щедріна, який у статті «Драматурги-паразити у Франції» (1863) зазначав: «Паразит завжди на боці сильного проти слабого, гнобителя проти пригнобленого, багатого проти бідного» [7, т. 5, с. 259].

В. Самійленко розробляв також форму сатиричного фейлетону. Його перу належать декілька творів цього жанру («Поет-фейлетоніст», 1891; «До поета», 1893; «Ведро воды», «Беседа о падающей башне...», 1902 тощо), в яких автор порушує важливі соціальні питання. Як правило, такі фейлетони мають і форму посвят, що сприймаються як гостра, дошкульна іронія на певне суспільне явище. Так, у фейлетоні-посвяті «До поета» сатирик типізує суспільні обставини, в яких перебуває певна категорія людей. Кожне слово твору сповнене цинічного глуму над особою митця з боку представників привілейованих класів, а загалом твір сприймається як вирок капіталістичному ладові, ворожому прогресивному, реалістичному мистецтву.

Посвяти В. Самійленка досить різноманітні. На відміну від творів цього жанру, які характеризуються зображенням подій у рамках життєвої правдоподібності («Всеросійське свято», «На печі» тощо), посвята «Юбилей старушки» (1903) втілена в казково-алегоричну форму. Казковий елемент виконує тут викривальну функцію. У цьому літературно-політичному фейлетоні зіставляються фальшивий і реалістичний показ дійсності «служителями мрака» і прогресивними публіцистами.

В алегоричному образі «почтенной дамы», яка мала вигляд «скромный и странно печальный», автор розкриває становище демократичної преси в Російській імперії. Відтворюючи політику через побут, він висловлює антиурядові думки, дає високу характеристику діяльності «ювілярки». Її промова — це своєрідний алегоричний маніфест про завдання і становище демократичної преси, побудований на парадоксі експлуаторського ладу: за прагнення до «братерства вільних людей» — темниця, за відмову проповідувати неправду — звинувачення в злочинності... Вуста ювілярки автор засуджує ті газети, «Что в лжи и притворстве погрязли душою, Прельщенные рано добычей большою» [8, т. 1, с. 211].

Виступав В. Самійленко й у жанрі пародії. Його твір «Ода Індику» (1886) є пародією на стиль оди, побудованої на комічному контрасті одичного вірша, для якого властивий виключно високий стиль, і добродушно-комічною розповіддю про буденні вчинки улюбленця-товариша, якого студентство величало індіком.

Окрему групу творів В. Самійленка становлять соціально-психологічні портрети, створені на основі конкретних прототипів. У такому вірші-портреті розповідь набирає форми викладу від автора, що значно збільшує можливості зображення дійсності. Сатирик розробляє характер персонажа на протиріччі між внутрішнім і зовнішнім образом. Так, персонаж вірша-портрета «Патріота Іван» (1888) видає себе за народолюбця, інтелектуала, патріота. Насправді ж його поведінка характеризується політичним лицемірством, «шлунковими запитами» до рідного краю.

Дохідлива жанрова форма сприяла популярності цього твору. М. Рильський відзначав: «Вірші Володимира Самійленка знав я змалку, особливо такі, як «Горе поета», «Патріота Іван» тощо. Вони мали тоді чималу популярність» [5, т. 10, с. 340].

Дещо інша, ніж у поезії «Патріота Іван», структура портрета «Возсоединенний галичанин» (1890). У центрі цього твору — портретний образ реального діяча, основним засобом типізації якого є мовна характеристика. Об'єкт сатири — побудована на поєднанні хвали і лайки (в цьому її амбівалентність) промова одного з москвофільських проводирів Наумовича. Дотримуючись життєвої правди, поет показує його як представника реакційного табору.

До антинародних вчинків Наумовича та його однодумців спонукала також грошова підтримка російських реакціонерів. В. І. Ленін у статті «Як поєднують прислужництво реакції з грою в демократію?» писав про «москвофілів», які підтримували зв'язки з російськими кріпосниками: «Ця «партія» — царизм, Пурішкевичі і т. д. — інтригувала давно і в Галичині і у Вірменії та ін., не шкодуючи мільйонів на підкупи «москвофілів», не спиняючись ні перед яким злочином заради високої мети «возз'єднання» [1, т. 26, с. 258].

Своєрідність публіцистичної манери сатирика полягає в розкритті характеру персонажа твору через його промову. Саме у його виступів проявляється справжня суть Наумовича і тих, до кого він апелює, а саме світських і духовних панів. «Промова» царського агента закінчується запевненням у вірнопідданості російському цареві та вірності ідеям реакційного «москвофільства»:

Над нашим краєм за наш край
Ми помстимось, ви так і знайте.
[8, т. 1, с. 174]

Рефрени в соціальних портретах «Патріота Іван» і «Возсоединенний галичанин» зводяться до двох фінальних рядків кожної

строфи. Особливість рефрену у першій поезії полягає в тому, що він має форму звернення автора до персонажа, в другому — персонажа до уявної аудиторії. В обох випадках рефрен як різновид повтору служить підсиленню основної думки твору.

Працював В. Самійленко і в жанрі літературного анекдота, що був одним із найпоширеніших жанрів фольклору. Характерними особливостями цього жанрового різновиду є стислість вислову, виразність, простота, влучність, раптовий перехід від серйозного до смішного, художність форми. Серед творів даного жанру звертає на себе увагу твір В. Самійленка «Патріотична праця» (1891) — віршований епічний розгорнутий анекдот про ліберально-поміrkованих інтелігентів, політичних дворушників, ренегатів, які повністю примирилися з самодержавним ладом. Автор будує вірш у формі оповіді негативного персонажа, в яку вклинюються мовні партії інтелігентів-однодумців. У ньому В. Самійленко застосував принцип різноголосії оповіді як засобу самодискредитації персонажів. В кінці твору голоси головного оповідача, його однодумців зливаються: вони планують і в майбутньому збиратися один-два рази на рік для пустих балачок. Сатиричний ефект досягається контрастом між такими поняттями, як патріотизм, з одного боку, і рабська мораль — з другого:

І, знаходячи причини
Наших хиб, як патріоти,
Може, дійдем до питання,
Як нам стати до роботи.
[8, т. 1, с. 183]

Цей твір був вороже зустрінутий царською цензурою. В цензурному примірнику творів В. Самійленка, дозволених до друку 28 жовтня 1905 р., цензор повністю викреслив 23 строфу («Але ж нащо вимагати» і до кінця), а рядок «Але ж можна з поліцаєм...» виправлено на «Але ж можна, з ким не треба» [11, ф. 1, № 34034].

У творчому доробку В. Самійленка представлений і жанр алегоричного оповідання. Це, зокрема, поезія «Сон» (1893), спрямована на викриття і нещадне осміяння соціальної практики представників панівної і поневоленої націй. Шляхом художнього вимислу автор створює збірні сатиричні образи «гостей»; які нагадують панів-ташкентців з однойменного роману М. Салтикова-Щедріна «Земляки», тобто представники українського панства, показані як покірні й пасивні холопи, байдужі до долі рідної землі. Нищість, рабська покірність, втрата людської гідності заради «обгризеного шматка» за умов нахабного розкошування «гостей» — ось ті риси, які характеризують низькопоклонників царизму. З їхніх уст ллюються ганебні слова: «Від вас батіг нам буде раєм» [8, т. 1, с. 186].

Серед інших прийомів типізації важливе місце в поезії займає прийом зоологізації, який використовується для характеристики «гостей» і «земляків»:

І як хто з них шпурне обгризений шматок,
Ми кидались, як ті собаки,
Ловили, хто пійма, й, вернувшись в куток,
Слізьми вмивалися з подяки.
А гості жерли все.

[8, т. 1, с. 186]

На жаль, потрапивши під вплив «старших Тіртеїв», чий «суспільний ідеал не сягав вище міщанської утопії про гармонію класів» [4, с. 110], В. Самійленко не зміг показати в цьому творі основну типову рису класу експлуататорів — вороже ставлення до трудового народу, а лише відтворив взаємини між заможною верхівкою пануючої і поневоленої націй.

І. Франко дав загально позитивну оцінку поезії «Сон» як твору, в якому порушувалася важлива проблема з царини громадських відносин: осміяння рабської покірності лакіз, що втратили людську гідність. На думку критика, «Самійленко зумів удержати себе в рамках об'єктивного змалювання речі і не дав ані на момент порвати й унести себе тому гіркому, болючому почуттю сорому, що сплодило сю сатиру» [9, т. 17, с. 462].

Незважаючи на хисткість загальнодемократичних позицій, В. Самійленко, відстоюючи принципи критичного реалізму, скеровував свою сатиричну творчість на викриття і осміяння гнобителів трудящих. Сатирично-гумористичні поезії В. Самійленка перших двох десятиліть творчості різняться між собою проблематикою, жанровою характеристикою, відзначаються різноманітними принципами типізації явищ дійсності. В українську літературу В. Самійленко ввійшов як активний творець сатирично-гумористичних жанрів.

Список літератури: 1. *Ленін В. І.* Повне зібрання творів. 2. *Білецький Олександр.* Микола Вороний. — Зібрання праць. У 5-ти т. — К., 1965. 3. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, відділ рукописів, ф. № 72, № 105. 4. *Калениченко Н. Л.* Еволюція літературного народництва на Україні. — У кн.: *Революційне оновлення літератури.* К., 1970. 5. *Рильський Максим.* Володимир Самійленко. — Твори. В 10-ти т. — К., 1962. 6. Розвиток і взаємовідношення жанрів слов'янського фольклору. — К., 1973. 7. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. В 20-ти т. — М., 1966. 8. *Самійленко Володимир.* Твори. У 2-х т. К., 1958. 9. *Франко Іван.* Володимир Самійленко. Проба характеристики. — Твори. В 20-ти т. — К., 1950—1956. 10. *Франко Іван.* Новини нашої літератури. Рецензія на збірник «На вічну пам'ять Котляревському». — Літературно-науковий вісник, 1904, т. 18, кн. 10. 11. Центральна наукова бібліотека АН УРСР. Відділ рукописів. 12. *Эвентов И.* Сила сарказма. Сатира и юмор в творчестве М. Горького. — Л., 1973.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В статье сделана попытка охарактеризовать идейно-эстетические позиции классика украинской сатиры В. И. Самийленко, некоторые особенности жанровой структуры и приемы типизации сатирико-юмористических поэзий первых двух десятилетий творчества писателя (1886—1904), созданных на украинском и русском языках.

Стаття надійшла до редколегії 20 лютого 1979 року.

Засоби перекладу французької поезії українською мовою

Починаючи з другої половини ХІХ ст., майстерність поетичного перекладу на Україні зазнала значної еволюції. Передові українські письменники другої половини ХІХ ст. — Михайло Старицький, Павло Грабовський і особливо Іван Франко та Леся Українка — вважали перекладання кращих творів зарубіжних літератур необхідною умовою для повноцінного розвитку рідної літератури. Працюючи над перекладами, вони ставили перед собою, в першу чергу, суспільно-виховну мету — дати можливість своєму народові знайомитися з надбанням людства, що стало б важливим чинником у формуванні суспільної свідомості та світогляду читачів.

Ставлячи собі за мету передати головну ідею твору, українські перекладачі нерідко не приділяли належної уваги адекватному відтворенню поетичної форми. З приводу форми викладу Франко писав до Павлика у 1878 р.: «Ви знаєте, що, пишучи що-небудь, я зовсім не хочу творити майстерверків, не дбаю про викінчення форми і т. д. не тому, що се само собою не хороша річ, але тому, що на тепер головне діло у нас сама думка — головне завдання письменника — порушити, зацікавити, втиснути в руку книжку, збудити в голові думку» [7, с. 90]. Подібними мотивами керувались і перекладачі поезій, тому більшість перекладів з творів французьких поетів ХІХ ст. недосконала.

Ритмічною будовою, принципами віршування французька мова значною мірою відрізняється від української. Для французького традиційного віршування характерний силабічний вірш, відносно вільний за ритмічною структурою малюнком. Основні його ритмічні елементи — це фіксована цезура, вільнорозміщені позацезурні паузи (*coupes*) та кінцева рима з обов'язковим чергуванням її чоловічої та жіночої форм. Передати всю цю систему через силаботонічну, характерну для українського віршування, — справа дуже складна.

Ще на сьогодні при чималому перекладацькому досвіді питання передачі комплексу рис, характерних для французького силабічного вірша класичної та романтичної поезії, остаточно не вирішене.

Основні труднощі для перших українських перекладачів французької поезії полягали не лише в передачі віршової форми, а й у відтворенні французького поетичного стилю. Уже сама французька літературна мова, що увібрала в себе величезну кількість латинської абстрактної лексики і має багато більше лексичних одиниць зі стертою внутрішньою формою, зумовлювала інше ніж в українській мові стилістичне оформлення.

Основи французького поетичного стилю сформувалися в XVI ст. у поетів «Плеяди» — палких послідовників грецько-латинської музи. Вироблені ними стилістичні норми наклали відбиток на всю французьку поезію, яка, на відміну від української, майже втратила зв'язок з народною поезією. У свою чергу, українська поезія другої половини XIX ст. ще не мала вироблених відповідних засобів для передачі незвичної для українського вуха мелодики французького вірша. Не були усталені й теоретично обгрунтовані принципи перекладання, які виробляються тільки в результаті численних спроб здійснення перекладів та теоретичного осмислення перекладацької творчості. Тому в ранніх перекладах французької поезії дуже часто трапляються порушення стилю, підміна образів, випадки українізації форми і змісту. Перекладачі здебільшого користувалися характерними для української поезії розмірами (наприклад, коломийковим), щоб зробити таким чином іноземні поезії доступнішими для українських читачів. Тому при передачі французької версифікації українською мовою перекладачі звичайно пропонували читачам не переклад в повному розумінні цього слова, а переспів або й травестію.

У другій половині XIX ст. особливо у цьому напрямі плідно працював П. Грабовський, який здійснив понад сорок переспівів з різних французьких поетів, починаючи з Вольтера, Гюго і кінчаючи маловідомими поетами, які привертали його увагу мотивами загальнолюдських почуттів та особистою лірикою. Він переклав «Робітницьку пісню» Дюпона, яку цитує К. Маркс у примітці до першого тому «Капіталу» [4, с. 148]:

Поеднаймося з братом брат,
Зачернім лише по чарці!
Хай гримлять
Із гармат
Кати наші працьодавці,
Розсилають смерть і жах!
А ми вип'ємо за згоду,
За братерство та свободу,
Що настало на світах!
[1, с. 286]

Оскільки Грабовський не знав французької мови, він робив переспіви з підрядкових перекладів, або користувався перекладами з відомих йому мов [2, с. 187]. У зв'язку з цим переспівам Грабовського властиве українське звучання, бо перекладач тільки запозичав у французьких авторів певні ідеї та думки, які збігалися з його власними, і втілював їх в українську словесну і віршову форму. Характерним для Грабовського є переспів широковідомої поезії Поля Верлена «Chanson d'automne» («Осіньна пісня»), побудованої на звукових ефектах і тому дуже важкої для перекладу на інші мови.

Своєму переспівові Грабовський надав повністю українську віршову форму:

У Верлена:

Les sanglots longs
Des violons,
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une longueur
Monotone.

[13, с. 33]

У Грабовського:

Хмура осінь. Голосіння
Безвідрадне світлове,
Зворушає знов боління,
Моє бідне серце рве.
[1, с. 286]

Шестирядкову музикальну строфу Верлена Грабовський передає чотирирядковою, характерною для українського віршування, і застосовує притому чотиристопний хорей, властивий українській поезії. Слід відзначити, що вірш в українському перекладі звучить поетично, хоч і втратив усі властивості особливої віршової форми і музикальності поезії Верлена.

Про значний прогрес у перекладацькій діяльності під кінець XIX ст. свідчать переклади Івана Франка, який заклав основи перекладацького мистецтва на Україні.

Основна вимога Франка до перекладу — максимальне наближення до оригіналу. У багатьох поетичних перекладах з французької мови Франкові це вдалося, хоч випадки значних відхилень від форми оригіналу і порушення принципів системи римування траплялися досить часто. Характерний переклад поезії Віктора Гюго «Chanson», яку Франко назвав «Де самичка?» — початковими словами рядка.

У Гюго:

La femelle? Elle est morte.
Le mâle? Un chat l'emporte.
Et dévore ses os.
Au doux nid qui frissonne
Qui reviendra? Personne.
Pauvres petits oiseaux.

[10, с. 63]

У Франка:

Де самичка? Десь пропала.
А де самчик? Кішка вкрала,
Он де хрупа клята,
До гніздечка в тихім гаю
Хто загляне? Я не знаю,
Бідні пташенята!

[9, с. 292]

У Гюго вся поезія написана одним розміром — шестискладовим віршем, характерним для пісенних жанрів; у Франка після двох рядків чотиристопного трахею, іде рядок, написаний тристопним, що становить каузулу строфи. Отже, чергування рим, обов'язкове у французькій поезії, не збережене. Враховуючи той факт, що українська поезія широко використовує засоби народної поезії, Франко вживає слова зі зменшувальними суфіксами: «nid» — «гніздо», він перекладає як «гніздечко» і вживає слова «самичка», «самчик».

Значні відхилення від оригіналу допустив Франко у перекладі Поля Верлена «Colloque sentimental».

У Верлена:

Dans le vieux parc solitaire et glacé
Deux formes ont tout à l'heure passé.
Leurs yeux sont morts, et leurs lèvres
sont molles
Et l'on entend à peine leurs paroles

[13, с. 144]

У Франка:

У парку стариннім, самотнім, холоднім,
Дві постаті поруч ідуть.
Їх речі завмерлі, уста їх безмовні,
Розмови їх мало що чуть.

[9, с. 329]

Парне римування з поділом чи без поділу на строфи дуже поширене у французькому віршуванні і відносно рідкісне — в українському. Правильно відтворивши думку оригіналу, Франко застосував часто використовувану в українській поезії форму з перехресним римуванням і чергуванням рим, що для того часу було звичайним явищем. Головне, що Франкові вдалося відтворити лірико-музикальний настрій поезії. В іншому Франковому перекладі Верлена — «Покутна псалма» — дуже точно збережена мелодика вірша і повторення, властиві оригіналові, оскільки перекладач поставив собі за мету зберегти тон молитви і передати настрій поета, який, розчарувавшись у житті, шукає розради в бога і не знаходить її.

У Верлена:

O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour
Et la blessure est encore vivante
O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour.
[13, с. 244]

У Франка:

Мій Боже, ти зранив мене любов'ю
І досі рана та тремтить, болить,
Мій Боже, ти зранив мене любов'ю.
[9, с. 328]

Загалом у своїх поетичних перекладах Франко намагався не копіювати оригінал, а передавати засобами українського віршування властивості його поетичної форми і стилю, хоч вплив традиції поміркованої українізації оригіналу у його перекладах ще відчутний.

Новим, вищим етапом у розвитку українського поетичного перекладу була діяльність Лесі Українки, яка, спираючись на досвід Франка, разом з поетичною формою намагалася передати засобами української мови властивості національної специфіки іншомовної поезії. Леся Українка ставила особливо високі вимоги до поетичного перекладу. У листі до брата М. П. Косача вона писала, що при перекладі прозових англійських та італійських творів можна при необхідності користуватися російськими перекладами, але «вірші треба конечно перекладати з первотвору, бо інше може вийти щось зовсім далеке і неподібне» [6, т. 9, с. 27].

Разом з досконалою поетичною формою українська поетеса намагалась передати у своїх перекладах французький національний колорит. Дуже цікавою є примітка Лесі Українки до її перекладу поеми «Les raucres gens» Віктора Гюго, яку вона назвала «Сірома». Ім'я рибачки Жанні Леся Українка не змінює, хоч воно і не властиве українській мові, і в примітці пояснює: «Власне Жеппі, а не Жеппе стоїть у В. Гюго. Видно автор нарощує вживає бретонську форму сього ймення, щоб показати, в якій стороні ведеться дія. Отже вважаю себе не в праві змінити провінціалізм В. Гюго» [5, т. 2, с. 284]. Ці слова є свідченням того, що Леся Українка намагалася при перекладі зберегти національні особливості іноземного поетичного твору, зокрема власні імена, які найчастіше українізувалися. Українська поетеса прагнула максимально точно передати художні особливості поеми Гюго, її мелодіку, систему римування.

Зберігається цезура як основний елемент класичного та романтичного олександрійського вірша та перенос фрази з рядка в рядок (enjambement), що характерно саме для романтичного вірша та риторичного стилю В. Гюго і здатні підкреслити пафос його поезії.

Передаючи українською мовою зворушливу легенду про благородність бідних рибалок, Леся Українка зберігає структурні риси олександрійського вірша в межах силаботонічного розміру і досягає поетичної адекватності у відтворенні сили поетичного вислову, у передачі високого гуманізму В. Гюго. Як зразок подаємо переклад відомого звернення до бретонських жінок.

У Гюго:

O pauvres femmes
Des pêcheurs C'est affreux de se dire: Mes âmes,
Père, amant, frère, fils, tout ce qui j'ai de cher
C'est là, dans ce chaos Mon coeur, mon sang, ma chair!
Ciel être en proie aux flots, c'est être en proie aux bêtes.
[11, с. 151]

У Лесі Українки:

О бідні
Ви, рибальські жінки! страшно мовить! Всі рідні,
Батько, милий, брати і сини, вся любов
Все в хаосі тому!.. Серце, тіло і кров!
Боже! хвилям отдатись, — то звірам віддатись
[5, т. 2, с. 285].

Особливий розквіт художнього перекладу на Україні припадає на період після Великої Жовтневої революції. Талановитими перекладачами проявили себе Рильський, Бажан, Тен, Терещенко та ряд інших, які своєю перекладацькою діяльністю та теоретичними працями заклали основи української радянської перекладацької школи.

Узагальнення та теоретичне осмислення багаторічної перекладацької практики з використанням досягнень мовознавства та літературознавства, з'їзди перекладачів та плідотворні дискусії сприяли виробленню теоретичних основ перекладання. Сучасні українські перекладачі намагаються передати не тільки поетичні особливості віршової форми, а й максимально відтворити дух оригіналу. Перекладаючи іноземну поезію, вони намагаються збагатити українську поетичну мову новими лексичними засобами, підвищувати її поетичність та експресивність.

Про те, наскільки виріс рівень української перекладної поезії, можна побачити, порівнявши переклад того самого твору, здійсненого у XIX ст. і повтореного у наш час. Для ілюстрації візьмемо переклад поеми «Нох». В. Гюго у виконанні І. Франка і М. Рильського.

У Гюго:

C'est fini, le silence est partout et l'horreur.
Vive Poulmann César et Soufflard empereur!
On fait des feux de joie avec les barricades;
La porte Saint Denis sous ses hautes arcades

Voit les brasiers trembler au vent de rayonner.
C'est fait, reposez-vous; et l'on entend sonner
Dans les fourreaux les sabres et l'argent dans les poches.
[10, с. 14]

У Франка:

Закінчилось: Тиша всюди, страх і пожар
Най жие Пульман цар і всевладний Суфляр!
З барикад розпалили веселі вогні;
Під високими мурами брам Сен-Дені.
Тліють ватри і полум'я з вітром мигоче —
Діло зділане, час відпочити! Чуттє звук
В кишенях сріблеників, а в піхвах шаблук.
[9, с. 270]

У Рильського:

Кінчилось! Тиша скрізь, наліг тяжкий кошмар
Став Пульман цезарем, володарем Суфляр!
Ілюмінація: палають барикади;
Ворота Сен-Дені, високі їх аркади
Здригнулись: полум'я в повітрі клекотить,
Перепочити час і гроші полічить;
Як шабля на боку, дзвенять вони в кишені.
[3, с. 57]

Франко цілком закономірно замінює силабічний вірш силаботонічним, і у зв'язку з цим характерні для олександрійського вірша ритмічні елементи цезури після шостого складу, а також другорядні ритмічні паузи не збереглися. Перекладач відхиляється від поетичної форми Гюго також тим, що не зберігає чергування рим. Поема Гюго, згідно з традицією, написана віршами з парним римуванням (аа, бб), а у Франка парне римування виступає поруч з іншими видами: після чотирьох рядків з парним римуванням йдуть чотири рядки з римуванням кільцевим. Таке відхилення у Франка викликане тим, що поеми з послідовним парним римуванням мало характерні для української поезії. Вони викликають у читача враження одноманітності, а саме цього Франко хотів уникнути.

Значно сміливіше, ніж Франко, перекладає поему «Nox» М. Рильський, якого не злякала незвична для української версифікації класично-романтична будова вірша. Рильський намагається передати основні властивості будови вірша Гюго, тобто зберегти парне римування, чоловічу й жіночу риму, обов'язкову цезуру після шостого складу. Перекладач використовує для перекладу шестискладовий ямб.

Слід відмітити, що розмір, вжитий Рильським для перекладу, відповідає мелодії французького вірша. Загалом він точніше, ніж Франко, передав властивості олександрійського вірша.

Проаналізуємо ще один куплет з третьої частини «Nox».

У Гюго:

Napoléon quinze ans régna dans les tempêtes
Du sud à l'aquilon,
Tous les rois l'adoraient, lui marchant sur leurs têtes
Eux baisant son talon.

[10, с. 16]

У Франка:

Серед бур літ п'ятнадцять Наполяйон владав
Над краями Європи,
Над царями мов бог — по їх чолах ступав,
вни лобзали му стопи.

[12, с. 271]

У Рильського:

Наполеон жахав п'ятнадцять літ громами
Весь Європейський світ.
Лизали королі, що він топтав ногами,
Сліди його чобіт.

[3, с. 58]

Чергування довгих рядків з короткими, чергування чоловічих та жіночих рим оригіналу вдало передано і Франком, і Рильським. Однак Франко вживає у своєму перекладі анапест, а Рильський — ямб, який більше надається для відтворення ритміки і мелодики оригіналу.

Високої оцінки заслуговують і переклади з французької поезії Миколи Терещенка. Це в першу чергу стосується його перекладу широковідомої поезії Гюго «Під барикадою» («*Sur une barricade*»), переданої з глибоким розумінням і великою майстерністю.

У Гюго:

*Sur une barricade au milieu des pavés
Souillés d'un sang coupable et d'un sang pur lavés
Un enfant de douze ans est pris avec les hommes.
Es-tu de ceux-là, toi? L'enfant: Nous en sommes.*

[12, с. 209]

У Терещенка:

Під барикадою, на вулиці міській,
Де чиста кров текла, мішалась у брудній,
З дорослими взяли мале дитя під варту.
Ти певно з ними був? — Так. — Хлопче, не до жарту.

[3, с. 237]

В перекладі вдало передана ритмомелодика французької поезії. Чітко зазначена цезура після шостого складу кожного рядка, яка надає поезії особливої експресивності. Перекладач з великою любов'ю і розумінням передає героїзм французького хлопчика.

Аналіз перекладів, здійснених радянськими письменниками, дає підстави стверджувати, що вони стараються передати не тільки ідею, народний колорит, а й мелодику, риму, необхідні паузи і загалом настрій оригіналу. Вдалі переклади французької поезії не тільки розширюють можливості поетичних форм і засобів, а й сприяють зближенню народів, збагаченню мови інтернаціональною лексикою.

Про велике значення художнього перекладу Іван Франко писав: «Передача чужомовної поезії, поезії різних віків і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй

такі форми і вирази чуття, яких вона не мала досі, будуючи золотий міст зрозуміння і спочування між нами і далекими людьми, давніми поколіннями» [8, с. 3].

Список літератури: 1. Грабовський П. Переспіви Павла Граба.— Зоря, 1897, ч. 15. 2. П. Грабовський у документах, спогадах і дослідженнях.— К., 1965. 3. Гюго В. Вибрані поезії.— К., 1953. 4. Кисельов О. І. Павло Грабовський.— К., 1959. 5. Леся Українка. Твори, т. 2.— К., 1965. 6. Леся Українка. Твори, т. 9.— К., 1965. 7. Переписка М. Драгоманова з М. Павликом (1876—95 рр.). Чернівці, 1911, IV. 8. Франко І. Передмова до «Поем».— Львів, 1899. 9. Франко. І. Твори, т. 12.— К., 1978. 10. Hugo V. Les châtiments.— Paris, s. d. 11. Hugo V. Oeuvres Complètes, Poésie X.— Paris, 1883. 12. Hugo V. L'année terrible.— Paris, s. d. 13. Verlaine P. Oeuvres Complètes.— Paris, 1902.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В статье рассматривается эволюция художественного поэтического перевода на Украине с конца XIX ст. и до наших дней. Прослеживается постепенное возрастание мастерства перевода, начиная с вольных переводов, выполненных Павлом Грабовским, до высокохудожественных переводов Максима Рыльского. Особое внимание уделяется вкладу, который внесли в поэтический перевод на Украине Иван Франко и Леся Украинка.

Стаття надійшла до редколегії 22 квітня 1980 року.

Ф. М. НЕБОРЯЧОК, доц.,
Полтавський педінститут

М. Рильський про М. Коцюбинського-інтернаціоналіста

Радянська багатонаціональна література, вся культура нового світу, народженого Жовтнем, пройнята світлою, животворною ідеєю інтернаціоналізму, ідеєю рівності і братерства між народами. Саме ця ідея об'єднала народи Росії навколо партії Леніна, яка повела їх на штурм царизму. Ця ідея згуртувала їх у непереможну, монолітну армію будівників і захисників нового суспільства. «Всесвітня історія,— підкреслювалося в постанові ЦК КПРС «Про підготовку до 50-річчя утворення Союзу Радянських Соціалістичних Республік»,— ще ніколи не бачила у взаємовідносинах десятків націй і народностей такої непорушної єдності інтересів і цілей, волі і дій, такої духовної спорідненості, довір'я і взаємного піклування, які постійно виявляються у нашому братньому союзі» [1, 13].

Не дивно, що ця ідея стала визначальною, магістральною в радянській культурі і літературі з перших днів її існування. І власне, по тому, як і наскільки глибоко, дієво, тобто яскраво й доказово, розкриває художник тему дружби народів, виступає як переконаний і послідовний інтернаціоналіст, ми судимо про його громадянське обличчя. Бо тільки такий митець має право називатися інженером людських душ, ідейним і естетичним вихователем народу.

І тут напрошується багатовіковим досвідом перевірений ще один висновок: з однієї епохи в іншу, з однієї літератури в іншу переходять і продовжують жити ті, насамперед і тільки ті митці, які своєю творчістю прокладали стежки до сердець різних народів, сприяли їх зближенню і братанню. Тільки справді інтернаціональне мистецтво здатне долати часові й географічні кордони. Воно — безсмертне.

Звідсіля стає зрозумілим, чому серед критеріїв, які ставить наш читач до всіх авторів минулого й сучасного, чиї твори вводяться в громадський обіг, обов'язковим і визначальним є — в усякім випадку, повинен бути — критерій інтернаціоналістичної спрямованості його творів. Одночасно стає зрозумілим, чому так любовно, так дбайливо і всебічно радянські вчені і митці намагаються вивчити, засвоїти й пропагувати творчий досвід

тих художників минулого, які вірно й плідно служили величній ідеї інтернаціоналізму.

У цьому плані розмова на тему «Рильський про Коцюбинського-інтернаціоналіста» переростає вузькі рамки інформації про оціночну позицію, про ставлення одного митця до іншого, перестає бути простим переліком суто зовнішніх, безпосередніх проявів контактування двох творчих постатей.

Дане питання стосується ширшої проблеми — йдеться про проблему використання позитивного досвіду митців дожовтневого періоду письменниками радянськими. Воно ж — питання це — органічно продовжує наші спільні пошуки (і частково навіть вияснює їх) в ділянці такої, здавалося б, легкої, а насправді надзвичайно важкої для предметного, доказового дослідження проблеми, як проблема традиції і новаторства.

Нарешті, коли брати найвагоміші аспекти порушеного питання, розмова про ставлення Рильського до Коцюбинського як письменника-інтернаціоналіста викликає глибоке зацікавлення науковців ще й тим, що оцінки М. Рильського є повчальним зразком літературознавчого аналізу спадщини взагалі. Рильський залишив нам зразки саме такого аналізу, який дає чітке уявлення і про ідейне спрямування, і про художню досконалість твору.

Не випадково увагу Рильського привернув насамперед інтернаціоналізм Коцюбинського.

Сам Рильський формувався як художник, ріс і утверджувався в літературі й культурі українського радянського народу як послідовний, переконаний інтернаціоналіст. Широко відоме і неодноразово заслужено акцентоване автобіографічне зізнання М. Т. Рильського про те, що Шевченко, Міцкевич і Пушкін були його «найсвятішими вчителями», говорить само за себе. І тут нашу увагу привертає не тільки те, що ці вчителі представляють український, російський і польський народи, їхні культури, на основі яких і виріс Рильський. Хоча для теми нашої розмови уже це зізнання має чи не вирішальне значення. Звернемо, однак, увагу й на те, що список своїх учителів Рильський цими трьома іменами не вичерпує. Вони «найсвятіші», але не єдині. Серед учителів Рильського — їх усіх годі перерахувати — був і Коцюбинський.

При цьому варто мати на увазі, що вчитися у великого людинолоба Коцюбинського Рильський почав дуже рано, в пору творчої юності, в пору шукань і відчутної творчої несаможитності й податливості. Відомо, що ці пошуки в кінцевому результаті закінчилися відходом молодого поета від модних у переджовтневі роки, але неорганічних і безперспективних для Рильського різних декадентських «шкіл» та напрямів. Не французькі парнасці, не загадкові натяки і завуальовані протести декадента І. Анненського, а могутній голос Горького, мужня Леся Українка, ніжний Коцюбинський привернули увагу, заповнили душу молодого поета Рильського.

Окремі поезії, особливо прозові етюди, написані Рильським у 1911—1913 рр., переконливо підтверджують сказане. Бо ж ідейним спрямуванням, своїм пафосом та й формальними ознаками такі поезії раннього Рильського як, скажімо, «Гей, удармо в струни, браття» чи присвячена М. Лисенкові «Пісня» («Вийся, жайворонку, вийся над полями») тяжіють саме до них, до цих світлих взірців, демонстративно заперечуючи концепцію парнасців, декадентизму. Ця орієнтація на здоровий, життєздатний напрям у поезії для молодого Рильського ще не була остаточною і єдиною. Вона скоріше була проявом ще не усвідомленого, стихійного прагнення звільнитися від багатоманітності впливів, від еклетизму. Народна творчість, Шевченко, Міцкевич і Пушкін підказували йому взірці, орієнтири у виборі творчого шляху, напряму і найближчих, найпевніших учителів.

Зокрема, нині вже майже безсумнівним і відомим широкому колу дослідників є твердження про те, що пошуки молодого Рильського в прозі, його звернення до новели, новели виразно-психологічної, робилися у переджовтневі роки завдяки Коцюбинському. І то чи не насамперед завдяки йому.

У книзі відвідувачів Чернігівського літературно-меморіального музею М. М. Коцюбинського Максим Рильський 2 вересня 1953 р. залишив щодо цього дуже важливе свідчення. Він записав: «Я давно не відчував такої світлої пошани до людської творчості, такої глибокої свідомості того, що таке являє собою гармонія *художника* * і людини, як сьогодні в музеї М. Коцюбинського... Я згадав і знову пережив своє юнацьке захоплення творчістю незрівнянного майстра.

Щаслива думка була у працівників музею — прикрасити сад його квітами й рослинами, які любив Михайло Михайлович. Ніби бачиш його живого — *художника*, що так любив життя, людей, квіти, сонце, красу».

Отже, не випадкове знайомство, не рядова обізнаність начитаного юнака ще з одним письменником, а *захоплення*.

Звернім увагу й на те, що Коцюбинський двічі тут шанобливо названий *художником* — словом, яке стоїть в заголовку одного прозового етюд Рильського, присвяченого саме Коцюбинському.

Та юнацьке захоплення Рильського виявилось не тільки в посвяті свого твору «Художник» Коцюбинському. Про це ж захоплення переконливо свідчать і зовнішні ознаки стилю Рильського-прозаїка (пастельні картини природи, контрасне співставлення кольорів, звуків з емоційним станом героїв, поетичний синтаксис), і тематично-образна структура ранніх новел Рильського. Бо коли родовід, творчий збудник для таких творів М. Рильського, як «Чарівний город» і «Казка про щастя», слід шукати у Лесі Українки й Горького, то вже витoki для «Тишини», «Ба-

* Тут і далі курсив наш.— Ф. Н.

биного літа», особливо ж «Художника», ведуть до творчого джерела, ім'я якому — поетична проза Коцюбинського.

І тут впадає в око ще одна дуже важлива деталь: в час міжреволюційної реакції, коли і незамасковані ренегати, і залякані реакцією літератори втікали від дійсності, пропагували індивідуалізм, відчуження людини, заправляючи всю цю писанину людиноненависницьким шовіністичним чадом чи націоналістичним ядом, Рильський орієнтувався на художників передового, революційного крила, на письменників-інтернаціоналістів Горького, Лесю Українку, Коцюбинського.

Значно пізніше, вже в радянський час, Максим Тадейович в художніх творах і наукових статтях одверто і неодноразово висловить свою любов і шану до цих, як і до багатьох інших великих письменників. Тоді ж, у 1913 р., він встиг, чи знайшов за необхідне й можливе, сказати надзвичайно переконливо про свою симпатію безмежну та про свою духовну й мистецьку залежність і спорідненість — а це куди важливіше — з творчістю Михайла Коцюбинського. Маємо на увазі його ліричний етюд у прозі «Художник».

Герой цього етюдів не завуальований і не абстрагований. У ньому без труднощів упізнається М. Коцюбинський. Твір мав посвяту Коцюбинському і сприймався як схвилюваний, сповнений болю і захоплення могутнім талантом спогад про художника, якого щойно втратила українська література, людство.

Етюд пройнятий життєстверджувальним настроєм, в ньому звучить хвала життю, а не похоронне голосіння, не смуток. І ця тональність почерпнута молодим Рильським від Коцюбинського. Точніше буде сказати — і від Коцюбинського.

Це ж знаменно: ні тема (розмова про улюбленого художника, якого вже немає в живих), ні час, коли твір про Коцюбинського писався (а це ж були складні, сумні часи напередодні першої світової війни, часи розгулу реакції), не змогли змінити загальної життєствердної тональності твору.

Привертає увагу також те, що найбільш виразну типологічну спорідненість етюд «Художник» має з такими новелами Коцюбинського, як «Інтермеццо» і «Сміх», тобто з творами, в яких гуманізм, соціальні симпатії, а отже, й інтернаціоналізм Коцюбинського знайшли особливо переконливий і послідовний прояв.

Таким чином, звернення такої пильної уваги на творчу постать Коцюбинського дає підстави для роздумів не лише про жанрово-тематичні пошуки молодого письменника, а й про ті надійні підвалини, на яких формувалися, міцніли світоглядні позиції Рильського. Того Рильського, який у складному процесі революційних змін і звершень залишився з народом, а з часом став свідомим і натхненним співцем, будівничим нового суспільства, інтернаціонального своєю сутністю і діянням.

А вже безпосереднє звернення Рильського до творчості Коцюбинського в радянський час — маємо на увазі вже публіковані, а також виявлені в архівах Максима Тадейовича поетичні

та наукові інтерпретації ним образу великого прозаїка і його героїв — вагомо засвідчують те, що увага Рильського до інтернаціоналістичних, гуманістичних надбань дожовтневої прогресивної літератури залишалася постійною і результативною.

Ліричний етюд у прозі «Художник» (опублікований у 1913 р. в ж. «Сяйво», № 5—6) з посвятою: «Пам'яті М. Коцюбинського» був хронологічно першим проявом ставлення Рильського до Коцюбинського. Зміст і форма цього твору свідчать про те, що початкуючий прозаїк Рильський не просто захоплювався Коцюбинським, а й плідно вчився у нього. Тут особливо важливо підкреслити, що етюд дає відповідь на запитання, яким уявляв собі, яким хотів бачити письменника Коцюбинського, взагалі митця, молодий Рильський. Художникові Антонові Сергійовичу — а це й є Коцюбинський — притаманна органічна любов до живої природи, вроджена акуратність, витончений смак і відчуття прекрасного.

Однак акцентує Рильський увагу читача на тому, що Коцюбинський був насамперед гуманістом («Пише про сльози — а в сльозах грає сонце», «схвилюваними рядками виривається з-під руки хвала вічному сонцеві») та інтернаціоналістом. Художник — герой етюдів вболіває за всіх людей («малює бруд життя — а в малюнку трояндовим цвітом бринить те, що не згасло ще в серцях людських!»), за всю планету («Хтось проходить над землею і сипле золоте зерно в зелену землю, в груди птиць, звірів, людей...») [2, с. 83].

У такому ж навісвітленні подає Рильський образ Коцюбинського і в своїх віршових творах. Так, в одній з перших поетичних інтерпретацій постаті Коцюбинського — 5-му вірші з циклу «Чернігівські сонети» (1937 р.) — Рильський підкреслює всенародну значущість творчого подвигу видатного прозаїка («він рідний нашим городам і селам»), котрий страждав, як і його народ («боліючи душею разом з ним»), писав кров'ю серця. А лише такий — органічно зв'язаний із своїм народом художник і є поборником найсвятішого почуття — почуття дружби з іншими народами.

Думка ця ще більш виразно розкрита в сонеті «Горький і Коцюбинський» (1938 р.). Двох митців-побратимівєднала «відраза до тьми» і гірка доля («годованці тюрми»), а також спільність мети («вели серця в життя нове і чисте»). Сонет закінчується вказівкою на найважливішу заслугу обох письменників — їх інтернаціоналізм («друзі радощів... пострах ворогів»).

У поезії «Україна» (1938 р.) Коцюбинський згадується поруч з Шевченком, Гоголем, Франком, поруч із Пушкіним, Вольтером і Гете, як учитель радянської щасливої молоді. Наступні рядки («Гримить «Інтернаціоналі» сім'ї розкованих народів») виразно свідчать про те, що таких учителів Рильський особливо високо і насамперед цінує як поборників спілкування і братання народів.

Пафосом радянського патріотизму, ідеєю інтернаціоналізму

пройнятий вірш М. Рильського «Варіації на поезію Коцюбинського «Наша хатка» (1943 р.). Одночасно цей вірш засвідчує, як глибоко і всебічно знав Рильський творчість Коцюбинського.

Розповідаючи про Коцюбинського — тонкого цінителя і пристрасного охоронця природи (поезії «Гвоздики Коцюбинського», «Знову про солов'їв», а чи статті «Природа і література», «Цвіт яблуні», «Про людину, для людини» тощо), Рильський зводить розмову до того, що і в цьому також проявлявся характер письменника-інтернаціоналіста, який щиро бажав, прагнув усю Землю бачити розквітлим садом.

І в статтях, і в поезіях Рильського Коцюбинський справедливо й заслужено поставлений в один ряд з такими письменниками як Чехов, Горький, Гете, Достоевський, Міцкевич, Петєфі, Шевченко, оскільки їхня творчість «пройнята любов'ю до життя і ненавистю до тих, хто це життя і його світлу красу нівечить і затоптує в грязюку» [3, с. 9].

Таке послідовне акцентування Рильським інтернаціоналізму Коцюбинського цілком закономірне — воно ще раз підтверджує загальновизнану істину, що саме такі набутки класичної літератури беруть радянські письменники на озброєння у першу чергу. Тому гуманізм, послідовний і дієвий інтернаціоналізм Коцюбинського, його побратимство з Горьким, зустрічі з Леніним звеличував Рильський з особливим пієтетом та закличністю.

І не тільки звеличував. Він вчився у Коцюбинського, продовжував розпочате ним, пішов далі від свого учителя. Адже сам Рильський був художником-інтернаціоналістом з великої літери. Він був натхненним будівничим мостів дружби радянських народів, громоголосим оспівувачем священної єдності слов'янських народів-братів. Зором друга Рильський побачив, а серцем інтернаціоналіста сприйняв і правдиво змалював життя Франції і Бразилії. Взаємопізнанню і зближенню народів сприяла його невтомна перекладацька діяльність. Досить нагадати, що Рильський залишив нам переклади на українську мову творів 117 авторів з 27 літератур світу.

Заклик до єднання народів, результативні зусилля, спрямовані на зміцнення цього єднання, становили особливий зміст творчої, громадської активності Рильського. Сам письменник про це у збірці «Далекі небосхили» скаже так: «Спомин був, як блискавка: блакитна вода, білий парус, веселі, дружні люди... І привів він мене до одної з *найзаповітніших* моїх думок: про єднання слов'ян, про єднання народів» [4, с. 88].

А це й залишається речовим, переконливим продовженням найсвітлішої традиції прогресивного мистецтва попередніх і нинішньої епох — традиції спілкування, єдності і дружби народів.

І саме це було й залишається найпереконливішим свідченням того, що радянський письменник Максим Рильський продовжує предметно звеличувати, *показувати світові* інтернаціоналізм Коцюбинського, його безсмертя.

Список літератури: 1. Про підготовку до 50-річчя утворення Союзу Радянських Соціалістичних Республік. Постанова ЦК КПРС від 22 лютого 1972 року.— К., 1972. 2. *Рильський Максим*. Бабине літо.— Львів, 1967. 3. *Рильський Максим*. Про людину, для людини.— К., 1962. 4. *Рильський Максим*. Далекі небосхили.— К., 1959.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Стаття посвящена актуальній темі — взглядам одного из выдающихся мастеров поэтического слова М. Т. Рильского на интернациональный характер творчества классика дореволюционной прозы М. М. Коцюбинского. Большое внимание уделяется различным граням подхода Рильского к литературоведческому анализу творчества Коцюбинского-интернационалиста.

Стаття надійшла до редколегії 20 січня 1981 року.

О. М. БАЗИЛІВСЬКИЙ, асп.,
Київський університет

Він був великий

(В. І. Ленін у драматургії О. Є. Корнійчука)

Ленінська тема пронизує усю багатогранну творчість видатного українського радянського письменника, класика нашої літератури О. Є. Корнійчука, є центральною і основною в його драматургії. Ще у своїй першій літературній спробі — оповіданні «Він був великий», опублікованому в газеті «Большовик» (орган Київських губкому КП(б)У та губвиконкому) 21 січня 1925 р. до першої річниці від дня смерті В. І. Леніна, письменник безпосередньо торкається цієї теми, повністю присвячуючи їй увесь твір. Через 45 років після публікації цього оповідання Олександр Корнійчук з повним правом скаже: «Я гадаю, що саме ленінська тема зробила мене письменником. І хоча оповідання, треба визнати, було трохи наївним і недосконалим, саме воно стало моєю першою заявкою на ту величну тему, котра через деякий час стане центральною в моїй творчості — це тема єдності партії і народу, безсмертя Леніна в ділах трудового народу» [5, с. 55].

Ленінській темі присвячена і п'єса «Загибель ескадри» (1933 р.). Боротьба за виконання ленінського наказу розгортається не тільки між членами комітету, з одного боку, і монархістами та самостійниками — з другого, але й серед революційно настроєних мас, серед політично незрілих матросів, найяскравішим представником яких виступає мінер Гайдай. Саме на особистій драмі Гайдая драматург простежує перехід від стихійного до свідомого сприйняття революції, підкреслює велику заслугу в цьому комісара Оксани, яка поєднувала ленінську партійну принциповість, революційну відданість із чуйністю і доброзичливістю у ставленні до матросів. Оксана розуміє суть

ленінського наказу і терпляче, переконливо пояснює її Гайдаю. Вона говорить, що «за першу в світі пролетарську революцію» потопити кораблі «це — не дорого». Разом з тим вона непримиренно ставиться тоді до Гайдая, коли він не скоряється, бунтує, піддається провокаціям. Оксана пропонує виключити його з партії «за зрив партійної дисципліни, яка мусить бути залізною». Відповідаючи на слова одного з членів комітету, який пропонує повернути Гайдая, вона рішуче заявляє: «Партія ніколи не просить!».

Революційна свідомість, витримка, дисципліна з'являються у Гайдая з осмисленням і оцінкою несподіваної складності політичної ситуації. Він перший виконує наказ ЦК, наказ Леніна і йде топити кораблі, щоб вони не дісталися кайзерівським загарбникам. Беручи під свою команду моряків із свого ж есмінця, він клянеться перед ними: «Я пронесу цей прапор крізь вогонь і смерть. Прощай, море! Ми роздуємо на землі такий пожар, що закипиш і ти вогнем червоним» [3, т. 1, с. 73].

Виконання ленінського наказу пов'язане з гострими психологічними змінами у свідомості не тільки мінера Гайдая, а й усієї революційної маси чорноморської ескадри, яка правильно зрозуміла його і йде далі захищати завоювання революції. Адже геній вождя революційного пролетаріату був невіддільний від боротьби усіх трудящих, усього народу за перемогу соціалізму. Драматург згадує: «Після читання на сцені ленінського документа зал вибухає громом оплесків. Ось така сила ленінського слова. Працюючи над п'єсою, я зрозумів, який емоційний заряд несуть у собі ленінські документи, ніби спресувавши у собі досвід героїчної доби. Поезія цих документів практично невичерпна» [6, с. 6].

Не дивно, що гостра проблемність і масштабність твору, напруженість драматичної дії, тонко індивідуалізовані людські характери, соковитість мови тощо забезпечили п'єсі, яка першою з творів драматурга увійшла до радянської класики, довговічність сценічного життя.

До 20-річчя Великої Жовтневої революції відомий діяч партії П. М. Керженцев запропонував групі драматургів створити п'єси, присвячені історико-революційній ролі В. І. Леніна. Ця пропозиція їх не тільки збентежила, а й налякала. Адже всякий доторк до теми Леніна викликав у митців трепетне почуття особливої відповідальності. О. Є. Корнійчук згадував, як сумлінно розпочав він роботу над цією темою, багато разів відвідував Смольний, зустрічався з учасниками жовтневих подій, соратниками Ілліча, зокрема з В. Д. Бонч-Бруєвичем, прислухався до побажань робітників. Тоді ж саме й виробив для себе «непорушний принцип зображення ленінської теми в мистецтві. Ленін — найвеличніший геній. Його образ грандіозний сам по собі, і зовсім неприпустимі всілякі побутові подробиці, які роздрібнюють постать генія. Даремно гадають деякі автори, що введенням різноманітних побутових сценонк вони ніби набли-

жують лєнінський образ до глядача. Ні, це не так. На сцені повинен завжди бути титан, великий вождь партії і Радянської держави» [6, с. 7]. І хоча «урожай» оголошеного конкурсу кількісно був невеликий, значення його величезне — було започатковано «професійну лєнініану» на сцені провідних театрів країни. Уже в 1937 р. майже водночас з'явилися знамениті «Правда» Олександра Корнійчука, «На березі Нєви» Костянтина Тренєва і «Людина з рушницею» Миколи Погодіна*.

Згідно з задумом, О. Є. Корнійчук планував створити образ Лєніна без слів, але під впливом зустрічі з робітниками він змінив свій намір і увів образ вождя в драматичну дію. Малюючи образ В. І. Лєніна, драматург намагався підкреслити одну з найяскравіших рис його характеру, а саме — найтісніший зв'язок Ілліча з народними масами, єдність партії й народу. «В історії людства,— писав О. Є. Корнійчук,— ніхто з великих людей до Лєніна не був таким справжнім народним вождем, як він, не розумів так глибоко дум і прагнень трудового народу. З однієї-двох фраз, сказаних робітником, солдатом, селянином, Володимир Ілліч умів видобувати все. В кожній людині він, як у краплі води, бачив віддзеркальний вируючий океан революції» [7].

В. І. Лєнін з'являється у п'єсі «Правда» двічі. Перший раз — у другій картині третього акту в Смольному, в розмові з українським селянином, у минулому окопним солдатом Тарасом Голотою та з червоногвардійцями, другий — у заключній третій картині на трибуні II з'їзду Рад. Та дія твору від самого початку й до кінця п'єси пов'язана з іменем Лєніна. Про Лєніна розповідає Тарасові донька пітерського робітника Кузьми Рижова Наташа, накази Лєніна виконують червоногвардійці, він керує нарадою воєнного комітету, розмовляє по телефону з Урицьким і т.д., солдат Вася виступає в кавалерійському полку і теж «від партії Лєніна». Делегат II з'їзду Рад, селянин пояснює есерові причину свого спізнєння, він, мовляв, «ходив по місту і людей розпитував, коли вже Зимовий палац Лєнін візьме і міністрів у тюрму посадять... Може, тоді і землю дадуть» [3, т. 2, с. 64]. А вороги революції — Керєнський, меншовики, есери, царські полковники тощо — поширюють про Лєніна різні плітки, говорять про нього з одвертою ненавистю.

Майже усі дійові особи у п'єсі, сюжетні колізії, конфліктні ситуації пов'язані з іменем Лєніна. Він є тим «композиційним центром, від якого розгалужуються і в якому водночас синтезуються провідні думки твору, що відбивають вирішальну тенденцію історичного моменту, класифікують ідейні позиції кожного з героїв» [10, с. 81]. Лєнін з'являється у «Правді» на початку збройного повстання. Драматург вводить його в дію у найбільш напружений історичний момент, підкреслюючи його

* Тоді ж працював над своєю революційною хронікою «Як сходило сонце» Іван Микитєнко. Вийшла в світ вона у післявоєнний час.

величну простоту, дивовижну мудрість, глибоку людяність і виключну чуйність до трудящих. Ось, наприклад, хвилююча сцена його розмови з Кузьмою Рижовим і Тарасом Голотою, які уособлюють непорушний союз робітничого класу і трудового селянства, дружбу російського і українського народів, які разом прийшли до лєнінської правди.

«Т а р а с: Товаришу Лєнін, у мене до Вас просьба.

Лєнін: Що, товаришу?

Т а р а с: Запишіть мене у Вашу партію, бо, може, вб'ють, то невдобно бути помирати...

Лєнін (*посміхнувся*): Вмирати не треба, треба перемагати. Товаришу Рижов, Ви знаєте його добре?

К у з ь м а: Стоючий чоловік Тарас, і наш у всіх смислах.

Лєнін: (*пише у блокноті і говорить*) Просити ЦК прийняти українського селянина-бідака Тараса...

Т а р а с: Голота...

Лєнін: Тараса Голоту в день повстання. Рекомендують пролетарі Кузьма Рижов і Володимир Лєнін» [3, т. 2, с. 61—62].

Глибока віра В. І. Лєніна в народ, в його могутні творчі сили, нездоланна одержимість ідеєю перемоги соціалістичної революції, а також щире довір'я народних мас до свого вождя, рішуче прагнення їх йти за ним у боротьбі за торжество соціальної справедливості, йти під його прапором становлять пафос, високий громадянський темперамент цього твору. Остання картина, в якій Лєнін під вигуки «ура!» виголошує історичну промову на II з'їзді Рад, є заключним акордом твору.

Лаконічність, простота, афористичність мови вождя, точність і влучність його слова, відсутність будь-яких зовнішніх ефектів, внутрішня напруженість і динамічність дії роблять життєво правдивим образ Ілліча. Так творча думка письменника-патріота прямувала від емоційно-пристрасного, лірично-схвильованого і романтично-піднесеного сприймання імені Лєніна до зображення його живої історичної конкретності, характерних рис багатогранної лєнінської натури, до нового естетичного осмислення історичних надбань лєнінської програми революції.

У сценічній лєнініані «Правди» О. Є. Корнійчука взяли участь прославлені митці радянського театру, народні артисти Радянського Союзу Максим Штраух і Амвросій Бучма, які прагнули якнайповніше, якнайглибше відтворити образ Лєніна. Прем'єра «Правди» відбулася у Московському театрі Революції (постановник М. В. Петров, у ролі В. І. Лєніна — Максим Штраух) 5 листопада 1937 р. Того ж дня вперше було поставлено і п'єсу Костянтина Треньова «На березі Неви», а 13 листопада в Московському театрі ім. Є. Вахтангова — п'єсу Миколи Погодіна «Людина з рушницею» (в ролі В. І. Лєніна — Борис Щукін).

Глядачі схвально відгукнулись на ці вистави. Н. К. Крупська з цього приводу в газеті «Правда» писала: «На п'єсі Корнійчука в театрі Революції публіка реагує на зразок робітників французького передмістя на п'єсу, що хвилює їх: глядачі

аплодують перемогам робітників, успіхам братання, роблять вголос зауваження, вигукують,— очевидно переживають п'єсу разом із автором та акторами, що її грають. Це, на мій погляд, дуже велике досягнення» [8]. Театральна критика високо оцінила і першу роботу Максима Штрауха над образом Ілліча. «Штраух — писав московський журнал «Театр», — не метушиться, не бігає від дверей до дверей, не крокує вздовж і впоперек сцени, і все ж, коли актор іде за куліси, враження таке, начебто він був у безпосередньому стрімкому русі. Секрет цього ефекту в тому, що актор знайшов внутрішньо насичений напружений ритм рухів і слова» [2, с. 22].

Глибоко вдячний О. Є. Корнійчуку за безцінний «ленінський урок» — драматургічне створення образу Леніна в «Правді» — був також український майстер сцени Амвросій Бучма, який першим на Україні й одним із перших у Радянському Союзі створив сценічний образ Ілліча. Впродовж кількох місяців багато фізичних і духовних сил, робочих днів і безсонних ночей віддав цій роботі Бучма. Перечитував філософські, історичні та економічні праці Леніна, його полум'яні відозви, заклики і листи, відвідував Мавзолей і музеї в Москві й Києві, переглядав документальні стрічки і фотографії, слухав грамзаписи ленінських промов, вивчав художні твори, малюнки (Н. Альтмана, П. Васильєва, М. Жукова і ін.), розмовляв з людьми, які працювали з Леніним.

Сповнений вражень, збагачений почутим, побаченим, пізнаним, Бучма прагнув злитись з образом, увійти, перевтілитися в нього, повністю відчувати його духовне життя. Вдало відтворивши портретні риси вождя — обличчя, посмішку, постать, сповнені впевненості виразні промовисті жести, кількома, навіть зовнішніми штрихами надаючи образу конкретності, артист продовжував наполегливо працювати. «Я був уже близький до того, щоб зрозуміти і засвоїти спішну, енергійну ходу вождя, ритм його рухів і гаряче переконливої мови,— розповідав він.— Та не лише цього я шукав. Я шукав променисту добрість його очей, його геніальну простоту й глибоку принадність найлюдянішого з людей. Я шукав погляд Леніна, примушуючи свої очі дивитись очима Леніна. Адже не дарма кажуть,— що очі — душа людини, а в роботі актора це істинна правда: вираз очей актора розкриває внутрішню суть образу» [9, с. 61].

І митець переміг. Він постійно йшов нелегким шляхом внутрішнього, ідейно-філософського розкриття образу. «Я намагався найповніше перевтілитися в образ цієї найвеличнішої людини історії, щоденно жити ним і з ним,— писав він у статті «Найбільша творча радість моя». І далі: «Я глибоко переконаний, що образ Леніна ГРАТИ в повному розумінні цього слова не можна — в образі Леніна актор повинен тільки ЖИТИ... його ВЕЛИКИМ життям і це життя якнайкраще показати тисячам радянських людей» [1]. Артист справді жив і боровся думами, почуттями і прагненнями свого незвичайного героя, розкриваючи його ти-

пові риси й особливості в живому, тонко індивідуалізованому образі. Артист підкреслював не лише ленінську задушевність, теплоту, людяність, піклування про близьких, а й нищівну силу іронії, сарказму, його гніву і ненависті до тих, хто стає на перешкоді народові у його визвольній боротьбі.

Високу оцінку майстерності Бучми дав Максим Штраух. Він, зокрема, писав: «При першій появі Бучми його ленінський грим здався мені дуже інтересним і сміливим. Якийсь ультрасократівський лоб, різкий вигін брів... Ніби голову ліпив сам Роден, так усе було сильно й експресивно... Безперечно, Бучма був актор геніальний і, як мені говорили пізніше, став грати темпераментніше, гостріше, що, безперечно, додало його грі досконалості і блиску» [12, с. 91].

Образ В. І. Леніна у «Правді» у сотнях її вистав на сцені прославлених франківців у постановці народного артиста СРСР Гната Юри завжди полонив глядача своєю багатою внутрішньою наповненістю, ідейно-естетичною наснагою, філософською глибиною. І драматург, і театр багато зробили, щоб піднести на художню височінь історичну неповторність постаті вождя революції.

А хіба не осяяний світлом благородних ленінських ідей молодий хірург Платон Кречет в однойменній драмі високого філософсько-романтичного звучання (1934)? Образ нової, духовно багатой людини соціалістичної епохи, людини активної волі й дії, натхненного ученого-новатора у творчих пошуках продовжити життя людини і досі полонить, захоплює нас красою своїх чарівних ленінських мрій, невгамовних творчих дерзань. Це ж стосується його мудрого наставника, дбайливого господаря міста, людини широкого світогляду, що пройшла тривалу школу життя, простої, чуйної і уважної до всіх — справжнього керівника ленінського гарту комуніста Береста! Такі ж слова можна сказати і про старого лікаря, що прослухав десятки тисяч людських сердець («дев'яносто тисяч пульсів»!) Терентія Бублика, про колишню санітарку, а тепер медсестру, яка здійснила подвиг у роки громадянської війни — врятувала життя народного комісара — Христину Архипівну... Образи, людські характери, піднесені до широких узагальнень героїв нашого часу. Адже активність життєвої позиції драматурга народжувала активність і його «великих» та «малих» героїв — активних борців за будову нового світу.

І в часи найбільшого лихоліття, в роки Великої Вітчизняної війни, письменник виступає з низкою значущих творів на ленінську тему. Незламність волі, незборимість прагнень нашого народу, що є свідченням перемоги ленінських ідей, утверджує митець у нарисі «З Леніним у серці» (1942). Темі непохитної ленінської дружби народів, гніву й ненависті до фашистських убивць, могутності ідей соціалістичного гуманізму присвячені статті і нариси «Наша сила», «Дружба народів — велика сила у Вітчизняній війні», «Переяслав-Полтава», «Визволимо людство».

від кривавого кошмару» та ін. Ім'я Леніна, піднесе в них на гребінь високих, схвильованих емоцій, зливалось з образом соціалістичної Вітчизни.

У тому ж тяжкому для нашої країни 1942 р. О. Корнійчук пише важливу, гострополітичну п'єсу «Фронт». З ленінських партійних позицій сміливо й відверто критикує він віджили старі методи ведення війни, основані на голому «ура-героїзмі», розвінчує відсталість і самозаспокоєння деякої частини наших воєначальників типу генерала Горлова. Водночас високо підносить розумних, освічених полководців-новаторів, яких представляє генерал Огнев, що будують свої військові плани на всебічному знанні обставин, техніки, досвіду й сил підступного ворога, його стратегії й тактики, на точних розрахунках, сміливих маневрах і раптових ударах.

Принципово, з добрим знанням військово-політичної справи драматург говорить про ті прикрі недоліки й помилки, які заважали нам в армії і на фронті, затримували перемогу над ворогом. То був яскравий приклад активної життєвої позиції письменника-комуніста, потрібний і своєчасний зразок партійного вторгнення в усю складність воєнних дій, високе вміння з ленінських засад вирішувати важливі проблеми війни, її переможного закінчення.

«Працюючи над п'єсою,— згадує драматург, — я постійно звертався до ленінських праць, у тому числі до праць з воєнного мистецтва, і в них знаходив моральні сили для своєї творчості... Уважні глядачі й читачі уже тоді, у воєнний час, помітили, що Мирон говорить майже дослівно ленінськими словами. Ленін ненавидів бюрократизм і комчванство, і всю силу цієї ненависті я намагався висловити у «Фронті» [6, с. 9]. Ось характерний уривок з п'єси, розмова молодшого і старшого братів Горлових, що представляють дві різні позиції, дві методики у військовій справі: нову, прогресивну, науково і технічно обґрунтовану та стару, консервативну, гальмівну, шкідливу в нових умовах 40-х років.

Мирон: Я думаю: господи, коли, нарешті, переведуться на нашій землі дурні, невігласи, підлабузники, простофілі, підлизи.

Горлов: Ти знову своє, ну що ж, думай, думай. Індик думав теж та здох.

Мирон: Вірно. Думати пізно. Треба бити їх, цих самозакоханих невігласів, бити в кров, вщент і якнайшвидше замінити їх іншими, новими, молодими, талановитими людьми, інакше можна загубити нашу велику справу» [3, т. 2, с. 305].

Ідеї справжнього радянського патріотизму, глибокого соціалістичного інтернаціоналізму, непохитної дружби народів пронизують усю п'єсу «Фронт». Адже великим торжеством ленінських ідей є і той життєво реальний факт, що завоювання Жовтня, перемоги соціалізму поруч з росіянином Башликовим та українцем Остапенком захищають до останньої краплі крові грузин Гомелаурі, казах Шаяметов... І не випадково той же сер-

жант Остапенко залишає записку, яку після його смерті знаходить і читає вголос боєць Печінка: «Прошу не відмовити і прийняти мене у Комуністичну партію. Коли уб'ють, то обов'язково вважайте — загинув комуністом. Смерть фашистам! Гвардії сержант Остапенко».

Опублікована в «Правде» п'єса «Фронт» О. Корнійчука, всупереч опорів бюрократичних догматиків, консерваторів і просто невігласів, йшла на сценах багатьох стаціонарних і фронтових театрів, була палко зустрінута воїнами фронтів, творчими силами армії й флоту, партійною і радянською громадськістю. Швидко ставши на озброєння народу у священній війні, вона відіграла велику мобілізуючу і виховну роль у розгромі ворога. Десятки і сотні схвальних відгуків одержувала не тільки редакція «Правди», а й творець цієї незабутньої героїко-патріотичної драми — Олександр Корнійчук. Генерал армії С. М. Штеменко згадує що «генштабівська молодь, якщо можна так сказати про людей середньої керівної ланки і не старих за віком, сприйняла «Фронт» як вираз політики партії, як її заклик підвищувати рівень нашого воєнного мистецтва, методів керівництва військами» [11, с. 60]. І це була теж перемога, велика перемога ленінських ідей на фронті, в літературі й мистецтві.

О. Є. Корнійчук не раз висловлював думку про важливість вивчення праць Ілліча, про те, що ми повинні звертатися до ленінської спадщини не тільки тоді, коли відтворюємо образ Леніна. «Можна сказати, що немає такої теми — сучасної чи історичної, — яка б не потребувала від нас поглибленого вивчення праць Леніна, — писав він. — Серед ленінських статей, до яких я звертаюся постійно, є одна найулюбленіша. Йдеться про знаменну працю «Партійна організація і партійна література». Я постійно читаю і перечитую цю статтю, положення якої на диво актуальні для наших днів. Так побачити далечінь часів дано не багатьом. Глибоко переконаний, що митці слова повинні постійно звертатися до ленінських думок про літературу й мистецтво, черпати в них натхнення, завжди бути у сфері ідей марксистсько-ленінської естетики» [6, с. 9—10]. Драматург нагадує також відоме ленінське гасло: «Краще менше, та краще» і в зв'язку з цим слушно виступає проти слабких творів, у яких «ленінська тема розкривається виключно зовнішніми засобами» [6, с. 10].

Заключним високомистецьким акордом у Корнійчуковій ленініані, його хвилюючою лебединою піснею є драма «Пам'ять серця», написана в 1969 р., — до 100 річчя від дня народження В. І. Леніна. У цій п'єсі підкреслена і велич, життєдайність ленінських ідей, так яскраво виражених, художньо сильно акумульованих. Це і радянський патріотизм, і пролетарський інтернаціоналізм, і соціалістичний гуманізм. Це — непохитна віра в прогресивні сили людства, що перебудовують життя, у красу духовного світу людей праці, творців найбільших моральних,

матеріальних та інших цінностей. Ленінська тема розкривається в п'єсі у торжестві гуманізму радянських людей, у непорушній вірності їх заповітам Ілліча, що стають незмінними рисами їхнього морального і духовного обличчя. Драматург не звертається до гучномовних декларацій, пов'язаних з іменем вождя, а психологічно тонко і художньо переконливо показує, що у світогляді і діях скромних і простих радянських людей віддзеркалюється могутня сила і безсмертя ідей Леніна. Так, Антон, син Катерини, який збирається разом з своєю бригадою електрозварників будувати завод в Індії, говорить: «...Жодна держава в історії не мала стільки справжніх, чесних, бойових друзів, як наша. Про це мріяв Володимир Ілліч, і його мрія збулася повністю» [4, с. 260]. Пояснюючи італійцеві Антоніо Террачіні причини виняткової мужності й нечуваного героїзму радянських людей у війні з фашизмом, герої п'єси розповідають, що не тільки комуністи лягали тоді грудьми на амбразури ворожих дотів, а й безпартійні товариші, сини усіх народів нашої Вітчизни. Причини цього пояснює Катерина: «У нас є віра! Не релігійна, не містична, а сильна як життя. Вона дає нам силу дивитись смерті прямо у вічі. Цю віру дав нам Ленін» [4, с. 270]. А сам Антоніо при згадці імені Леніна згадує слова свого діда: «Всі Гарібальді світу разом — це Ленін».

Отже ленінська тема, ленінські мотиви невіддільні від усієї творчості митця, який завжди зосереджував увагу на яскравих зламних моментах у житті народу і Батьківщини, на утвердженні ленінських ідей у нашому сьогоденні. Майже кожна його п'єса, як і твори інших жанрів, органічно пов'язана з вічно живим ім'ям вождя революції, образ якого уяскравлювався все новими і новими рисами, барвами, особливостями. Саме ця велична тема надихала видатного драматурга — комуніста, класика радянської літератури — на створення гостро актуальних, соціально значимих, глибоко народних творів соціалістичного реалізму.

Список літератури: 1. Бучма А. М. Найбільша творча радість моя. — Південна Правда (Миколаїв), 1952, 1 липня. 2. Варшавський Я. Черты образа. — Театр, 1938, № 1. 3. Корнійчук О. Є. Твори. В 5-ти т. — Київ, 1966. 4. Корнійчук О. Є. П'єси. — Київ, 1972. 5. Корнейчук А. Е. И Ленина образ, и образ эпохи. — Под знаменем ленинизма, 1970, № 7. 6. Корнейчук А. Е. Ненссякаемый источник вдохновения. — Вопросы литературы. — Москва, 1969, № 1. 7. Корнейчук А. Е. Великий народный вождь. — Правда, 1939, 20 января. 8. Крупская Н. К. О пьесах посвященных Октябрю. — Правда, 1937, 13 декабря. 9. Львов-Анохин Б. А. М. Бучма (1897—1957). — М., 1959. 10. Федорчук М. С. Ленініана в українській радянській літературі. — Київ — Донецьк, 1976. 11. Штеменко С. М. Генеральний штаб у роки війни. — Київ, 1968. 12. Штраух М. М. Главная роль. — Юность, 1973, № 11, № 12.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В статье рассматривается ленинская тема в прозе, публицистике и драматургии А. Е. Корнейчука. Особенно ярко показано это на примере рассказа «Он был большим», пьес «Гибель эскадры», «Правда», «Фронт», «Память

сердца» и др. Прослеживается, как с развитием творчества писателя ленинская тема углубляется, обогащается новыми гранями образа вождя революции.

Стаття надійшла до редколегії 10 жовтня 1979 року

М. С. ЛИСАК,
Донецький університет

Нищівні удари по контрреволюції

(Сатиричний елемент у драмі
«Правда» О. Корнійчука)

Історико-героїчна драма «Правда» (1937) пройнята ідеєю уславлення Комуністичної партії, її вождя Володимира Ілліча Леніна, який у жовтні 1917 р. привів гноблені маси царської Росії до перемоги над світом темряви і насильства. Відтворюючи боротьбу робітничого класу і трудового селянства, О. Корнійчук не міг не затаврувати ворожої діяльності різномасштапних буржуазних партій, які чинили шалений опір переможному поступові пролетарської революції. Антинародна сутність цих партій, що прикривалися псевдореволюційними гаслами, стали предметом гострої сатири драматурга. З особливою силою викриваються меншовики та есери, в першу чергу Керенський і його поплічники.

Ленін назвав Керенського балакуном, «який потрібен капіталістам, щоб заспокоювати народ пустими обіцянками, одурювати його гучними фразами, «примиряти» його з поміщицьким і капіталістичним урядом, який хоче продовжувати розбійницьку війну в союзі з капіталістами Англії і Франції...» [1, т. 31, с. 66]. Саме ці риси політичного обличчя Керенського, визначені Леніним, покладені в основу його сатиричного портрета. Драматург продумано веде лінію сатиричного викриття заподадливого «главковерха». Розвінчуючи цього «міністра революційної театральності» (В. І. Ленін), Корнійчук виходить з ленінського положення про те, що передусім справи, а не слова людини визначають її сутність. Так, в одному з листів до О. М. Горького Володимир Ілліч підкреслював: «Не розуміючи діл, не можна зрозуміти і людей інакше, як... зовнішньо» [1, т. 47, с. 213].

Безпосередньому зображенню Керенського у п'єсі передують своєрідний сатиричний пролог, в якому засобами комічного розкривається антинародний смисл політичної діяльності його як глави уряду і лідера есерівської партії. Керенському в п'єсі відводиться весь експозиційний акт, що малює картину підготовки до зустрічі його на одній з маленьких степових станцій України. Серед палких шанувальників «главковерха» — поміщики, управителі маєтків. Місцеві власті хочуть бачити також селянську

делегацію з хлібом-сіллю. Ось появляються представники народу: козаки тягнуть на перон трьох зв'язаних селян — членів земельного комітету.

Поміщиця. Що це?

Басов. Це така депутатія?

Прапорщик. Стій, назад! В'юн, ти кого привів, собака?

В'юн. Ваш... ваш... вашбродь... Ви ж самі наказали ще вранці бунтівників одправити поїздом в город.

Прапорщик. Я тебе про депутатів-мужиків питаю, а не про них, морда... Зараз міністр приїздить, а ти кого на перон тягнеш? Бунтівників?

В'юн. Винуват, вашбродь... [3, с. 16—17].

Наведена сцена звучить насмішкою над есерівською демократією в дії: поява катованих селян різким дисонансом порушує «гармонію» благоговійного очікування «великого благодійника» Росії. В цьому — джерело комізму даної ситуації, який полягає в різкій невідповідності між гучною «демократичною» програмою відсутнього об'єкта осміяння (Керенського та його партії) і фактичними наслідками її реалізації. Отже, відбувається своєрідний процес «об'єктивізації» сміху: читач (глядач) бачить, що саме життя сміється з новоявленого «вождя» Революції.

За принципом об'єктивної іронії побудована і сатирична сцена зустрічі Керенського. Зупиняється поїзд, і на пероні, замість «високого гостя», — покалічені солдати, жертви імперіалістичної політики Керенського. Гнівна інтонація іронічної насмішки посилюється нагнітається, особливо коли Басов та Чубатенко, перебудувавшись, частують поранених фронтовиків черговою порцією демагогічних промов, а стрілочник Романченко своєрідно їх «коментує»:

«Басов. Солдати свободи! Ми вийшли зустрічати першого міністра, але найбільша радість для нас, що ми зустріли вас, воїнів свободи... Вас, що кров'ю своєю...

1-й солдат. Доволі!

Голоси. Чули... Чули...

Басов. Солдати, герої...

Голоси: Долой... Чули... Долой...

Чубатенко. Вистачить, бо говорити я не буду. Прийміть священний хліб і сіль з рук хазяїв України. Нас пригнічували, пригнічував царат... Я плачу і, як член Центральної ради, вітаю вас... Серце обливається кров'ю, коли дивлюсь на ваші рани... Хіба можна говорити... Ні, треба мовчати і плакати над стражданням народу.

Романченко (крикнув). Пане Чубатенко, спиніться на хвилинку і скажіть пану Басову, що його фільварок уже горить.

Басов. Горить... Бунт...

Чути гудіння дзвонів — одного, другого.

Чубатенко. Не бунт, народ наш творить суд над російськими поміщиками, що сторіччя тримали наші кращі землі.

Романченко (крикнув). Пане Чубатенко, а ваш фільварок загорівся першим, але ви так добре про любов до народу говорили, що я не хотів вас перебивати...

Чубатенко. Господи... що ж це» [3, с. 24—25].

Управитель поміщицького маєтку Басов та український поміщик Чубатенко сваряться, кому з них першому скористатись озброєним загоном для «усмирення». Сама історія сміється з керенщини і тих соціальних сил, на які вона спиралась. Комічна «ворожнеча» між Басовим і Чубатенком розширює емоційну палітру сміху, а іронічний Романченків «коментар» посилює його насагу.

Сатирична вагомість цієї картини визначається також багатоплановістю, багатоаспектністю авторського сміху. Так, наведена сцена загалом висміює Керенського як головного винуватця зла; змалювання натовпу на пероні продовжує сміх, скерований на них самих; події за межами сцени (пожежа маєтків) є злою іронією над усіма (відсутніми і присутніми) причінниками Керенського і його партії.

Враховуючи поліфонізм сміху з його широкими викривальними можливостями, письменник творчо розвиває кращі традиції класичної комедіографії, зокрема гоголівської (згадаймо, приміром, сцену прийому Хлестаковим місцевих скаржників у «Ревізорі»).

Цікаво відзначити, що Корнійчук ще на початку сатиричного прологу устами окремих героїв дає підсумкову оцінку керенщини. Так, бідний селянин Тарас сміливо заявляє: «Ці революціонери для себе царя скинули, а нас, мужиків, падлюки, продали панам надовго». Висновок сільського правдошукача варіюється і в комічно-глузливій формі — в репліці підплого начальника станції телефоністові-есеру: «Ех ти, пістон... Краще горілку пити, ніж у такій партії бути». Драматург дотримується принципу: коли митцеві є що сказати, він не боїться «розкрити карти».

Водночас Корнійчук вдається і до прийому інтригуючої антитези. Наташа говорить батькові — пітерському робітникові: «Яка тут тиша, аж страшно. Мені здається, тату, що на такій станції люди живуть, як на острові, хвилювання і бурі пролітають мимо них, як поїзди... Не життя, а спокійний сон, правда?» Наступні події вщент руйнують це перше враження.

Відомо, що комічне явище характеризується своєрідною двоїстістю: внутрішня сутність його не збігається з зовнішнім виявом. Сатира, опукло, наочно виявляючи цю невідповідність, допомагає збагнути справжній зміст осміюваного. Ступінь розбіжності між змістом і формою об'єкта осміяння — важливий фактор, що зумовлює естетичні властивості сатири.

У статті «Початок бонапартизму» Ленін зазначав: «Найбільша, найфатальніша помилка, яку могли б тепер, після утворення міністерства Керенського, Некрасова, Авксентьева і К^о, зробити марксист, полягала б у прийнятті слова за діло, облудної зовнішності за суть або взагалі за щось серйозне» [1, т. 34, с. 47]. Зображення особи Керенського в п'єсі — це поступове і рішуче зривання з нього маски революційного вождя. Автор дає нам можливість спостерігати за діяльністю цього «златоуста свободи», малюючи його (картина 1, акт III) у власній

резиденції — Зимовому палаці. Ще до його появи через репліку ад'ютанта читач поінформований про стиль «державного» керівництва глави Тимчасового уряду: «...Росії й свободі він віддає все — щодня не менш двадцяти великих промов...» Учадивши від ораторських вправ свого покровителя, його прислужник не помічає критичної спрямованості свого комплімента.

«Коли ідейний вплив буржуазії на робітників падає, підривається, слабішає,— вчить Ленін,— буржуазія *скрізь і завжди* вдавалася і буде вдаватися до найодчайдушнішої брехні і наклепу» [1, т. 25, с. 335]. Позбавлений довір'я, підтримки широких народних мас, вірний прислужник буржуазії Керенський змушений використовувати єдине мистецтво «найодчайдушнішої брехні і наклепу». З розвитком дії пунктирно накреслена ад'ютантом характеристика Керенського поглиблюється: «вождь» помилково виголошує перед журналістами промову, адресовану крамарям і купцям:

«Керенський: Знову депутація і знову квіти. О Росіє, народе, що робиш ти зі мною? Щодня ти засипаєш мене квітами... квіти... квіти... квіти... Підійдіть ближче, громадяни Росії. Я знаю, важко вам, але згадайте своїх великих попередників, купців руських, що не раз Росію рятували. Я знаю, важко вам торгувати, вам дрібним крамарям, знаю все, але той час недалеко, коли у вільній Росії зацвіте торгівля і кожен карбованець буде швидко обертатись, зараз терпіть, торгуйте, не закривайте крамниць своїх, допоможіть Росії вільній, і вона вас не забуде. Хай живе вільна Росія, хай живуть її вільні комерсанти!...» [3, с. 42].

Драматург будує наведений монолог так, що з перших же слів вимальовується образ самозакоханого позера, живильним середовищем для якого є густий дим фіміаму. Саме цю рису Керенського відзначали В. Маяковський, М. Горький, Д. Бедний.

Наведений монолог Керенського має свій сатиричний підтекст: слово «торгуйте» в даному контексті є виразним натяком на продажність буржуазної преси. Але головна сатирична функція монологу — розвінчати розрекламовану есерівською пропагандою здатність прем'єра за допомогою палкого слова оволодівати масами. Які ж маси він «чарує»? Адже промову глави Тимчасового уряду, по суті, ніхто не слухає, бо вона виголошувалась безадресно. Черговий виступ новоявленого «вождя Росії» — це лише пишний букет ораторського пустослів'я.

Справжньому ораторові властиві зовсім інші якості. Коли К. Цеткін зауважила якось Леніну, що його промова на III конгресі Комінтерну відзначається високими ораторськими достоїнствами, вождь революційного пролетаріату відповів: «Я знаю тільки, що коли я виступав «як оратор», я весь час думав про робітників і селян як про своїх слухачів» [9, с. 32]. Сам Корнійчук у статті «Невичерпне джерело натхнення» наводить важливі в цьому плані свідчення стенографістки, яка часто записувала

промови Леніна: «Ілліч звертався до всього залу й водночас до кожного з присутніх. Здавалось, що Ленін говорив з усіма і з кожним зокрема. Силу його слів не можна передати» [2, с. 7]. Ця риса Леніна-оратора поетично відтворена у віршовому романі «Молодість брата» Л. Первомайського, герой якого, слухаючи виступ Леніна на III з'їзді ВЛКСМ, відчуває, що вождь «неначе обрав його між делегатів і саме для нього тепер говорив» [6, т. 2, с. 13].

Саме ця визначальна якість — звернення до народу, трудящих мас — у Керенського-оратора відсутня, що робить всі його претензії комічно-жалюгідними. Таких викривальних наслідків досягає драматург, вдаючись до усунення адресата промови — широко відомого в сатиричній літературі прийому осміяння невдахи-оратора.

Так, комічна постать платного оратора Запойкіна (оповідання «Оратор» А. П. Чехова), який у відповідь на прохання колег «разведи там на могиле какую-нибудь мантифолію поцицеронистей» помилково оплакує на похоронах колезького асесора Вавілова «смерть» живого столоначальника Прокофія Осиповича, виводиться письменником, щоб зло висміяти шахрайство і хабарництво царських урядовців. Переляканий вчитель Мицько (оповідання «Прощальний вечір» Леся Мартовича) на честь знаenzaцька прибулого старости виголошує урочисту промову, підготовлену зовсім для іншого — для директора школи. Так висміюється атмосфера боягузства і бездушного чиношанування, що культивувалась австроцісарським урядом.

Звичайно, ідучи цим шляхом, драматург розв'язує в даній конкретній ситуації власні ідейно-естетичні завдання, по-своєму розставляє тут сатиричні акценти, хоча промова Керенського у п'єсі Корнійчука — це і є оця «мантифолія поцицеронистей».

Корнійчук затримує нашу увагу на картині роботи Керенського в службовому кабінеті. Він показує, що «бурхлива» діяльність «глави уряду», спрямована начебто на розв'язання назрілих питань життя країни, — насправді є лише безпорадною метушнею по організації власного захисту від натиску революційних мас: Керенський гримає на генералів штабу за погану організацію розвідки; віддає наказ прокурору заарештувати Леніна; дає розпорядження розгромити редакцію більшовицької газети «Робочий путь» та викликати військові частини для особистої охорони. І, нарешті, постать остаточно розгубленого «вождя» домальовує гостро викривальна сцена, ніби освітлена могутнім променем прожекторів «Аврори».

«Керенський (кинувся до вікна, рвонув штору, хотів закрити і обірвав її зовсім, б'ють прожектори йому в лице, повернувся, іде, тримає штору в руках, кричить). Штаб... викличте штаб! Чому «Аврора» й досі тут? 1-й ад'ютант взяв трубку телефону, викликає штаб. Бігають прожектори по кімнаті. (Застиг зі штору в руках і розгублено, механічно повертає голову за ними)» [3, с. 48].

Використовуючи художній досвід Гоголя, зокрема в змалюванні знаменитої німої сцени в фіналі «Ревізора», Корнійчук перетворює цю динамічну мізансцену в могутній засіб образного узагальнення сатиричної ідеї п'єси: Керенський — не державний діяч, а державний злочинець. Світлі промені прожекторів «Аврори», мов караюча десниця повсталого народу, ловлять злочинця. Втративши надію сховатися, той від переляку ціпеніє і лише механічно крутить головою. Цей прийом комічної автоматизації вдало довершує сатиричний портрет Керенського.

Сатирики нерідко використовують даний прийом для виявлення крайніх меж своєї ненависті до об'єкта осміяння. Так, німецький імператор Вільгельм II з циклу горьковських памфлетів «Мої інтерв'ю» — не жива людина, а автомат, який «не згинає ніг й, тримаючи руки по швах, не рухає жодним членом» [2, т. 7, с. 57].

Таким чином, повністю вичерпавши викривальні можливості комізму, породженого поведінкою Керенського, драматург цілком логічно домальовує цей сатиричний портрет фарбами умовного комізму — наділяючи його рисами карикатури.

Висока державна особа, яку готувались пишно зустрічати на кожній залізничній станції, і до смерті переляканий злодій, спійманий на гарячому, — такі крайні межі сатиричної еволюції образу Керенського.

Основне ідейне навантаження в п'єсі «Правда» несе образ вождя пролетарської революції В. І. Леніна: його ідеї — це й є та правда, яку виборює революційний пролетаріат в союзі з селянством. Але введення цієї постаті має ще й додаткову ідейну й мистецьку мету: остаточне розвінчення «главковерха». Н. Крупська відзначала: «В п'єсі «Правда» дуже добре задумано протиставлення образу Керенського образу Леніна. Керенський сповнений зарозумілості, повчає, безглузді накази дає. Ленін переконує, розтлумачує, що і як треба робити. Керенський — колишнє начальство, Ленін — товариш» [4]. Велич геніального стратега і вождя, який веде за собою трудовий народ, підкреслює політичну неспроможність авантюриста Керенського.

Логіка сатиричного наступу на Керенського струнка і переконлива. Показавши спочатку народну ненависть до Керенського — виразника інтересів буржуазії і поміщиків, драматург підготував тим ґрунт для нещадного осміяння його неспроможності як політичного і державного діяча та претендента на роль «вождя Росії». Памфлетна манера викриття не вимагала змалювання дрібних штрихів і деталей його образу. Корнійчук створює у п'єсі чітко виражений соціально-політичний портрет, накиданий експресивними сатиричними фарбами, що виділяють найхарактерніші риси конкретно-історичної постаті.

Пафос гнівного засудження діяльності Керенського з позицій народних інтересів — спільний для всіх радянських письменників, що звертались до його художнього відтворення, але дося-

гається він по-різному. Наприклад, М. Зощенко (повість «Керенський»), подає життєпис поведінки першого міністра, не вдаючись до прийомів гротескового загострення й перебільшення. Сатиричного ефекту він досягає скрупульозністю, надмірною точністю відтворення фігури цього діяча російської політичної дійсності переджовтневого періоду.

Скупо, плакатно зображає Корнійчук представників есерівської та меншовицької партій — Гоца і Дана. Як і провідні російські радянські сатирики (В. Маяковський, Д. Бедний), він підкреслює головну властивість цієї категорії політичних діячів — холуйську відданість буржуазним урядам. Дем'ян Бедний у вірші «Лібердан» з характерним підзаголовком «підлабузницький танок» представляє меншовика Дана як лакизу, що темпераментно витанцьовує під дудку Мілюкова. У п'єсі «Правда» постаті Дана і Гоца сатиричним промінням просвічуються лише з точки зору ганебної діяльності цих есєро-меншовицьких лідерів і ставлення до них революційної маси. В останній картині драматург поєднує ці два аспекти зображення, чим досягає завершеності сатиричного малюнка. З трьох сцен, в яких виступають меншовики й есєри, остання відтворює той момент, коли Ленін на II з'їзді Рад доповідає делегатам про перемогу соціалістичної революції. В перших двох сатиричне заперечення есєро-меншовизму пройняте гнівом, а в третій — торжествуючим сміхом переможців.

Таке розміщення сатиричних барв зумовлене різними реальними обставинами: у перших двох сценах зображено період панування есєро-меншовиків, у третій — повне торжество пролетарської революції.

Герої фальшування — так Ленін характеризує есєро-меншовицьких діячів за їхню тактику підступності і ошуканства. На п'ятихвилинному прийомі у Керенського поведінка Дана і Гоца не може викликати нічого, крім гніву обурення. Визначені Леніним властивості їх характеру проявляються тут виразно й безпосередньо: кожен з них поспішає якомога переконливіше довести, що лише нові, ще мерзенніші засоби ошукання народу можуть врятувати Тимчасовий уряд. Авторіві вдалось зобразити хвалькуватих есєро-меншовицьких проводирів жалюгідними боягузами, які, забувши про свої «високі» політичні принципи й ідеали, тремтять зі страху перед неминучою розплатою. Комічне зниження тут досить показове і сатирично містке.

Естетична амплітуда розвінчального комізму в «Правді» широка: інколи ущипливий сміх виступає в зовні кумедній формі. Характерною в цьому плані є картина, де показано, як реальна дійсність змушує рядових членів есєрівської партії (зокрема, селян) до мимовільної політичної переорієнтації. Свідчення цьому — сцена реєстрації депутатів II з'їзду Рад:

«Н а т а ш а (повертає мандат): Ви не сюди, тут більшовики, а ви есєр — он ваш столик.

С е л я н и н. Есєр я, дійствітельно есєр.

Есер. Сюди, сюди, діду, прошу. Звідки?

Селянин. Селянин Орловської губернії, село Тихое (есер пише).

Наташа. Так і ваші спізнюються?

Есер (до селянина). Що ж ви, діду, так спізнились?

Селянин. Ходив по місту й людей розпитував, коли вже Зимовий палац Ленін візьме і міністрів у тюрму посадить... Може, тоді землю дадуть (чути кулеметну пальбу). (Хреститься). Мабуть, скоро... Господи, допоможи Леніну...» [3, с. 54].

В інтонаціях дошкульного жарту подаються також окремі оціночно-характеристичні репліки революційних матросів.

Трансформуючи народні афористичні вирази й словосполучення, письменник збільшує тим самим їхнє комічно-викривальне навантаження. Так, широко вживане словосполучення *зробити комусь баню* на означення карі в авторському трактуванні набирає загрозливого звучання, хоча й підноситься в веселій формі: «Нічого, товариші, спокійно,— коло Зимового палацу, по-моєму, передбачається невеличка баня з сухим паром»,— радісно повідомляє матросів аврорівець.

В комічно-гнівних тонах подана остання сцена. Драматург знов досягає гнівного сарказму, малюючи поведінку збанкрутілих політиканів у хвилини торжества переможного пролетаріату в зв'язку з падінням Зимового палацу. II з'їзд Рад вітає переможців. Бундючні меншовики та есери демонстративно залишають з'їзд. Саме в цей завершальний момент сюжетної дії вони і зазнають останніх смертельних сатиричних ударів: устами матроса Дримби дається узагальнююче визначення політичної есери-меншовицької сутності: «Бійці, припиніть мечту — контра йде!..»

Остання репліка дотепного Дримби переводить поняття «меншовик», «есер» із сфери політичної в сферу негативно-побутової термінології: «Ми тільки мечтать почали, а ви весь воздух спортили, сволочи!..»

Аж ніяк не можемо погодитись із твердженням О. Борщоговського, що наведені комічні пасажі свідчать про прагнення автора до самодостатнього комізму [5, с. 7]. В контексті п'єси це — торжествуючий сміх над пройдисвітами, останній спалах народного гніву проти тих, хто силкувався залишити ярмо неволі на шиї трудящих. Не випадково ж весело-грубуваті уточнення Дримби виголошуються слідом за палкою тирадою Тараса у відповідь на Гоцеве «Хто ви?»:

«Т а р а с. Я той, що змалку за шматком хліба в панів робив день і ніч!.. Я той, хто гнів в окопах!.. Я той, кого ти продавав і розпинав!.. Я той, кого брехнею і бичем ти гнав у ярмо! Я — селянин! Я — мужик!.. Пізнаєш мене?..» [3, с. 57].

Ідея народності Жовтневої революції проймає всю драму «Правда». В ній гострою зброєю сатири затавровано меншовиків, есерів як антинародну, реакційну силу. Письменник переконливо довів, що за антинародною програмою, за моральними якостями лідери цих партій — нікчемні лакизи буржуазії.

У попередніх п'єсах О. Корнійчука сатира — органічний елемент художньої структури твору — не сягала таких високих реєстрів політичного пафосу і бойової наступальності, як в історико-революційній драмі «Правда».

П'єса засвідчила ріст рівня майстерності Корнійчука-сатирика. Розширилися викривальні можливості його сміху, який набув рис поліфонізму, посилилася розвінчальна властивість іронії і сатирична дієвість мізансцен. Драматург створив зразки памфлетної сатири.

Сатира історико-революційної драми «Правда» має чітке ідейне спрямування, вона по-справжньому партійна, пристрасна, відбиває народний погляд на ворогів революції.

Список літератури: *Ленін В. І.* Повне зібрання творів. 2. *Горький М.* Собр. соч. В 30-ти т. — М., 1950. 3. *Корнійчук Олександр.* П'єси. — К., 1972. 4. *Правда*, 1937, 13 грудня. 5. *Театр*, 1938, № 1.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В статье анализируется сатирический элемент в историко-революционной драме «Правда» А. Корнейчука. Автор статьи, определяя идейное содержание сатирических образов, рассматривает также их художественное своеобразие.

Стаття надійшла до редколегії 15 жовтня 1978 року.

І. Д. ОСТАПИК, асист.,
Львівський університет

Діалектика спільного і своєрідного

(Порівняльний аналіз становлення поетичних голосів
Андрія Малишка та Аркадія Кулешова)

«Нема нічого цікавішого для критика, як слідити крок за кроком розвій автора, прислухаючися, як в його слові звільна міцніють, доходять до переваг, а далі до повного гармонійного панування тони, властиві його талантові» [7, т. 17, с. 238], — писав Іван Франко з приводу еволюції поетичної творчості Лесі Українки.

Та чи не можна ускладнити дослідження еволюції письменника типологічним аналізом подібних явищ у споріднених літературах? Саме метод соціалістичного реалізму, його концепції і принципи кристалізують спільність течій, закономірності зближення і консолідації багатонаціональних літератур нашої Вітчизни. Ця думка авторитетно й доказово проходить у найновіших працях учених, які досліджують діалектику зближення радянських літератур, що відбувається на різних рівнях — тематичних, образно-пафосних тощо, і аж ніяк не означає нівеляції творчої особистості автора.

Становлення поетичних індивідуальностей двох представників братніх літератур — української і білоруської — Андрія Малишка і Аркадія Кулешова — яскравий приклад єдності спільного і своєрідного, інтернаціонального і національного. Ця діалектика спільного і своєрідного зримо простежується вже у довоєнній творчості (1930—1941 рр.) письменників, коли відбувалось формування їхнього індивідуального стилю.

Андрія Малишка й Аркадія Кулешова ріднять не тільки довговічна дружба, що започаткувалась ще у 30-ті роки, а й спільні уподобання, єдина естетична оцінка дійсності, зацікавлення певними жанрами й засобами поетичної образності. Виступивши майже одночасно, ці поети відобразили закономірності, характерні для всієї багатонаціональної радянської літератури, що розвивається на основі єдиного творчого методу. В їхніх творах відтворена боротьба радянського народу за торжество соціалізму, за мир і дружбу між народами.

Вже перші твори Андрія Малишка й Аркадія Кулешова свідчать про уміння митців бачити факти і явища дійсності, визначити їхню вартість і включити їх у сферу ліричних переживань. Поети щиро прагнуть не тільки відображати життя, а й активно впливати на нього. У центрі уваги А. Кулешова («Распрацоўкі», 1930; «На зямлі», 1932; «Малацьба», 1934) та А. Малишка («Заспів про весну», 1931; «Сівба комунівська», 1931 та ін.) народження нового колгоспного ладу, думки і почуття простої людини. Про що б не писали вони, світле, радісне відчуття навколишнього світу, мотив надзвичайної повноти життя незмінно присутній у їхніх віршах.

Подібним настроєм сповнена вся література початку 30-х років. Саме в цей час з'явився цілий ряд творів про соціалістичне будівництво у місті і на селі: «Соть» Л. Леонова, «Енергія» Ф. Гладкова, «Бруски» Ф. Панфьорова, «Інтеграл» І. Ле, «Сила» Я. Баша, «Бурун» С. Складенка та ін.

Кожний день утвердження соціалізму в усіх сферах суспільного життя давав можливість письменникам спостерігати і «закарбовувати» в художніх образах духовне розкріпачення селянства, його шлях від соціальної розрізненості до соціальної єдності. У ряді віршів Аркадія Кулешова і Андрія Малишка, як і у творах «Люди з глушини» О. Малишкіна, «Зоря Колхиди» К. Лоркіпанідзе, «Гваді Бігва» Л. Кіачелі, «Країна Муравія» О. Твардовського, «Над рікою Оресою» Янки Купали, «Пісня трактористки» П. Тичини, «Ріон-порт» Т. Табідзе, що з'явилися пізніше, чи не вперше у поезії зроблена спроба розкрити силу людського колективу, показати нерозривний зв'язок з ним людини, простежити зміни людської психології в умовах колективізації та індустріалізації. Так, якщо у поезії А. Малишка «З листа» ми довідуємось, що нужденне життя селянина приводить його у колгосп, то у «Заспіві про весну» йдеться про боротьбу з одноосібництвом і про викорінення психології індивідуалізму. В результаті агітаційної роботи і щирих розмов одноосібник Іван

вирішує розпочати інше життя. Правда, процес переродження свідомості селянства у творі малоїмовірний і художньо непере-конливий.

У дещо іншому аспекті художнього втілення цей же життєвий матеріал є об'єктом зображення й у творах А. Кулешова. У сфері його поетичних роздумів домінує думка, що поза колективом людина приречена на фізичне і духовне вимирання. У ду-сі цієї концепції останній одноосібник Семенко з поезії «Першабытны чалавек» ніяк не спроможеться подолати своїх сумні-вів й поступити до колгоспу. Автор висміює свого героя шляхом зіткнення двох контрастуючих картин: глухого болота і гомону нового життя, що доходить і до Семенка. Не тільки люди, а й природа висловлює свій суворий осуд одноосібникові:

Гай яго шумам глушыць,
Совы, кажаны не даюць быту,
І жыве ён сярод
асакаі, гнілушак,
Гэты галетнік — чалавек першабытны.
[4, т. 1, с. 70]

При всій кількісній неспівмірності¹ характерною ознакою ранніх віршів А. Малишка і А. Кулешова є не лише певна спіль-ність проблеми, а й подібні пошуки прояву творчої індивідуаль-ності, навіть невдачі інколи були подібні.

Типологічна спорідненість у темах та ідеях, що намітилась на початку 30-х років, в обох поетів визначилась у пошуках засо-бів *лірико-романтичного відображення* дійсності. Чим же поясни-ти таку посилену увагу А. Малишка і А. Кулешова до лірико-романтичного письма? Мабуть, причина тут не тільки в складі їх таланту — у творчості обох поетів відбилися глибинні моди-фікації стилю. На різних етапах їх творчої еволюції помітне поєднання, перевага одних рис над іншими. Період становлення стилю А. Малишка і А. Кулешова припадає на роки перших п'ятирічок, коли порив небувалого ентузіазму охопив усю краї-ну. Героїчне було поруч, на кожному кроці. Сенсом життя став крилатий вислів «Час, уперед». Цей всеохоплюючий героїчний тонус світосприймання цілого покоління людей неминуче позна-чився на відчутті молодими літераторами потреби відтворення дійсності у величних образах і ритмах, в художньому пафосі.

Так, з цілого ряду кращих віршів збірок «Дружба» (1935), «Батьківщина» (1936), «Лірика», «Із книги життя» (1938), «На-родження синів» (1939), «Листи червоноармійця Опанаса Бай-ди» (1940) А. Малишка, «Розквіт зямлі» (1930), «Па песню, па сонца» (1932), «Медзі дождж» (1932), циклу «Юнацкі свет» (1938—1941), поеми «Васіль Баранаў» А. Кулешова постає лі-ричний образ, який і є носієм ідеалу поетів. Це молодий патріот-

¹ На початку 30-х років Малишко мав близько десяти віршів, з яких темі праці присвячувалась лише половина, а Кулешов був уже автором двох збірок.

інтернаціоналіст, людина з високими моральними переконаннями, якій не чужий світ краси рідної землі й інтимних почувань.

Характерно, що всевладне відчуття молодості країни обидва поети конкретно-почуттєво уособлюють в образі весни, тому у ранніх віршах А. Малишка і А. Кулешова так багато сонця, весняного грому і дощу, пахощів полів і дібров, кування зозулі й солов'їного співу, щасливого кохання (інколи оповитого навіть смутком розставання), руху і бентежного неспокою.

Ліричний герой А. Кулешова прагне

Спакою не ведаць ні поччу, ні днём
І не прыставаць у знямозе,
Вялікай любові дажджом
І агнём
Зямлю цалаваць па дарозе.
[4, т. 1, с. 172]

Малишкового героя ваблять далекі небокраї, де перед ним розкривається краса і принадність незвіданого:

І кличе в путь життя моє просторе,
Товариші, ровесники мої,
Дзвенять берези, і клекоче море,
І не старіють птиці солов'ї.
[5, т. 1, с. 174]

Таким чином, і А. Малишко, і А. Кулешов, захоплюючись життям, його красою, поетично стверджували ідеал прекрасного в дійсності, з якої обидва черпали своє натхнення. Внаслідок цього відбувався, так би мовити, взаємно спрямований рух, що породжував образ, заземлений і водночас піднесений.

При характеристиці стилю А. Малишка і А. Кулешова цього часу потрібно врахувати і «школу» майстерності. Поети по-різному сприйняли стихію народної творчості. Якщо для українського поета одним із носіїв його ліризму, джерелом живої сили його образності був фольклор, то А. Кулешов довгий час перебував під впливом книжної стильової традиції.

Певна стриманість А. Кулешова у ставленні до фольклору пояснюється, очевидно, його постійними пошуками розширення можливостей вірша, здатності передавати ним складні явища дійсності. Наявність елементів народної творчості у А. Малишка пояснюється тим, що з дитинства він був закоханий у народну пісню, і тому її поетика невимушено зайняла провідне місце у його творах.

А. Кулешов зазначав, що його улюбленими поетами були М. Лермонтов і В. Маяковський. Багато літературних вчителів, як справедливо зазначає Д. Павличко [6, т. 1, с. 20], мав і А. Малишко. У цей період його найбільше привертала полум'яна муза Кобзаря. Літературознавці досить повно розкрили вплив шевченківських традицій на творчість Малишка — він не тільки використовував образи й інтонації основоположника критичного реалізму, а й ритмічно-образний лад його творів.

Білоруський поет відчував слабкість своїх творчих позицій. Критично оцінивши результати своєї праці (1925—1934), він наполегливо почав шукати опори у творчій досвіді кращих радянських поетів. «Доходжу висновку,— писав він згодом в автобіографії,— що слабо, поверхово знаю життя, а про те, що знаю, співаю, як мовиться, не властивим для мене голосом. Відчуваю, що найкраще звернутися до народної пісні, до Янки Купали, до Якуба Коласа, до Пушкіна і Некрасова... Стежу за всім, що появляється нового у радянській поезії... Нарешті, як відкриття, як просвітлення — «Країна Муравія» Олександра Твардовського. Я не перебільшу, коли скажу, що як поет своїм народженням я зобов'язаний саме цьому твору. «Країна Муравія» не тільки по-новому відкрила мені світ народного життя, а й стала поштовхом, який вивів мене, нарешті, з творчого тупика» [3, с. 6—7].

Відображення процесів народного життя вимагало від поета відповідних, близьких до народного сприйняття форм мистецького втілення. Цим і пояснюється орієнтація А. Кулешова на народно-пісенну стилістику. Поетична мова його творів, як і поезії А. Малишка, набуває образності, простоти і пісенної мелодійності. Особливий народний колорит надають поезії митця розмовні інтонації — лаконічні, напружені, з багатьма психологічними підтекстами діалоги — специфічна фольклорна поетика.

Як бачимо, становлення однієї з істотних рис стилю обох поетів — романтики світосприймання — відбувається майже в одному й тому ж аспекті. Але якщо увага А. Малишка прикута до малих ліричних і ліро-епічних форм, то А. Кулешов, не уникаючи різножанрових віршів, схильний до створення великих ліро-епічних полотен.

Як відомо, тема Великої Жовтневої революції і громадянської війни займала провідне місце у літературі 20-х років. Події, що становили її зміст, сприймалися тоді як явище, котре відбувалося за пам'яті сучасників, і самі митці, опрацьовуючи їх, могли спиратися на особисті враження («Як упав же він з коня», «На майдані» П. Тичини, «Червона зима» і «Комсомолец» В. Сосюри, «Дума про Опанаса» Е. Багрицького, «Гренада» М. Светлова, балади М. Тихонова). Збігаючись з названими творами яскравою романтичною піднесеністю показу героїзму і мужності бійців революції, готових віддати життя в ім'я свободи і щастя народу, вірші А. Кулешова і А. Малишка не повторювали відомих зразків.

Звернення молодих митців до недалекого минулого супроводжувалося пошуками героя і поетичного пафосу, співзвучного епосу перших п'ятирічок. Для поетів головним став не сам факт, а ставлення до нього сучасників, їх активна емоційна оцінка. Внаслідок цього виразно визначилося в трактуванні історико-революційної теми яскраве романтичне забарвлення. У задумі поетичного твору воно стало провідним, визначальним.

Героїка революції у творах А. Кулешова («Мігнулі, як

знічкі», «Учора над загонами», «Пакаленне моє») найчастіше передається через сприйняття і переживання ліричного героя, який відчуває нерозривний зв'язок сучасних йому робітників і селян, поетів і вчителів з тими, хто в роки революції боровся,

Каб лепшує долю
знайсці, працакаць.
[4, т. I, с. 42]

Якщо А. Кулешов через призму емоцій свого ліричного героя лише ескізно накреслив постаті героїв Жовтня, то А. Малишко прагнув до зображення цілісних картин героїки революції.

Характерно, що у вирішенні історичної теми А. Малишко не опирається на документально зафіксовані епізоди — в пошуках типових ситуацій він покладається в основному на творчу уяву. Еволюція поета відбувається в бік збільшення художньої піднесеності і глибини образу творів. У цьому плані характерна одна з кращих його балад — «Опанас Біда», в якій створено образ безстрашного бійця революції в боротьбі з білополяками. Розповідна, з елементами діалогу манера викладу дала А. Малишку можливість найповніше, всебічно розкрити душевний світ свого героя.

Такий підхід до зображення героїки Жовтня не новий у поезії — згадаймо хоча б баладу «Комсомолец» В. Сосюри, побудовану в основному на діалогічному викладі. У віршах, що оспівують героїчне чи драматичне, А. Малишко уникає надмірної психологічної напруги і тривоги. Тон його розповіді — погідний, лірично-мажорний. Драматична ситуація наче оповита теплими сонячними барвами. Її трагізм не викликає пригніченого настрою своєю розв'язкою (у складній сутичці воїн потрапляє в руки шляхти), у читача виникає почуття захоплення тими, хто самовіддано служив ідеалам революції, не похитнувся навіть у найскрутнішу хвилину життя. Це враження підсилюється всім образним ладом поезії, плинністю розповіді, в струмені якої пульсують живі, невимушені народно-пісенні інтонації.

Гостра конфліктність, трагедійність розв'язки, стрункість сюжетної побудови, інтонаційна гнучкість ритмічного ладу, життєстверджуючий пафос балади «Опанас Біда» стали своєрідним підсумком пошуків А. Малишка для передачі героїчного у роки революції. До того ж тенденція до розповідної манери викристалізовується щодалі тим зриміше, набираючи специфічних форм у кожному конкретному випадку. Але незмінним залишилося одне: прагнення митця втрутитись у зображуване, висловити своє ставлення до нього і тим самим утвердити його чи заперечити. У наступних зверненнях до революційного минулого А. Малишко продовжує пошуки нових тем, сюжетів і принципів зображення для урізноманітнення жанру героїчної балади.

Для радянської багатонаціональної поезії другої половини 30-х років властивий мотив передчуття загрози фашизму, який зазвучав у творах О. Твардовського, О. Прокоф'єва, М. Тихоно-

ва, М. Ісаковського. М. Бажана, П. Тичини, Янки Купали, Якуба Коласа та ін.

У відповідь на агресивні заміри фашизму пристрасним словом відгукнулись А. Малишко та А. Кулешов. Звичайно, не всі їхні поезії на оборонну тему художньо досконалі, однак деякі з них стали етапними у творчості не тільки обох поетів, а й літератури тих днів.

Так, сповнений тривожно-бентежних передчуттів ліричний герой вірша «Стаїць на узлессе дом» А. Кулешова прощається з безхмарними днями мирного життя, клянеться виконати свій громадянський обов'язок перед Вітчизною — мужньо стати на її захист, а коли потрібно, то й віддати життя:

Ці трапіць штых ва ўпор,
Ці куля ўп'еца ў каску,
Хай занюць:
Я памёр,
Памёр за гэту казку.
[4, т. I, с. 173]

Цей настрій панує і в збірках «Лірика», «3 книги життя», «Березень», «Жайворонки» А. Малишка, в яких мотиви передгрозя дисонансували з картинами мирного неба й щасливої праці. Взяти б для прикладу вірш «Батьківщині». Перед зором юнака постає рідна країна у всій своїй красі і величі, з її революційним минулим і щасливим сучасним. Як і А. Кулешов, А. Малишко наголошує на найважливіших рисах свого сучасника — патріотизмі, гордості за творчі успіхи свого народу, готовності стати в ряди оборонців рідної землі:

Від чужої кулі, під заграви,
Може, десь поляжу у бою...
Та за ці врожаї й тихі трави
За людей гартованої слави
За Вітчизну — молодість мою.
[5, т. I, с. 167]

Як бачимо, в зображенні захисника Батьківщини обидва митці виходять з однакових ідейно-естетичних засад — прагнуть створити оптимістичний образ людини, співзвучний часові, що є вагомим здобутком обох письменників. Але не тільки це спільне для вірша «Стаїць на узлессі дом» А. Кулешова та твору А. Малишка, написаного значно раніше. Обидва твори витримані в одному пісенному ключі, зрештою сама образна палітра їх оживлена засобами народної поезики.

Широкі філософські роздуми про характер майбутньої війни у творах А. Кулешова доповнюється розкриттям морально-психологічних мотивів поведінки і вчинків людини, що незабаром візьме участь у боротьбі. У вірші «Хлопцы опошняй вайны», крім ліричного героя і його роздумів, помітне місце займає образ фашиста, однолітка білоруського юнака. Через монолог — звернення до ворожого солдата, А. Кулешов показує героїчну

сутність характеру своїх сучасників, красу і велич їхніх гуманістичних почуттів та приреченість на безслав'я й загибель тих, хто спрямовує зброю проти мирних людей. Усі зображені у творі картини пронизує почуття світлого оптимізму. Такого вирішення теми поет досягає, зокрема, тим, що з позицій митця соціалістичного реалізму він торкається чи не найважливішої «філософії» війни — життя і смерті.

Смерть бійця не може обірвати життя народу. Воно вічне, як вічний і прекрасний навколишній світ. Саме тому той, хто помирає на ратному полі в ім'я щасливого майбутнього, закликав:

Хто з вас жыць застанеца, аддаю свае вочы
таму —

На будучыню глядзі
І маімі вачыма...

[4, т. 2, с. 31—32]

А. Малишко у своїх поетичних творах цього часу своєрідно передає передчуття фашистської навали. Його антифашистська лірика — це емоції тривоги і пересторог. Такими видаються нам поезії «Батьківщина», «Полустанок», «Повився хміль біля старих воріт», «Я б не повірив теж у випадковість», «Струмок», «Нові чуття не зріднені з журбою», «Одягнем шинелі», «Щедрота», «Іржуть на вітрі коні чорногриві», «В північний час ударить грім», «Спіноза», що нагадують вітражі, у яких різнобарвні і різноформні скельця викликають більше емоцій, ніж роздумів. Так у жанрах рефлексійно-виражальної лірики — ліричному монолозі «Червоно-вишневі зорі віщують погожий схід», роздумі «В північний час ударить грім» та ін. — превалюють піднесено-героїчні настрої. Складні почуття, що виникають від нарастаючого гулу великої війни, дістають свій вираз, як правило, у поезіях змішаних структур, де пейзажна чи портретна зарисовка, розповідь і переживання підводили читача до сприймання війни як великого випробування міцності соціалізму, яке в повній бойовій готовності зустрине народ.

Такий дещо своєрідний підхід до відображення дійсності можна, на нашу думку, пояснити не тільки самим реальним життям, скільки якісно новим, індивідуальним підходом до зображення дійсності, що склався в кожного з поетів. Огляд усього доробку А. Кулешова і А. Малишка 30-х років дає підстави стверджувати, що перед нами два типи пошуків прояву творчих можливостей, які, перехреснюючись, все-таки позначені печаттю індивідуального. Воно полягає в тому, що А. Кулешов, прагнучи давати цільні, пронизані внутрішнім світом людини об'ємні картини народного життя, тяжіє до обширних епічних полотен. Для його поетичних творів, особливо останніх передвоєнних років, характерна розповідна манера. Епічні елементи є основою майже кожного вірша поета. В них проявляється тенденція до розлогої сюжетної лінії, яка, зрештою, знаходить свій закінчений вираз у його поемах. А. Малишко ж — не стільки показує,

розповідає, як схвильовано виспівує свої почуття. Такий одно-моментний вибух чуття зумовлює малу форму поезії, де епічні штрихи оповиті суб'єктивно-ліричною атмосферою. Очевидно, це йде від темпераменту митця, неспокійної Малишкової вдачі [1; 2].

Мабуть, це зумовило й деяку повторюваність у віршах А. Малишка мотивів та образів, їх «щоденникову» невибірковість. А. Кулешов — більш стриманий, його теми виношені, а почуття прориваються лише тоді, коли їм стає затісно в поетовій душі. А тому від одного до другого його твору пролягає значна часова відстань.

Залишаючись на позиціях романтичного письма як одного з напрямів соціалістичного реалізму, А. Кулешов тяжіє до лірико-епічного зображення дійсності, тоді як А. Малишко все зриміше окреслюється як поет-лірик. Так навіть у рамках одного творчого методу — соціалістичного реалізму — формувались дві неповторні творчі індивідуальності, кожна з своєю принадною гамою барв і тембрів художнього світочуття.

Список літератури: 1. Гончар Олесь. Сурмач. — У кн.: Малишкові дороги: Спогади про Андрія Малишка. К., 1975. 2. Забашта Любов. Сторінки життя. — У кн.: Малишкові дороги. Спогади про Андрія Малишка. К., 1975. 3. Кулешов Аркадій. О себе. — У кн.: Пускай будут волны. М., 1969. 4. Куляшоў Аркадзь. Збор твораў: У 5-ці т. — Мінск, 1974—1977. 5. Малишко Андрій. Твори: У 10-ти т. — К., 1972—1974. 6. Павличко Д. Сонця і правди сурмач. — У кн.: Малишко А. Твори: У 10-ти т. К., 1972. 7. Франко І. Я. Твори: у 20-ти т. — К., 1950—1956.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В статье делается попытка подвергнуть типологическому анализу довоенные произведения А. Малышко и А. Кулешова, раскрыть некоторые характерные для их стиля черты общего и своеобразного.

Андрея Малышко и Аркадия Кулешова — двух выдающихся представителей украинской и белорусской литературы — связывала не только личная дружба. Много общего и в их творчестве (идейно-тематическое содержание стихов, образы, заинтересованность некоторыми жанрами и т. д.).

Стаття надійшла до редколегії 11 листопада 1979 року

Л. М. СІКОРА, викл.,
Івано-Франківський педінститут

З світу казки — в реальну дійсність

(Образ Чугайстра в дожовтневій
і радянській літературі)

Серед героїв української народної казки значне місце займає образ Чугайстра. Якщо серед народу він не набув великого поширення, то під пером письменників зазнав значної внутрішньої еволюції — від демонологічної постаті до реальної

особи С. А. Ковпака. Щоб зрозуміти таку несподівану метаморфозу цього образу, слід спочатку розглянути його відображення в уснопоетичній творчості, що стала джерелом для перенесення образу Чугайстра в оригінальну художню творчість. У записі А. Онищука про «лісового чоловіка», зробленому в селі Зелениця Надвірнянського повіту, зазначено: «Є се чоловік заклятий другим, його сусідом, якому він колись докорив. «Йди,— заляв сусід,— абис був до суду-віку по лісі». «Не клену ті,— каже,— абис умерав, але абис жив у лісах...» По сім закляттю — висказанім у таку мінуту — пішов Чугайстер, лісами-борами блукаючи, де живе одинцем й до сьогодні. Літом й зимою ходить він дикими недеями й темними лісами і «нічо єго ні здзіст, ні уб'є», бо так йому зроблено. Много вже літ минуло, як Чугайстер покинув рідну хату, для того «віковий він і лячий». Одежі не вживає ніякої (та, що мав, улягла знищенню), а шкіра його покрилася буйним волоссям — джегом так, що «лиш зі здоби пізнати, що він із чоловіка». При сім сповнює він страшну функцію — він є «смертю для Нявок, яких м'ясо служить йому за виключну поживу» [1, с. 60].

Як добрий дух лісу Чугайстер увійшов у народну приповідку «Чугайстер — на всі руки майстер» [3, с. 61]. Він — друг людей, навіть допомагає їм, а коли зустріне людину, просить до танцю: «Ходь сюда, Юрко! Підеш зо мною трошки в танець — Тай узеї того і веде» [1, с. 61].

Спиралючись на цей народний переказ, образ казкового Чугайстра переносить у свою повість «Тіні забутих предків» Михайло Коцюбинський. В інтерпретації українського письменника — це добрий дух, високий, дужий, який любить людину, розуміє природу: «Се веселий Чугайстер, добрий лісовий дух, що боронить людей від нявок. Він був смертю для них: зловить і роздере» [2, с. 184]. Він веде з Іваном дружню розмову, а потім, за своїм звичаєм, запрошує його до танцю. Тут же М. Коцюбинський описує поведінку Чугайстра: «Перед ним смішно вихилявся Чугайстер. Він прижмурював очі, прицмокував ротом, трусив животом, а його ноги, оброслі, як у медведя, незграбно тупцювали на однім місці, згинались і розгинались, як грубі обіддя. Танець, видимо, його зігрівав...» [2, с. 185].

Таким чином, М. Коцюбинський змальовує Чугайстра як цілком реальну особу, з властивими їй рисами характеру і поведінки. У танці він поводить як справжній гуцул, повністю віддаючись запальному арканові. Як слушно зазначила З. Х. Коцюбинська-Єфіменко, письменник «позбавляє містики навіть поведінку Чугайстра, виходячи з реалістичної основи, з характерних рис гуцульського побуту» [4, с. 245] у створенні цього фантастичного образу. Це пояснюється прагненням М. Коцюбинського протиставити тенденційному використанню реакційними письменниками свого часу народної фантастики для оспівування зла і мракобісся оптимістичний образ «веселого Чугайстра», «доброго лісового духа», бажанням осмислити

його виключно в дусі життєствердного світогляду простих гуцулів.

Саме ця основна риса характеру Чугайстра, так вдало підкреслена М. Коцюбинським, стала поштовхом до дальшого осмислення образу його у художній літературі. Очевидно, саме цей казковий образ послужив джерелом для появи нових інтерпретацій Чугайстра у творчості українських радянських поетів. У 1940 р. Ю. Шкрумеляк у своїй поетичній збірці «Пісня про радісну осінь» надрукував цикл віршів «З казок про Чугайстра», написаний у 1931—1935 рр. Дата написання його дає підстави для припущення, що поштовхом до появи даного циклу було радянське видання повісті «Тіні забутих предків» (1929) з чудовими ілюстраціями О. Кульчицької. Очевидно, це підказало поетові подати класову характеристику демонологічного образу. Не виключено, що під час підготовки циклу «З казок про Чугайстра» Ю. Шкрумеляк дещо посилив ідейну спрямованість.

Цикл віршів «З казок про Чугайстра» складається із «Вступу» і трьох «казок». Вже у «Вступі» Ю. Шкрумеляк пише, що «десь по лісі Чугайстер, добрий блукає...»

Він неправди не злюбив,
Кривду захотів карати.
[5, с. 51]

Ю. Шкрумеляк не подає докладного опису зовнішнього портрету Чугайстра, його поведінки. Письменника цікавить лише одна риса характеру казкового героя — любов до людей, прагнення зробити їм добро. Його Чугайстер — захисник бідних, добрий чародій. Так, у першій казці «Як Чугайстер багатія покарав...» поет змальовує нам казковий персонаж цілковито в дусі опришківського фольклору. «Добрий лісовик» побачив, що багач вночі до своїх триста кіп пшениці переніс ще п'ятнадцять кіп бідняка.

Вопівночі як подув,
Закрутив млинком-вітрами,
Всі снопи пороздував,
Понесло снопи світами.
За годину чи за дві —
Там, де злий був чоловік,
З кіп його вже ні сліду,
А все поле, мов той тік.
[5, с. 52—53]

І, навпаки, всі снопи з поля багатія-зłodія опинилися на подвір'ї бідняка:

Здивувався наш бідняк
І все добре зрозумів...
Так за кривду всіх карав
дужий дух Чугайстрів!
[5, с. 54]

Кара Чугайстра така велика, що багач відмовляється навіть від своїх снопів, які йому пропонує бідняк. У даному випадку Ю. Шкрумеляк відступає від життєвої правди, мимоволі поєднуючи класові інтереси двох антагоністичних класів.

У казці «Кара на скупого» Чугайстер також карає багача за скупість, за те, що наживався на горі бідних. Він посилає вітри, які продерли стріху в багачевій хаті, порвали всі мішки, в яких була мука, а коли скупар

та муку почав забирати,
аж тут дощик як полив
і ну міхи заливати!

[5, с. 55]

Чугайстер забрав у багача і гроші та роздав їх бідним.

У третій казці — «Як Чугайстер над панами посміявся» — «добрий лісовик» жорстоко покарав багачів за те, що почали сумніватися у його силі, насміхатися з нього. Він перетворив їх у свиней, собак, пугачів, що більше відповідало їхній внутрішній суті:

В того роги на чолі,
В цього вже свиняча морда,
той став псом, той пугачем...
Стихла кумпанія горда.

[5, с. 57]

На змалювання образу Чугайстра у казках Ю. Шкрумеляка вплинули, очевидно, українські народні казки, народні розповіді про Довбуша, в яких народ прославляє людяність, добро і засуджує скупість, зажерливість.

Зовсім несподіване трактування образу Чугайстра у драматичній поемі П. Воронька «Казка про Чугайстра», що деякими своїми деталями перегукується з творами М. Коцюбинського і Ю. Шкрумеляка, безперечно, добре відомими поетові. Цікава його інтерпретація цього образу. «В міфології гуцулів Чугайстер,— пише він,— істота великої сили. Він сприймається як охоронець і цінитель худоби. Так, наприклад, за повір'ям гуцулів, він лякає вовків і охороняє овець. Я взяв цей образ як образ істоти, яка охороняє людей від лиха. Я поставив собі за мету написати драматичну поему-казку. Мої маленькі герої-гуцуленята вірять у казку, легендарне і справжнє у них зливаються, і все стає казкою про війну» [7, с. 83—84].

«Казка про Чугайстра» цілком витримана в дусі героїчних українських і російських казок (наприклад, «Про Івана Івановича, руського царевича та Морське чудерство», про «Безруку царівну», «Трьомсинаснення» та ін). Перша зустріч з казковим Чугайстром відбувається під час розповіді бабусею казки. Ось його портрет:

Із росистого пагінця
Піднявся раптом пари вихор цілий,
А з пари дід з'явився білий-білий,
В зелених штанах, з зіркою в кресані.

[6, с. 425]

Тут, як бачимо, поет відступає від усної народної творчості і наділяє свого Чугайстра рисами реальної особи, яка сприймається дітьми як «добролюб Чугайстер, Усіх чудес невигада-них майстер» [6, с. 367].

Таким чином, письменник по-новому трансформує згадуване народне прислів'я, наповнюючи його новим змістом. За допомогою чарів (яйця Жар-птиці) він визволив верховинців, приспав навіки пана Горбину. Як і позитивні герої українських народних казок, він готовий у скрутну хвилину прийти на допомогу, досить лиш покликати його словами-заклинаннями:

Течи, вода, долинами,
Іди, біда, глибинами
У нетрини та хашини,
До вічної пропащини.
А ти, старий Чугайстере,
Заступнику і майстере
Усіх чудес побажаних,
Почуй людей уражених,
Заглянь у ті віконечка,
Де ждуть тебе, як сонечка...
[6, с. 369]

Тому і вірять діти у силу Чугайстра, бо мусить же бути той, хто прожене лихо «од вічної пропащини» і загляне щастям «у тії хатиночки, де кличуть шохвилиночки» [6, с. 369]. Зустріч дітей з партизанами, з їхнім командиром — Чугайстром є вдалим переходом від фантастики до реальності.

Ось портрет реального Чугайстра, який має багато спільних рис із прославленим партизанським командиром С. А. Ковпаком: «Він високий на зріст, з білою бородою і чорними густими бровами. На сивій шапці горить генеральська зірка, з-під широкого зеленого плаща виблискують золотом ордени. В руці у нього довга палиця» [6, с. 410]. Чимось схожий на нього казковий Чугайстер. Бабуся казка про те, як Чугайстер воскресив людей, отруєних Змієм-паном, набуває реальних обрисів і переко-нує дітей у правдивості всього баченого.

Отже, взявши за основу казку про доброго лісового духа Чугайстра, що допомагає бідним людям в боротьбі з лиходіями, П. Воронько надав цьому образу реальні риси героя нашого часу, показав високі моральні якості, духовну красу радянських воїнів, у суворому партизанському житті яких справді було дуже багато легендарно-казкового, героїчного й благородного. Образ казкового Чугайстра виразно асоціюється з радянськими партизанами, «добрими лісовиками», що карають фашистів за людські кривди і знущання, тому так органічно зливається казковий герой із справжнім, реальним героєм Великої Вітчизняної війни — партизанським генералом С. А. Ковпаком.

Таким чином, використаний М. Коцюбинським демонологічний образ Чугайстра послужив пізніше для перетворення його в казкового персонажа («Із казок про Чугайстра» Ю. Шкрумеляка), що в драматичній поемі П. Воронька переходить «із світу

казки фантастичної в світ казки реальної — нашої дійсності, в казковий світ, який кінця не має» [8, с. 130]. Образ Чугайстра-Ковпака має своєрідний глибинний підтекст, який реалізується не в межах твору, а сприймається поза ним в ході роздумів про актуальність і значимість драматичної поеми П. Воронька, її співзвучність з подіями важливого історичного значення.

У тісному зв'язку з «Казкою про Чугайстра» бачиться нам така подія, як 40-річчя возз'єднання Західної України в єдиній сім'ї народів-братів. Чугайстер-Ковпак, що у важкі дні Великої Вітчизняної війни йшов з визвольною місією в Карпати, втілює кращі риси радянського народу, що у вікопомний вересень 1939 р. приніс щастя на багатостраждальну землю Західної України.

Список літератури: 1. Етнографічний збірник. Т. XI.— Львів, 1909. 2. Коцюбинський М. Твори. В 6-ти т. Т. 3.— К., 1961. 3. У вінок Михайлу Коцюбинському.— К., 1967. 4. Коцюбинська-Єфіменко З. Х. Михайло Коцюбинський.— К., 1955. 5. Шкрумеляк Ю. Пісня про радісну осінь.— К., 1940. 6. Воронько Платон. Твори. У 2-х т. Т. 2.— К., 1973. 7. Русакієв С. Платон Воронько / Перекл. з болг. О. Кеткова.— К., 1973. 8. Ярмиш Ю. У світі казки.— К., 1975.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В статье впервые исследуется одна из фигур украинской демонологии — Чугайстер. На основе народных сказаний о нем и воссоздания его в художественной литературе — дореволюционной и советской — прослеживается эволюция образа, раскрыты причины его неожиданной метаморфозы.

Стаття надійшла до редколегії 25 травня 1980 року

С. Г. БАРАБАШ, ст. викл.,
Донецький університет

Усно-поетична традиція в поемі Андрія Малишка «Кармалюк»

«Кармалюк» — одна з перших проб А. Малишка в жанрі поеми. «Окрасою поетичної кармалюкіани» називають дослідники цей перший епічний твір молодого автора [14, с. 30], який приурочувався століттю з моменту трагічної загибелі Устима Кармалюка. Молодий митець ніби відсував серпанок часу, відкриваючи для себе нові життєві пласти для поетичного освоєння. А далі, в процесі творчого змужніння, народяться «Дума про козака Данила», «Полонянка», «Сини», «Прометей», «Жива легенда», «Тарас Шевченко», «Арсенал» — ті з сімнадцяти ліро-епічних та лірико-драматичних поем А. Малишка, які стануть сторінками поетичної історії нашого народу. Твори

А. Малишка на історичну тему завжди підпорядковувались «єдиній меті — знайти в історичних образах і паралелях наснагу і силу для себе і своїх ровесників, використати героїчні традиції минулого, щоб підкреслити героїзм сучасного» [6, с. 290].

Поема «Кармалюк» побачила світ в останній передвоєнний рік. Сторінка давнього минулого у Малишка пройнята гарячим відчуттям сучасної доби. Поет осмислює історію з позицій художника радянського часу. Історична ситуація воєнного передгрозя вимагала мобілізації всіх духовних надбань народу, який протистояв фашизму. У ту тривожну пору твори на історичну тему були покликані не тільки збагачувати наші знання про історичних осіб і події, а й «виховувати читачів і глядачів у патріотичному дусі, пробуджувати в людях благородні почуття, утверджувати високі гуманістичні ідеали, закликати до героїчних подвигів в ім'я свободи і щастя людства» [8, с. 145]. Гостро відчуваючи історичне веління часу, А. Малишко проектує історичні події на сучасну йому добу. Поет має своє розуміння мети такого історичного зіткнення різних епох, різних статусів. На його думку, теперішнє не тільки вбирає минуле, орієнтується на майбутнє, а й є своєрідним конденсатором історії. Роблячи огляд літератури, створеної в грізні роки війни, Малишко відзначав: «...Серед наших людей є Спартаки й Прометеї, Разіни і Кармалюки, Довбуші, Зої Космодем'янські і Дусі Безсмертні. Я навмисне зближую історичні площини і час, щоб видно було, що історія конденсується як найцінніша енергія людства в нашому народі, в поведінці, в думках, у подвигах праці й війни» [9, т. 10, с. 25].

Такий висновок не тільки впливав з аналізу творчості поетів, прозаїків і драматургів — друзів, соратників по перу, а й був своєрідним самоосмисленням, осмисленням власної поезії на історичні теми, творів, у яких широким планом подавались історичні аналогії, мотиви, ремінісценції, що йшли як від історичних подій, так і від фольклору.

Критики справедливо відзначали, що, намагаючись створити поетичні картини з життя видатних історичних осіб, Малишко іноді збивався на стежку нарисовця, де його чекали творчі прорахунки. Значні художні полотна виходили з-під пера поета лише тоді, коли ліро-епічний твір опирався на народні перекази, легенди, думи чи пісні. Саме ця особливість творчої лабораторії поета дає можливість говорити про фольклоризм А. Малишка як про своєрідність його таланту. У зв'язку з цим поема «Кармалюк», поруч з «Думою про козака Данила» та драмою «Тарас Шевченко», дає найбільше матеріалу для дослідження Малишкова фольклоризму в жанрі поеми, для розмови про роль народної творчості в процесі духовного осмислення митцем історичної теми.

Пізнавальна цінність фольклору в широкому розумінні цього слова є свідченням загального стану і психології мас у певний час, бо, як писав І. Франко, хоч народні поетичні твори

«перворядної історичної ваги такої, як документи та урядові ре-
ляції; не мають, але вони мають свою вагу як характеристики
відносин, поглядів, настроїв, уподобань того часу, дозволяють
нам, так сказавши, заглянути в душу тої суспільності» [4, т. 23—
24, с. 1]. Виходячи з цього, при використанні народної творчості
як джерела художник повинен враховувати, що у системі суспіль-
них явищ і процесів фольклор є феноменом соціально-психоло-
гічного рівня і в історичних ситуаціях може аналізуватися в
основному як матеріал до характеристики інтересів, ціннісних
орієнтацій, мислительних стереотипів народних мас у той чи
інший період.

Розглядаючи художній твір під кутом зору його фолькло-
ризму, слід мати на увазі, що спорідненість між фольклором і
писемною літературою проявляється навіть тоді, коли, на пер-
ший погляд, між ними нема зовнішньої подібності, коли не
можна виявити безпосереднього використання чи трансформації
усно-поетичних тем, мотивів, ремінісценцій, ритмомелодики.
«Спорідненість пам'яток літератури з творчістю трудового наро-
ду виникає в тих ситуаціях, коли письменник і народний поет
сходяться в своєму ставленні до історичної дійсності, в оцінці
подій та осіб» [1, с. 9]. Така спорідненість за своїм характером
є типологічною. З другого боку, ця спорідненість може бути про-
явом закону наступності, породженого свідомим чи несвідомим
наслідуванням. На думку О. Бушміна, «реальне значення успад-
кованого досвіду визначається ступенем його відповідності тому,
що народжується в літературі під впливом нових суспільних
умов» [2, с. 38].

У процесі дослідження фольклорно-літературних контактів
на матеріалі давньоруської літератури В. П. Адріанова-Перетц
дійшла висновку, що така спільність «спостерігається переваж-
но в найгостріші моменти життя держави, коли... небезпека за-
грожує її свободі і незалежності чи відбуваються суспільно-
політичні події, в яких зацікавлені широкі маси трудового наро-
ду» [1, с. 9]. Очевидно, ці висновки стосуються й нашої радян-
ської літератури. Органічну спорідненість поетичного мислення
автора «Кармалюка» з основними принципами народної твор-
чості підтверджують зіставлення легенд, переказів та пісень про
народного героя в їх численних варіантах з названою поемою.

Уже сам принцип відбору історичного матеріалу, який має
велику фольклорну традицію, свідчить про глибоку народність
таланту художника, зокрема А. Малишка. Саме усно-поетична
творчість (пісні, легенди, перекази) дала йому і народну оцінку
героя, його значимості, і образну характеристику Кармалюка,
і навіть матеріал для сюжету.

Фольклор про Устима Кармаля дуже щедрий кількісно, роз-
маїтий у жанровому і тематичному планах. Пам'ять народна
зберегла для нас риси свого «славного лицаря», як назвав героя
Тарас Шевченко. Народ любить Кармалюка і за принципом
ідеалізації творить його образ. Зовні, як всі народні улюбленці,

Устим — красень. Історичні матеріали, спогади сучасників підтверджують, що ніякі катування і незгоди не могли знищити краси ватажка: «Могутня спина була посмугована слідами від шпідрутенів. Високе красиве чоло вкрите знаками від неодноразових таврувань» [3, с. 337]. Про щирі симпатії до свого оборонця і захисника свідчать спогади старих людей: «Кармалюк не був страшний, у нього було миле лице... Виразні очі були сині... Був кремезний, дуже широкий у плечах» [10, с. 21].

А. Малишко не дає в поемі поширеного портрета Кармалюка, але деталі його збережені автором відповідно до народних уявлень: навіть у найдраматичніші хвилини свого життя Устим виглядає гарним:

Щоку роздер десь об сучок дубовий,
Але к чому тепер ота краса?
Ставний, широкоплечий, чорнобривий
Та в синіх очах полум'я згаса.
[9, т. 7, с. 30]

Народні оповідання, перекази, легенди пісні про Кармалюка сповнені почуттям єдності героя і народу: разом з ватажком народ переживає тривогу і радощі, ділить смуток і ненависть:

Прийшла туга до серденька,
Як у світі жити?
Світ великий і розкішний
Та ніде ся діти!
[15, с. 289]

І далі:

У неділю дуже рано
В усі дзвони дзвонять,
А мене, Кармалюка,
Як звірюку гонять.
Нехай гонять, нехай ловлять,
Нехай заганяють,
Нехай мене, Кармалюка,
В світі споминають.
[13, с. 106]

Численні народні перекази характеризують Устима Кармалюка як людину, безмежно віддану народу, що не терпить насилля, любить свободу й бореться за неї. Герой залишився в пам'яті людській чистим, незаплямованим, не розбійником, не лиходієм, яким намагалися показати його багатії, а народним месником:

Зовуть мене розбійником,
Кажуть, що вбиваю,
Я ж нікого не вбиваю,
Бо сам душу маю.
[13, с. 107]

А ось інший варіант народної пісні про Кармалюка — «Повернувся він з Сибіру»:

Розбійником звать багаті
За його роботу,

Бо він їден проявляє
За бідних турботу.
[13, с. 109]

Малишко по-своєму трансформує народну оцінку героя в поемі:

Зовуть його пани розбійним татом,
А між людей то слава не лиха,
Залле за шкуру сала пребагатим
І бог відпустить душу від гріха.
[9, т. 7, с. 36]

Розкриваючи душевний світ народного месника, автор поеми виділяє дві сили, що керують вчинками і помислами його героя: пристрасна ненависть до гнобителів і активна, дієва любов, симпатія, пошана до покривджених, заради яких живе і бореться Устим:

Давно карета зникла у долині,
З ромашок збивши полум'я роси.
— Це, не забудь, Івану Кожурині,—
Дітей у нього п'ятеро,— даси.
—... Оце вдові, їй, мабуть, не до того,
Що Кармалюк бере на душу гріх...
[9, т. 7, с. 26]

«Цими рядками,— слушно зауважує Й. Кисельов,— автор заперечує брехливі тенденційні твердження буржуазних істориків, які намагалися зробити з революційного Кармалюка кримінального злочинця, корисливого розбишаку» [8, с. 147].

Як бачимо, характер Кармалюка вимальовується і в картинах конкретних дій героя, і засобами самохарактеристики. Велику роль у розкритті образу відіграють внутрішні монологи:

Мені однаково в людському горі
Боротися, шукаючи зорю.
Якщо мене сваволя не поборе,
То я її, будь проклят, поборю!
Що загадав, те буду вік леліти,
Вночі не сплю: думкам нема кінця...
[9, т. 7, с. 33]

У поемі народний герой постає як безстрашний месник і люблячий батько. За щасливе майбутнє своїх і чужих дітей він іде на боротьбу. В пісні «Породила мене мати» народ вкладає в уста Кармалюка сумні слова:

Маю жінку, маю дітей,—
Ніколи не бачу,
Як згадаю про їх муки,
То гірко заплачу.
[13, с. 107]

У поемі батьківська любов і гіркий смуток розлуки зазвучали в глибоко ліричному ключі:

А серцю важко: діти мої, діти,
Старим вернусь,— пізнаєте отця...
[9, т. 7, с. 33]

Він руки звів, мов крила для польоту,
Застиг на мить: — Сини мої, сини...
[9, т. 7, с. 45]

Він ніяково кашля, з рукавиці,
Подаючи шкуринку сухаря...
[9, т. 7, с. 46]

В усній творчості народ найтеплішими словами виражає любов і співчуття своєму заступникові, прагнучи оберекти його від усякої напасти. Згадаймо схвильовані слова народної пісні:

Лети, лети, орлице, високо літай,
Ти ж того Кармеля, у кривду не дай.
Ой не мути, орлице, не мути води,
Ти ж того Кармеля крилом заступи...
[5, с. 183]

У Малишківій поемі кріпаки теж щиросердно вболівають за Кармалюком, коли його, закутого в кайдани, женуть у Сибір. Селяни зустрічають й проводжають його хлібом-сіллю, проявляючи цим глибоку повагу до свого оборонця:

Кандьор сьорбали зморені солдати,
А матері, що сходились зусіль,
Мерщій, мерщій верталися до хати,
На рушнику виносили хліб-сіль.
[9, т. 7, с. 43]

Фольклорна спадщина зафіксувала й ставлення сучасників до особистого життя Кармалюка. Народ сприймає свого улюбленця таким, яким він є, не засуджуючи навіть роздвоєння між дружиною і коханкою. А. Малишко, сприйнявши народну позицію, багато місця в сюжеті відводить взаєминам Уляни, Устима, розкриваючи всю глибину його палкої, чарівної і ніжної душі.

...Він пив із уст юнку, гарячу вроду,
Як спраглий п'є струмочок лісовий.
Відчув тепер, що літо повертає,
Високій сонях на дощі замок,
І райдуги роздолля неокрає
Крильми черкає сивий голубок.
Гаряча кров ударила у скроні,
Рум'янцями спалнула на лиці,
І він стиска малі її долоні,
Мов двоє крилець, у своїй руці.
[9, т. 7, с. 39]

Цей тонко написаний психологічний малюнок свідчить про високу майстерність Андрія Малишка, чутливого і глибоко ліричного. Саме як лірика характеризує автора поеми розкішний осінній пейзаж, наскрізь пронизаний переживаннями героя, глибоко психологізований:

Ах осінь, осінь, юнь багряносльоза,
Виходь сестрою в голубі поля,
Де в кайданах, прикутого до воза
Ведуть в Сибір Устима Кармаля!
[9, т. 7, с. 41]

Багатий врожай, рясне зерно, золотий мед — все це ніби контрастує із становищем Кармалюка, якого женуть у Сибір: вільна природа і невільна людина викликають сумні роздуми. Зіставлення людини і природи народ часто використовує в своїй творчості. Поет, йдучи за цим принципом, проводить паралель між осінню в природі та порою людської зрілості:

Ах осінь, осінь! Всім дано сивіти,
Як мовлять мудрі: взнать добро і зло.
Одні на схилі літ живуть, як діти,
Другим же розум скрушує чоло.
[9, т. 7, с. 40]

Як бачимо, в поемі тісно переплелися індивідуально-реалістичні образотворчі засоби з традиційно-народними.

Однією з особливостей індивідуального стилю А. Малишка є широке використання усно-розмовних інтонацій, що створює атмосферу художньої достовірності, пожвавлює розповідь:

— Куди ходив так довго, божборонь,
Чого стоїш, мерщій ходім додому!
[9, т. 7, с. 45]

Улюблений мовно-художній прийом Малишка в поемі — діалоги й монологи як засіб драматизації дії. При цьому поет дуже тонко вводить в діалог чи монолог конструкції, характерні для усного мовлення:

— А мати де?
— Пішла із рання вчора,
Казали діді, що прийдуть до зими...
[9, т. 7, с. 46]

Автор дуже тактовно вводить у текст історизм (*ісправники, асесори, острог*), вдало відтіняючи колорит епохи. Полюбляючи постійні епітети (*ясні очі, добра днина, красне сонце, сірий дощ, темна ніч*), Малишко одночасно створює нові (*багряні язики, огненні птиці, добрі шляхи, юнь багряносльоза*). Цікавими в поемі є суто малишківські порівняння (*вона прийшла, як знайдена надія; її долоні, мов двоє крилець; серця, немов скарби гарячі; осінь, наче дружка*).

Народні фразеологізми в поемі характеризують автора як великого знавця мови:

Іще крутіш завариш кашу пану. [9, т. 7, с. 23]
Це хліб за хліб, виходить, молодчина,
Шукай такого з свічкою... [9, т. 7, с. 32]
Я б знов припав до рік твоїх напиться,
Але стежок-доріжок не знайду. [9, т. 7, с. 44]

У поемі наявний мотив трансформованого народного голо-
сіння, який поет вводить у пристрасний монолог Уляни:

Ой горе, горе! Що робити буду?
Тобі я, десь, ні мати, ні жона...
[9, т. 7, с. 38].

Незважаючи на спокусу, думається, не варто прямолінійно «прив'язувати» подібну літературну ситуацію до фольклорного джерела. Поскілки в реальному житті в голосіннях використовувалися не тільки засоби індивідуального вираження емоцій, а й відстоювана постійна фразеологія, письменники іноді вводили в текст окремі елементи усного «жанру». Проте, як слушно зауважує В. П. Адріанова-Перетц, не слід сам метод передачі гріхих людських переживань через голосіння вести прямо від фольклору. Цей засіб часто йде безпосередньо від життя, бо голосіння якоюсь мірою було обов'язковим обрядом для певних ситуацій. Отже, відбиття в літературі окремих устояних елементів усних тужінь носило «вторинний характер, зв'язаний з відображенням самого побуту. Хоч в давній літературі усталеність самого способу вияву настроїв героїв саме через голосіння довго продовжувало зближувати літературу і фольклор» [1, с. 11].

Малишко взяв від фольклору не лише народну оцінку героя, образну його характеристику, а й матеріал для сюжету. Усно-поетична традиція художньо матеріалізувалась в картині нападу побратимів-повстанців, очолених Кармалюком, на генерала в сцені несподіваної появи героя із своєю «артіллю» серед бенкету на хутірській садибі. В цих ситуаціях Кармалюк і його побратими виступають як «месники бідноти, окривджені панами кріпаки». До речі, автор наголошує, що «артіль» Кармалюка, в якій усі «рівні як один», — інтернаціональна за своїм складом. Об'єднані спільною метою, повстанці виступають проти спільних ворогів. Поет зображує Кармалюка організатором інтернаціонального загону повсталих кріпаків, що як «одна рідня»:

Ми тут зійшлися, месники бідноти,
Окривджені панами кріпаки,
Із Білорусі, від Дзвіни-ріки,
Із-під Москви й Дніпра, — одні турботи
Звели нас тут на помсту і відплату,
Тож поклянімось ми в борні — брати,
До світлих днів будем разом іти,
І горе кровопивцю! Горе кату!
[9, т. 7, с. 24]

Ці слова поеми ніби перегукуються з рядками народної пісні «В Головчинцях на риночку»:

Всі вставайте, повставайте,
Будем панів бити.
З України дорогої
Всіх будем гонити.
[13, с. 105]

В наведених рядках з поеми виражена сучасна громадянська позиція автора, що якоюсь мірою виявився здатним передбачити майбутні події і відчутти саме в інтернаціональному єднанні трудящих ту незбориму силу, яка подолала фашистську навалу.

Власне кажучи, ця позиція радянського художника проявилася в своєрідному звучанні у поемі мотиву найпопулярнішої пісні про Кармалюка «За Сибіром сонце сходить...». По суті, буквально в кожному літературному творі про Устима Кармалюка (і дожовтневого, і радянського періоду) стрічаємо цю пісню чи її мотив у формі цитатій або ремінісценцій. Малишко вдається до неї двічі. Перший раз на початку поеми народний улюбленець сам слухає, як її співають побратими. Звісно, це умовний прийом, який підкреслює народну любов до ватажка. Пісня не цитується. Взятий з неї мотив переосмислено, і саме він допомагає оцінити дії Кармалюка, які схвалює народ. При тім органічно включається в будову образу повір'я (птиця віщує щось, коли б'ється до вікна):

Спливає місяць, сяє злотов щирим,
Шепоче пісня про нові літа,
Що красне сонце сходить за Сибіром,
А на Вкраїну сокіл заліта.

Грудьми шугне і до вікна постука,
Спочине трохи, знову за своє...
А люди кажуть: «Певно Кармалюка
Голоті рідній звістку подає».

Устим сміється: — Та який я сокіл?
[9, т. 7, с. 24—25]

Вдруге Кармаль сам співає «призивно, гаряче», коли вороги чинять над ним наругу. То вже пісня-розрада, яка ніби відроджує душевні й фізичні сили героя, фіксуючи в нашій свідомості морально-психологічну ситуацію шевченківського плану. Тут фольклорний мотив до невпізнання змінений:

...за Сибіром буйний вітер віє
І пада сонце пташкою до рук,
Але ви, хлопці, не тубіть надії,
За вас подума добре Кармалюк.
[9, т. 7, с. 35]

Народ же на Поділлі співає так:

...Хлопці, не зівайте,
Ви на мене Кармалюка
Всю надію майте. [15, с. 287]

Уся пісня «За сибіром сонце сходить» пройнята сумом, тугою, жалем, відчуттям безвихідного становища героя. У Малишка ж кожен рядок звучить оптимістично, перейнятий вірою в те, що Кармалюк йде правильним шляхом, що за ним стоїть увесь трудящий люд, а тому він і його справа безсмертні. Це ще раз засвідчує, що поет не просто здійснює переспів народної пісні,

а осучаснює її, виходячи з нового завдання, яке ставить перед ним час. Цим завданням, очевидно, зумовлена і несподівана кінцівка твору: поява Кармалюка на бенкеті панів. Шляхтичі впевнені, що Кармалюк загинув, його вбито. Але трудящий люд не хоче вірити в смерть героя. Народ у своїй творчості підіймає його з могили і посилає знову на боротьбу. Народна пісня «Ой, у полі широкому» стверджує віру трудового люду у вічне життя Кармалюка, проголошує неможливість гибелі ватажка, наділеного незвичайною силою, казковою невразливістю:

Не боїться Кармалюка
Ні високих мурів,
Ні кайданів замовлених,
Ні тяжких тортурів
Не вмирає він від кулі,
В морі не холоне.
Не згорає на вогні він
І в воді не тоне.

[15, с. 290—291]

Идучи за фольклорною традицією, А. Малишко також наділяє свого героя незвичайною силою (Кармаль порухом плеча розриває кайдани), здатністю виходити із найскрутніших ситуацій. Знову ж таки ця спорідненість у зображенні героя носить характер типологічний. Бо в літературі, як і в фольклорі, «умовно перебільшені образи можуть виражати активне ставлення до життя, віру в сили, здібності й моральні достоїнства людини. Такий тип гіперболізації дійсності в літературі співзвучний з істинно народною творчістю» [1, с. 11].

Сприймавши оптимістично-активну позицію народу, автор поеми не міг учинити інакше, як лишити живим ватажка Усти-ма Кармалюка. Очевидно, можна не погодитися з думкою Л. М. Коваленка [7, с. 90] щодо незавершеності поеми. Несподіваність кінцівки «Кармалюка», на нашу думку, абсолютно обґрунтована ідейно-художньою настановою. Оскільки автор поставив за мету проектувати давні події на свій час, картини боротьби народних месників зазвучали в поемі передумовою настання нових часів. Адже мотив «віщого вогню» проходить через твір кілька разів, трансформуючись від живого враження до переосмисленого образу-символу саме в кінці поеми:

Палаютьognиш язика багрянні [9, т. 7, с. 24]
І кріпаки відчули: добра днина
Іх кличе вдаль у віщому вогні [9, т. 7, с. 24]
Пожар червоний бивсь на виднокрузі,
Віщуючи прихід нового дня [9, т. 7, с. 56]

Ці символи виражали надії трудящих людей, які «у пожежах панських маєтків вбачали вогонь повстань, що віщував прихід нового дня» [8, с. 147].

Орієнтуючись на той новий день, Андрій Малишко всупереч «вузькій правді» моменту залишає своїх героїв живими.

Звідси — життєстверджуючі кінцівки «Кармалюка», «Думи про козака Данила», «Арсеналу» і «Молодої гвардії». Безсумнівно правий Д. В. Павличко, стверджуючи, що художник не міг «залишити своїх героїв у безнадійному становищі, цього не дозволяла йому сучасна авторська позиція, з якої видно великі історичні простори, недаремність усіх давніх і вікових страждань» [9, т. 1, с. 46].

Отже, спорідненість поеми А. Малишка «Кармалюк» з народною творчістю полягає не лише в тому, що в її тканину вплетено епізоди фольклорного плану чи в сфері художньої образності чується потужний струмінь фольклорної поетики. Ця спільність значно глибша: збіг поезії з народною піснею, легендою, переказом у найважливішому — оцінці особистості героя. Саме завдяки цій оцінці в поемі й залучені художні засоби фольклору, абсолютно підпорядковані письменницькому задуму.

Таким чином, поема «Кармалюк» стала ще одним серйозним підтвердженням того факту, що муза А. Малишка виростала на фольклорному ґрунті, який, за визначенням Л. Коваленка, служив спочатку першоджерелом, а пізніше — натхненником таланту поета.

Список літератури: 1. Адрианова-Перетц В. П. Древнерусская литература и фольклор.— Л., 1974. 2. Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы.— Л., 1975. 3. Гуржій І., Компан О. Устим Кармалюк.— К., 1960. 4. Записки наукового товариства ім. Шевченка, 1898. 5. Історичні пісні.— К., 1970. 6. Кобилецький Ю. Літературні портрети.— К., 1958. 7. Коваленко Л. Поет Андрій Малишко.— К., 1957. 8. Кисельов Я. Епічна поезія.— К., 1961. 9. Малишко Андрій. Твори. В 10-ти т.— К., 1972—1974. 10. Народ про Кармалюка.— К., 1961. 11. Олійник В. З історії збирання та дослідження народних пісень про Устима Кармалюка.— Народна творчість та етнографія, 1962, № 4. 12. Павличко Д. Сонця і правди сурма.— У кн.: Андрій Малишко. Твори. В 10-ти т. Т. 1. К., 1972. 13. Пісні про Устима Кармалюка (публікації).— Народна творчість та етнографія, 1960, № 4. 14. Тищенко В. И. Украинская литературная кармалюкиана: Автореф. дис... докт. филол. наук.— К., 1975. 15. Українська народна поетична творчість.— К., 1968.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Во всех жанрах творчества А. Малышко остро чувствуется направленность, которая в своей эстетической выразительности и особенностях поэтики идет от народного творчества. Особенно серьезный материал для разговора о фольклоризме А. Малышко дают поэмы на историческую тему, среди них — «Кармалюк». Это произведение стало еще одним серьезным подтверждением того факта, что муза А. Малышко вырастает на фольклорной почве.

Стаття надійшла до редколегії 2 жовтня 1978 року

Художні життєписи Кармалюка

Т. Шевченко назвав Устима Кармалюка «славною лицарем», М. Горький підкреслив, що ім'я народного героя «навіки овіяне славою». Влучність такої оцінки очевидна: своєю героїчною боротьбою з поневолювачами Кармалюк завоював любов і шану трудящих. Слава, яка супроводжувала народного месника ще за життя, не померкла і після його загибелі. Він увічнений у численних народних піснях, переказах, легендах. Постать Кармалюка привернула увагу багатьох учених і митців.

Звертаючись до кармалюківської теми, окремі автори поєднували науковий і художній методи дослідження. Першим, хто зробив спробу піти цим шляхом, був польський ліберально-буржуазний історик і письменник Й. Ролле, з-під пера якого вийшла белетризована розвідка «Кармалюк» [11]. Багатий фактичний матеріал, оригінальна форма викладу привернули до неї увагу численних науковців і майстрів художнього слова як минулого, так і сучасного.

Хоч автор всіляко намагався переконати читача в абсолютній об'єктивності, твір наскрізь тенденційний. Ролле дивиться на Кармалюка очима польської шляхти і зображує його як грабіжника і вбивцю, а повстанський рух — як «хлопські бунти» проти «законної влади». Про жахливе становище кріпаків не сказано й слова, класові протиріччя обминаються. Натомість Ролле висуває зовсім інші причини, через які Кармалюк став «злочинцем»: невдале особисте життя і своєрідна подільська місцевість, зручна для розбою.

Польський історик суворо дотримувався архівних джерел, але документальність у даному випадку не сприяла об'єктивному висвітленню подій, оскільки судочинством займались особи, які вороже ставились до народного месника, а свідченням людей, причетних до слідства в його справі, не завжди можна було вірити. Виходячи з класових позицій польських поміщиків, Ролле не тільки не створив історично правдивого образу Кармалюка, а навмисне спотворив його.

Написання наукової художньої біографії Кармалюка є здобутком радянської літератури. Йдеться про повість В. Канівця «Кармалюк», відому в двох редакціях.

Перша редакція цієї повісті видана в серії «Жизнь замечательных людей» (1965). Специфіка жанру вимагала виняткової достовірності, конкретного фактажу, додаткового історико-краєзнавчого матеріалу. У ході дослідження письменник використав насамперед праці радянських літературознавців та істориків І. Єрофеева [4], П. Лаврова [7], Ф. Шерстюка [13], І. Гуржія [3], а також судові акти і реляції зі збірника «Устим Кармалюк» [12]. Основним джерелом, яке дало В. Канівцю можли-

вість міцно стати на твердий ґрунт конкретних історичних фактів, що стосуються особи героя, був збірник «Устим Кармалюк», звідки взято понад п'ятдесят документів, а також хронологічну таблицю, якою завершується книга.

Це дало йому змогу правдиво, з марксистсько-ленінських позицій висвітлити економічне й політичне становище покріпаченого селянства Правобережної України, показати справжні причини виникнення селянського руху на Поділлі як частини загальноросійської антикріпосницької боротьби, створити образ мужнього месника-борця проти визискувачів різних національностей.

Крім названих, В. Канівець звернувся й до інших авторів, у чиїх працях розповідається або згадується про Кармалюка: Й. Ролле, С. Максимова [8], Д. Ахшарумова [1]. Ставлення В. Канівця до Й. Ролле подвійне: заперечуючи ідейно-класові позиції польського ліберально-буржуазного історика, він разом з тим віддає належне фактичному матеріалу дослідження, взятому з архівних справ про Кармалюка. Проте з висновком, якого доходить письменник, повністю погодитись не можна. За його словами, Й. Ролле ставив собі за мету «очернити славного лицаря, але факти, які збереглися в судових справах, — а багато з тих справ, які читав... Ролле, на жаль, не дійшли до нас, — в народних піснях і переказах, як видно, змушували навіть цього шляхетського публіциста говорити правду про Кармалюка» [5, с. 183]. Ролле дійсно зібрав значний матеріал про Кармалюка, але правди все-таки не сказав.

З книги С. Максимова — російського письменника-етнографа — В. Канівець запозичив розповідь про етапи арештантів та перекази про врятування Кармалюка переодягнутими побратимами. У спогадах петрашевця Д. Ахшарумова цінним для митця було свідчення про величезну популярність Кармалюка не лише в Сибіру, на що вказував й С. Максимов, а й в інших місцях Росії, про його беззаперечний авторитет серед в'язнів та вдалі втечі. Нарешті, серед джерел, використаних В. Канівцем, є ще одне — збірник фольклорних творів «Народ про Кармалюка» [10], звідки запозичені всі пісні та переважна більшість переказів про народного месника.

Із цього різноманітного історичного й фольклорного матеріалу з невеликою домішкою авторського вимислу і виник новий художній сплав — гостроконфліктна, багатопланова біографічна повість про Кармалюка, композиція і сюжет якої визначені хронологією його життя, а ідейне спрямування — уславленням очоленої ним класової боротьби.

У зображенні головного героя звертає на себе увагу документальність, особливо в зображенні антикріпосницьких виступів, відтворенні рис характеру: стійкості і непримиренності в боротьбі, невтомного вболівання про трудящих, мужності, настійливості, сили волі, витримки, безкорисливості, любові до праці. Переконливо зображена причина непослідовності Кармалюка,

в житті якого був період, коли він хотів відійти від активної боротьби і з сім'єю податись у причорноморські степи. Основні риси характеру в сукупності розкривають світогляд героя, який наївно думав, що неправди на світі не буде, коли забрати майно та гроші в багатих і роздати бідним.

Уявлення про зовнішність Кармалюка спочатку дають окремі портретні деталі: у дев'ятнадцятирічному віці він «завів вуса, волосся стриг «під макітру» і більше скидався на запорожця, ніж на кріпака» [5, с. 19]; «Високий на зріст, плечистий Устим стояв правофланговим» [5, с. 23—24]. Коли заходила мова про панів, його «велике, різко окреслене обличчя немов кам'яніло» [5, с. 40]. Кілька разів згадуються «сірі очі», вираз яких завжди розкриває душевний стан героя. Пізніше ці деталі зводяться разом, і перед читачем постає Устим Кармалюк — «широкоплеча, кремезна людина», у якої «високе відкрите чоло, великі сірі очі, великий горбатий ніс з круто вирізаними ніздрями, козацькі вуса» [5, с. 49].

Коли не було потрібних документів, допоміг вимисел. Так створено картини дитинства Кармалюка, втечі з каторги, пригоди в дорозі, передано його мрії, почуття, переживання. Тут автор часто вдається до діалогів, за допомогою внутрішнього монолога головного героя розкриває методи боротьби повстанців, використовує іронію, виявляючи ставлення до поміщиків, чиновників, попів. Художньою знахідкою письменника є повторення окремих слів у ряді картин для підкреслення драматизму і подвижництва в житті Кармалюка: «жебрак» — у сценах дитинства, «барабан» — солдатчини, «кайдани» — каторги. На ці слова падає логічний наголос, що збуджує увагу, створює відповідне враження і загалом поглиблює зображуване. Окремі моменти з життя Кармалюка відтворені за допомогою слухових образів: тупоту солдатського строю, брязкоту кайданів тощо.

Історія боротьби Кармалюка розгортається на широкому тлі складних суспільних, національних, релігійних взаємин, властивих для Правобережної України другої половини XVIII — початку XIX ст.

Доля і характер виступу Кармалюка у повісті постають як складова частка життя краю з усіма сильними і слабкими сторонами селянської боротьби. З моменту появи дитини на світ над нею чинять наругу за наругою. Все, що є кращого в ній — стає її горем, приносить страждання і муку. Жвавість, швидкий розвиток — причина того, що семирічного хлопчину забирають до панського двору. Чистота, волелюбність, відчуття власної гідності його піддаються найтяжчим випробуванням. Вибух стає закономірним і неминучим. З цього безпосереднього найгострішого зіткнення починається історія Кармалюка-борця. Знуцання урізноманітнюються і посилюються — такою ж мірою посилюється і шукає виходу сила опору.

Ці передумови виступу подані не розгорнуто, штрихами, але загалом життєво правдиво, художньо переконливо. Боротьба

бунтаря-месника стає логічним моментом, що зумовлюється обставинами і характером героя. Природним є поєднання стихійного, чисто імпульсивного в його поведінці зі спробами розібратись в обстановці (роздуми над тим, в чому була запорука успіху Залізняка, чому очолена ним боротьба набрала такого розмаху).

Наголошує письменник на силі — фізичній і моральній — Кармалюка, на його безкорисливості (своя сім'я бідує, а він допомагає іншим). Не обминає В. Канівець моментів зневіри чи слабкості — як в самому Кармалюкові, так і суперечності серед тих, хто його оточує і заради кого так мужньо і настійливо шукає він правди. Селяни співчують йому, допомагають, чим можуть, переховують — але самі масово не піднімаються. До того ж проти Кармалюка спрямовані не лише вся система влади, а й несприятливі обставини — хвороби, пошесті, що теж використовують його противники. Переконливо представлена консолідація сил адміністрації, поліції, шляхти, духовенства, що спільно діють засобами обману, підступу, зради.

Трагічна смерть Кармалюка постає не вирішальним чинником боротьби, а лише моментом, в якому виявилась загальна тенденція, історична доля руху, його приреченість за даних умов. Життєво й художньо вмотивованим є те, що зі смертю героя повість не закінчується. Концентричні кола його справи сягають міністерства юстиції, Сенату, доходять до царя. Боротьба продовжується. Щоправда, це значною мірою лише накреслено і далеко не завжди художньо досліджено, розкрито. Насамперед у силі твору — документальності — водночас полягає й його слабкість: документ тяжить над образом. Сюжет нерідко більше подійний, зовнішній, ніж психологічний, внутрішній. Кармалюк тікає, його ловлять, катують, про нього доповідають, передають чутки, хвалять чи лають, йому співчують. Але самим його виступам між утечами і катуваннями приділено найменше уваги. Ми бачимо головного героя немов збоку — в отих самих донесеннях, повідомленнях, рапортах, переказах тощо, сам же Кармалюк, людина і борець, його внутрішній світ інколи просто губляться.

Серед оточення Кармалюка передусім привертає увагу дружина Марія, тиха, лагідна жінка, яка над усе любить чоловіка і дітей. Сімейне життя Марії понівечене, а переслідування й знущання панів та підпанків зробили її нерішучою, лякливою. Здавалося б, Кармалюк, такий чулий до чужого горя, повинен виявляти особливу уважність до найріднішої людини, проте ставлення до дружини не таке. Навпаки, він чомусь розмовляє з нею тоном наказу («Помогай збиратися!», «Відкривай!», «Збирай в дорогу!»), приховує свої справи, нічого не каже, зникаючи ночами невідомо куди, не помічає щирих жіночих почуттів. Надмірна суворість, навіть деспотичність у взаєминах з дружиною не героїзує образу Кармалюка, чого, певно, прагнув автор, а навпаки, принижує його.

Подібна невмотивованість вчинків виявляється і в зображенні ставлення Кармалюка до своїх однодумців. Ідучи за документами, В. Канівець називає Удодова, Чорноморця, Майданюка, Добровольського, Сотничука, Литвинюка та ін., але чи не найчастіше і не найбільше говориться про Данила Хрона, разом з яким Кармалюк був у війську, здійснював акції проти панів, тікав з каторги. І тут, щоб піднести Кармалюка, автор постійно принижує Хрона. Ще в полку він виявився брехуном і хвальком, під час покарання — легкодухим, а в підготовці до втечі — нерішучим. Хрон заперечує ідею боротьби за соціальну справедливість, яка була змістом життя Кармалюка. «Таке бувало вже не раз,— пише В. Канівець,— Устим давав гроші, щоб передати якій-небудь удові, що вмирала з голоду, а Данило привласнював їх. Він вважав роздачу грошей безглуздом. Прямо Устиму боявся про це говорити, а поза очі бурчав: для чого, мовляв, тоді відбирати, якщо знову все роздавати». Кармалюк терпляче роз'яснював, «Данило кивав головою: так, мовляв, так, але тільки гроші потрапляли йому до рук, охочіше залишав їх у себе в кишені, ніж віддавав іншим» [5, с. 59].

Як не дивно, але аналогічними були погляди начальника літинської поліції, який вів слідство в справі Кармалюка: «Невже народний поголос правду каже, що він [Кармалюк] все добро роздає бідним. Це зовсім незрозуміло: відбирати тільки для того, щоб роздати іншим — чорт зна що» [5, с. 99]. Автор безпідставно і без жодної на те потреби примушує одного з найближчих до Кармалюка бійців загону поділяти точку зору запеклого ворога повстанців. Природно виникає питання, чи міг Кармалюк, розумна, чесна, принципова людина, зв'язати своє життя з такою нікчемою, яким зображено Хрона?

Дивною виглядає і реакція майже всього загону на погрозу Кармалюка покарати Хрона за те, що той пропив гроші, призначені для бідних. Виявилось, багато повстанців співчуває йому, більше того, дехто з них часто не виконував подібних наказів ватажка. В такому зображенні вбачається відхід від історичної правди. В. Канівець сам собі суперечить, коли пише: «В кожному селі був дім,— а то й декілька,— де Устима і його хлопців у будь-яку годину ночі могли обігріти й нагодувати» [5, с. 57]. Коли б основна маса побратимів чинила так, як показано, хто зна, чи підтримував би народ Кармалюка.

Реальні особи діють і в ворожому таборі. Епізодично проходять поміщики Пігловський, Сакульський, Базилицький, Дембіцький, Поплінська, Фінгер, Рутковський, Волянський, Кузьминський, Ольшевський, чиновники Комаровський, Бахметьев, Улович, Родзеловський, Гульдин, Хмелевський, Кондрацький, Кельхнер, піп Левицький, сільські багатії Сало і Шевчук — вороги, які ненавиділи Кармалюка, робили все можливе для придушення селянського руху. Проте здебільшого як живі люди показані вони недостатньо. Виняток становлять лише Улович та подружжя Пігловських, які постійно перебувають у центрі

основного конфлікту твору — непримиренного антагонізму між панами і кріпаками. Улович безпосередньо очолив розшук Кармалюка: не раз піднімав на ноги увесь повіт, розсилав грізні накази, влаштовував засідки, облави, сам допитував затриманих. Жорстокий і підозрілий, справник намагався вислужитись, однак обставини складались не на його користь, начальство було незадоволене. Тому він вважав Кармалюка особистим ворогом, з подвоєною енергією брався за справу і зрештою домігся свого.

Більше уваги, ніж іншим подільським поміщикам, приділено Пігловським, з якими Кармалюк стикався протягом усього життя. Оскільки відомостей про цих панів в історичній літературі обмаль*, В. Канівцю довелося багато добавляти від себе. Не знаючи імені господарів Головчинців, він називає чоловіка на прізвище, а дружину Розалією. Уява допомогла створити і їхні портрети: «У великому шарабані сиділи пан і пані. Пан куняв, схиливши голову. Він був зовсім не страшний — може тому, що спав, — маленький, з довгими тонкими вусами. Зате від погляду на пані в Устимка мурашки по спині побігли. Вона, наче змія, що по воді пливе, водила то сюди, то туди маленькою голівкою, витягнувши тонку шию. Ніс у неї був довгий, очі злісно примружені, губи міцно стулені. Здавалося, що вона ні на кого не дивилася, і в той же час усіх бачила» [5, с. 13]. Так зовнішність виражає внутрішню суть пані — гоноровитої садистки-кріпосниці, яка, підкоривши безвольного чоловіка, що проводив час якщо не на полюванні, то за чаркою, всім управляла, з насолодою знущалася з селян, забирала в них останнє. За її наказом Кармалюк потрапив до панського двору, вона не погодилася на його шлюб, віддала у солдати. Ставлення до Пігловської негативне; кріпаки ненавиділи і називали «відьмою», Улович — «божевільною», бо вважав, що саме через неї мав клопіт з Кармалюком, частина панів лаяла, що з її вини Кармалюк став «гультьєм», а інша зневажала, бо цьому «гультью» вона кинулась до ніг, просячи пощади. Тільки-но Кармалюк розпочав боротьбу, пихатість Пігловської як рукою зняло. Після нічного нападу і розгрому маєтку (в документах ідеться лише про спалення винокурні) чоловік з горя запив і помер, а жінка занедужала і стала схожа на мумію. Боячись помсти, вона стримувалась у взаєминах з «хлопами», які посмілішали, не раз відкрито нагадували про події пам'ятної ночі.

Необхідно сказати й про мову книги. Авторська мова не завжди образна і точна, без потреби осучаснена. Мова є важливим засобом відтворення колориту епохи і місця подій, але надто часте вживання українізмів утруднює розуміння змісту читачами, які українською мовою достатньо не володіють. До того ж Кармалюк і люди з його оточення інколи розмовляють якоюсь мішаниною з російсько-української мови.

* У збірнику «Устим Кармалюк» про Пігловських є лише окремі згадки в п'яти документах [12, с. 31, 32, 41, 49, 171].

Загалом В. Канівець, поєднавши художній і науково-дослідницький методи відображення дійсності, значною мірою правдиво показав селянський рух на Поділлі 10—30-х років XIX ст. під проводом Кармалюка, який в очах народу був уособленням всього найсвітлішого і найсправедливішого.

1969 р. В. Канівець перевидав повість українською мовою в серії «Життя славетних», назвавши її Шевченковими словами — «Славний лицар» [6]. Друга редакція вигідно відрізняється від першої. В ній повніше висвітлено історичну обстановку, образи Кармалюка та деяких інших персонажів, удосконалено композицію й мову.

Щодо історичних умов, то тут ширше розкриваються причини і наслідки першого поділу Польщі, Коліївщини, внутрішньої і зовнішньої політики Катерини II. На поглибленому історичному тлі яскравіше проявляються політичні настрої закріпаченого селянства, його економічне становище. Письменник додатково використовує деякі документи, зокрема скаргу подільському губернаторові мешканців села Березни на утиски поміщика Сіраковського, взяту зі статті І. Єрофеева «До питання про Кармалюка» [4, с. 176—178], відому народну пісню «А в нашого економа» та переказ «Кармалюк і злюча паня» [10, с. 147].

Грунтовніше розкритий образ Кармалюка шляхом детальнішого зображення його зовнішності, окремих моментів і фактів особистого життя, стосунків з панами, підпанками, урядовцями, солдатами. Підкреслено красу і силу Кармалюка-парубка. Спростовується поширювана між панами чутка, що Кармалюк — незаконний син Пігловського [2, т. 15, с. 371]. На основі документів доказано, що Кармалюк володів чотирма мовами [12, с. 18]. Більше уваги приділено сюжетній лінії Кармалюк—Пігловська. Хоч і не було більшої муки для малого Устима, як потрапити до панського двору, він сльозам волі не дав. Пізніше, коли пані не погодилася на його шлюб, вирішив спалити її маєток. Страх примусив Пігловську не чіпати Кармалюка аж до нового рекрутського набору*.

Ставлення Кармалюка до інших панів показано також повніше, але чогось нового для розуміння його образу не додано. На першому плані знову страх і ненависть: Поплінська після нападу благає захисту в губернатора, збирається їхати до Петербурга шукати управи на «розбійника», Кузьминський просить справника дати для захисту військовий загін, Волянський, лише почувши про Кармалюка, наказує селянам припинити всі роботи і охороняти панський дім, а Хлопицький тікає до Кам'янця-Подільського. Перелякані поміщики проймалися вірою в надприродність Кармалюка, в те, що за ним стоїть «нечиста сила».

* В дійсності Кармалюк пішов у солдати не з черговим рекрутським набором, а окремо [12, с. 13—14].

Краще змальовані дрібні визискувачі: економ Юзеф, глитаї Сало, орендар Лейбович — лакузи, від яких теж не було життя кріпакам. Пан Орловський (перший власник Кармалюка), допускаючи Юзефа до столу, розмовляючи з ним про політику, особливо уважним був до сільських новин, через економа диктував свою волю кріпакам. Сало збагачувався всіма правдами й неправдами, висмоктував останні соки з наймитів, Лейбович — не тільки лихвар, а й платний панський донощик.

Урядовці розуміють небезпечність авторитету Кармалюка в народі і вважають, що його справа, як і справа Пугачова, не кримінальна, а політична.

Ставлення трудящих до Кармалюка добре відтворено в першій редакції повісті, тому В. Канівець обмежився лише підкресленням співчутливого ставлення до нього солдатів під час рекрутського набору і ув'язнення.

Для показу становлення Кармалюка-борця, автор ще і ще раз примушує його в думках звертатись до гайдамаків. Герой шкодує, що гайдамаки не винищили всіх панів, на честь Гонти називає старшого сина Іваном.

У новій редакції повісті Кармалюк значно краще ставиться до дружини. Він частіше турбується про неї, оберігає, ніжно називає голубкою, рідною, своєю долею.

Інакше мотивовано згоду Ганни Зелінської зрадити Кармалюка. Якщо раніше це пояснювалось хитрістю, бажанням вирватися з в'язниці, то тепер її рішення трактується як підлість. Зауважимо, що одне й друге — лише припущення, документально не підтверджені.

На жаль, у другій редакції дуже мало додано про побратимів отамана (хіба тільки те, що Кармалюк звертався до них за порадою, коли був у скрутному становищі) і нічого нового про дітей.

Поліпшені композиція і мова твору. Всі розділи збережено, але розподіл їх на підрозділи дещо змінено. Окремі документи не наводяться, а переказуються. Скорочено авторську оповідь. Натомість уведено понад двадцять нових діалогів і монологів. При перекладі на українську мову здебільшого усунуто відзначені мовно-стилістичні недоліки.

Рецензент М. Миценко підкреслив високу ідейно-художню вартість, а також освітньо-пізнавальне значення повісті. «Книга «Славний лицар», — пише він, — перша справді наукова художня біографія Кармалюка» [9, с. 206]. З такою загальною оцінкою не погодитись не можна. Проте слід відзначити, що остаточно тема в даному жанрі, як і в деяких інших, не вичерпана. Досить сказати, що В. Канівець зовсім не звернувся до неопублікованих архівних матеріалів. Тим часом, десять судових справ Кармалюка налічують близько п'яти тисяч аркушів. Письменників, які вдадуться до попередньої дослідницької роботи, осмислять історичні документи з позицій марксистсько-ленінської методології, чекають нові здобутки, нові художні відкриття.

Список літератури: 1. Ахшарумов Д. Из моих воспоминаний.— СПб., 1905. 2. Венгерженевский С. Еще кое-что о Кармалюке.— Киевская старина, 1886. 3. Гуржій І. Устим Кармалюк.— К., 1955. 4. Єрофеев І. До питання про Кармалюка.— Червоний шлях, 1924, № 6, 8—9. 5. Канивець В. Кармалюк.— М., 1965. 6. Канивець В. Славний лицар.— К., 1969. 7. Лавров П. А. Устим Якимович Кармалюк.— Труды истор. ф-та, Киев. ун-та, 1939, т. 1. 8. Максимов С. Сибирь и каторга. Ч. 1.— СПб., 1871. 9. Миценко М. Перша біографія.— Вітчизна, 1970, № 1. 10. Народ про Кармалюка. Збірник фольклорних творів.— К., 1961. 11. Ролле Н. Кармелюк.— Киевская старина, 1886, март. 12. Устим Кармалюк. Збірник документів.— К., 1948. 13. Шерстюк Ф. Кармалюк.— М., 1943.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В статье рассматриваются идейно-тематическая основа, система образов, глубина проникновения в жизнь, эстетические качества и художественный потенциал литературного произведения о народном герое, относящегося к жанру художественной биографии — «Кармалюк» (вариант «Славный рыцарь») В. Канивца. В центре внимания находится проблема художественной правды, как формы познания и отражения правды жизни. Сделано вывод, что повесть В. Канивца является первой подлинно научной художественной биографией прославленного вожака повстанцев.

Стаття надійшла до редколегії 5 травня 1978 року

В. М. ГЛАДКИЙ, доц.,
Тернопільський фін.-екон. інститут

Твори Михайла Стельмаха в НДР

Порівняльне вивчення літератур є ефективним засобом у протиборстві радянського літературознавства з буржуазним. Дослідження й аналіз взаємодії літературних методів, напрямів, стилів виразно показує наукову неспроможність як сучасної буржуазної компаративістики в її потугах «довести» неможливість літературних зв'язків, так і повне банкрутство «теорії» українських буржуазних націоналістів про «відрубність» соціалістичних літератур. Послугуючись концепціями наднаціональної конвергенції літератур або, навпаки, їх структуралістського відмежування, буржуазні літературознавці особливо силкуються показати розбіжність між літературами народів Східної і Західної Європи, постійно підкреслюючи при цьому якусь нібито вищість літератури Заходу та її претензії на особливе становище у світовому літературному процесі.

Тимчасом факти стверджують, що літератури народів світу взаємопроникали і взаємодіяли одна з одною з давніх-давен, і не лише близькі за територіальною приналежністю, мовою та етнічними особливостями, а й ті, які не мали таких спільностей. Літературні зв'язки завжди сприяли взаємозближенню народів та їх культур, обміну духовними цінностями і на цій основі зростанню класової свідомості, поширенню революційних ідей і солідарності у класовій боротьбі. В епоху розвинутого соціалізму літературні зв'язки стали могутнім засобом єднання всіх прогресивних сил у боротьбі з імперіалізмом, часткою великої

ленінської програми інтернаціоналізації суспільно-економічного і культурного життя народів, надійною підмогою у вирішенні «основного завдання досліджень,— як зазначено у постанові ЦК КПРС «Про дальше поліпшення ідеологічної, політико-виховної роботи»,— глибокого аналізу духовного життя суспільства» [1, с. 12].

У цій статті ми торкнемось лише однієї сторінки літературних взаємин слов'янського і неслов'янського народів — реценції, взаємодії і типологічних сходжень художніх творів Михайла Стельмаха у контексті літературних зв'язків української радянської літератури і соціалістичної літератури Німецької Демократичної Республіки.

Знайомство німецького читача з Михайлом Стельмахом почалося з надрукованої у журналі «Sowjetliteratur» (1951, № 12) статті-рецензії Б. Кисельова на роман «Велика рідня». Стаття привернула увагу перекладачів і видавництва НДР, в результаті чого у 1955 р. у видавництві «Aufbau» вийшла перша книжка Стельмахового роману під заголовком «Heimaterde» («На нашій землі») у перекладі К. Гільде. У 1957 р. в Радянському Союзі (спершу у Львові, а потім — у Москві) побачив світ новий роман М. Стельмаха — «Кров людська — не водиця», який приніс письменникові широку славу. Через декілька місяців журнал «Sowjetliteratur» опублікував уривок з нового твору, а роком пізніше роман «Кров людська — не водиця» (Menschenblut ist kein Wasser) у перекладі Ю. Ельперіна був виданий у видавництві «Neues Leben», в 1960 р. — перевиданий видавництвом «Aufbau».

В антології українського оповідання «Ukrainische Erzähler», що вийшла у Берліні в 1963 р., поряд з А. Головком, Ю. Яновським, О. Гончаром, Ю. Збанацьким, П. Загребельним, П. Козланюком та іншими українськими радянськими письменниками, М. Стельмах представлений оповіданням «Дванадцять хвилин» (Zwölf Minuten) у перекладі Л. Робіне. У 1964 р. читачі НДР познайомилися з новим твором українського майстра — «Правда і кривда» (Die Aufrechten und die Falschen), перекладеним також Л. Робіне. У журналах 1966—1967 рр. друкувались уривки з роману «Гуси-лебеді летять». Повністю твір вийшов 1970 р. у видавництві «Neues Leben» під назвою «Die wilden Schwäne ziehen» у перекладі Р. Чори. На початку 70-х років у періодичних виданнях друкувались уривки з роману «Дума про тебе», який побачив світ у 1974 р. у перекладі В. Новак.

Читач НДР має дещо ширшу уяву про художню творчість українського романіста завдяки публікації як уривків творів, так і критичних матеріалів та оглядів, зокрема про «Хліб і сіль», «Зруйновані гнізда», «Коли плачуть боги» та ін. Нарешті «Bibliographisches Kalenderblatt» (1972, серія 5) надрукував до 60-річчя письменника бібліографічний перелік творів М. Стельмаха.

Однак основною є не кількість публікацій і перекладів творів

того чи іншого автора за рубежем, а ідейно-естетичний вплив їх на духовне життя, в даному випадку в контексті українсько-німецьких літературних зв'язків. Якщо синтезувати входження Стельмахових художніх творів у літературний процес НДР саме у цьому контексті, який, як пише Г. Д. Вєрвєс, є «не випадковим інтернаціональним фоном національної культури і навіть не статикою її зв'язків на різних рівнях, а... її функціонуванням як частини цілого, тобто самим її існуванням і розвитком у внутрішніх і зовнішніх зв'язках по горизонталі і вертикалі історичного процесу» [2, с. 43], то можна визначити ряд типологічних сходжень.

Художні твори М. Стельмаха увійшли бойовим підрозділом в арсенал тієї ідейної зброї, яка з перших років існування НДР брала активну участь у боротьбі з залишками фашистської ідеології за антифашистський демократичний устрій, за прогрес і соціалізм. Разом з творами М. Горького і В. Маяковського, О. Се-рафимовича і Ф. Гладкова, В. Вишневського і О. Корнійчука, М. Шолохова і М. Островського, О. Фадєєва і О. Гончара, в яких німецький читач бачив нездоланну силу лєнінських ідей і переможну ходу Великого Жовтня, народження й утвердження нового світу, твори М. Стельмаха малювали правдиву картину боротьби за Радянську владу на Україні, що точилась у запеклому двобої з контрреволюцією й українським буржуазним націоналізмом. Письменник зумів розкрити всю складність цієї боротьби, що велась як на фронтах, так і в душах людей: Це стосувалось також трудящих НДР, які у той час стояли перед проблемою очищення нації від фашистської отрути, вироблення активної життєвої позиції у зіткненні соціалізму з імперіалізмом, утвердження ідей гуманізму, демократії, соціалістичного інтернаціоналізму, міцного протистояння буржуазній пропаганді націоналізму і реваншизму.

Уже в першому відгуку на вихід в НДР книги М. Стельмаха «На нашій землі» журнал «Buchbesprechung» дав високу оцінку ідейному спрямуванню роману, правдивому показові в ньому революційних подій на Україні у 20-ті роки [5, с. 604—605]. У критичних матеріалах особливо часто наголошувалось на тому, що твір українського радянського письменника дає німецькому читачеві правильні пізнання змісту і суті Великої Жовтневої соціалістичної революції та її значення для долі людства і німецьких трудящих зокрема. З цією метою літературна газета «Sonntag» в рецензії на видання в НДР роману «Кров людська — не водиця» помістила поряд саме той уривок з твору, в якому показане прозріння колишнього капітана петлюрівської армії Данила Підопригори, котрий, переконавшись у безглуздісті кровопролиття й повному банкрутстві націоналізму, приходить з повинною до Радянської влади і стає на бік справедливої боротьби народних мас за нове життя на соціалістичних засадах [12, с. 10]. Якщо врахувати, що в літературі НДР того часу особливої гостроти набула ідея розриву з фашизмом і по-

вороту народу до нового життя, про що свідчать твори Й. Р. Бехера, А. Зегерс, А. Цвейга, Б. Брехта, Ф. Вольфа, то виразно відчутна їх ідейна спільність із творами Стельмаха.

Творчість М. Стельмаха внесла свій вклад у відродження потоптаних фашистами гуманістичних традицій у німецькій літературі. СЄПН, письменники-комуністи і прогресивні митці НДР з перших днів становлення і розвитку соціалістичної літератури і мистецтва повели рішучу боротьбу за їх гуманізм. Перед письменниками стало завдання у всій повноті показати трудящу людину — творця всіх матеріальних і духовних цінностей, визначити її місце у новому, демократичному суспільстві, в якому створені всі умови для широкого і всебічного розвитку талантів, де вона стає господарем власної долі і відповідальною за долю людства. Тим більше, що розвиток і утвердження нового суспільства в НДР відбувалися в умовах, коли з ФРН безупинним потоком лились брехня і наклепи на соціалізм, бульварна література, траплялись навіть відкриті нападки неофашизму і реваншизму. В цих умовах молода соціалістична література НДР взяла на озброєння у боротьбі з неофашистським людиноненависництвом гуманізм класичної німецької літератури, твори пролетарсько-революційних письменників і письменників-комуністів, твори радянської літератури.

Визначаючи роль радянської літератури в процесі гуманізації німецького суспільства, Г. Мархвітца пише: «Людяні твори Горького відсилали у забуття ідіотську теорію расизму, необмежену рабовласницьку зверхність, що насаджувалась німцям упродовж дванадцяти років, брехню, терор, пожежі...» [10, с. 102].

Видані в НДР романи М. Стельмаха, зокрема «Кров людська — не водиця», «Правда і кривда», повісті «На нашій землі» і «Гуси-лебеді летять», захоплювали німецьких читачів своїм гуманізмом, творенням характерів і внутрішньою напругою» [7, с. 36], пошаною й уславленням людини праці, звеличенням бойових і трудових традицій радянського народу, показували широту його душі і благородство. Так, високо оцінюючи ідейно-мистецькі достоїнства роману М. Стельмаха «Кров людська — не водиця», газета «Fogit» наголошувала, що «Стельмах всюди знаходить ліричні тони, щоб виділити людське і людяне у всьому цьому страхітті», що уже в самій назві твору закладений глибокий гуманізм [6, с. 12]. Таку ж думку стверджує журнал «Sowjetliteratur» у рецензії на цей же роман під назвою «Любов до простого люду»: «Стельмах знає своїх героїв не за книгами, — читаємо у журналі «Kultur und Leben». — Його любов до людей, його гімн людині як окремії, так і колективу, його гімн жінці є справді міцно пов'язаний із народною творчістю» [8, с. 9]. Саме любов до людини, віра в її творчі сили, на думку Н. Тун, продиктували письменникові «безкомпромісно-критичний твір «Правда і кривда», що прагне до абсолютної правди і водночас пронизаний глибокою вірою в людину, в майбутнє комуністичне суспільство» [4].

У другій половині 50-х років відбувалось утвердження методу соціалістичного реалізму в літературі і мистецтві НДР. Як свідчать дослідники, у принциповій боротьбі молоді літератури НДР за соціалістичний реалізм вирішальну роль відіграли твори радянської літератури і мистецтва, серед яких були й художні твори М. Стельмаха. Критика одностайно заявляє, що цінність Стельмахових творів полягає насамперед у правдивості зображення життя. «Радянський письменник,— пише «Berliner Zeitung»,— подає читачеві чисту, оголену правду. Він не шкодує його, а входить в саме серце. Стельмах не описує, не стверджує, а примушує нас... вникати в саму дію. Ми завжди в самій дії: віримо і сумуємо разом з простими людьми, ненавидимо і любимо, сміємось і плачемо разом з ними і одержуємо задоволення, що революція перемагає, що знищується погань і торжествує людяність» [3, с. 3].

Аналізуючи художні твори М. Стельмаха, славісти НДР підкреслюють, що вони є переконливим свідченням того, як соціалістичний реалізм не лише не сковує творчих можливостей митця, як то завжди намагаються довести буржуазні теоретики, а навпаки, дає простір творчому злетові думки, розширює межі жанрового розмаїття, сприяє реалістичному творенню образів, вдосконаленню художньої майстерності й індивідуального стилю митця. Радянський письменник,— наголошує у рецензії на роман «Кров людська — не водиця» В. Його,— дає добрий приклад художнього зображення типового через одиничне. «Обмеживши історичні події 20-х років одним українським селом, він набагато виграв цією конкретизацією, бо зробив свій твір схожим на все-світньовідому епопею російського революційного села, змалюваного М. Шолоховим у «Тихому Доні» [12, с. 10].

Період утвердження в літературі і мистецтві НДР методу соціалістичного реалізму позначений гарячими дискусіями про творення художнього образу, зокрема позитивного героя — нашого сучасника, його становлення в конфліктах і розвитку, його відносини з колективом, ставлення до свого обов'язку, про його виробничу діяльність та особисте життя, психологічні бурі і етично-естетичне вдосконалення. До речі, технологія творення художнього образу людини з народу і нині залишається в центрі уваги письменників НДР, засвідчуючи цим самим справді невичерпні можливості методу соціалістичного реалізму. Як показує аналіз критичних матеріалів, у вирішенні даної проблеми німецькі письменники активно використовують досвід М. Стельмаха у творенні реалістичного образу. Про це йдеться у кожній з десятків рецензій та відгуків на вихід в НДР романів українського радянського майстра. «Стельмах,— пише партійний орган СЄПН «Neues Deutschland»,— досконалий майстер творення психологічного образу, він показує революцію не лише в країні, а й, що особливо цікаво, у свідомості народу. В кожному образі відбувається своя революція» [11, с. 2].

У критиці багато уваги приділено аналізу образу Стельма-

хового позитивного героя, який є особливо вартісним у системі рецепції радянської літератури в НДР. Створені у життєво правдивих ситуаціях художні образи вражають дивним умінням письменника реалістично показати відносини між людьми, дивосвіт людських характерів, «в яких все відповідає дійсності. В них немає й краплі схематизму, який часом через незнання доволішнього життя пробивається до письмового стола» [13, с. 8]. Показуючи майстерність Стельмаха у змалюванні психологічного стану свого героя, вміння письменника заглянути у глибини людської душі і підняти в ній не бачені до цього пласти, дослідники часто звертаються до образу Данила Підпригори, що, зрозуміло, пояснюється специфікою психологічної боротьби німців у подоланні залишків фашистської ідеології.

Оцінюючи Стельмаха-романіста, дослідники прагнуть заглянути у творчу майстерню письменника, визначити окремі риси його поетичного стилю. Уже в перших рецензіях на вихід роману «Кров людська — не водиця» критики відзначили схильність автора до передачі суті дією, що властиве здебільшого драматичним творам. Цю ж прикмету художнього стилю М. Стельмаха критики відзначають у романі «Правда і кривда», що зумовило його театральну інсценізацію та екранізацію.

Секретом поетичного хисту радянського письменника слависти вважають також дивне вміння Стельмаха показати життя в типових обставинах засобом влучного добору вражаючої деталі, досконалого одного мазка, в якому віддзеркалюється світ. «Стельмах,— пише З. Штибе,— особливо вміє передати через художню деталь настрій свого часу чи героя... Не механічне відтворення життя чи повідомлення про вчинки, а цілком органічне поєднання природної суті і суспільно-необхідного діяння людей характеризує Стельмахів спосіб творення» [11, с. 4]. Цікаві приклади філігранно витонченого добору деталі, яка оживляє художню тканину і робить виразнішим художній образ, наводить Ф. Светов, ставлячи в цьому аспекті М. Стельмаха поряд з такими майстрами слова, як Толстой і Хемінгуей, Достоевський і Симонов [9, с. 1082].

Повз увагу критики не пройшло також різнобарв'я художньої палітри М. Стельмаха у способі вираження, зокрема багатство його мови, її поетичність, що породжує отой драматичний ліризм, який ставить прозу радянського майстра на межі з поезією. «Поетичне обдарування Стельмаха,— говориться в одній із рецензій на роман «Кров людська — не водиця»,— надає творові поетичної краси вислову, поетичного блиску, що не часто зустрічається у прозових творах» [13, с. 8].

Як бачимо, художні твори М. Стельмаха увійшли в літературний процес НДР як частка великої радянської літератури, що принесла на німецьку землю ленінську правду про народжений Жовтнем новий світ і першу в світі країну соціалізму, показала у своїх високохудожніх творах ідейний гарт, радянський патріотизм, соціалістичний інтернаціоналізм, моральну красу

і благородство радянської людини, що сприяло утвердженню соціалістичної свідомості трудящих НДР. Романи М. Стельмаха переконливо засвідчують глибоку комуністичну партійність радянської літератури, її служіння інтересам трудового народу, показують справді невичерпні можливості творчого методу соціалістичного реалізму у правдивому зображенні життя в його революційному розвитку, творенні повнокровних художніх образів, у розмаїтті форм і стилів художнього вираження, вносячи цим вагомий вклад у співробітництво і взаємозбагачення соціалістичних літератур. Вони належать до тих творів, які «вчать любові до Батьківщини, стійкості у випробуваннях».*

Список літератури: 1. Про дальше поліпшення ідеологічної, політико-виховної роботи. Постанова ЦК КПРС від 26 квітня 1979 року.— К., 1979. 2. *Вєрвєс Г. Д.* VIII міжнародний з'їзд славістів і деякі питання розвитку слов'янознавства.— Радянське літературознавство, 1979, № 3. 3. *Berliner Zeitung*, 1959, № 83. 4. *Börsenblatt der deutschen Buchhandlung*, 1964, № 51. 5. *Die Buchbesprechung. Monatliche Bücherschau*, 1955. 6. *Forum*, 1969, № 11. 7. *Kultur und Leben*, 1958, № 6. 8. *Kultur und Leben*, 1966, № 2. 9. *Kunst und Literatur*, 1961, № 1. 10. *Marchwitza Hans.* Gorkis Einfluss auf die „deutsche Seele“, „Mit der Menschheit auf du und du“.— Berlin, 1968. 11. *Neues Deutschland*, 1959, № 66. Beilage, № 9. 12. *Sonntag*, 1958, № 41. 13. *Sonntag*, 1958, № 50.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В статье сделана попытка показать рецепцию художественных произведений Михайла Стельмаха в ГДР и определить некоторые их типологические параметры в контексте украинско-немецких литературных связей.

Стаття надійшла в редколегію 25 травня 1980 року

Ф. М. БІЛЕЦЬКИЙ, в. о. проф.,
Дніпропетровський університет

Традиції бурлеску «Енеїди» І. П. Котляревського в українській прозі початку ХХ ст.

Серед великої кількості критичних праць з питань художньої спадщини І. П. Котляревського обмаль таких, що торкаються проблеми розвитку його традицій у літературі. Відсутні також спеціальні праці, в яких би розкривалося значення поеми «Енеїда» для розвитку літературної сатири й гумору. У пропонованій статті зроблена спроба розглянути у загальному плані окремі аспекти використання традиції бурлеску, комічного

* *Брежнев Л. І.* Звіт Центрального Комітету КПРС XXVI з'їздові Комуністичної партії Радянського Союзу і чергові завдання партії в галузі внутрішньої і зовнішньої політики.— *Комуніст України*, 1981, № 4, с. 52.

«Енеїди» в критичному реалізмі сатирико-гумористичної прози переджовтневої доби.

Творчість І. П. Котляревського і поема «Енеїда» тісно зв'язані з передовими устремліннями своєї епохи, перейняті ширими симпатіями до народу, духом гострого викриття соціальної несправедливості і дошкульного висміювання експлуататорських класів. Представляючи в українській літературі просвітительський реалізм як окремий етап на шляху до критичного реалізму XIX ст. [1, т. 2, с. 68; 2, с. 42; 4, с. 83—86; 5, с. 32], поема «Енеїда» чітко окреслювала важливий період розвитку в ній гумору й сатири. У бурлеск цього твору раз у раз вриваються сильні сатиричні ноти соціального спрямування. Зокрема, у третій главі поеми під покровом бурлескної форми автор гостро засуджує соціальне зло свого часу (сцени і картини висміювання панства та його верхівки, критика богів Олімпу, змалювання поведінки «божих» повелителів, духовенства тощо).

У пролетарську епоху діячі української прогресивної культури сприймали «перелицьовану» «Енеїду» як дошкульну, вбивчу сатиру на царське самодержавство, в котрій в загальнонародному дусі представлені реалістичні образи носіїв соціального зла, і в повнокровних образах Зевса та його підопічних вбачали царя Миколу II та його посіпак.

Увага до творчості І. П. Котляревського посилилась у зв'язку з відзначенням столітнього ювілею поеми в 1896 р. та відкриттям пам'ятника письменникові в Полтаві в 1903 р. Виявом шани української культурної громадськості до поета став випуск у світ літературного збірника «На вічну пам'ять Котляревському» (Київ, видавництво «Вік», 1904), в якому, зокрема, були вміщені сатиричні й гумористичні твори Л. Мартовича («Нечитальник»), В. Самійленка («Над руїнами», «Те деум»), О. Маковея («Нові часи»), О. Білоусенка («Сільський сатирик») та ін.

Характерно, що частинами й уривками «Енеїда» друкувалася в різних тогочасних збірниках і альманахах. У Центральному історичному архіві СРСР у Ленінграді зберігається справа про дозвіл до друку гумористичного збірника «Грицько на сцене. Первый сборник малороссийских куплетов, сцен, рассказов и стихотворных шуток» (1902). Виявляючи незадоволення сатиричною спрямованістю матеріалів збірника, цензор зажадав від видавців книги викинути, крім «непристойних» місць із викривальних творів (в яких розвінчуються «злочини-касири, невірні жінки, легковажні дівиці»), також окремі строфи з «Енеїди», в яких розповідається про те, що Еней і Сивілла бачили в пеклі [8, оп. 21, ч. 1, од. зб. 479, арк. 411]. Царська цензура всіляко «обстригала» сатиричні твори, допускаючи до друку тільки ті, в яких, за словами одного з цензорів, народний гумор цілком «безобиден и чужд всякой тенденциозности» [8, оп. 21, од. зб. 404, арк. 383]. Керуючись такою настановою, цензура наклала арешт на гумористичний збірник «Розвага» (1911, укладений Гр. Коваленком) за вміщення в ньому сатиричного розділу «Ене-

їди» поряд з революційними сатирами Т. Шевченка «Сон», «Кавказ» та поезією І. Франка «На суді» [8, оп. 17, од. зб. 336].

Мотиви «Енеїди» широко використовуються в мистецтві. На її основі написаний ряд музичних творів: опера Я. Лопатинського «Еней на мандрівці» (1906), опера-сатира М. Лисенка «Енеїда» (1910). Сценічний варіант «Енеїди» (1910) створив відомий актор М. Садовський та ін. З приводу традицій цього гостровикривального твору в українській літературі слід зазначити, що вони проявляються не в частих згадках імені письменника, не в цитуванні «Енеїди» чи перефразуванні її рядків — творче сприйняття традицій реалізму сатиричної поеми полягає у застосуванні і розвитку провідних принципів, у підказаному життям перегукові тем, мотивів, образів.

В «Енеїді» вперше в тогочасній літературі з естетичною і соціальною настановою використано розмаїті барви і відтінки сміху. Від розважального жарту, бурлескного дотепу до іронії, одвертої сатири й сарказму — такі естетичні особливості сміху І. Котляревського. За нових суспільних обставин ці відтінки й барви сміху збагачували і урізноманітнювали письменники критичного реалізму.

Зрозуміло, що зміна суспільно-історичних обставин життя, дальше поглиблення кризи капіталістичного ладу, посилення визвольної боротьби зумовили також зміни в сатиричному мистецтві. Головною особливістю художнього процесу в пролетарську епоху стала боротьба за нову якість літератури, за її народність і реалізм, в річищі якого вже зароджувалися елементи нового художнього методу. Усе це визначало своєрідність літературних традицій. Не випадково, що могутнього впливу «Енеїди» І. Котляревського більшою чи меншою мірою зазнали насамперед видатні реалісти І. Франко, Л. Мартович, О. Маковей та інші письменники, які боролися за новаторські тенденції розвитку мистецтва. Порівняно з арсеналом комедійних засобів «Енеїди», гумор і сатира у творчості цих прозаїків характеризуються яскравішим проявом викривального пафосу, значно глибшим соціальним звучанням сміху, незрівнянно ширшими обріями проблематики художніх творів. Започаткована «Енеїдою» бурлескна традиція в українській літературі початку ХХ ст. вже не відігравала тієї ролі, що в першій половині ХІХ ст. Скажімо, гумористичне оповідання Г. Квітки-Основ'яненка «Салдацький патрет» лише позначене впливом бурлескної традиції («латинська побрехенька по нашому розказана»), тому його не можна вважати такою ж мірою травестійним твором, як «Енеїда». Використані в ньому мотиви класичних анекдотів змінені до невпізнаності і лише віддалено нагадують фольклорні зразки. Та й інші, пізніше написані оповідання Квітки («Пархімове снідання», «Підбрехач», «Купований розум» тощо) сприймалися як переробки народних анекдотів, витриманих у бурлескному стилі. З прозових жанрів бурлескна манера перейшла в епістолярну літературу, поширившись на приватне листування авторів,

супліки, передмови і навіть на критичні статті. Симптоматично, що запеклий противник цієї традиції, критик середини ХІХ ст. О. Котляревський використовував елементи бурлеску у своїх літературних оглядах і навіть підписував їх псевдонімом «ску-бент Чуприна».

Такої масштабності бурлескна українська проза кінця ХІХ—початку ХХ ст. вже не знає, хоча елементи бурлеску зустрічаються досить часто. Зокрема, чимало матеріалів на мотиви творів І. Котляревського містили тогочасні сатиричні й гумористичні часописи «Шершень», «Зеркало», «Комар» тощо. Так, у журналі «Зеркало» мотив «Енеїди» використовується редакцією з різною ідейною настановою: для викриття системи виборів до галицького крайового сейму (наприклад, фейлетон «На стару нуту!» — «Зеркало», 1906, № 180, с. 2), критики своїх політичних противників, реакційних видань, для осуду лжепатріотизму урядовців тощо.

Досліджуючи художні засоби, за допомогою яких українські письменники створили виразні сатиричні образи реакціонерів, яскраво їх індивідуалізували, ми раз-у-раз відзначаємо характерний для «Енеїди» принцип переведення політичних понять у сферу побутових категорій. Це, зокрема, вдало робив В. Самійленко у своїх прозових фейлетонах. Викриваючи різні реакційні партії, царські інститути, державну Думу, письменник звертався до засобів обмеження політики повсякденними побутовими інтересами українського селянина (наприклад, у фейлетоні «Нові способи до заспокоєння російської держави»). Такий метод розвінчання ідеології й політики наших ворогів свідчить про самотність українського мистецтва сатиричного слова.

Традиції «Енеїди» особливо виразно проглядають у пародійних творах. «Гумористична жилка в українського народу схильна до пародіювання», — відзначив М. Возняк у праці «Початки української комедії» [3, с. 114]. В кінці ХІХ—на початку ХХ ст. пародія охоплює майже всі роди літературної творчості. Пародії публікуються в сатиричних журналах — у демократичному «Шершні» і в помірковано-ліберальних гумористичних часописах «Комар», «Зеркало». Ряд пародій друкує «Літературно-науковий вісник», що на початку 900-х років займав виразно демократичні позиції в літературному процесі. На традиційному використанні бурлеску «Енеїди» будують пародійні твори прогресивні митці І. Нечуй-Левицький («Без пуття»), С. Васильченко («Лаври»), О. Маковей («Русалкова вода, або поезія») та письменники ліберально-народницького напрямку, наприклад, Олена Пчілка, що виступила з сатиричною пародією «Поезія в стилі модерн».

Їхні сатири прикметні уже тим, що в них проявляється пародійна стихія українського народного гумору шляхом контрастного наповнення «високої» форми зниженим змістом. Пародіювалися найхарактерніші змістові і стильові риси декадентської літератури, що сприймалося як вияв захисту реалізму художньої

творчості. Вдало використовуються елементи бурлеску для створення комічного контрасту, зокрема, в оповіданні «Без пуття» І. Нечуя-Левицького. Персонажі цього твору Павлусь і Настунька виявляють свої містичні настрої і погорду до людей за допомогою своєрідної пишної мови, надуманих висловів, «підсолоджених» порівнянь: «Ти неначе Феб на колісниці», «Ти, Аполон, сип на мене твоє золоте проміння», «Ти чарівник, котрий перезолотив моє поживкле листя кохання весняними фарбами» та ін. У тканину пишномовного стилю автор вплітає бурлескні фрази, завдяки яким досягає комічного контрасту, що й зумовлює викривальний сміх: «Я дивлюсь на тебе і ніби їм тебе, неначе... смачну траву, жую й ковтаю», «Я пришелепалась до тебе» [7, т. 4, с. 206—275] та ін. Завдяки такій формі здійснюється дошкульне осміяння стилю декадентських писань.

Один із авторитетних дослідників спадщини І. Котляревського професор А. П. Шамрай у передмові до першого тому повного зібрання творів письменника (1952) наголошував на такій характерній ознаці «Енеїди», як її етнографізм [9, т. 1, с. 55]. Звичайно, етнографізм — ця рання форма реалістичного відтворення дійсності, зображення народного життя — уже перестає відігравати важливу роль у художній типізації життєвих явищ у період розвитку критичного реалізму в українській літературі другої половини ХІХ — початку ХХ ст., однак зовсім не зникає: традиції етнографізму продовжують розвиватись багатьма українськими прозаїками, що проявляли критичне, а точніше — сатиричне ставлення до негативних рис дійсності.

Побутовий український колорит, грубуватий народний гумор, майстерність прийомів створення комізму ситуацій, інколи натуралістично відвертих, — саме ці характерні ознаки «Енеїди» так чи інакше знаходять традиційний розвиток у гумористичних творах письменників ліберально-народницького напрямку Т. Сулими («Народні оповідання», 1911), Д. Яворницького («Поміж панами»), П. Сабалдири («Оповідання», 1911), у фейлетонах і гуморесках О. Шпитка та І. Калитовського, що публікувались на сторінках галицьких гумористичних часописів «Комар» і «Зеркало». Дотримуючись в основному «старої» манери українських письменників-реалістів І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, окремі сатирики цього напрямку дали ряд талановитих творів соціального звучання. Так, в оповіданнях Т. Сулими «Трудовниця Горпина», «Хавромантій», «Як баба Оришка замирала...» та інших продовження традицій «Енеїди» спостерігається переважно в способі використання джерел народного гумору та лексики як засобу індивідуалізації комедійного персонажа. Характерним для Т. Сулими є детальне зображення комічного в побуті дійових осіб, введення ущипливих, дещо згрубілих дотепів у їхню мову.

У нових умовах соціально-політичної боротьби трудящих за своє визволення з-під гніту експлуататорів певною мірою розвиває традиції «Енеїди» Д. Яворницький, у спадщині якого,

поряд з науковими працями, значне місце займали прозові твори. Зрозуміло, що суттєві методологічні хиби наукових праць Яворницького, властиві усій буржуазній дореволюційній науці, обмеженість світогляду митця негативно позначалися і на його художній творчості. Випробування часом витримали лише окремі, сповнені виразного соціального звучання твори цього письменника. У ряді гострих сатир на сучасний капіталістичний лад «У бурсу...!», «Поміж панами», «Де люди, там лихо» Д. Яворницький виражає захоплення безсмертною «Енеїдою» І. Котляревського, не раз згадує про неї у листуванні. Особливо йому імпував народний характер гумору цього твору. Віддаючи данину етнографічному реалізму в художній літературі, Яворницький раз-у-раз звертається до бурлеску, підпорядковує завданню досягнення сатиричного ефекту іронічно-знижену лексику, гротескні портретні характеристики та інші засоби дискредитації персонажів. Наприклад, змальовуючи у циклі оповідань «Поміж панами» галерею образів поміщиків (Борзак, Борзачка, Шереперя та ін.), автор тенденційно підкреслює у їхній зовнішності все непривабливе, неестетичне, те, що викликає негативне ставлення до них. Звертає на себе увагу вміння письменника досягати іронічної тональності в зображенні негативного шляхом використання бруталізмів як засобу дискредитації персонажів за допомогою показу їх суперечок між собою. Наприклад: «Починається палка і жорстока баталія двох рівносильних супротивників — малого, але дуже в'юнкого і всекрутного панка і здоровенної, але неповороткої і ломакуватої пані. Укупі з баталією починається теж лайка, крик і страшений, невимовний гармидер.

- Паламар!
- Мічана пані!
- Паламар свічки поламав!
- Стрюкувата пані у багно упала!
- Дзвонар з драної дзвіниці астраїл, арзяк!
- Дряпана терка хрін терти! Пурха! Чипига! Вєрвєла довготелєса! Од чортів остача!..» [11, с. 12].

Цей же прийом застосовує Д. Яворницький і в повісті «Де люди, там лихо». Типовою в ній є характеристика жандармським офіцером Чагіним повсталих селян, яких він обзиває «злодюгами, анахтимами, харцимонами», погрожуючи усіх «уверх ногами поставити» [12, с. 29]. Подібні епізоди нагадують сцени з «Енеїди» — згадаймо хоча б суперечку між божками в третій частині твору («Фіндюрко, ящірко, псяюхо, як дам — очіпок ізлетить»).

Відомо, що «Енеїда» Котляревського увібрала в себе багатство уснонародних засобів: вона насичена прислів'ями, приказками, влучними виразами, взятими з народних уст і перенесеними у твір без змін або такими, котрі зазнали авторської переробки в дусі народної мови. Наприклад, «Тобі там буде не до чмиги, як піднесуть із оцтом фіги», «Ледащо син — то батьків

тріх. Як кажуть, хоть винось святих», «Охляли, ніби в дощ щеня» і т. п. У повісті Д. Яворницького «У бурсу...» (1908) натрапляємо на силу-силенну різних прислів'їв, афоризмів, сповнених гумору і дотепності. Ось деякі з них до характеристики головних персонажів твору Мотрі Семенівни і Івана Свиридовича: «Та чого це ти за мене взялась, як чорт за грішну душу», «Коза з вовком тягалася та тільки шкурка зосталася...», «Гострий ти став, як бритва, а дурний, як затичка» [11, с. 41] тощо. Уважність до окремих виразних деталей і подробиць, уміння досягати кольористості й характерності малюнка, поєднання розмаїтих тонів і фарб — саме це, на нашу думку, йде у творчості Д. Яворницького від традицій «Енеїди».

На відміну від «опобутованих» прислів'їв, у творах Д. Яворницького, Т. Сулими, на сторінках прогресивного українського сатирико-гумористичного тижневика «Шершень» (виходив у 1906 р.) друкувалось чимало прислів'їв, які за формою нагадували прислів'я «Енеїди», однак істотно від них відрізнялися яскраво вираженим політичним змістом. Наприклад, опубліковані тут «Сучасні приказки, зібрані Ів. Федком» на зразок: «Як ти панам ворог, то тебе перемелють на порох», «Де вільна печать, там кажуть мовчать» і подібні сприймалися як дошкульна іронія на «даровані» царизмом буржуазні свободи [10, с. 7].

Окремі прийоми сатиричної і гумористичної типізації І. П. Котляревського: порівняння, засоби дискредитації персонажів, тропіка, афоризми — тією чи іншою мірою характерні також для оповідань Л. Яновської «Наглядної обученіє», «Як Лепестиха карасіру добувала», Грицька Григоренка «Сватання», «Ніяк не вмере», деяких творів О. Маковей і Д. Макогона, які до того ж майстерно використовували прийом перелицювання («шаржування») дійових осіб.

Вплив гумору «Енеїди» менш помітний у сатиричних творах Лесі Українки і С. Васильченка (виняток становлять хіба що сюжетно-гумористичні сценки в комедії останнього «На перші гулі»), однак і вони не пройшли повз творчий досвід Котляревського. Навіть М. Коцюбинський, що визначався як письменник нового напрямку в літературі, а саме як представник соціально-психологічної школи, зазнав благодатного впливу гумору «Енеїди» та елементів бурлеску. Скажімо, в його сатиричній новелі «Лялечка» ці елементи виявляються в застосуванні народно-побутової лексики для «зниження» образу попа Василя: «о. Василь пирскав», «ходив перехильцем», «чалапав по хаті», на нього «гедзь напав» та ін.

Звичайно, українські прозаїки розвивали традиції «Енеїди» по-різному. У ряді сатирико-гумористичних оповідань «Мужицька смерть», «Пророцтво грішника», «Стрибожий дарунок» та інших, що належать перу Л. Мартовича, письменника, який з захопленням відгукувався про гумор поеми «Енеїда», досить виразно відчувається неповторне лукавство усмішки, зовнішня простодушність оповіді, за якою приховується їдка іронія.

Скажімо, памфлет «Винайдений рукопис...» викінчений у формі своєрідного травестіювання, з карикатурним трактуванням народного побуту на запозичений і по-своєму перекроєний сюжет. Сатирична казка Мартовича «Жирафа і Лад» є своєрідним анекдотом, обставленим низкою побутових подробиць, що переказуються у трохи скарикатурованій «для ефекту» народній манері.

У творах прогресивних митців І. Франка, Л. Мартовича, М. Коцюбинського суспільно-художній поступ літератури знаменувала послідовна сатира. На відміну від них, у фейлетонах і оповіданнях ліберально-буржуазних письменників П. Сабалдири, П. Кравчинського, Г. Коваленка відчувається поверхове розуміння бурлескно-травестійного твору, захоплення «низьким стилем», вульгарщиною тощо. В їхній художній манері переважає здебільшого зовнішнє висміювання. Таким примітивізмом засобів визначаються, зокрема, оповідання Д. Кравчинського «Халеп», «Небесна мітла», «На гробках», «Божі душечки», «Масляна з викрутасом», «Цвіркуни» (збірка «Бытовые юмористические рассказы», 1912), написані на основі простих побутових історій, випадків, переважно анекдотичного характеру [6, с. 5].

Було б помилкою зводити використання традицій у творах українських прозаїків рубежа ХІХ — початку ХХ ст. до засвоєння і розвитку лише досвіду автора славнозвісної «Енеїди». Українські прозаїки кінця ХІХ — початку ХХ ст. розвивали не лише кращі традиції реалізму І. П. Котляревського. Характерним для них було також звернення до творчого досвіду сатири Т. Шевченка, гумористики С. Руданського та народного гумору. Усе це, безперечно, розширювало тематичні й естетичні горизонти та зображальні можливості літературного гумору й сатири, поглиблювало метод критичного реалізму. Разом з тим українська сатирична й гумористична проза збагачувалася під впливом передової російської сатири, особливо творчості М. Салтикова-Щедріна, А. Чехова, М. Горького. Блискучі зразки політичної сатири й гумору у творах цих письменників становили своєрідну школу для всієї тогочасної прогресивної літератури. Творчість Панаса Мирного, І. Франка, М. Коцюбинського, Л. Мартовича, С. Васильченка й ряду менш значних письменників щодо цього може бути показовою. В тогочасній літературі органічно поєднувалися традиції української прогресивної сатири ХІХ ст. з традиціями прогресивної російської сатири. Безперечно, питання про розвиток традицій безсмертної «Енеїди», в числі інших, посідало дуже важливе місце у творчій практиці письменників. Процес використання художнього досвіду І. Котляревського простежується насамперед на сприйнятті і розвитку принципів бачення світу, реалістичного відображення у творах сучасної письменникам дійсності в сатирико-гумористичній її інтерпретації. Все це втілювалося в образах ширшого чи вужчого художнього діапазону. Таке бачення світу було важливим фактором впливу

І. Котляревського — сатирика і гумориста — на творчість українських письменників, стимулювало розкриття їхньої своєрідності, допомагало їм здійснювати самобутні художні відкриття. Лише в такому плані і можна говорити про вплив безсмертного твору І. Котляревського на всю українську класичну літературу, в тому числі на розвиток сатиричної й гумористичної прози.

Звичайно, нові завдання, які поставали перед сатириками й гумористами початку ХХ ст., вимагали своєрідного використання бурлескних жанрів. І в цьому відношенні поема І. Котляревського сприймалася його наступниками як невичерпне джерело, а її традиції продовжували жити мистецтво і в наступні епохи. Ось чому авторитетна порада М. Горького радянським письменникам створити високохудожню поему на зразок бурлескної «Енеїди» і сьогодні залишається актуальною.

Список літератури: 1. Білецький О. І. Зібрання праць. У 5-ти т. — К., 1965. 2. Вербицька Є. Г. Елементи гротеску в «Енеїді» І. Котляревського. — Радянське літературознавство, 1971, № 1. 3. Возняк М. Початки української комедії. — Львів, 1920. 4. Калениченко Н. Л. Українська література ХІХ ст. Напрями, течії. — К., 1977. 5. Кирилюк Є. П. Характер реалізму Котляревського. — Радянське літературознавство, 1973, № 7. 6. Кравчинский Д. Бытовые юмористические рассказы. — Константинополь, 1912. 7. Нечуй-Левицький І. С. Твори. В 4-х т. — К., 1958. 8. Центральний державний історичний архів СРСР у Ленінграді, ф. 776, оп. 21. 9. Шамрай А. П. Проблема реалізму в «Енеїді» І. П. Котляревського. — У кн.: Іван Петрович Котляревський. Повне зібрання творів. У 2-х т. К., 1952. 10. Шершень, 1906, № 5. 11. Яворницький Д. І. Поміж панами. — Дніпрові хвилі, 1910, № 1. 12. Яворницький Д. І. де люди — там лихо. Катеринослав, 1911.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

На многочисленных примерах сатирических и юмористических произведений И. Нечуй-Левицкого, Леся Мартовича, О. Маковея, М. Коцюбинского и других прогрессивных писателей в статье исследуются особенности творческого освоения традиций бурлеска «Энеиды» И. П. Котляревского в литературе критического реализма начала ХХ в. Отмечая преемственную связь художественного опыта первого украинского классика с литературой новой эпохи, автор статьи вместе с тем подвергает критике эпигонское восприятие его творчества представителями реакционного лагеря.

Статья надійшла до редколегії 3 липня 1979 року

Г. Є. ГУЦЬ, викл.,
Київський політехн. інститут

Німецькомовні оповідання Юрія Федьковича

Співець Буковини Юрій Федькович своїми талановитими поезіями, оповіданнями, повістями, драматичними творами, перекладами та переробками творів німецької класичної та інших європейських літератур, записами українських народних пісень зробив значний внесок у скарбницю української культури.

Писав Ю. Федькович і німецькою мовою, якою володів бездоганно. В його німецькомовному творчому доробку — поезії, оповідання, драма «Довбуш», публіцистичні статті.

Предметом зображення переважної більшості німецьких творів Федьковича є Гуцульщина, життя її трудового народу з його легендами й переказами. Із німецьких творів Федьковича зрілого періоду яскраво вимальовується постать їх автора — палкого оборонця прав українського трудового населення Буковини, яке страждало під австрійським колоніальним гнітом, виразника його дум і волелюбних прагнень.

У спогадах про Ю. Федьковича Г. Кудерна зазначає, що Федькович писав прозові твори німецькою мовою вже в середині 50-х років [1, с. 162]. Про те, що свої перші прозові твори Федькович писав по-німецьки, дізнаємось зі статті Лесі Українки «Малорусские писатели на Буковине» [6, с. 151]. Згадка про прозу Федьковича німецькою мовою є і в статті М. Драгоманова «До питання про малоруську літературу» [6, с. 40]. Але ні Леся Українка, ні М. Драгоманов не подають назв німецькомовних прозових творів Ю. Федьковича.

На сьогодні невідомо, які німецькі оповідання і скільки їх написав Федькович. До нас дійшло лише два — «Der Renegat» та «Ein Don Juan»; інші ж надруковані не були, а рукописи їх, очевидно, загубилися. Про один із таких утрачених прозових творів — «Lehrer Manhart» — згадується в листі О. Партицького до Ю. Федьковича від 22 квітня 1875 р.: «Не гнівайтесь, Добродію, що посилаю до перегляду дільце німецьке «Lehrer Manhart». Се діло приписане до лектури в наших семинариях учительских. Мені би дуже наручно було, якби повість Ваша увзгляднила деякі гадки, висказані одним з найлучших педагогів нашого віку» [3, с. 244]. Виходячи з цього, можна припускати, що в повісті (чи оповіданні) порушувалися педагогічні питання. Не опублікована в свій час, вона потім загубилася, і твір залишився невідомим.

Оповідання «Der Renegat» («Ренегат») надруковане 1859 р. в маловідомому журналі «Familienblätter» *, є першим відомим нам прозовим твором Ю. Федьковича. Після опублікування більш як півстоліття до нього ніхто не звертався, і воно було, по суті, забуте. Лише на початку ХХ ст. Л. Лотоцький натрапив на це оповідання, зробив його український переклад і надрукував у газеті «Діло» від 26 квітня 1913 р.

У радянському літературознавстві першим на оповідання «Ренегат» звернув увагу дослідник прози Федьковича О. Лисенко. У статті «Невідомі та маловідомі прозові твори Юрія Федьковича» [2, с. 62—80] він зупиняється на змісті твору, на поставлених у ньому суспільно-побутових проблемах. О. Лисенко справедливо наголошує, що в оповіданні Федькович порушує ряд

* Примірник цього журналу з оповіданням Федьковича зберігається у Львівській державній науковій бібліотеці ім. В. Стефаника АН УРСР.

актуальних питань, пов'язаних із сім'єю, релігією та становищем жінки в капіталістичному суспільстві. Наголошуючи на важливості поставлених у цьому ранньому творі Федьковича проблем, Лисенко разом з тим вказує на недосконалість оповідання у художньому відношенні. «Ренегат», підкреслює дослідник, «відзначається схематичністю і спрощенням», в ньому «накопичено багато подій та героїв», «достатньо не вмотивовуються їх вчинки».

Погоджуючись загальною з О. Лисенком, що оповідання з художнього боку досить слабке, що мова його «суха та книжна», слід зробити одне суттєве застереження — О. Лисенко розглядає оповідання Ю. Федьковича не в оригіналі, а в перекладі Лотоцького, який, до речі, виконано на досить низькому мистецькому рівні: переклад позначений тенденцією до буквалізму, мова його важка й незграбна. Звичайно, такий переклад не міг дати повного уявлення про першотвір, який, хоч і не має мистецької довершеності, ширості й простоти, характерних для пізніших українських оповідань Федьковича і німецького «Ein Don Juan», та все ж не позбавлений окремих проявів художнього смаку. Окремі місця у творі по-справжньому поетичні. Чудовою є, зокрема, лаконічна пейзажна зарисовка місячної ночі, на тлі якої бачимо замріяного Вернера: «Es war ein schöner, ruhiger Abend; der volle Mond beleuchtete mit seinem wunderbaren Lichte den weiten, öden Ring auf dem sich unser Wachzimmer befand; und am Gewehrschranke, an dem einige Gewehre angezetzt waren, stand auch Werner, den festen Blick nach der Mondesscheibe gerichtet, in deren Schimmer träumend»*. Стисло, але яскраво, застосовуючи засіб повторення, малює Федькович красу дівчини Ноомі: «Schön war sie, so schön, wie ich nie in meinem Leben ein Mädchen zu sehen glaubte». Щодо мови оповідання «Ренегат», то тут є чимало важких книжних зворотів і речень, ускладнених багатьма підрядними, — це здебільшого в мові оповідача. У діалогах же мова простіша, експресивніша, речення коротші.

На наш погляд, дуже важливим є те, що вже в оповіданні «Ренегат» проступають ті елементи творчого письма Федьковича-прозаїка, котрі потім стануть характерними для нього як зрілого майстра оповідання: розповідь від першої особи, скупі пейзажні зарисовки і стислі портретні характеристики, гострий сюжетний конфлікт, раптовість розв'язки тощо.

З точки зору змісту, оповідання «Ренегат» будується виключно на сюжеті (дія відбувається в Іспанії, Португалії, Туреччині та інших місцях, куди доля закидає головного героя твору Вернера), нав'язаному Федьковичеві європейською романтичною, зокрема німецькою, літературою, де подібні сюжети були дуже поширені. Але якщо західноєвропейські автори основну увагу приділяли екзотиці південних країн, любовним пригодам героїв, то Федькович, проводячи думку, що любов сильніша

* Цитуємо за першодруком. Сторінки в журналі «Familienblätter» не нумеровані.

понад усе, разом з тим порушує і ряд актуальних суспільно- побутових проблем. Твір викликає у читача гнівний протест проти безправ'я жінки у капіталістичному суспільстві, проти сімейного деспотизму та релігійного фанатизму, жертвами яких стали герої твору.

Є підстави думати, що Лесі Українці було відоме оповідання «Ренегат», бо ця схильність до виключності сюжетів, до західно-європейського романтизму, які письменниця вбачала у творах Федьковича, особливо яскраво проявилися саме в «Ренегаті».

Оповідання «Ein Don Juan» («Дон Жуан») є авторською переробкою оповідання «Побратим», опублікованою 1865 р. в журналі «Нива». Оповідання «Дон Жуан» було надруковано 1868 р. в чернівецькій газеті «Czernowitzer Zeitung» (№ 51 і 53) від 3 і 7 квітня із невеликою передмовою «Skizzen aus dem Huzulenleben» («Нариси з гуцульського життя»). Прізвище автора ніде не вказане. Лише під заголовком «Skizzen...» зазначено — «Von einem Huzulen». Перед текстом передмови стоїть криптонім F. F. Що під цим криптонімом заховався Ю. Федькович — не викликало жодного сумніву ні в О. Маковея *, який переклав оповідання українською мовою, ні в О. Колесси **, редактора другого тому («Повісті й оповідання») «Писань...» Ю. Федьковича. На їхню думку, авторство Федьковича підтверджує і криптонім F. F., і те, що автор назвався гуцулом — «Von einem Huzulen», і весь зміст передмови, в якій прославляється Гуцульщина, і зміст новели, котра є переробкою «Побратима», що міг дозволити собі тільки сам автор, і художня манера твору, а також те, що оповідач називається Юрієм.

У передмові Федькович із захопленням говорить про веселих і гордих гуцулів, яких, побачивши, не можливо не полюбити; підкреслює красу гуцульського одягу. А якого мандрівника, говорить автор, не приваблять гуцульські сувеніри — келихи, топірці, порохівниці, ножі, барильця тощо. «Так, — констатує Федькович, — гуцул залишає у кожного, хто мав можливість побачити його, приємний спогад». Далі письменник пропонує читачеві нариси з життя гуцулів у новелістичній формі та обіцяє «відтворити події, які дійсно відбувалися в народі, по можливості, з найбільшою правдивістю».

Перед заголовком оповідання стоїть римська цифра I; вона, а також заголовок передмови — «Нариси» (у множині) — свідчать про намір Федьковича надрукувати цілий ряд оповідань із гуцульського життя. Але свого задуму письменник не здійснив, бо більше його оригінальних німецьких оповідань у «Czernowitzer Zeitung» немає.

Хоч своєю темою і змістом «Дон Жуан» дуже близький до «Побратима», він має й свої особливості. Зберігши в основному

* Див. коментарі О. Маковея до його українського перекладу «Ein Don Juan» (Буковина, 1901, № 134).

** Див. примітки О. Колесси до оповідання «Ein Don Juan» у другому томі «Писань...» Федьковича (Львів, 1902, с. 469—470).

сюжетну канву українського твору, Федькович по-іншому розробив його в деталях. «Побратим» починається з розповіді оповідача про себе, а «Дон Жуан», — з розповіді про побратима. Немає у німецькому оповіданні і епілога, змінено імена дійових осіб: оповідач — не Іван Дзвінка, а Юрій; його побратим — не Сидір Чабанюк, а Марко Н. Сам оповідач — напівсирота, в якого є тільки мати і одна сестра, тоді як у «Побратимі» оповідач має батька, матір і трьох сестер. Дома жовніра чекає не батько, а хвора мати, яка й розповідає йому про нещасну долю Марії (в «Побратимі» вона Мітрана), знеславленої Марком. Набагато докладніша в «Дон Жуані» і сцена зустрічі побратимів, яка закінчується самогубством Марка.

Разом з тим у новий твір Федькович не тільки вніс інші деталі змісту й ситуацій, а й увів соціальні елементи. Якщо «Побратим» будується лише на особистих взаєминах, позбавлених соціально-класового ґрунту, то у німецькій переробці проглядає класовий конфлікт.

У «Побратимі» в рекрути беруть тільки Івана, а про Сидора у зв'язку з цим і не згадується, немає навіть натяку на його майновий стан. У німецькій же переробці Марко — син сільського багатія. Його також хочуть узяти в рекрути, але Марка відкуповує від рекрутчини багатий батько, а Юрій, син бідної вдовиці, не маючи грошей на викуп, змушений іти служити у не-нависну цісарську армію.

І потім ще раз в німецькому творі згадується про Маркового батька — в сцені прощання побратимів перед відходом Юрія у рекрути: Федькович тільки однією фразою дає зрозуміти хижацьку натуру сільського глителя, який сварить сина за те, що той надто довго прощався із своїм побратимом, тоді як на нього чекала робота.

Хоч про сільського багатія, Маркового батька, у творі є лише окремі згадки, але й ці невеличкі штрихи свідчать про велике класове розшарування у гуцульському селі. З одного боку — бідняки, діти яких мусять іти в рекрути, з другого — багатії, які відкуповують своїх синів від служби у війську. Цього ми не находимо у «Побратимі». Тому в плані реалістичного зображення гуцульського села, соціальної й економічної нерівності в ньому німецька переробка глибша, ніж українське оповідання.

У зв'язку з цим і по-іншому зазвучала у творі й трагедія Марії — дочки бідної вдовиці, знеславленої розбещеним сином багатія.

Федькович уводить у німецьке оповідання також роздуми про рекрутчину. Письменник говорить про неї як про велику трагедію гуцула. Він називає найкритичнішим для селянського парубка той час, коли в село приїжджають офіцери за рекрутами. З яким болем і тугою у серці розстається тоді гуцул із своєю родиною, з рідними горами. «І відки ж знати панам-офіцерам, які безконечно милі гуцулові ці верховини», — говорить письменник і далі вводить у текст невеличку хвилюючу поезію, яка

органічно пов'язується зі всім змістом оповідання та підкреслює трагізм жовнірської долі:

Ja, ja die Berge,
Ja, die kennt niemand, nein!
Nur der Huzulenbub
Kennt sie allein.

Wenn ich gestorben bin,
Geb ich den Himmel hin,
Nur in mein Hochland grün
Heim will ich zieh'n!

[5, т. 2, с. 465].

Ні роздумів про рекрутчину, ні подібного вірша в українському оповіданні немає. Завдяки їх введенню, а також внесенню соціальних елементів «Дон Жуан» звучить набагато сильніше від «Побратима» саме в соціально-викривальному плані.

З художнього боку оповідання «Дон Жуан» можна порівняти з кращими Федьковичевими українськими оповіданнями. Німецькому оповіданню притаманні всі ті риси творчої манери письменника, які властиві його українським оповіданням: розповідь від першої особи, наявність звертань оповідача до читача (наприклад, «so möge es den freundlichen Leser nicht wundern»), підвищена роль діалогів, коротко, але влучно окреслені образи, стислість і простота викладу тощо. Весь тон розповіді ширий, задушевний. Мова проста, гнучка, насичена німецькими розмовними зворотами, фразеологізмами (die Nase rümpfen; das Blut sühnt alles). Цілком в дусі німецької розмовної мови витримані діалоги.

Із образотворчих засобів в оповіданні знаходимо переважно епітети. На їх підборі відчутний сильний вплив українського фольклору. Наприклад: dunkelblaue Berge; herzinnige Schwester; meine arme alte Mutter; seine üppigen blonden Locken; ein blankes, blitzendes Messer; Silberscheere. Слово «Huzule» (гущу) вживається неодмінно з постійним епітетом «ein echter unbogechter» (справжній).

У тексті наявні цілі вирази, навіяні українським фольклором. Описуючи, як офіцер обстригав Юрієві волосся, Федькович фактично перефразовує свої ж поетичні рядки із вірша «Ich», що є переспівом рекрутської пісні «Гой ти сину, единчуку, йди в поле орати» * [4, с. 116—117]. Порівняймо:

Оповідання «Дон Жуан»

...während ein Herr Korporal
meine üppigen blonden Locken
mit einer Silberscheere ganz
gemüthlich schor, ohne viel-
leicht auch nur zu ahnen,
dar mir um jedes, jedes
Haar das Herz blutete *

[5, т. 2, с. 465].

Поезія «Ich»

Da kam ein schmucker Offizier

.....

Schor ab die Locken mir.

Schor ab sie mit der Silber-
scheer',

Schor ab sie mir so sehr,

Das mir um jedes, jedes Haar

Das Herz zersprungen wär!

[5, т. 1, с. 726].

Українські імена письменник вживає без змін у німецькій транскрипції, що надає оповіданню українського забарвлення. У тексті трапляються окремі австріїзми — Assentierung, Assent-

* Ця пісня є і в записах самого Федьковича.

platz, пов'язані з військово-урядовою системою Австро-Угорщини.

Оповідання «Дон Жуан», написане рукою зрілого майстра, відзначається мистецькою витонченістю і завершеністю. Втілюючи думку, що рекрутчина — це велике соціальне лихо для буковинського села і насамперед для селянської бідноти, твір у соціально-викривальному плані стоїть на рівні таких оповідань Федьковича, як «Штефан Славич», «Три, як рідні брати» та ін., де рекрутчина показана як велика людська трагедія.

Таким чином, два німецькі оповідання Федьковича, що дійшли до нас, помітно відрізняються і за своїм мистецьким рівнем, і за тематикою, і за характером порушених у них проблем. Вони переконливо свідчать про зростання художньої майстерності письменника.

У 1913 р. оповідання «Дон Жуан» було передруковане у «Літературному додатку» (№ 4 від 16 лютого, с. 18—19) газети «Czernowitzer Allgemeine Zeitung» разом із передмовою «Нариси...». Про це оповідання згадується в «Історії німецько-австрійської літератури» Н. Нагля і Я. Цайдлера, де автором статті про Ю. Федьковича є відомий австрійський вчений Р. Ф. Кайндль. Отже, оповідання «Дон Жуан» мало певний резонанс у німецьких читачів та критиків.

Обидва розглянуті німецькі оповідання дають нам повніше уявлення про Федьковича-новеліста, про багатогранність його творчої палітри.

Список літератури: 1. *Кудерна Густав*. Мій приятель Федькович. — Промінь, 1905, № 14—15. 2. *Лисенко О.* Невідомі та маловідомі прозові твори Юрія Федьковича. — Учен. зап. Станислав. пед. ин-та, серия филологическая, 1959, т. 3. Матеріали до життєписі Осипа-Юрія Гординського-Федьковича / 3 перводруків і автографів зібрав О. Маковей. — Львів, 1910. 4. Народні пісні Буковини в записках Юрія Федьковича. — К., 1968. 5. Писання Осипа-Юрія Федьковича. Т. 1—2, Львів, 1902. 6. Юрій Федькович в розвідках і матеріалах. — К., 1958.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Статья посвящена исследованию прозаических произведений Ю. Федьковича, написанных на немецком языке, — рассказам «Der Renegat» и «Ein Don Juan». «Der Renegat» — первое известное нам прозаическое произведение Федьковича. Сюжет этого рассказа навеян западноевропейской, в частности немецкой, романтической литературой. Рассказ «Ein Don Juan» — это переделка Федьковичем своего рассказа «Побратим». Немецкий вариант рассматривается в сравнении с украинским произведением. В статье сделан идейно-тематический и художественный анализ упомянутых рассказов.

Стаття надійшла до редколегії 5 січня 1980 року

У братній сім'ї

(Сторінки творчості молдавських письменників
Радянської Буковини)

В дружній багатонаціональній сім'ї письменників Радянської Буковини плідно працює група літераторів, що пишуть молдавською мовою. Серед них члени Спілки письменників України Василь Левицький, Йон Кілару і Мірча Лутік, літератори старшого покоління Йон Гайнічеру і Александру Бурле, а також молоді митці, що зробили перші кроки в літературі (Іліє Т. Зегря, Аркадій Сучевяну, Штефан Гостюк, Васіле Теріцану, Сіміон Гочу та ін.). Їхня творча біографія нероздільно пов'язана з соціалістичними перетвореннями в Чернівецькій області за роки Радянської влади.

Як пише у своїх поезіях і оповіданнях-спогадах Йон Гайнічеру, в нього, сина батрака, не було біографії ні в дитинстві, ні в юнацькі роки. Лише Комуністична партія і Радянська влада дали йому місце в житті, створили йому справжню людську біографію [2, с. 5].

Не важко уявити собі, як склалась би доля сина бідаря із села Карапчіва Глибоцького району Василя Левицького, коли б не той вікопомний сонячний день червня 1940 р., який приніс трудящим Північної Буковини звільнення від багатовікового соціального і національного гніту, відкрив їм шлях до заможного і щасливого життя. Народжений у 1921 р., він тільки в радянський час зміг здобути освіту. Зараз В. Левицький — один із провідних майстрів молдавської радянської поезії, автор понад десяти збірок поезій та гумористичних оповідань, багатьох перекладів з братніх літератур народів СРСР і підручників для середньої школи.

Уже в перших збірниках В. Левицького «Поезії» (1959), «Хліб і пісня» (1962), що вийшли в Кишиневі молдавською мовою, зазвучали мотиви, які стали характерними для всього його поетичного доробку. Поет прославляє працю, яка перетворює й оновлює землю, простих трудівників, колгоспних ланів, сьогодення рідного буковинського краю, оспівує красу його природи. «Сучасність у віршах В. Левицького не проходить червоною ниткою (основною темою), вона є внутрішньою властивістю його поезії», — зазначив відомий молдавський письменник Петра Крученюк в нарисі про буковинського поета [9, с. 156].

Від збірки до збірки розширюється ідейно-тематичний діапазон творів В. Левицького, зростає його художня майстерність. Поет перебуває в постійних пошуках оригінальних поетичних засобів, щоб виразити захоплення натхненною працею радянського народу, окриленого мудрими ідеями ленінської партії.

Слово Партія мовила рідна —
І пустиня садами розквітла.
Мир і дружба, і днина погідна,
Кожен дім — чаша чистого світла.
Слово Партії світло стелить,
Щоб з дороги людині не збитися
Книга Леніна в кожній оселі
І порадиця, і помічниця. [17, с. 7]

В оригіналі цей вірш В. Левицького і за ідейним змістом, і за стилістичними особливостями близький до популярної на Буковині молдавської народної пісні «Буковино, Буковино», в якій оспівується щасливе життя трудящих відродженого краю в братній сім'ї народів СРСР. Один із варіантів пісні був записаний поетом і надрукований в обласній газеті «Зориле Буковиней» («Зоря Буковини») [5, 1968, 13 квітня].

В пісні яскраво виражена думка про те, що величезні соціалістичні перетворення на Буковині є результатом мудрої політики Комуністичної партії, возз'єднання краю з Радянською Україною. Подаємо уривок із цієї пісні в українському перекладі («Радянська Буковина», 1969, 4 січня).

Буковино, Буковино,
Квітко ти чарівна.
Ти щаслива, як ніколи.
Ти заможна й вільна.

Відколи ти поєдналась
З матір'ю — Вкраїною,
Твое небо стало чистим,
Доля — соколиною.

Ленін світлу путь вказав нам,
Партія — проторює.
Розливайся ж, сопілонько,
Радісною хорою.*

Подібність вірша В. Левицького «Слово Партії» до народної пісні — це результат впливу буковинського фольклору, що особливо відчувається в ранніх творах поета [5, 1968, 13 квітня].

Широке інтернаціональне звучання має лірична поема-ораторія «Весна планети Земля», яку автор присвятив вождю світового пролетаріату В. І. Леніну, Країні Рад [16, с. 9—15]. Поема складається з 7 поезій-пісень, об'єднаних однією ідеєю: Ленінська партія — це розум, честь і совість нашої епохи. Тільки вона спроможна об'єднати мільйони трудящих різних націй і національностей на боротьбу проти експлуататорських класів, тільки їй під силу вести за собою народи до світлого майбутнього людства, ім'я якому — комунізм.

Вже мрії селян віковічні збулись,
В радості праці промениться місто,
Мільйони умів воєдино злились —
Є така партія комуністів! [17, с. 9]

Весна людства — це метафора, на якій побудована вся поема. Вона символізує вічно живе ленінське вчення: «Ленін живе, як джерела гірські, як простір і час; він щодня, щохвилини

* Хора — весела молдавська народна пісня.

живе серед нас». Ленінські ідеї втілені в повсякденних справах і трудових подвигах радянських людей, в боротьбі народів світу за соціалізм, мир і прогрес людства:

Ленінська мрія завжди, як весна, молода,
Серце Леніна б'ється у ритмі труда.
Він — у звершеннях наших, в новім процвітанні,
Він у світлі усьому — велике світання.
Не в піснях, не у книзі, не на портретах —
Ленін крокує живий по планеті. [17, с. 15]

Епіграфом до однієї з пісень поеми є слова великого вождя: «Людина повинна любити людей». Дещо риторично, але щиро і просто автор оспівує ті зміни, які під впливом ленінського вчення відбулись у свідомості людей. Поет закликає:

З думою Леніна злийся навек воедино,
Радість з людьми розділи, і тоді ти — Людина.
[17, с. 13]

Натхненням співцем Комуністичної партії, В. І. Леніна, радянської дійсності, соціалістичної Вітчизни, споконвічної дружби молдаванів з російським та українським народами, орденоносної Радянської Буковини та мальовничих Карпат є поет Йон Кілару. Для кращих його творів властиві публіцистична пристрасність, щирість [27]. Найбільш плідне для поета останнє десятиліття: у видавництві «Карпати» побачив світ цілий ряд його поетичних книг: «Признання» (1969), «Його величність Людина» (1973), «Проспект Жовтня» (1975), «Червоні джерела» (1977), в Кишиневі — збірник поезії «Буковинський полудень» (1972). Як підкреслює відомий молдавський критик Н. Білецький у передмові до збірника «Червоні джерела», «Йон Кілару залишається вірним своєму поетичному кредо: завжди бути співцем нашої прекрасної радянської дійсності» [8, с. 4]. Герой лірики Й. Кілару — соціально активна людина, комуніст, трудівник міста і села, заводів і колгоспних ланів, покоритель космічних просторів.

Вже у першій своїй збірці «Признання» (1969) окремий цикл поезій Й. Кілару просвятив «Батьківщині братерства» («Патрия ынфрэцирий») — великій і могутній багатонаціональній Країні Рад. Поступово цикл був розширений і доповнений новими поетичними мотивами і виданий окремою збіркою під назвою «Проспект Жовтня». У ній, за словами письменника, оспівується «свята святих нашого життя» — братерська дружба народів Радянської Вітчизни. Лейтмотивом збірки можуть служити такі рядки:

Батьківщина і Партія —
Наше серцебиття.
Батьківщина і Партія —
Наші думи й життя.

Від Амуру до Ладоги,
Від Карпат до Хібін
Дружби нашої райдуги
Розцвіли, як рубін. [6, с. 27]
(Переклад Б. Мельничука)

У творах поета-громадянина звучить гордість за рідну землю, за Країну Рад, за її великий авторитет на міжнародній арені:

Як сонце, що звелося над землею,
Країни нашої сіяє гордий герб. [7, с. 25]
(Переклад Б. Мельничука)

«Проспект Жовтня» — це символ світлого і широкого шляху нашого народу в комуністичне завтра. На цьому славному шляху крізь роки трудових звершень і героїчних подвигів в роки громадянської і Великої Вітчизняної воєни міцніла і гартувалась дружба всіх націй і народностей нашої неосяжної Батьківщини. Провідна роль у розвитку цих братерських міжнаціональних зв'язків належить великому російському народові, російській мові — мові Леніна, мові правди, дружби народів миру. Прагнучи скласти гімн російській мові, поет згадує вислів у В. І. Леніна: «Мова Тургенева, Толстого, Добролюбова, Чернишевського — велика і могутня». Він захоплюється неповторною красою цієї великої і могутньої мови. В поемі «Мова миру» автор пише:

Мова Росії
Строга і сердечна,
Величава і мудра,
Велика і могутня.

В ній широчінь полів
Роздолля рік,
Курантів бій,
Симфонії моторів
І Пушкіна чарівний наспів.
[7, с. 67]

Російську мову люблять, як рідну, всі народи СРСР, бо це «мова Партії», «голос правди». Поет схиляє голову перед величчю народу, що створив «чудо-мову».

Великий цикл поезії — «Москва — любов моя», — Й. Кілару присвятив зореносній столиці нашої Вітчизни, яка стала символом єднання радянських людей. Тут почуєш різні мови, тут вони переплітаються у вінок, що прикрашає герб нашої великої Батьківщини. Кожна мова, кожна квітка в цілому вінку має свій колір і запах того поля, того краю, де вона зросла, але всі вони разом тягнуться до сонячних променів. Образ Сонця, що часто зустрічається в поезіях Й. Кілару, як і в народно-поетичній творчості, символізує мудрість партії Леніна. У поезії «Друзі» пише:

У мене безліч друзів...
Одних я впізнаю по мові
Ніжно-волошковій,
А інших — по ході
Бадьорій, молодій,
А третіх — в потиску руки,
Як стрінемось в дорозі...
[26, 1968, 13 жовтня]
(Переклад М. Івасюка).

І в урочисто-поетичній оді-реквіємі «Вічно у наших серцях» поет оспівує братерську дружбу наших народів: «Скільки братів

моїх українців і росіянів, латишів і таджиків, грузинів і узбеків... полягло на війні» [7, с. 46].

Однією з традиційних форм поетичного вислову почуття дружби молдаванів до російського і українського народів є згадка про ті давноминулі часи, коли зародились ці братерські зв'язки. «Світло сяє із Сходу» — ці слова видатного молдавського культурного діяча XVII ст. Досіфея протягом багатьох віків наповнились новим, глибшим змістом, стали символом єднання росіян, українців і молдаванів. Така центральна ідея поезій «Предки слов'ян» та «Світло сяє із Сходу» Й. Кілару, «І мовив Досіфей» М. Лутіка. За образним висловом М. Лутіка, Росія разом з Україною були для Молдавії «Зорею надії над віками» [19, с. 34].

Почуття братерської дружби між представниками різних національностей буковинського краю передані Й. Кілару в поемі «Голос миру»:

Слова величні: Праця, Мункэ, Труд,
І Братство, і Братерство, і Фрэцне
Вкорінені отам, де плине Прут,—
У мислі, в серці, що полум'яніє. [6, с. 91]
(Переклад Б. Мельничука)

Дружба народів нашої країни — це не просто слово, а спільна творча праця в ім'я щастя людини. Саме така ідея впливає з поезії «Я знаю слово», яка є однією з кращих у творчому доробку Мірчі Лутіка.

Я знаю слово, що як живна путь
Веде у поле, що яриться.
І родить жито і пшеницю —
Це слово Дружбою в нас звать
[26, 1972, 13 квітня]
(Переклад П. Палія)

Чуття єдиної родини характеризує кращі поетичні твори збірок М. Лутіка «Батьківщина світла» [18] та «Сузір'я юності» [14], збірників «Квітневий ранок» Й. Гайнічеру [2], «До вершин» Ал. Бурле [1], «Пори травостою» І. Т. Зегрі [4], «Дивлюсь на сонце» Д. Гринчука [3], поезії Василя Терицану [21], Сіміона Гочу [22] та інших молодих літераторів. Одна і та ж ідейна спрямованість творів виражена у кожного з них у різних формах поетичного втілення. «Колиска народів, вільних навіки, країна пісень і яскравих зірок» — такою бачить радянську Батьківщину Мірча Лутік [18, с. 10]. А. Сучевяну, твори якого ґрунтуються на широких поетичних асоціаціях, свої найпотаємніші думки, свою любов до Країни Рад передає словами поезії «Вічна країна».

Для Вітчизни я навчусь орати землю і сіяти квіти,
і вічність зірок хочу їй подарити. [12, с. 6]

Ліричний герой І. Т. Зегрі бачить рідну Батьківщину очима комсомольця О. Матросова. Як і російський герой, він готовий своїми грудьми захищати Вітчизну від будь-яких ворогів (поема «Молодий вік»). Батьківщина в уяві автора асоціюється з найбільш улюбленою людиною, для якої він вибирає найніжніші слова:

Я Вітчизну співаю, коли слухаю ночі,
І полюю, мов сарну, осяяний ліс,
Коли ім'я коханої ніжно шепочу,
Потонувши під зливою місячних кіс. [22]
(Переклад Г. Тарасюк)

Почуття рідної землі — невичерпне джерело сили і натхнення для кожної радянської людини. Про це молодий поет В. Терицану щиро і проникливо говорить у вірші «Батьківщина»:

Коли я вимовляю Батьківщина, —
То чую — світ тримаю на плечах,
То бачу — прапор над землею плине,
Червоний прапор Жовтня, Ілліча. [22]
(Переклад П. Палія)

Поет знаходить найзаповітніші слова, щоб сплести вінок Батьківщині, складає зворушливі пісні про велику сім'ю радянських народів: «Необхідна, як хліб, твоя сім'я», — каже він, звертаючись до Вітчизни [5, 1975, 30 вересня]. Як літератори старшого покоління (Й. Гайнічеру, В. Левицький, Ал. Бурле та ін.), свою долю молодий поет пов'язує з приходом Радянської влади на Буковину (поезія «28 червня»). Про цей вікопомний день В. Терицану каже: «Ти — мрія наших батьків про краще життя, ти — початок легенди, пісні, казково гарно прожитого життя» [21].

Яскравим проявом інтернаціонального характеру творчості молдавських письменників Радянської Буковини є постійне звертання їх до мистецтва перекладу — цього могутнього засобу спілкування народів, їх єднання і братерства. Загальновизнаною стала перекладацька діяльність В. Левицького, який зробив багато для популяризації серед молдавських читачів кращих творів російської, української та інших літератур народів СРСР. Романи «Воскресіння» Л. Толстого, «Російський ліс» Л. Леонова, «Вічний поклик» Л. Іванова, «Дикий мед» Л. Первомайського, повісті «Земля» О. Кобилянської, «Гуси-лебеді летять» і «Щедрий вечір» М. Стельмаха, новели В. Стефаника, Леся Мартовича і Марка Черемшини, численні поетичні твори Лесі Українки, І. Франка, Ю. Федьковича, В. Сосюри, Д. Павличка — ось далеко не повний перелік творів, перекладених молдавською мовою В. Левицьким. Разом із З. Пенюк В. Левицький підготував хрестоматію «Твори українських письменників» для учнів 8—10-х класів шкіл з молдавською мовою навчання УРСР (здійснено кілька видань) [24]. До неї увійшли

кращі переклади В. Левицького з української класичної і радянської поезії.

Глибоке проникнення в художній світ оригіналу, прагнення максимально точно передати особливості стилю і мовно-стилістичні засоби характеризують переклади В. Левицького. Найбільш близькими духовному складу поета є твори ліричного звучання. В них насамперед і проявилась майстерність перекладача. «Якщо говорити про блискучі досягнення перекладачів прози,— пише кишинівський літературознавець А. Купча-Жосу,— то в першу чергу слід відзначити дві повісті Михайла Стельмаха «Гуси-лебеді летять» та «Щедрий вечір», перекладені В. Левицьким з оригіналу. З самого початку перекладачеві вдається ввести читача в ту ліричну, повну поезії і ніжності атмосферу, яка характеризує повісті М. Стельмаха, зберігаючи все їхнє багатство фарб і звуків [23, с. 135]. На наш погляд, секрет удачі перекладача полягає і в тому, що повісті М. Стельмаха мають глибоку народно-поетичну основу. А оскільки поетичні фактури українського і молдавського фольклору дуже близькі перекладачеві не важко було знайти в рідній художній стихії еквіваленти для передачі українського тексту молдавською мовою.

Близьке знайомство з життєвим матеріалом, досконале знання української мови (зокрема, західноукраїнських діалектичних особливостей) дали можливість перекладачеві досить точно передати молдавською мовою зміст і художньо-стилістичні особливості повісті О. Кобилянської «Земля», новел В. Стефаника і Марка Черемшини, поезій Ю. Федьковича та І. Франка, а також інших творів. В. Левицький написав також стислі і досить змістовні нариси про Марка Черемшину та О. Кобилянську, які є передмовами для перекладів, вперше більш детально знайомлять молдавського читача з життям і творчістю цих видатних українських прозаїків.

Плідно працює на ниві художнього перекладу і поет Мірча Лутік. Серед його творчих досягнень у цій галузі слід назвати переклади творів російських поетів І. Нікітіна [20], О. Плещеева [25], видатних майстрів української поезії П. Тичини [10], М. Рильського [24, с. 259—263], роман О. Гончара «Циклон», поезій буковинських авторів Богдана Мельничука, Віталія Демченка, Василя Фольварочного, Петра Палія [19, с. 129—160] та ін. Його переклади, що увійшли до антології багатонаціональної радянської поезії «Сузір'я сердець» (Кишинів, 1976), до інших кишинівських видань, одержали високу оцінку молдавської літературної критики [29]. Крім того, М. Лутік є упорядником антології української радянської новели «Вінок сонця» молдавською мовою (Кишинів, 1979).

Позитивної оцінки заслуговують також переклади, здійснені І. Кушніриком та М. Богайчуком ряду новел Василя Стефаника молдавською мовою [28]. І. Кушнірик блискуче переклав українською мовою й твори молдавського письменника Й. Крянге.

Доброю традицією стали взаємні переклади молдавських і українських поетів Радянської Буковини. Така творча співдружність встановилась між В. Левицьким та Б. Мельничуком, М. Лутіком і П. Палієм, І. Т. Зегрею і Г. Тарасюк, В. Терицану і А. Бучко. Особливо багато працює над популяризацією молдавської поезії серед українських читачів поет і літературознавець Богдан Мельничук. Його перу належать талановиті переклади українською мовою творів В. Александрі [11], Л. Корняну, П. Задніпру, Г. Воде, І. Ватаману [26, 1978, 15 березня], В. Левицького, Й. Кілару, Й. Гайнічеру, Л. Сучевяну та інших [26, 1965, 27 липня]. Ось як природно, вільно і водночас близько до оригіналу звучать в перекладі Б. Мельничука рядки з поезії В. Левицького «Плотарі»:

Куди б не йшов, забути я не можу
Красу дараб, що мчать по Черемошу,
Коли на них поглянути здаля,
Людина кожна схожа на маля...
Та скільки їй відваги треба мати,
Аби в руках табун дерев тримати,
Коли шалена хвиля дика грає,
Коли погибель кожду мить чигає.

[26, 1968, 12 січня]

Інтенсивне співробітництво в галузі художнього перекладу сприяє взаємозбагаченню і зближенню літератур, зміцненню дружби між трудящими багатонаціонального буковинського краю. Своім художнім словом молдавські літератори Чернівецької області поруч з українськими і російськими письменниками, а також митцями інших національностей вносять свій вклад у благородну справу виховання мас у дусі радянського патріотизму і соціалістичного інтернаціоналізму.

Список літератури: 1. Бурлэ Александру. Спре кулмь.— Ужгород, 1976. 2. Гайнічеру Іон. Диминяцэ де апріліе.— Ужгород, 1976. 3. Гринчук Дмитру. Мэ уйт ын соаре.— Ужгород, 1973. 4. Зегря Іліе Т. Тимпул ербилор.— Ужгород, 1977. 5. Зориле Буковиней, 1968, 1975. 6. Кілару Іон. Мэрія са Омул.— Ужгород, 1973. 7. Кілару Іон. Мажистра ла луй Октомбрне.— Ужгород, 1975. 8. Кілару Іон. Извоаре фербинць.— Ужгород, 1977. 9. Крученюк П. Ворбэ симплэ, гынд адынк.— Ниструл, 1960, № 10. 10. Култура, 1976, 17 липня (Кишинэу). 11. Літературна Україна, 1965, 24 серпня. 12. Література ши арта, 1978, № 24 (Кишинэу). 13. Левицький Василе. Версуре.— Кишинэу, 1959. 14. Левицький Василе. Грыу ши кынте.— Кишинэу, 1962. 15. Левицький Василе. Ла извоаре ле Сиретулуй.— Кишинэу, 1966. 16. Левицький В. Инима ярэш.— Кишинэу, 1972. 17. Левицький Василь. Признання. Поезії. (Переклад з молдавської А. М'ястківського).— К., 1974. 18. Лутік Мирча. Баштина луминий.— Ужгород, 1973. 19. Лутік Мирча. Ферястрэ де веге.— Ужгород, 1978. 20. Меридіане. Кишинэу, 1975. 21. Молдова Сочналістэ, 1977, 26 червня (Кишинэу). 22. Молодий буковинець, 1974, 29 грудня. 23. Нистру, 1973, № 9 (Кишинэу). 24. Опері але скрипторилор українен.— Київ — Чернівці, 1978. 25. Орбіта. Кишинэу, 1976. 26. Радянська Буковина, 1965, 1968, 1972, 1975, 1978. 27. Романець О. Братерство, братерство, фрэціе.— Літературна Україна, 1976, 26 березня. 28. Стефанік Василь. Нувеле. Кув. ынанте де В. Лесні. Кишинэу, 1971. 29. Тинерімя Молдовей, 1977, 18 березня.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В статье дается краткая характеристика творчества молдавских писателей Советской Буковины (Василия Левицкого, Иона Килару, Мирчи Лутика, Иона Гайничеру, Илие Т. Зегри, Аркадия Сучевяну и др.), освещаются некоторые аспекты и формы молдавско-русско-украинских литературных связей (взаимовлияния, переводы, типологические сходства и др.). Особое внимание авторы уделяют интернациональным мотивам, теме дружбы молдавского, русского и украинского народов в произведениях буковинских поэтов, пишущих на молдавском языке.

Стаття надійшла до редколегії 20 жовтня 1978 року

О. О. МАНУЙКІН, асист.,
Черкаський педінститут

Вивчення праці В. І. Леніна «Партійна організація і партійна література» на уроках літератури в 9-му і 10-му класах

У постанові ЦК КПРС «Про дальше поліпшення ідеологічної, політико-виховної роботи» наголошено, що серцевиною ідеологічної, політико-виховної роботи було і залишається формування у радянських людей наукового світогляду, комуністичної свідомості, готовності, волі й уміння будувати комунізм. На актуальність цього завдання вказав і XXVI з'їзд КПРС.

Курс літератури в старших класах, активно діючи на почуття і свідомість учнів, відіграє велику роль у становленні їхнього світогляду. Ця роль значно зростає у зв'язку з опрацюванням на уроках літератури ідейно-теоретичної спадщини В. І. Леніна, систематичне, глибоке вивчення якої озброює учнів розумінням особливостей розвитку літератури як однієї з форм суспільної свідомості, забезпечує осмислене засвоєння ними наукових критеріїв оцінки літературного процесу взагалі і конкретних творів художньої літератури зокрема, сприяє виробленню класового, партійного підходу до будь-яких суспільних явищ.

Надзвичайно важливе методологічне значення для формування світогляду і виховання особистості школяра має вивчення на уроках літератури в 9-му і 10-му класах праці В. І. Леніна «Партійна організація і партійна література».

Перше ознайомлення учнів з працею В. І. Леніна відбувається під час загального огляду розвитку української літератури третього етапу визвольного руху в Росії («Вступ»). Проте вже у процесі роботи над попередніми темами дев'ятикласники, осмислюючи на конкретному біографічному і художньому матеріалі поняття класовості і народності літератури, а також пов'язані з цим питання суспільної ролі мистецтва і світогляду письменника, готуються до усвідомлення основних положень, викладених у праці В. І. Леніна «Партійна організація і партійна література». Так, при характеристиці умов формування революційно-демократичного світогляду І. Франка вчитель наголошує на тому, що, борючись за високоідейне, бойове мистецтво, письменник гостро викривав буржуазно-ідеалістичну теорію «чистого мистецтва», заявляючи поборникам цієї теорії: «Літе-

ратура, стояча понад партіями,—се тільки ваш сон, се ваша фантазія, але на ділі такої літератури не було ніколи...» [8, т. 16, с. 12]. Таким чином, І. Франко у 80-ті роки ХІХ ст. з позицій, близьких до марксизму, сформулював один із критеріїв аналізу й оцінки літературних творів.

Вивчаючи життя і творчість П. Грабовського, вчитель наведе оцінку письменником впливу ідей марксизму на прогресивну літературу: «Тепер все, що тільки єсть у Росії живого, рухливого та працюючого, йде під окликом марксизму» [5, т. 3, с. 290] і допоможе дев'ятикласникам простежити цей вплив безпосередньо на творчості самого письменника.

Такою роботою вчитель готуватиме учнів до глибокого осмислення передумов зародження і формування у літературі критичного реалізму елементів соціалістичного реалізму, а також місця і ролі революційно-демократичної літератури у боротьбі пролетаріату за соціальне і національне визволення. Разом з тим на уроках російської літератури, опрацьовуючи статті В. І. Леніна про Л. Толстого, учні на конкретних зразках простежують застосування ленінського принципу партійності в оцінці складних мистецьких явищ.

Отже, учні володіють достатнім рівнем знань для успішної роботи над працею В. І. Леніна «Партійна організація і партійна література».

Враховуючи досвід опрацювання теми, рекомендації методистів і вчителів, можна спланувати уроки за «Вступом» до розділу «Українська література третього етапу визвольного руху в Росії»:

1-й урок. Історичні і політичні умови розвитку літератури третього етапу визвольного руху в Росії. Значення статті В. І. Леніна «Партійна організація і партійна література» для розвитку літератури.

2-й урок. Нові якості української демократичної літератури. Зв'язки українських демократичних письменників з передовою російською літературою. О. М. Горький і українська література.

3-й урок. Створення передумов для розвитку соціалістичного реалізму, формування його елементів у творчості І. Франка, М. Коцюбинського, Лесі Українки. Ідейна боротьба прогресивних сил літератури проти декадентства; викриття українського буржуазного націоналізму.

Мета першого уроку: розкрити учням сутність впливу марксистсько-ленінських ідей на розвиток літератури третього етапу визвольного руху в Росії, роль ленінської теоретичної спадщини в аналізі явищ суспільного життя і мистецтва; сприяти виробленню в учнів потреби глибоко осмислювати і правильно використовувати ленінські ідеї в оцінці суспільних явищ, формуванню у школярів такої суттєвої ознаки поняття «партійність літератури» як свідомо, відкрита, послідовна боротьба письменника засобами мистецтва за науково обгрунтовану мету робітничого класу, за утвердження комуністичних ідеалів.

Починаємо урок виразним читанням вірша «Товаришам із тюрми» І. Франка. Ця Франкова поезія, багатьма своїми рядками перегукуючись з «Інтернаціоналом» Ежена Потьє,— одне із свідчень того, як прогресивна демократична література, все повніше утверджуючи ідею революційного оновлення світу, вітаючи «розвидняючийся день» свободи, активно включалась у підготовку народних мас до майбутніх класових битв під проводом пролетаріату.

1895 р., за визначенням В. І. Леніна, і знаменує початок у Росії масового робітничого руху «з участю соціал-демократії» [1, т. 25, с. 92], початок епохи соціальних бур і пролетарських революцій. У статті «Пам'яті Герцена» В. І. Ленін писав: «Буря, це — рух самих мас. Пролетаріат, єдиний до кінця революційний клас, піднявся на чолі їх і вперше підняв на відкриту революційну боротьбу мільйони селян» [1, т. 21, с. 249].

Як бачимо з ленінської характеристики третього етапу визвольного руху в Росії, основною силою революційної боротьби в кінці ХІХ і на початку ХХ ст. став пролетаріат. У життя прийшла нова людина — робітник, свідомий своєї великої суспільної місії: революційного знищення експлуататорського ладу і побудови соціалістичного суспільства. У революційну боротьбу пролетаріату включаються й інші класи та суспільні верстви населення. В. І. Ленін писав, що у тогочасній Росії «не дві сили, що борються, заповнюють зміст революції, а дві різні і різнорідні соціальні війни: одна в надрах сучасного самодержавно-кріпосницького ладу, друга в надрах майбутнього буржуазно-демократичного ладу, який уже народжується на наших очах. Одна — загальнонародна боротьба за свободу (за свободу буржуазного суспільства), за демократію, тобто за самодержавство народу, друга — класова боротьба пролетаріату з буржуазією за соціалістичну побудову суспільства» [1, т. 11, с. 266—267].

Могутнім чинником у спрямуванні революційної боротьби народних мас, очолюваних пролетаріатом, стало марксистсько-ленінське вчення. Високу оцінку впливові ідей марксизму на суспільно-політичне і мистецьке життя країни кінця ХІХ — початку ХХ ст. дав П. Грабовський у листі до Б. Грінченка від 2. 01. 1900 р. [5, т. 3, с. 290].

Поширення марксизму в Росії, організаторська, революційно-пропагандистська і наукова діяльність В. І. Леніна плідно позначилися на розвитку мистецтва, сприяли озброєнню письменників новим розумінням суспільного життя, ставили перед літературою завдання художньо осмислити істинну силу революційної боротьби, шляхи її розвитку та мету.

Вирішення цих завдань відбувалось поступово, у вирі гострих класових битв, у боротьбі проти теорій «мистецтва для мистецтва», «аполітичного мистецтва», проти намагання частини митців ухилитися від участі у класовій боротьбі, замаскуватися зухвалою «безпартійністю», яку В. І. Ленін характеризував як

лицемірну, приховану належність до «партії ситих, до партії пануючих, до партії експлуататорів» [1, т. 12, с. 127—128].

У статті «Від якої спадщини ми відмовляємось?» В. І. Ленін писав, що «жодна жива людина не може не ставати на бік того чи іншого класу (раз вона зрозуміла їх взаємовідношення), не може не радіти з успіху даного класу, не може не засмутитися його невдачами, не може не обурюватися на тих, хто ворожий цьому класові, на тих, хто перешкоджає його розвиткові поширенням відсталих поглядів...» [1, т. 2, с. 523].

Повною мірою це стосувалось і письменників, бо В. І. Ленін завжди розглядав мистецтво як явище соціальне, класове. Класова спрямованість творчості письменника робить літературу дієвою силою, гострою зброєю класової боротьби. А оскільки інтереси антагоністичних класів найбільш повно і послідовно відстоюють їх авангарди — партії, то, зрозуміло, класи і партії не залишаються байдужими до ідейної спрямованості літератури, до того, що стверджують письменники, проти чого ведуть наступальну боротьбу.

В. І. Ленін, більшовицька партія багато уваги приділяли боротьбі за ідейну чіткість, виразну і послідовну партійність літератури і мистецтва як одного з видів ідеологічної зброї пролетаріату. Переконливим підтвердженням цього є праця В. І. Леніна «Партійна організація і партійна література», написана в листопаді 1905 року, в період, коли політична боротьба класів уже цілком чітко оформилась як боротьба партій, коли більшовицька партія поглиблювала свій вплив, зміцнювала позиції на найважливіших ділянках суспільного життя [9, с. 4].

Праця В. І. Леніна «Партійна організація і партійна література» була адресована не тільки письменникам — членам партії, а всім, хто прагнув чесно служити народові у його визвольній боротьбі, хто стояв на ідейних позиціях партії. Вона роз'яснювала марксистську позицію щодо партійності мистецтва, розвінчувала буржуазне розуміння «свободи творчості», облудні лозунги «незалежності» митця від політики, від суспільного життя, накреслювала риси літератури майбутнього соціалістичного суспільства...

Спостереження показують, що на уроках вивчення праці В. І. Леніна «Партійна організація і партійна література» не завжди забезпечується системність і послідовність у засвоєнні учнями основних положень, викладених у праці. Тому вважаємо за потрібне рекомендувати вчителям і учням план-конспект праці, робота за яким забезпечує дев'ятикласникам чітке уявлення про структуру статті, головного її адресата, основні аспекти висунутого і обґрунтованого у ній принципу пролетарської, комуністичної партійності літератури, марксистське розуміння свободи творчості, про визначальні риси літератури соціалістичного суспільства. Зважаючи на обсяг статті, план-конспект праці пропонуємо без додаткових коментарів, які вчитель знай-

де, зокрема, у статтях Є. С. Шабліовського [9], В. Ф. Воробйова [4].

Починаючи роботу над основними положеннями, викладеними у праці В. І. Леніна «Партійна організація і партійна література», вчитель попереджає учнів про необхідність роботи олівцем позначки у тексті статті з тим, щоб дома самостійно скласти конспект цієї праці.

План-конспект

ознайомлення учнів з основними положеннями, викладеними у праці В. І. Леніна «Партійна організація і партійна література».

I. «Нові умови соціал-демократичної роботи, які створилися в Росії після Жовтневої революції, висунули на чергу питання про партійну літературу».

1. Пролетаріат поклав край проклятій порі «езопівських слів, літературного холопства, рабської мови, ідейного кріпосництва! «...» Але пролетаріат завоював поки що лише половину свободи для Росії».

2. «Революція ще не закінчена. Якщо царизм *уже не* в силі перемогти революцію, то революція *ще не* в силі перемогти царизм. І ми живемо в такий час, коли всюди і на всьому позначається... протиприродне поєднання відкритої, чесної, прямої, послідовної партійності з підпільною, прикритою, «дипломатичною», викрутливою «легальністю» «...» Література може тепер, навіть «легально», бути на 9/10 партійною».

II. «Література повинна стати партійною».

1. «На противагу буржуазним нравам, на противагу буржуазній підприємницькій, торгашеській пресі, на противагу буржуазному літературному кар'єризмові та індивідуалізму, «панському анархізму» і гонитві за наживою, — соціалістичний пролетаріат повинен висунути принцип *партійної літератури*, розвинути цей принцип і провести його в життя в якомога повнішій і цільнішій формі».

III. «У чому ж полягає цей принцип партійної літератури?»

1. «... Для соціалістичного пролетаріату літературна справа не може бути знаряддям наживи осіб або груп, вона не може бути взагалі індивідуальною справою, не залежною від загальної пролетарської справи. Геть літераторів безпартійних! Геть літераторів надлюдин!»

2. «Літературна справа повинна стати *частиною* загальнопролетарської справи, «коліщатком і гвинтиком» одного-єдиного, великого соціал-демократичного механізму, що приводиться в рух усім свідомим авангардом всього робітничого класу. Літературна справа повинна стати складовою частиною організованої, планомірної, об'єднаної соціал-демократичної партійної роботи».

IV. «Літературна справа якнайменше піддається механічному рівнянню, нівелюванню, пануванню більшості над меншістю».

1. «... У цій справі безумовно необхідне забезпечення більшого простору особистій ініціативі, індивідуальним нахилам, простору думці і фантазії, формі і змістові. «...» ...Літературна частина партійної справи пролетаріату не може бути шаблонно ототожнювана з іншими частинами партійної справи пролетаріату».

2. «Все це аж ніяк не спростовує того чужого і дивного для буржуазії і буржуазної демократії положення, що літературна справа повинна неодмінно і обов'язково стати нерозривно зв'язаною з усіма іншими частинами частиною соціал-демократичної партійної роботи».

V. «...Панове буржуазні індивідуалісти, ми повинні сказати вам, що ваші слова про абсолютну свободу саме лицемірство».

1. «У суспільстві, що ґрунтується на владі грошей, у суспільстві, де злидарюють маси трудящих і дармоїдствують жменьки багатців, не може бути «свободи» реальної і дійсної».

2. «Жити в суспільстві і бути вільним від суспільства не можна».

3. «Свобода буржуазного письменника, художника, актриси є лише замаскована (або лицемірно маскована) залежність від грошового мішка, від підкупу, від утримання».

VI. «І ми, соціалісти, викриваємо це лицемірство, зриваємо фальшиві вивіски... щоб лицемірно-вільній, а на ділі зв'язаній з буржуазією, літературі протипоставити дійсно-вільну, відкрито зв'язану з пролетаріатом літературу».

1. «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».

2. «Це буде вільна література, тому що вона служитиме не пересиченій героїні, не «верхнім десятком тисячам», що нудьгують і страждають від ожиріння, а мільйонам і десяткам мільйонів трудящих, які становлять цвіт країни, її силу, її майбутнє».

3. «Це буде вільна література, яка оплодотворює останнє слово революційної думки людства досвідом і живою роботою соціалістичного пролетаріату, створює постійну взаємодію між досвідом минулого... і досвідом сучасного...»

VII. «Перед нами важке і нове, але велике і вдячне завдання — організувати широку, різносторонню, різноманітну літературну справу в тісному і нерозривному зв'язку з соціал-демократичним робітничим рухом».

1. «Вся соціал-демократична література повинна стати партійною».

2. «...тільки тоді вона зуміє виконати свій обов'язок, тільки тоді вона зуміє і в рамках буржуазного суспільства вирватися з рабства у буржуазії і злитися з рухом дійсно передового і до кінця революційного класу» [1, т. 12, с. 92—97].

Отже,— підсумовує вчитель роботу над змістом статті,— у праці В. І. Леніна «Партійна організація і партійна літерату-

ра» науково обгрунтовано принцип пролетарської, комуністичної партійності, яка органічно включає в себе свідому, відкриту, послідовну боротьбу письменників засобами мистецтва слова за цілі робітничого класу, за утвердження комуністичних ідеалів і керівництво партії як необхідну умову і запоруку послідовної, відкритої, прямої партійності літератури. Чітко викладено марксистське розуміння свободи творчості, накреслено образ «передового літератора сучасності», наголошено на «громадянському призначенні його діяльності», зазначено, що партійна справа «мусить бути органічно близькою, своєю для передового письменника, який щиро прагне віддати свій талант народу, його визвольній боротьбі» [9, с. 5]. Ця праця мала великий вплив на розвиток літератури і мистецтва, сприяла активному формуванню у кращих мистецьких зразках елементів соціалістичного реалізму. Наступні уроки за вступною темою, присвячені вивченню життя і творчості видатних українських письменників, що діяли в умовах третього етапу визвольного руху в країні, підтверджують справедливість наших оцінок і висновків...

Додому учні одержують завдання скласти конспект праці, вивчити напам'ять три уривки з праці. Доцільно запропонувати декільком учням до третього уроку за «Вступом» підготувати реферати на теми «Боротьба революційно-демократичних письменників за високу ідейність мистецтва, проти декадентства, ренегатства («Декадент» І. Франка, «Я не співець чудовної природи...» П. Грабовського, «Давня казка» Лесі Українки)», «Майбутнє у творчості письменників-революціонерів-демократів («Гімн і пролог до поеми «Мойсей» І. Франка, «Надія» П. Грабовського, «Коли втомлюся я життям щоденним...» Лесі Українки)», введення яких у лекцію вчителя дасть змогу конкретизувати ряд теоретичних узагальнень.

У 10-му класі роботою над основними положеннями праці В. І. Леніна «Партійна організація і партійна література» вчитель готує учнів до глибокого розуміння процесу становлення і розвитку літератури соціалістичного реалізму, її визначальних рис, усвідомлення ленінського принципу партійності літератури як такого, що має характер і силу об'єктивного закону в мистецтві.

Оскільки програмою передбачено розгляд ленінської праці у зв'язку із роботою над важливими партійними постановами з питань літератури і мистецтва, із висвітленням цих питань у Програмі КПРС, Конституції СРСР, Матеріалах XXV і XXVI з'їздів партії, у доповідях Генерального секретаря ЦК КПРС, Голови Президії Верховної Ради СРСР товариша Л. І. Брежнєва, доцільно зосередити основну увагу на дальшому розвитку ленінського принципу партійності у програмних партійних документах і постановах. Така особливість роботи на уроці зумовлена й тим, що текстуально праця В. І. Леніна вивчається в 10-му класі на уроках російської літератури.

Цікавий фактичний матеріал, методичні рекомендації вчи-

тель знайде у статтях І. С. Бація [3], І. Р. Семенчука [7]. Зазначимо лише, що поглиблене вивчення основних положень праці В. І. Леніна «Партійна організація і партійна література», постанов ЦК КПРС про літературу 1925, 1932, 1972 рр., програмних партійних документів, де розглядаються питання літератури і мистецтва, повинно бути націлене на усвідомлення учнями сутності партійного керівництва літературним процесом як діяльності Комуністичної партії, спрямованої на формування світогляду, активної життєвої позиції митців, на виховання у них почуття відповідальності перед народом, на створення і забезпечення суспільних умов для плідного розвитку нової, соціалістичної культури і літератури.

Вчитель завершить роботу на уроці характеристикою праці В. І. Леніна «Партійна організація і партійна література», даною А. В. Луначарським [6, с. 74—75], яка залишається в силі й сьогодні, а також високою оцінкою ролі і плідної праці митців товаришем Л. І. Брежневим з високої трибуни XXVI з'їзду КПРС [2, с. 76].

Подальше вивчення життя і творчості українських радянських письменників допоможе десятикласникам ще глибше усвідомити методологічне значення основних положень праці В. І. Леніна «Партійна організація і партійна література», партійність у літературі як органічну єдність «ідейності і художньої майстерності», ідеологічне «вираження естетичного ставлення мистецтва до дійсності, боротьби за естетичний ідеал» [9, с. 9], справедливості оцінки радянської багатонаціональної літератури на історичному партійному форумі.

Список літератури: 1. *Ленін В. І.* Повне зібрання творів. 2. Матеріали XXVI з'їзду КПРС.— К., 1981. 3. *Бація І. С.* Вивчення творів В. І. Леніна і найважливіших партійних документів на уроках літератури.— Українська мова і література в школі, 1976, № 7. 4. *Воробйов В. Ф.* Ленінське вчення про партійність і народність літератури та його розвиток у Матеріалах XXV з'їзду КПРС.— Українська мова і література в школі, 1977, № 1. 5. *Грабовський Павло.* Зібрання творів. У 3-х т.— К., 1960. 6. *Луначарський А. В.* Про літературу.— К., 1975. 7. *Семенчук І. Р.* Радянська література — новий етап у розвитку світової художньої культури (До оглядового вивчення вступного розділу в 10-му класі).— Українська мова і література в школі, 1974, № 8. 8. *Франко Іван.* Твори. У 20-ти т.— К., 1950—1956. 9. *Шабліовський Є. С.* Високе покликання літератури (До 70-річчя статті В. І. Леніна «Партійна організація і партійна література»).— Українська мова і література в школі, 1975, № 11.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В статье подчеркивается важность изучения идейно-теоретического наследия В. И. Ленина для формирования у школьников научного мировоззрения, раскрываются принципы работы над произведением В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» на уроках украинской литературы в 9-м и 10-м классах и на уроках русской литературы в 10-м классе, указывается на некоторые отличия в изучении работы В. И. Ленина в 9-м и 10-м классах.

Стаття надійшла до редколегії 10 жовтня 1979 року

«Наталка Полтавка» І. Котляревського

Талановитий український артист і драматург І. Карпенко-Карий влучно назвав «Наталку Полтавку» І. Котляревського «праматір'ю українського народного театру» в тому розумінні, що вона започаткувала українську народну драму. Народжена ще в 1819 р. на сцені Полтавського театру, ця «прамати» на диво і досі молодою, чарівною мандрує по світу і такою ж юною мандруватиме вічно.

Спочатку п'єса поширювалась у рукописних копіях. Уперше була надрукована в 1838 р. Тоді ж обірвалося життя письменника і почалося його безсмертя. Невмирущий рід Котляревського продовжували його «творчі нащадки» (письменник помер неодруженим). У відкритому морі народної пам'яті довічно «прописався» його «син»-мореплавець, «парубок моторний», бравий хлопець — козак Еней. Безсмертним творінням Котляревського назавжди залишилась жити на сцені його прекрасна «доня» — дівчина Полтавка.

За свідченням сучасників, Котляревський встиг перед смертю побачити свою п'єсу надрукованою. Знесилений недугою, письменник радів, що його «Наталка Полтавка» вийшла у світ широкий.

Композиція п'єси. Композиція «Наталки Полтавки» передусім сюжетна (сюжет — найважливіший компонент драматичних творів). Працюючи над своєю «Енеїдою», Котляревський мав творчий взірєць — поему Вергілія. Для своєї «Наталки Полтавки» письменник не мав художнього орієнтира, не вдавався він до перелицювання, а виходив безпосередньо з життя. Сюжет його п'єси побудований на народній основі і має чітко виражений соціальний зміст.

Драматичним творам властива так звана видима композиція. Вони діляться на дії (акти), які складаються з картин і яв. Картина в драматичному творі — це частина дії, зв'язана в основному зі зміною декорацій, ява — зі зміною дійових осіб.

«Наталка Полтавка» складається з двох дій. Перша з них має 7 яв, друга — 11. Кожна ява в п'єсі Котляревського є композиційною ланкою (немовби кадром) у сюжетній тканині твору, що сприяє розвитку дії, розгортанню драматичного конфлікту.

П'єса починається піснею «Віють вітри, віють буйні...», яку виконує Наталка Полтавка. Це своєрідний вступ, пролог, заспів до п'єси. Пісня настраює глядача (читача) на відповідний інтонаційний лад. У ній Наталка виливає свій біль, свою печаль. Це плач-квиління зраненого дівочого серця. Народжена для щастя, Наталка нещасна, «тратить літа в лютім горі». Лиха доля розлучила її з милим. Пташкою вона злетіла б до нього,

та крил немає. Найтяжче у світі — духовне сирітство. Вона в'яне, як билина в полі без роси на сонці:

Де ти, милий, чорнобривий? Де ти? — озовися!
Як я, бідна, тут горюю, прийди подивися. [2, с. 248]

Ліричний монолог-звертання Наталки до свого коханого: «Петре! Петре! Де ти тепер?..» — продовжує мову її пісні. Це експозиція сюжету. З неї ми довідуємося, що Наталка тепер така ж бідна, як і її хлопець — сирота Петро. «Вернися до мого серця!» — благально волає дівчина. Петро не чує. Він-бо далеко, десь бурлакує, заробляє гроші, щоб з'єднати свою долю з Наталчиною.

Зав'язка сюжету наступає зразу ж. Замість Петра з'являється возний (судовий чиновник тих часів) Тетерваковський. Осоружному і підстаркуватому паничеві впала в око приваблива, красива Наталка. Діючи з позиції сили свого чину, він хоче з нею одружитись і освідчується в коханні. Наталка сприймає це як глум над її дівочим почуттям і наодріз йому відказує.

Розвиток драматичної дії пов'язаний з боротьбою возного за серце Наталки, яке належить іншому. Отже, боротьба складна, небезпечна. Тому возний бере собі на допомогу сільського старшину — виборного Макогоненка, складає з ним угоду, немовби підписує «контракт» про своє «сердечне діло». За виграну любов Наталки до себе він обіцяє виборному хабара. Таким чином, глибоке і щире почуття бідної сільської дівчини-сироти стає предметом змови, договорів (по суті торгівлі) між сільськими паразитами, що іменували себе «елітою» тогочасного села. Вони керуються принципом кругової поруки. На угоду своєму «ближньому» (і, звичайно, собі) хитрий і підступний Макогоненко успішно впорався з обов'язками свата. Він лицемірно співчуває злидням овдовілої Горпини Терпилихи — матері Наталки, настирливо діє і переконує її в тому, щоб прийняти в зяті «пристойного» і багатого панича Тетерваковського. Це єдиний спосіб поліпшити своє матеріальне становище. Простодушна мати-трудівниця далася на підмову. Виконуючи волю матері, Наталка подає возному рушники.

Перша дія закінчується тужливою, сумовитою піснею Наталки «Чого ж вода каламутна?» (нагадаємо: п'єса також починалася піснею Наталки). Створюється композиційна рамка. Любляче дівоче серце знову кричить-плаче, душа її ридає. Ця пісня-туга, пісня-голосіння завершує (обрамлює) дію першого акту, виконує функцію своєрідного заключного акорду і водночас служить ніби прелюдією до другого акту.

Спіши, милий, спаси мене од лютої напасти!
За нелюбом коли буду, то мушу пропасти
[2, с. 267],—

на крилах пісні летить уклінне благання Наталки. Воно відлунюється в серці Петра.

Сонце низенько,
Вечір близенько,
Спішу до тебе,
Лечу до тебе,
Моє серденько!

[2, с. 269], —

співає він, появляючись на сцені в другій дії. Тут пісня духовно єднає два далекі і водночас близькі люблячі серця. З технічного боку вона є композиційною ланкою, що пов'язує дію, з артистичного — лірично її озвучує.

Пісня Петра напоєна надіями і тривогами. Розлука позаду. А що жде його попереду? Здавалося, щастя вже близько. Але він запізнився лише на один день. Його Наталка засватана за возного. Бідному, нещасному Петрові стає в пригоді такий же, як і він, бідний бурлака — побратим Микола.

Сюжетні перипетії поступово підводять змальовані в п'єсі події до кульмінації. Вона настає в останній (XI) яві другої дії. Тут беруть участь усі дійові особи. Вже засватана за возного, Наталка послідовно бореться за своє щастя. Кульмінаційними у п'єсі є слова Наталки: «... Я сама не хочу за пана возного: до сього силою ніхто мене не принудить. І коли на те іде, так знайте, що я вічно одрікаюсь од Петра і за возним ніколи не буду» [2, с. 283]. Після цієї категоричної заяви возному нічого не залишилось, як відступити (початок розв'язки). Для закоханих п'єса закінчується щасливо. Перемагає вірна любов. Терпилиха благословляє Наталку і Петра на подружнє життя.

Важливу композиційну роль у п'єсі Котляревського виконують образи-персонажі. «Наталка Полтавка» не «перенаселена» дійовими особами. Їх усього шість. Кожен із героїв наділений індивідуальними рисами і є типовим представником певного соціального стану сільського населення. Персонажі поділені за майновою нерівністю, згруповані за соціальними ознаками. Позитивні: Наталка і Терпилиха представляють зубожілі верстви селянства, Петро і Микола — наймитсько-бурлацькі. Негативні: возний Тетерваковський, що репрезентує тогочасне чиновництво, і виборний Макогоненко — представник сільської влади. Центральне місце в системі образів займає Наталка Полтавка. Її ім'я автор виносить у заголовок твору. Претендентами на серце і руку дівчини є Петро і возний. Роль посередників виконують: Микола (для Петра) і виборний (для возного).

Дійовим компонентом у «Наталці Полтавці» Котляревського є пісні. Їх багато — 22. За тематикою вони різні — любовні, жартівливі, сатиричні, історичні, бурлацькі, сирітські; за тональністю — сумні і веселі. Їх співають усі герої, співають на радіщах, співають у смутку-горі. Пісні супроводжують драматичну дію, виконують функцію своєрідного ліричного мотто до неї, доповнюють ліричну характеристику героїв, домальовують їхні духовні портрети, розширюють їхній психологічний світ.

Загалом «Наталка Полтавка» Котляревського сприймається

як хвилююча, натхненна лірична народна пісня про вірну дівочу любов. Пісенне багатство «Наталки Полтавки» дало підставу Котляревському назвати свою п'єсу «малоросійською оперою», хоч за жанром вона більше наближається до соціально-побутової драми.

Характеристика образів. Не зманіжена панночка, вередлива, примхлива, розбещена кокетка, «сожительниця» позолочених салонів, а «безпомічна сирота», проста дівчина-трудівниця з-під селянської стріхи вийшла на театральну сцену. Вийшла на люди, щоб показатися їм, утвердити своє буття, своє ім'я, свій рід. Хто ж вона, ця дівчина Полтавка, що волею автора вперше в українській літературі осмілилась на такий прилюдний виступ?

Не багата я і проста, но чесного роду,
Не стижуся прями, шити і носити воду
[2, с. 250].—

самохарактеризує себе Наталка. Світло театральної рампки її освітлює і «просвічує». Яка гармонійна злагодженість дівочої вроди і духовної краси! Глядач милується нею, аплодує їй... За сяючу діамантами душу і кришталево чисте серце, за велику любов і вірність у коханні, за працелюбність, жертвовність і шанобливе ставлення до матері, за цільний характер і сильну, вольову натуру. Аплодує за її чесний рід і добре ім'я. Іншими словами, Наталка — це оречевлений, «матеріально» втілений письменником ідеал селянської дівчини.

Цвіт її душі не прив'яв, коли на нього повіяли холодні вітри розлуки. Чотири роки «невідступна в чеканні, в коханні не знаючи меж», вона жде свого Петра і ладна чекати вічність. Бо в її серці нема місця для інших, воно належить тільки Петрові, лише він один «владіє» її душею. Наталку не приваблює багатство, тому на залицяння возного вона відповідає: «... Ви пан, а я сирота; ви багатий, а я бідна; ви возний, а я простого роду; та й по всьому я вам не під пару» [2, с. 249].

Тамуючи біль, Наталка дає згоду на невільницький шлюб з возним. Іншого виходу не було. Свою любов приносить у жертву великій любові до матері, зглянувшись на її сльози-благання. Тяжкий стогін, невимовне ридання рветься з її грудей: «Боже! Коли уже воля твоя єсть, щоб я була за возним, то вижени любов до Петра із мого серця і наверни душу мою до возного, а без сього чуда я пропаду навіки» [2, с. 267]. Наталка не вірить у неможливе. Чуда не буде. Не можна згасити того, що не гасне, не можна умертвити того, що не вмирає. Лише стулились пелюстки цвіту її душі, щоб захиститися від лютих морозів, без надії сподіваючись на весну, щоб жити і знову цвісти.

Після повернення Петра Наталка немов удруге народилася. Засяяло сонце і в її віконце. Весняне повноводдя дівочих почуттів вилилося з берегів, прорвало усталену віками греблю звичаїв, зруйнувавши традиційний обряд. «...Коли Петро мій вернувся, то я не ваша, добродію... Далеко іще до того, щоб я з ва-

ми одружилася! Рушники нічого не значать» [2, с. 282], — рішуче відповідає вона на погрози пана возного. Наталка сміливо захищає себе, бореться за себе, за вільну любов, любов без примусу. Бо лише такою справжня любов повинна бути. І в цій чесній боротьбі Наталка перемагає.

Ось висока етика, справжня духовна врода трудового народу. Такою була ця селянська дівчина чесного роду, шляхетна у своїй бідності, величава у своїй простоті, все багатство якої — її добре ім'я: **Н а т а л к а П о л т а в к а**.

У драматичних творах є два способи характеристики образів-персонажів: самохарактеристика (безпосередня участь у дії) і опосередкована (перехресна) характеристика, коли один герой дає оцінку іншому. Авторська характеристика персонажа, властива епічним творам, у драмі відсутня.

Так, у першій дії ми знайомимося з Петром заочно (він з'являється на сцені в другій дії). У репліках інших персонажів стисло подається його передісторія, в загальних рисах вимальовується його особистість. Петро — хлопець «славний, гарний, добрий, проворний і роботящий». Таку інформацію про нього дає виборний. Сирота, він був годованцем-приймаком старого Терпила. Ріс укупочці з Наталкою. Обое покохались. Згодом Терпило розпився, прогайнував своє майно, вигнав бідного Петра і, умираючи не дав Наталці благословення на одруження з ним.

Усе життя Петро пив гірку чашу безталання, звідав лиху долю сироти, наймита, заробітчанина, бурлаки. Нема в нього «ні кола, ні двора». Єдиний його скарб — це любов до Наталки.

Взаємини Петра і Наталки — глибокохвилююча поема-пісня любові, високотональна гармонія палких сердець, милозвуччя, в якому немає ані крихітки фальші. Скільки поезії, глибокого ліризму, щирої задушевності у їхніх стосунках! Любов підносить юнака і дівчину до вершин людського духу, робить їх романтично окриленими, небуденними. Але боротись за своє щастя Петро не зумів. Він радить Наталці скоритися своїй долі, виконати волю матері — полюбити возного, а його забути. Отже, Петро проявляє великодушність, пасивність, покірність там, де потрібні активність, сміливість, рішучість. Не такою була «бойкая» Наталка.

Світ, кажуть, не без добрих людей. Зустрів їх на своїх порослих тернях життєвих дорогах і Петро. Такою доброю людиною для нього виявився і бідолашний бурлака Микола. «Один собі живу на світі, як билинка на полі, — говорить він про себе, — сирота — без роду, без племені, без талану і без приюту» [2, с. 267]. Микола зрозумів Петра, як кажуть, з півслова. У його щербатій долі він упізнав свою. Вони побраталися. Микола стає в добрій послузі Петрові — допомагає йому одружитися з Наталкою. Кому ж, як не таким сіромахам, голодранцям, браталися? У стосунках цих двох хлопців Котляревський показав класову солідарність найбідніших між бідними — наймитів-бурлак.

Микола — постать колоритна, виразно національна. Іскрометний народний гумор, веселий дотеп, добродушно-лукавий сміх ніколи не покидали цього представника українського бродячого люду. Він жартує навіть тоді, коли на серці сумно; співає навіть тоді, коли інший заплакав би. Під подертою свитиною бурлаки Миколи б'ється щире серце патріота. Він співає пісні про героїчне минуле свого народу, зокрема про славу Полтавську перемогу.

Позитивним персонажем у п'єсі є також Горпина Терпилиха. Чи маємо підставу докоряти Наталчиній матері за її вчинки? Чи можна звинувачувати її в душевному травмуванні своєї дочки? Ні і ще раз — ні! Не можна її безвинну винити. Іншою Терпилиха бути не могла. Це було б прикрим порушенням життєвої правди художнього образу. Терпилиха прийшла у твір Котляревського безпосередньо з народу і могла бути лиш сама собою, тобто матір'ю-трудівницею з її болями і турботами, надіями і сподіваннями. «Наталко, схаменись! Ти у мене одна, ти кров моя: чи захочу я тебе погубити? Убожество моє, старість силує мене швидче за муж тебе оддати. Не плач, дочко! Я тобі не ворог» [2, с. 260]. Це сповідь матері. У ній іскриться любляче материнське серце, щедро випромінюючи доброту. Душа матері — нужденної вдови, неписьменної, затурканої, забобонної селянки — вщерть переповнена любов'ю до своєї дитини. Ця любов така сильна, що затьмарює її розум. Терпилиха діє так, як підказує їй власне серце. А серце жадає одного: щоб її «голубка» була щасливою, мала свій «вічний хліб».

Щирою теплотою, сердечною материнською ласкою віє від Терпилихи і тоді, коли вона уклінно просить, переконує, слізною умовляючи Наталку вийти заміж за пана возного, і навіть тоді, коли вона її силує, гримає на неї. Не осуд, а співчуття викликають вчинки Терпилихи. Винні ті умови, в яких панує бідність. Наталчина мати — немовби згусток уболівань сотень тисяч таких Терпилих за долю своїх нещасних дітей.

Зовсім іншими представлені у п'єсі Котляревського негативні персонажі.

Звернімо увагу, як возний зізнався Наталці в любові. «Я наміревал — тее-то як його — посітити нашу вдовствуєщую дякониху, но, побачивши тут Наталку, остановився побалакати з нею», — говорить він виборному [2, с. 253]. Нам, глядачам (читачам), уже відомо, про що возний «балакав». Отже, освідчення в любові (не абиякій — «до безконечності»!) відбулося при зовсім випадковому збігові обставин. Залицяльник «мав на прицілі» «вдовствуєщую дякониху». По дорозі зустрів Наталку — і тут чергова зупинка. «Удобная okazія предстала зділати о собі предложеніе на самоті» — «поставить на вид... сили любові» своєї [2, с. 248]. Тому ми або не віримо возному, або, принаймні, сприймаємо його любов з великим упередженням. Не вірить йому і Наталка. Зрештою, можна й повірити возному: надто вже вперто він доводить свою любов. Чому ж йому, підтопта-

ному юристові (він панич — йому все можна), та й не полюбити, як він заявляє, «найкращої зо всього села і всіх прикосновенних околиць дівиці»? Хто такої не полюбить? Але ж якою приземленою, черствою, низькою, навіть вульгарною є ота панська «любов». Не порівняти її з окрилюючою душу любов'ю Наталки і Петра.

Для Тетерваковського любов — це стогін серця, «возження в крові», потрясіння «утробы».

Безмірно, ах! люблю тя, дівицу,
Как жадний волк м'якую ягницу
[2, с. 249],—

так словами пісні бундючний чиновник цинічно висловлює свої почуття. Подружнє життя з Наталкою цей «жадний волк» уявляє як повноправне володіння нею: «...Без отсрочок, волокити, проторов і убитков получить во вічне і потомственное владініє тебе — движимое і недвижимое іменіє для душі моєй — з правом владіти тобою спокійно, безпрекословно і по своїй волі — тее-то як його — розпоряжать...» [2, с. 250]. Після цих слів не ймем йому, «пристойному мужу», віри, що «оная любов все — тее-то як його — ровняєть».

У поглядах возного на подружнє життя немає нічого випадкового. Все логічно вмотивоване. Він «так і бундючиться, що помазався паном. Юриста завзятий і хапун такий, що із рідного батька злупить!» [2, с. 272] — влучно характеризує його Микола. Возний оправдовує беззаконня, брехню, шахрайство («блаженна лож, когда биваеть в пользу ближних»), захищає класову нерівність («всякий, хто вище, той нижчого гне...»), підлабузництво, хабарництво («всяк, хто не маже, то дуже скрипить...»). На його думку, всі грішні. Звідси практичний висновок — треба грішити якомога більше і самому, бо це вигідно.

«Я — возний і признаюсь, что от рожденія моего расположен к добрим ділам; но, за недосужностію по должности і за другими хлопотами, доселі ні одного не зділал...» [2, с. 284]. Тут ми Тетерваковському вже віримо. Усе життя він робив тільки зло. Правда, в кінці п'єси возний спромігся на єдине «добре діло». Він зрозумів, що справа одруження з Наталкою повертається не на його користь. Щоб остаточно, до того ж ганебно, не програти вже програної справи, краще відмовитися від дівчини. Це єдиний розумний вихід у даній ситуації. Тут також проявився хист «юристи завзятого». Вчинок возного (хоч і добрий) не слід заносити на карб його «благородності»: він дбає не стільки про Наталчине благополуччя, скільки про себе, захищає, так би мовити, честь свого чиновницького мундира.

Комічний характер возного проявляється не тільки в дії, у вчинках, але також у його мові — дієвому компоненті гумористичної і сатиричної характеристики героя. «Вчена» канцелярська мова возного з її «знаменитим» словесним паразитом «тее-то як його» густо засмічена старослов'янізмами, часто нагадує

стиль судових актів, протоколів, резолюцій. У мові проявляється його пихатість, зверхність і разом з тим нікчемність, душевна пустота. Ми сміємося з возного, з його мови. Сміємося добродушно з його невдалого залицяння, сміємося гнівно з цього сільського паразита — «письменного п'явки».

«Сердечним приятелем» возного є виборний Макогоненко. Микола так його характеризує: «...Хитрий, як лисиця, і на всі сторони мотається; де не посій, там і уродиться, і уже де і чорт не зможе, то пошли Макогоненка, зараз докаже» [2, с. 272]. Виборний може добродушно поглузувати з женихання підстаркуватого возного, але це не перешкоджає йому активно виступати в ролі його свата. Представник сільської влади, він догоджає начальству, зі шкіри лізе, щоб прислужитися йому, знаючи, що тут «без дані, без пошлини» не обійдеться.

Укладаючи з виборним угоду, возний пропонує йому навіть брехнуть ради приязні. «Брехать і обманьовать других — од бога гріх, а од людей сором», — відповідає виборний [2, с. 257]. Сказано це для годиться, бо сватання возного не обійшлося без брехні, крутійства, шахрайства, лицемірства. «...Викинь лиш дур з голови; удар лихом об землю, — мовчи та диш!» — радить виборний Наталці [2, с. 266]. Такі його моральні настанови. Мовчи, коли говорять старші. Покірно виконуй волю сильніших за себе. Мовчи, коли тебе продають, штовхають у прірву. Навіть коли серце твоє ціпеніє з болю — стисни зуби і мовчи.

Макогоненко — потенціальний український куркуль-глитай, художній образ якого створений в українській драматургії другої половини XIX ст.

Реалізм і народність п'єси. «Наталка Полтавка» передусім приваблює, полонить нас своїм реалізмом і справжньою глибокою народністю. Ці дві діалектично взаємозв'язані естетичні якості п'єси, помножені на високу драматургічну майстерність, принесли їй заслужену популярність, забезпечили нечуваний успіх.

Письменник-демократ виходив із творчих засад реалізму, в основі якого лежить принцип життєвої правди. Ця правда під пером автора «Наталки Полтавки» стала художньою, вона промовляє до нас зі сторінок його твору, переконує нас. Ми віримо письменникові і сприймаємо його твір як слово щирої правди про життя українських трударів.

Сюжет «Наталки Полтавки» побудований на реальній основі. Реалістичні також образи-персонажі п'єси. Вони типові характери і діють у типових обставинах української дійсності кінця XVIII—початку XIX ст. Побутову тему — одруження бідної селянської дівчини Наталки — драматург розв'язує в соціальному плані. Перешкодою до одруження є майнова нерівність. Конфлікт п'єси має соціальний характер, тому реалізм «Наталки Полтавки» соціально-побутовий і водночас соціально-психологічний. Бо думки, почуття, переживання героїв, їхні душевні драми зумовлені конкретними умовами тогочасної дійсності.

У «Наталці Полтавці» виразно помітні елементи критичного

реалізму, для якого характерне передусім викривальне начало (образи возного і виборного). У п'єсі наявні також елементи сентименталізму. Вони особливо відчутні в образі Петра. Надзвичайно чутливий, з неприродно перебільшеним виявом почуттів він нагадує героїв сентиментальних творів.

Мирне розв'язання драматичного конфлікту (нібито «каяття», «переродження» возного) якоюсь мірою притуплює соціальну гостроту твору. Котляревський хотів помирити своїх земляків-полтавчан. Така розв'язка була, мабуть, даниною літературній традиції. Але в цілому діапазон звучання п'єси виразно соціальний, реалістичний.

Народність «Наталки Полтавки» виявляється в мові персонажів. Вони (крім возного) розмовляють живою народною мовою, щедро пересипаною перлинами української народної творчості — піснями, прислів'ями, приказками тощо. Гумор «Наталки Полтавки» також глибоко народний, національний. Народність виявляється і в змісті твору, і в авторській позиції — симпатіях і антипатіях письменника. Котляревський — щирий народолобець. Він повністю, розумом і серцем, думкою і почуттями, належить народові. Його симпатії на боці трудящегося люду — отих бідних Наталок, знедолених Терпилих, бездомних бродяг-наймитів Петра і Миколи. Очима трудового народу драматург подивився на Тетерваковських і Макогоненків, вивів їх на всенародний осуд. Ось гляньте, які вони, ті «возні» і «виборні», і судіть їх своїм праведним сміхом. Сміх — справедливий суддя. Людина не буде сміятися, коли їй не смішно. А ми сміємося з них... Разом з автором сміється народ.

Драматургічна майстерність «Наталки Полтавки». П'єса Котляревського відзначається високими сценічними якостями (сценічними вважаються драматичні твори, придатні для постановки на сцені). Це свідчить про глибоку обізнаність драматурга з законами, вимогами, технікою сцени (Котляревський певний час працював директором театру).

У «Наталці Полтавці» немає нікого і нічого зайвого, нічого штучного. Усе відбувається, як у житті. У цій природності, натуральності і простоті криються секрети драматургічної майстерності Котляревського.

Композиція п'єси струнка. Драматична дія розвивається динамічно. Усюди відчувається гармонійна злагодженість частин і цілого.

Особливо привабливою рисою «Наталки Полтавки» є її пісенність. Пісні роблять п'єсу свіжою, піднесеною. Вони не інородний елемент, а органічний компонент твору. Якщо дія у п'єсі — це немовби її тіло, м'язи, то пісні — душа «Наталки Полтавки». Без них вона була б нежиттєвою. Пісні дали творові Котляревського друге (оперне) життя. Орієнтуючись на них, композитор Микола Лисенко написав згодом однойменну оперу.

Чи не найбільше прикрашає «Наталку Полтавку» глибокий ліризм і щирий народний гумор, що інколи переходить у сатиру.

Дві, так би мовити, найвищі ноти, на яких виконана драма-пісня. Обидві вони лягають на наше серце, торкаються його струн, викликають то ліричний смуток, навіть сльози, то добродушно-лукавий сміх. Саме в цьому двотональному (лірично-гумористичному) ключі відбилась природа, вдача трудового народу, схильного до чутливості і щедро обдарованого гумором. Тому п'єса «Наталка Полтавка», крім усього, твір глибоко національний.

І. Котляревський — майстер створення комічних образів і комічних ситуацій. Підтвердження цього — образи Миколи, виборного і особливо оригінального і неповторного у своєму роді возного, який є класичним зразком комічного характеру в українській драматургії.

Автор «Наталки Полтавки» майстерно будує драматичні діалоги, репліки. Діалогічна мова — найважливіший спосіб викладу матеріалу в драматичних творах. Взагалі Котляревський виявив себе майстром сценічної мови. Мова його персонажів чітко індивідуалізована, гранично виразна. Тому образи п'єси так глибоко карбуються в нашій пам'яті.

Висновок може бути один: «Наталка Полтавка» — під усяким оглядом твір новаторський, високої проби майстерний, класичний у найвищому розумінні слова.

І. Карпенко-Карий на запитання «В чім же сила п'єси, в чім її чаруюча душа краса?» дає таку відповідь: «В простоті, в правді і, найголовніше, — в любові автора до свого народу, в любові, котра із серця Івана Петровича Котляревського перейшла на його утвір! Не звисока дивиться Іван Петрович на свій народ, не висміює його, а стоїть поруч з ним і, як художник злившись в єдину плоть з народом, дає високий художній утвір, зразок народної поезії в драматичній формі!» [1, с. 179]. Назвати «Наталку Полтавку» високим зразком народної поезії в драматичній формі, тобто порівняти її з творінням народного генія, — означає дати їй найвищу оцінку. І справді вона на неї заслуговує. Бо її творив геній Івана Котляревського.

П'єса Котляревського — перша в українській літературі високохудожня народна реалістична соціально-побутова драма на тему селянського життя.

Українська «Наталка Полтавка» давно вже переступила національні кордони.

Перекладена багатьма мовами світу.

Тріумфально мандрує по земній планеті, по всіх її континентах — країнах Європи, Америки, Азії, Австралії.

Іде шляхами свого безсмертя.

Множить світову славу українського письменника.

Список літератури: 1. Карпенко-Карий І. (І. К. Тобілевич). Твори: У 3-х т. К., т. 3, 1961. 2. Котляревський Іван Петрович. Повне зібрання творів. К., 1969.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В статье сделан социологично-эстетический анализ пьесы И. П. Котляревского «Наталка Полтавка», в частности рассмотрены ее композиция, система образов, реализм и народность, вопросы драматургического мастерства. Определено, что «Наталка Полтавка» — произведение новаторское, классическое в наивысшем смысле слова. Это первая в украинской литературе высокохудожественная народная реалистическая социально-бытовая драма из сельской жизни.

ЗМІСТ

Теорія літератури

Хомяк Т. В. Особливості повістунання в романі Олеся Гончара «Тронка»	3
Дузь Л. І. Прийом деталізації і художньо-естетична виразність деталі в романі Олеся Гончара «Берег любові»	9
Хабатюк Ю. Ф. Із спостережень над структурою поеми Б. Олійника «Урок»	17
Таран В. П. Жанри сатирично-гумористичних поезій В. Самійленка (1886—1904 рр.)	24
Паляниця Х. В. Засоби перекладу французької поезії українською мовою	32

Історія літератури

Неборячок Ф. М. М. Рильський про М. Коцюбинського — інтернаціоналіста	40
Базилівський О. М. Він був великий (В. І. Ленін у драматургії О. Є. Корнійчука)	46
Лисак М. С. Нищівні удари по контрреволюції (Сатиричний елемент у драмі «Правда» О. Корнійчука)	55
Останик І. Д. Діалектика спільного і своєрідного (Порівняльний аналіз становлення поетичних голосів Андрія Малишка та Аркадія Кулешова)	63
Сікора Л. М. З світу казки — в реальну дійсність (Образ Чугайстра в дожовтневій і радянській літературі)	71
Барабаш С. Г. Усно-поетична традиція в поемі Андрія Малишка «Кармалюк»	76
Тищенко В. І. Художні життєписи Кармалюка	87
Гладкий В. М. Твори Михайла Стельмаха в НДР	35
Білецький Ф. М. Традиції бурлеску «Енеїди» І. П. Котляревського в українській прозі початку ХХ ст.	101
Гуць Г. Є. Німецькомовні оповідання Юрія Федьковича	109
Бостан Г. К., Дадус Л. О. У братній сім'ї (Сторінки творчості молдавських письменників Радянської Буковини)	116

На допомогу вчителів та студенту

Мануйкін О. О. Вивчення праці В. І. Леніна «Партійна організація і партійна література» в 9-му і 10-му класах	125
Скоць А. І. «Наталка Полтавка» І. Котляревського	133

УКРАИНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Выпуск 37

(На украинском языке)

Республиканский межведомственный научный сборник

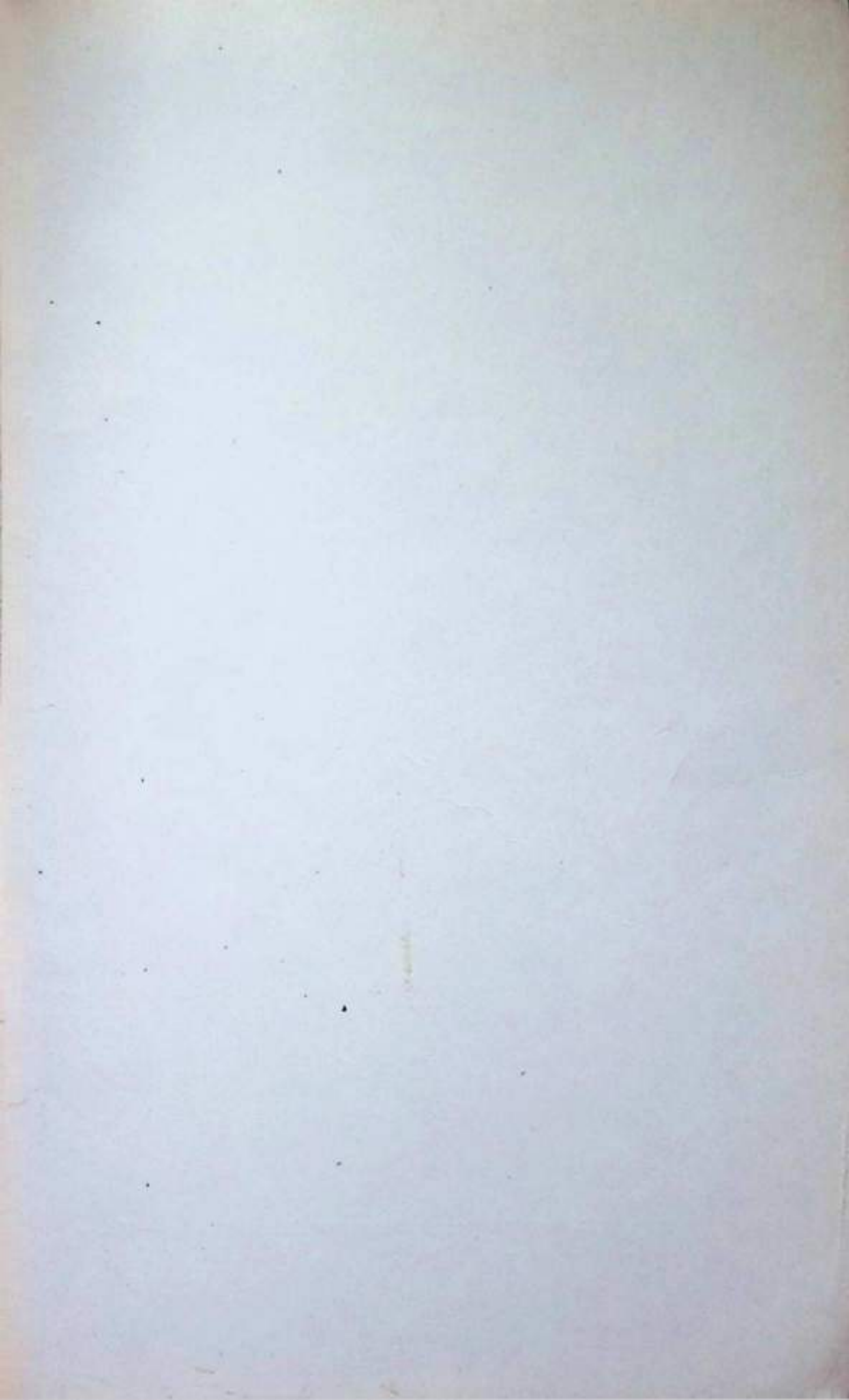
Львов. Издательство при Львовском государственном университете издательского объединения «Вища школа»

Редактор Р. М. Бокоч. Художний редактор Н. М. Чишко. Технічний редактор А. А. Степанюк. Коректори Е. Г. Логвиненко, О. А. Тростянчин
ІБ № 5766

Здано до набору 25. 02. 81. Підп. до друку 20. 05. 81. БГ 12093. Формат 60×90/16. Папір друк. № 2. Літ. гарн. Вис. друк. 9 умовн. друк. арк. 10,02 обл.-вид. арк. Тираж 1000 прим. Вид. № 891. Зам. 3492. Ціна 1 крб. 20 коп.

Видавництво при Львівському державному університеті видавничого об'єднання «Вища школа». 290000, Львів, вул. Університетська, 1.

Надруковано з набору книжкової фабрики «Атлас» республіканського об'єднання «Поліграфкинг» Держкомвидаву УРСР в Обласній книжковій друкарні Львівського обласного управління в справах видавництва, поліграфії та книжкової торгівлі, 290000, Львів, вул. Стефаника, 11.



1 крб. 20 коп.



Українське літературознавство, 1981, вип. 37, 1—144.