

*Розвиток науки
в Одеському національному
університеті імені І. І. Мечникова*

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені І. І. МЕЧНИКОВА

Серія: Розвиток науки в Одеському національному університеті
імені І. І. Мечникова
Серія заснована у 2010 році

Головний редактор
доктор політичних наук,
професор **І. М. Коваль**

Редакційна колегія серії:

В. О. Іваниця, д-р біол. наук, проф. (заступник головного редактора);
С. М. Андрієвський, д-р фіз.-мат. наук, проф.; **В. В. Глебов**, канд. іст. наук, доц.;
Л. М. Голубенко, канд. філол. наук, проф.; **Л. М. Дунаєва**, д-р політ. наук, проф.;
В. В. Заморов, канд. біол. наук, доц.; **О. В. Запорожченко**, канд. біол. наук, доц.;
О. А. Іванова, д-р наук із соц. комунікацій, проф.; **В. Є. Круглов**, канд. фіз.-мат.
наук, проф.; **В. Г. Кушнір**, д-р іст. наук, проф.; **В. В. Менчук**, канд. хім. наук,
доц.; **О. В. Сминтина**, д-р іст. наук, проф.; **В. І. Труба**, канд. юрид. наук, проф.;
В. М. Хмарський, д-р іст. наук, проф.; **Є. А. Черкез**, д-р геол.-мінерал. наук, проф.;
Є. М. Черноіваненко, д-р філол. наук, проф.

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Серія «Розвиток науки в Одеському національному університеті імені І. І. Мечникова»

Випуск: Філологія

**ІСТОРІЯ
КАФЕДРИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ
ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА:
ПЕРСОНАЛІЇ І ФАКТИ**

У двох томах

Том 2

Антологія

ОДЕСА
ОНУ
2018

УДК 378.4.096(477.74-21)''1937/2017''(03)

I-90

Серія заснована у 2010 р.

Автор ідеї:

Саєнко В. П., канд. філол. наук, доц.;

Головний редактор:

Коваль І. М., д-р політ. наук, проф., ректор ОНУ імені І. І. Мечникова;

Упорядники та бібліографічні редактори:

Пружина В. П., зам. директора НБ ОНУ імені І. І. Мечникова;

Кара Т. С., канд. філол. наук;

Науковий редактор:

Черноіваненко Є. М., д-р філол. наук, проф.,

декан філол. ф-ту ОНУ імені І. І. Мечникова;

Відповідальний редактор:

Подрезова М. О., директор НБ ОНУ імені І. І. Мечникова

Рекомендовано до друку вченою радою

Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

Протокол № 9 від 29.05.2018 р.

Історія кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова: персоналії і факти : у 2 т. / Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова, Наук. б-ка, Філол. ф-т ; авт. ідеї В. П. Саєнко ; упоряд. та бібліогр. ред.: В. П. Пружина, Т. С. Кара ; гол. ред. І. М. Коваль ; наук. ред. Є. М. Черноіваненко ; відп. ред. М. О. Подрезова. – Одеса : Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова, 2018. – Т. 2 : Антологія. – 618 с. – (Розвиток науки в Одеському національному університеті ; Філологія).

ISBN 978-617-689-305-9

ISBN 978-617-689-286-1 (т. 2)

У книзі вперше систематизовано науковий доробок кафедри української літератури Одеського національного університету (спершу – Новоросійського, згодом – державного) імені І. І. Мечникова за 80-літній шлях її розвитку (з 1937 року, коли було створено спеціальну, провідну кафедру) по нинішній час. Видання виходить у двох томах. Перший том включає бібліографічний покажчик, другий – антологію літературознавчої думки.

Другий том містить публікації викладачів кафедри, що найбільше характеризують їхню творчу й наукову діяльність, та іменний покажчик.

Для українців і філологів широкого профілю, істориків науки і спеціалістів з історії класичних університетів; для широкого загалу і передусім – студентів, магістрантів, аспірантів та здобувачів наукових ступенів і звань.

ISBN 978-617-689-305-9

УДК 378.4.096(477.74-21)''1940/2017''(03)

ISBN 978-617-689-286-1 (т. 1)

© В. П. Пружина, упорядкування, 2018

© Т. С. Кара, упорядкування, 2018

© Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2018

© Наукова бібліотека, 2018

© Філологічний факультет, 2018

ЗМІСТ

Персональний творчий потенціал кафедралів: зразки публікацій

<i>Азєєва Валентина Антонівна. Роман «Милая Маруся»</i>	
<i>В. Ковтуна як явище сучасної культури</i>	10
<i>Букатевич Назарій Іванович. Чумацтво на Україні: історично-етнографічні нариси</i>	18
<i>В'язовський Григорій Андрійович. Майстер композиції</i>	94
<i>Галащук Борис Іванович. Франко і чеська література</i>	113
<i>Грушевський Олександр Сергійович. Изъ полемической литературы конца XVI в. послѣ введенія уніи</i>	133
<i>Данилко Костянтин Юхимович. Безсмертний каменярь</i>	150
<i>Данилко Панас Юхимович. Традиції і новаторство в українському сонеті</i>	163
<i>Дащенко Микола Арсенович. Мовні засоби комунізму у Квітки</i>	171
<i>Доброгорський Микола Іванович. Постановки української класики</i>	186
<i>Дузь Іван Михайлович. Слава сонцем засіяла</i>	189
<i>Жабoryк Анатолій Андрійович. Метафора в малярському мистецтві і літературі</i>	203
<i>Заєць Іван Якимович. Художнє слово Т. Г. Шевченка на службі народної освіти виховання</i>	210
<i>Ісаєнко Любов Миколаївна. Сміслові параметри кольорового універсуму «Лісової пісні» Лесі Українки</i>	221
<i>Казанова Ольга Валеріївна. Жанр поезії у прозі як форма літературно-естетичної свідомості перехідної доби</i>	229
<i>Ковальчук Людмила Анатоліївна. В. С. Василько і одеська преса</i>	244
<i>Колісниченко Анатолій Іларіонович. «Я» – ЕСТЕТИКА</i>	246
<i>Костенко Ганна Костянтинівна. Модальність сатиричної та побутової комедії в українських драматичних жартах кінця XIX – початку XX століття</i>	253
<i>Кузякіна Наталя Борисівна. Микола Кулиш в Одесі</i>	264
<i>Левченко Михайло Олександрович. Образ жінки в творчості М. М. Коцюбинського</i>	283
<i>Малютіна Наталія Павлівна. Драматургія жестів в п'єсах В. Винниченка</i>	296
<i>Маркушевський Петро Трохимович. Проба сил. (Перші поеми та балади Платона Воронька)</i>	302
<i>Мейзерська Тетяна Северинівна. Роль композиції в онтологічній версії брехні: п'єса «Брехня» В. Винниченка</i>	325

Мостова Людмила Борисівна. Жанр псалма в структурі «Повчання» Володимира Мономаха	330
Музичка Андрій Васильович. Журнальна українська лірика 1926 р.	337
Недзвідський Андрій Володимирович. Пошук нового	367
Немченко Ірина Юрївна. Феномен мовчання в історичному романі у віршах Ліни Костенко «Маруся Чурай»	378
Несторенко Віталій Зіновійович. Про деякі риси ритмомелодики поезій Т. Г. Шевченка	384
Нечиталюк Ірина Володимирівна. Онтологічна інтерпретація мотиву смерті у малій прозі кінця XIX – початку XX століття	392
Паньков Анатолій Іванович. Новаторство сатири і гумору	401
Пашковська Ніна Феофанівна. Часопросторова організація внутрішнього світу людини у творчості В. Підмогильного	414
Подмазко Алла Василівна. Проблема характеротворення в творчості І. Франка (на матеріалі повісті «Петрії та Довбушуки»)	423
Полтавчук Василь Григорович. Український історичний роман XXI століття: спроба літературознавчого прогнозу	427
Прісовський Євген Миколайович. Загальнолюдські начала у прозі Василя Стефаника	432
Рудницька Ганна Іванівна. «Пісні про волю» Лесі Українки	438
Сасенко Валентина Павлівна. «Маруся Чурай» Ліни Костенко в контексті літературної світової традиції	441
Сасенко Іван Єгорович. До з'ясування ролі біблійних мотивів і образів у творчості Т. Г. Шевченка	459
Степняк-Ланишин Мирон Олексійович. Про поезію Євгена Фоміна	466
Стоянова Тетяна Леонідівна. Маскарад добра і зла в містерії Т. Г. Шевченка «Великий льох»	489
Ткачук Олена Єліферіївна. Франко і Сенека: типологічні сходження	508
Устенко Мефодій Гурович. До історії видань «Кобзаря» Тараса Шевченка (1840–1867). Співавтор Владимирський А. А.	517
Фащенко Василь Васильович. Історія літератури описова й концептуальна (принципи відбору й оцінки художніх явищ)	530
Фащенко Василь Васильович. Щаблі до істини	537
Холоденко Лідія Григорівна. В умовах Південної України (Кафедра української літератури Одеського університету). Співавтори: Прісовський Є. М., Маркушевський П. Т.	549
Чикур Лілія Дмитрівна. Жанр філософської лірики Лесі Українки	556
Шاپоренко Василь Васильович. До вершин поетичного синтезу	561

Шупта-В'язовська Оксана Григорівна. Проблеми психології творчості й творчої особи в прозі М. Коцюбинського («Intermezzo», «Тіні забутих предків»)	568
Ямчук Павло Миколайович. Духовно-консервативні візії в поезії Т. Мельничука	576
Іменний покажчик	585

**ПЕРСОНАЛЬНИЙ ТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ
КАФЕДРАЛІВ:
ЗРАЗКИ ПУБЛІКАЦІЙ**

Роман «Милая Маруся» В. Ковтуна як явище сучасної культури

У сучасній українській літературі відбувається пошук художньої самоідентичності, з одного боку, і домінує прагнення подолати комплекси меншовартості і заблокованості, відриву від світових течій у мистецтві, – з другого. І велику роль у цій справі відіграє авангард чи постмодерна ера, як її інтенсивно номінують. Можна сперечатися, чи роман «Милая Маруся» В. Ковтуна беззастережно належить до постмодернізму, але те, що він явище сучасної української культури і за постановкою проблем, і за їх естетичним вирішенням, особливих аргументів не потребує. Та варто до цього твору Володимира Ковтуна підійти з виваженими літературознавчими критеріями, щоб осмислити бодай частку сучасного літпроцесу, бо криза критичного цеху, з одного боку, і бурхлива зміна віх, з другого, не дають можливості представити картину вітчизняної культури більш-менш цілісно, як вона на те заслуговує.

Тому-то вивчення одного репрезентативного твору з потоку сучасності – річ потрібна й актуальна.

Один з найвизначніших поетів світу, Гете, колись казав: «Хто хоче зрозуміти поета, мусить піти в його країну». Країна ця – творчість. От і автор даної роботи прагне проникнути в країну Володимира Ковтуна, де все дихає любов'ю до людей, незвичною зацікавленістю їх у повсякденному житті, де висока професійна майстерність літератора, відсвіти культурного здоров'я рідної Вітчизни, захоплюють мандрівника, що зробив перші кроки на сторінки роману «Милая Маруся», і провокують його на вже впевнену подорож по стежині думок і почуттів митця. Велич і значення письменника вимірюються тим, наскільки глибоко коріння його творчості сягає народного життя і наскільки адекватно він відбиває реалії свого часу. Ці вимоги щодо мистецтва, на мою думку, якнайорганічніше втілені в романі В. Ковтуна «Милая Маруся». І не дивно. Адже він не тільки прозаїк, публіцист (автор роману «Пейзаж з собакою в душі реалізму»). Він заступник голови секретаріату Української Всесвітньої Координаційної Ради, політичний оглядач «Народної газети». Отже, як бачимо, його літературний талант закріплений неабиякою громадською активністю, і перед нами вдалий альянс митця і політика.

Роман «Милая Маруся» був створений у порівняно недавні часи (1990–1991 рр.). Однак, напевно, проміжок часу від початку життя твору і до сьогодні виявився достатньо малим для його критичної долі. Автор роботи дуже жалкує, що не знайшлося того, кому дістався би лавровий вінець першості у дослідженні роману (хай вибачать, якщо такі випадково знайдуться!). Адже точність і достовірність одержаної інформації щодо цього – відносна. Можу виправдовуватися лиш тим, що докладено немало зусиль у пошуках критичних статей та спеціальних робіт, аби, признаючись чесно, полегшити свій труд дослідника. Проте мої спроби були марними. А тому посмію заявити, що дана

скромна робота – перша спроба дослідити роман Володимира Ковтуна «Милая Маруся». Звичайно, ця праця справді важка. Але актуальність, свіжість, новизна, оригінальність запропонованої теми виявились настільки інтригуючими, що в результаті перед читачем – оця скромна праця.

Як відомо, дія роману охоплює період дуже важливий для життя нашої країни. І звичайно ж, цінна чи не кожна спроба відбити його у мистецтві слова, висловити мудрі думки щодо обставин буття людини наприкінці ХХ століття. І тут не можна ще раз не відмітити, що В. Ковтун, поєднуючи талант літератора і політичного діяча, дивує новизною викладу, оригінальністю думок, просто шокує читача, зображуючи закони жорстокої реальності в тісному хитросплетінні з людськими долями, хвацько орудуючи при цьому різноманітними літературними прийомами. Наша мета – за допомогою аналізу роману «Милая Маруся» з'ясувати не лише динаміку розвитку сучасної української літератури, показати своєрідність творчості молодих письменників, серед яких творчість Володимира Ковтуна посідає не останнє місце, але передусім – осмислити, як і в яких формах трактуються вагомі аспекти сучасності у переконливій художній формі. І найпоказовіше це здійснюється в образній системі роману «Мила Маруся», який належить до постмодернізму.

Роман Володимира Ковтуна фактично є символічним зображенням понівечених суспільними умовами характерів, які, інакше кажучи, знаходяться у тісному психологічному єднанні з оточенням, де основним є принцип: «Падаючого – штовхни!» [3, 57]. Автор роману, поставивши собі за мету простежити звивисті стежки нашого духу, проникнути в темні глибини його, підмітити ті чи інші з незлічених його найменших порухів, добився її. І можна сказати, що оригінально і неперевершено осмислив проблему буття дисгармонійної людини у дисгармонійний час – кінця ХХ ст., коли крах великої імперії, тоталітарного режиму відкрив бездонну прірву як у душах людських, так і в обставинах їх життя. Володимир Ковтун виявив себе тонким психологом, що вмів, ніби поселившись у душі героя, освітити, як прожектором, найпотемніші і заблоковані її кутики. І при цьому він не просто встановлює клінічний діагноз хвороби сучасної людини, але підказує шляхи для порятунку, наводячи на думку, що духовність і краса, вічні цінності порятують світ тільки тоді, коли люди усвідомлять свою душевну занедбаність. Та автор роману «Милая Маруся» не моралізатор, а вдумливий і талановитий митець, наука якого діє безвідмовно і краще від усяких проповідей. В цьому і полягає мистецтво його художнього слова, виявленого у секретах психологічної майстерності. Та ще більше це виявляється в образній системі твору.

У сучасній літературі твори будуються на принципі асоціативності і закодованості, що найкраще проглядає в образній системі, бо широке користування образами-символами дає можливість розпросторити багатство ідей, дати змогу читачеві інтерпретувати твір по-своєму, бачити його днище, його глибини. Образ художній – особлива форма естетичного освоєння світу, при якій зберігаються його предметно-чуттєвий характер, його цілісність, життєвість, конкретність, – на відміну від наукового пізнання, що здійснюється у формі абстрактних по-

нять. З цього випливають і інші властивості художнього образу. Образ – не просто копія або фотографія якогось життєвого факту або людини, – письменник немовби заново створює життя й показує його в живій відчутній предметності й рухові. Відтворюючи життя в образах, письменник водночас через них виражає свої почуття та ідеали. Таке саме ставлення він прагне викликати у читача. Ідеал прекрасного автор показує, змальовуючи позитивне у прямій формі, а негативне – у формі заперечення. Образи модифікуються в залежності від літературних родів. В епосі переважають зображальні тенденції в побудові образів, тоді як лірика надає їм яскравого емоційного забарвлення. В епосі й ліриці помітна різна міра застосування фантастики або умовності в структурі тощо. У кожному, навіть невеликому, художньому творі, не один, а багато образів. Крім образів-персонажів, є образи-картини природи (пейзажі), образи-речі (описи обстановки чи інтер'єри) і образи-емоції (ліричні мотиви).

З найдавніших часів людське мислення йшло до пізнання дійсності шляхом порівняння схожих явищ. Наприклад, здавна сонце малювали у вигляді колеса, а блискавку – у вигляді молота. Так виникла символіка, характерна для народних пісень. В епічних сказаннях сокіл і орел символізують лицаря-воїна, а змії підступного ворога і т. д. Символи з фольклору перейшли і в літературу, допомагаючи художникові охопити одним образом широке коло явищ дійсності. Символи відіграють також важливу роль у науці. З розвитком кібернетики і все більшою математизацією наук роль наукових символів зростає. Але символ у науці назавжди пов'язується з певним явищем і зрозумілий він тільки тому, хто його знає (такими є хімічні знаки, з якими, зокрема, ознайомлюють дітей уже у школі). Що Н символізує водень, діти завчають. Причому цей знак нічим не нагадує той елемент, який позначає. Художній образ-символ зберігає тісний зв'язок із зображуванним, тому його розуміє кожен. Причому цей зв'язок повинен бути природним і вдало підміченим, яскравим, навіть до певної міри несподіваним. Бо образи-символи, що постійно повторюються, втрачають свій естетичний вплив і перетворюються в штамп. Образи-символи дають змогу концентрувати в них багато життєвих явищ, потрібну рису перебільшувати й особливо виділити. Вдалі символи відзначаються великою смисловою місткістю, масштабністю й емоційністю. На відміну від алегорії, символ тяжіє до багатозначності, більшої умовності й абстрактності, хоч разом з тим, між ними є й чимало спільного. Символ відзначається більшою глибиною змісту, ніж алегорія.

Роман «Милая Маруся» належить до тих сучасних українських літературних творів, яким притаманна незвичайна насиченість образами-символами. Тут побудовано струнку образну систему, що надає творові глибини й надзвичайно підвищує його художню цінність. Перш ніж перейти безпосередньо до розгляду образної системи твору, звернімо увагу на саму назву роману – «Милая Маруся». На перший погляд, нічого особливого у значенні цих двох слів нема. Але при глибшому вивченні заголовка відкривається, що в ньому (як і, звичайно, повинно бути в художньому творі) бере початок ідейний зміст роману. Ось припущення відносно цього. Звернімось до словника власних імен і вияснимо зна-

чення імені «Маруся», тобто «Марія» (адже «Маруся – зменшувальна, пестлива форма імені «Марія»). В основі імені, як доводять лінгвісти, лежить давньосемітське слово Маріам, що перекладається по-різному: і як бунт, протидія, опір, обурення, і як «гіркота» або «вищість», «піднесеність», «перевага» [8, 582]. У письмовій формі наймення «Марія» вперше зустрічається на згортках шкіри та папірусів так званих священних книг: Старого й Нового Заповітів та ін. Його мають там жінки, які зробили щось добре й піднесене, зазнали багатенько-таки різних видів гіркот та й наплакалися гірко: одна – дивонародженим сином, друга – за гріхи й провини і т. д.

Ось дані біблійної енциклопедії: «Марія Богоматерь (по-єврейськи: Маріамъ, возвышенная, превознесенная). Пресвятая Дѣва Марія, Матерь Господа Наше-го Іисуса Христа, дочь прав. Богоотецъ Ісакима и Анни, происходила изъ царскаго рода Давидовъ» [1, 454]. І про великомученицю Марію Магдалину: «Она была исцелена Господомъ от злыхъ духовъ, и потому въ чувствахъ благодарности къ Нему присоединилась къ числу тѣхъ немногихъ благочестивыхъ женъ, которыя всюду сопровождали Господа во время Его земной жизни и служили Ему своимъ именемъ» [1, 456]. Як бачимо, ці досить виразні біблійні образи-символи достатньо інформаційні щодо подальших суджень.

З погляду даної інформації як же трактувати образ головної героїні роману Світлани?

Якщо порівняти семантику двох імен, які носить героїня (щоправда, одне офіційне, а друге – символічне, пов'язане з непроясненою стороною її буття і життєвої філософії), то відкриваються цікаві речі, що дешифрують глибини і мікрокосму, і макрокосму душі і світу. Хоча, на перший погляд, все виглядає скромненько і не хитромудро. Образи цих двох жінок, що існують в одній іпостасі (Світлани і тієї, що стоїть за іменем «Марія»), мимоволі накладаються. Отже, сама назва роману має символічний зміст. Вона поєднує в собі оту «гіркоту», «багатенько-таки різного лиха» й одночасно «протидію, опір, обурення», та згодом прагнення до «вищості, переваги», що є в тисячах життів отаких Світлан – «милих Марусь». Цей символічний образ є полісемантичним і практично невичерпним у кодуванні множинності значеннєвих відтінків і різномірності вписування у словесний контекст, що, як рамка, містить картину життя Марусі (чи Світлани-Марусі?), виражаючи цілу систему її життєвих ролей і цілий перелік «жанрів», у котрих вона і лицедій, і режисер, і суфлер, і сценарист, кожен з яких має могутню енергію мімікрії, таланту «збутись!» за будь-яких умов. І зменшувально-пестливе значення імені «Марія» в поєднанні з «грубувато-простонародним ласкавим «милая» підкреслюють і слова з тої ж простонародної пісні, які наявні в романі:

*Здрастуй, мілая Маруся,
Цвет твой красний-голубой.
Ми пріехали обратно
З Красной Армії домой [4, 14].*

Їх вибрано для епіграфу роману «Атаман Маруся», який, без сумніву, присвячувався Світлані, Жоржина. Щодо Жоржини, то це характер, абсолютно протилежний Світлані, бо вона – інтелектуалка, яка завдяки своєму розуму і здібностям багато чого досягла і стоїть на декілька порядків вище Світлани і їй подібних. Це уособлення елітного мислення й іронії, натура складна для простого витлумачення. Її цілком простецький вигляд і не хитра поведінка перегукуються і контрастують з ускладненим – символічним – іменем, в якому змішалися смак і несмак, щирість і фальш, задекларована віра в красу як одвічний світовий «*perpetuum mobile*», що рухає і стримує, вчить і вчиться, як треба жити, пізнає життя з глибини дна і здатна діяти «у білих рукавичках», яка сама собі еталон, міра і критерій, як і антипод, критик і суддя. Це символізує і її ім'я – Жоржина. Адже це квітка – красива й яскрава, – від якої, однак, віє бундючністю та холодністю осені, повільного вмирання і водночас мудрістю і трагічністю знання.

І коли константою Світлани – «Милої Марусі» – скоріш всього є народно-поетична символіка, то з Жоржиною асоціюється пов'язаний образ духовного начала, інтелекту.

Така ж якість, окрім високої порядності та глибини почуттів, присутня і у Костя. Він, як і Жоржина, – втілення трагічності, бо стали жертвами свого часу та чужого прагнення вивищитися над кимось будь-яким способом: «... сказана воля до власного вивищення – і то будь-якого – важить не менше, ніж талановите зображення чужої долі. Не менше. І хто зна, який талант із цих двох – поважніший» [3, 46].

Певною алегоричністю наділений у романі ще один герой – Анатолій. Він відноситься до так званих «Потрібних людей..., ... не дуже розумний, бракує йому хоч якого-небудь таланту» [3, 15]. Та жаждоба влади, «шанс змагатися за вищі щаблі життя» [3, 15] зробили своє, і Анатолій поступово перетворюється у підступного й підлого хижака, що залучив до цього Світлану. Анатолій є символом усього того тваринного та негативного, що потрібне людині для того, щоб підім'яти під себе інших, щоб, ставши канібалом, досягти влади над усіма. Приписане йому Жоржиною у своєму мініромані ім'я «Данько» – теж не випадковість.

Звернімося до сторінок «Біблійної енциклопедії». Там є давнє ім'я «Дань», майже однозвучне з іменем героя. І от що там сказано: «Дань – тлумачиться порізно, але ймовірно, що воно вказує на хитрість його предків. Може бути, той самий войовничий дух і хитрість служили прикметною рисою і всього Данового коліна» [1, 147]. Слід наголосити, що ця інформація істотно підтверджує дане трактування образу Анатолія – Данька, підкреслює його символічність. Йому подібних у творі багато, починаючи з тих «везунчиків-стригунців, все існування яких зосередилося у Великій Хаті», що нагадують якихось звірків, котрі безупинно крутять мордочкою навсебіч, коротко роздмухуючи тремкі «ніздрі» [3, 22], і закінчуючи Дідом, як прозвали Найпершого та його «половину» – Бабусю.

У творі має місце і міфологічна символіка. Так, ріка розпеченої лави, що тече на приречені Геркуланци і Помпей, символізує народний рух, його ши-

рину і розмах. Ця ідея блискуче розгорнута Володимиром Ковтуном у романі «Милая Маруся»: «Тисячі, десятки тисяч чоловіків і жінок, дівчат і хлопців з небаченими досі прапорами (...) на одному видихові вигукували всяке, а коли розібратися, то одне; вони зовсім не люблять Діда, Анатолія, Світлану, усю зграю здобичників, грабіжників і дурисвітів» [4, 47]. Посередництвом міфологічної символіки дуже точно передається у романі призначення жінки, омріяне величезною кількістю отаких Світлан – «Милих Марусь», – що сформувались в умовах тоталітарного суспільства, немов «глибоководні риби» під впливом «величезного (тектонічного) тиску у пригноблених шарах» [4, 16]. Письменник формулює це дуже вдале образне визначення устами Жоржини: «Афродіта, Ніке і Феміда водночас» [3, 17].

За міфологічним словником, Афродіта – «в грецькій міфології богиня кохання», Ніке – «Ніка» («перемога»), в грецькій міфології майже персоніфікація перемоги, і нарешті, Феміда – Темида, Темис (в грецькій міфології – богиня правосуддя, дочка Урана і Геї, друга дружина Зевса, мати гір і мойр) [6, 672]. Таке уособлення міфологічних образів-символів в одній іпостасі і дає змогу судити про певну систему універсалій у творі, звичайно ж, образ Світлани не єдиний в цьому розумінні. Досить цікаве й інтригуюче трактування деяких образів-символів за словником Х. Е. Керлота. Чи не найяскравіший приклад цього введений автором у кінці першого умовного розділу роману (так званого мікроелемента) образ ночі, у безнадійну темінь якої стрімко поринає Світлана, втікаючи через вікно з готельного номера: «... обдираючи шкіру між колінками, стрімко сповзла з другого поверху, несподівано зімкнулася з пухкою землею, зненацька впала на клумбі, підхопилася і побігла в ніч» [3, 14]. Читаємо словнику: «Ніч відноситься до пасивних принципів жіночого начала та позасвідомого, завдяки чому вона асоціюється з чорним кольором і смертю. «Гесіод дав їй ім'я «матері богів», бо греки вірили, що ніч і темрява є початком творіння всіх речей. Звідси – ніч виражає потенційну силу та здатність до росту, в ній присутній деякий стан очікування (і ще день), обіцянка денного світла» [2, 342].

Як видно, закодованість цього образу, відразу непомітного читачеві, незвичайно глибока, і, головне, вона є незримим підмурком усієї химерної постаті «Милої Марусі», напівсформованої хижачки з іще не втраченими молочними зубами. Або ж, наприклад, згідно Х. Е. Керлота, побачений в видіннях або уві сні «образ мертвої молодої жінки в могилі – прямий символ смерті душі» [2, 342]. Абсолютно аналогічні цьому сні Світлани, в яких впевнено фігурує мертва Жоржина. І дійсно, перед нами Світлана, сплюндрована та підкошена сутичкою з Мурованим, не та, яку ми бачили досі – енергійна та агресивна, не та, яку «коли щось зрідка і шокує, то лише хрускіт кісток або клопоти з інструментом, який застрягає в м'ясі» [4, 17] (влучність Жоржининих слів – просто неймовірна). Це вже людина, від отвариненої душі якої починає тхнути гнилістю та смертельним безсиллям.

Протягом роману декілька разів повторюється фраза: «Десь далеко загавкали собаки». Цією фразою автор хотів показати марні зусилля Світлани під час

її творчих спроб. Звичайно, вона символізує не лише відсутність у Світлани літературного таланту, а й безперервне відчуття внутрішньої дисгармонії, моторошної, як гавкіт собак уночі вдалині. І цей образ-лейтмотив відкриває частково те, що приховує милая Маруся за забралом своїх войовничих дій хижаки і здобувачки місця під сонцем.

Через символіку в романі «Милая Маруся» підкреслена константа людського життя у філософському значенні цього слова. І величезна роль тут надається природним символам – тим, які пов'язані з порами року, дня, сходами людського життя. Ці символи-образи допомагають читачеві краще сприйняти ту філософію людського буття, яку автор зумів вплести червоною смужкою у зміст роману. Варто спеціально на цьому зосередитися. Ось один із прикладів того, як природні речі та явища набувають універсального значення, стають символами: «Мерзенна осіння міська погода з липучим просякнутим бензиновим смородом повітрям, хлюпанням розквашеної тисячами ніг гидоти на тротуарах, холодними брудними бризками з-під коліс, із жорстким і невимовним гуркотом, харчанням, ревінням, завиванням моторів, від чого вуличний рух здавався демонстрацією оскажених речей і безликих істот...» [3, 31]. Хіба не достатньо цього, аби уявити собі душевний стан головної героїні, невимовний розпач, що, здається, і не думає покидати її. Та чи тільки її?! Адже подібних їй «милих Марусь» сотні, тисячі, десятки тисяч! І в житті кожної з них така ж «мерзенна... погода», дбайливо гарантована і суспільним ладом. І вже далі: «Пелюстки квітів тихо погойдуються од джмелів, тихо пораються довкола тичинок і в пилку сіро-зелені бджілки. Дружне різнотонне гудіння, підпадьомкання, дзижчання, сюрчання, переливчасті дзвінки руляди, що, як і годиться сказати в розчуленій малоросійській поезії і прозі, зливаються в могутню високоплуючу симфонію життя. І жайвір. Як же без жайвора» [4, 20]. Дуже вже контрастні ці описи природи. Чи не правда? І напевно кожен читач без сумніву відповість, кому належить насолоджуватись цією «могутньою симфонією життя».

Отже, уміння, майстерне використання символіки дає можливість автору підкреслити у філософському розумінні цього слова константу людського життя. Уточнимо: людського життя у суспільному аспекті. У зв'язку з цим неможливо не помітити влучності використання автором образів-символів: Велика Хата (тобто, центр державного управління), Дід (Найперший), його Бабуся, Найвища Інстанція... І взагалі, у творі сила-силенна подібних символів, що стосується державного устрою: Головний Вождь, Відомство Відомств, Найцентральніша Газета, Велика Країна, Священний Синод, Нова Лінія, Новий Підхід, Віддані Справі Кадри, Найвища Премія, Близьке Оточення, Вузке Коло, Останній Вождь, Високі Сімейства, Синедріон, Дружини – Бабусі – Мама і багато інших. В них достатньо бундючності, політичного сарказму та іронії у поєднанні з неприхованим трагізмом та безвихіддю ситуації, коли гостро постає питання «А що ж далі?!» Невже той «Страшний Суд», що, як визначив Кость, назріває в цій країні для всього людства [3, 57]? Влучнішого об-

разу назріваючої політичної ситуації в країні, вираженої біблійним символом «Страшний Суд», годі й шукати.

Резюмуючи сказане, потрібно відзначити, що роман «Милая Маруся» – справжня скарбниця символічних образів. Причому у використанні образів-символів помітні неабиякі тонкощі та гармонія літературного викладу. І це спричинено, перш за все, глибоким психологізмом роману. Бо ж хіба є щось більш тендітне та недоторкане й одночасно могутнє і бурхливе, ніж глибочінь людської душі, що її психологічне дослідження – завжди гідна і не завжди по-сильна справа для багатьох, в тому числі й для володарів письменницького хисту. Та Володимир Ковтуну це виявилось під силу в романі «Милая Маруся», в якому він розгорнув болючі питання сучасності, в тім числі пов’язані і з національною ментальністю, скористався новаторською манерою письма, позбавленого розчуленості малоросійської поезії і прози, але сповненого іронічності і сарказму, спрямованих на зужиті форми життя і мислення людини на зламі різних епох – тоталітарної і посттоталітарної.

Список використаних джерел

1. Библийская энциклопедия / отв. за вып. И. Д. Коновалов. – Репринтное изд. 1891 г. – М. : Терра, 1990. – 902 с.
2. Керлот Х. Э. Словарь символов / Х. Э. Керлот ; пер. с англ. – М. : RELF-book, 1994. – 608 с.
3. Ковтун В. Милая Маруся / В. Ковтун // Сучасність. – 1993. – № 8. – С. 9–58.
4. Ковтун В. Милая Маруся / В. Ковтун // Сучасність. – 1993. – № 9. – С. 11–60.
5. Мифологический словарь. – М. : Сов. энцикл., 1990.
6. Справочник личных имен народов РСФСР / ред.: А. В. Суперанская, Ю. М. Гусев. – 3-е изд. – М. : Рус. яз., 1987. – 656 с.

// Проблеми сучас. літературознавства. 2000. Вип. 6. С. 224–234.

**Чумацтво на Україні
(історично-етнографічні нариси¹)**

Нариси ці склались у мене в зв'язку з моєю працею в Етнографічно-діалектологічній Секції Одеської Комісії Краєзнавства при У. А. Н., зокрема, в зв'язку зі студіюванням чумацьких пісень. Взявшись дослідити українську соціальну пісню, я розпочав цю працю з чумацької пісенної творчості. Перше моє завдання було розкласти ці пісні за певними соціально-економічними періодами і виявити в них нашарування тої чи іншої історичної доби. Отже, для виконання цього найближчого завдання, мені довелося звернутись до праць, що освітлюють розвиток чумацтва на Україні. Зупинившись спочатку на розвідках і статтях Г. Данилевського, І. Рудченка, Ф. Щербини та проф. М. Сумцова, що присвячені безпосередньо чумацтву, я поглиблюючи свою роботу, прийшов до потреби простудіювати новіші наукові праці, що висвітлюють розвиток економіки України. Довелося далі звернутись і до праць зі статистики, географії, до актового матеріялу, до газетних та журнальних статтів.

В наслідок студіювання й оброблення такого матеріялу виникли ці нариси. Зміст дальших нарисів становить змалювання фізичного та духового типу чумака, що склався в певних природньо-економічних умовах, та дослідження чумацької творчості.

I.

Чумацтво – одно з найхарактерніших явищ соціально-економічного життя на Україні, що своїми зародками ховається в далекому минулому, а кінцем своїм доходить майже до наших днів.

Поява й розвиток чумацтва зв'язані перш за все з природніми особливостями України. Природні умови на Україні такі, що сприяли розвитку транспортування на значну віддаль: величезна територія України позбавлена найпотрібнішого продукту споживання – соли, і тільки на Карпатах, у Криму та на чорноморському узбережжі в старовину можна було дістати її. Тому з найдавніших часів, відколи ми маємо історичні відомості², українці їздили по сіль у далеку путь, ризикуючи і своїми грішми, і крамом, і своїм життям, аби-тільки привезти соли.

Далека й довга подорож, з її небезпекою, з різними пригодами впливала на таких «мандрівників» і згодом виробляла з них людей, що відзначалися певними фізичними й духовими рисами³.

Розвиток торговельного капіталу поширював цю промисловість: до основного предмету чумацького транспорту й торгівлі – соли – приєднувались і

¹ Зберігається тогочасний правопис.

² Мельгунов. – Очерки по истории русской торговли. IX–XVIII ст. М. 1905. 43–45.

³ Тип чумака в одному з дальших нарисів.

зростали кількісно інші (риба та крам чужоземного походження)⁴, зростала й кількість людей, втягваних до цієї промисловости.

Отже, виникнувши під впливом певних природних і економічних чинників, чумакування притягло до себе значну кількість українського населення, наклало на неї характерні ознаки, з певними побутовими рисами й психологією, утворило тип українського купця-хурщика, що звався чумаком.

Чумацтво не раз цікавило дослідників українського життя: одні звертали увагу на побут чумака, другі – на пісенну творчість чумацьку, треті – на організацію чумацької валки.

Перша праця, в якій дається докладний опис чумацтва, є стаття Г. Данилевського «Нравы и обычаи украинских чумаков. Очерки четырех времен года в Малороссии», що її надруковано було в 1857 році в журналі «Библиотека для чтения»⁵. Автор статті, давши короткі відомості про минуле українського чумацтва, зупиняється на змалюванні чумацтва середини XIX століття, головним чином, слобідського. Він зазначає місця поширення чумацтва, предмети чумацької торгівлі, вираховує заробіток чумака, що ходив до Криму й Озова, вказує на утворення нового типу «чумака-банкіра», характеризує чумаків з етичного боку, малює їх звичаї й психологію. Відомості про сучасне для нього чумацтво Данилевський подає, здебільшого, зі своїх власних спостережень, а історичні відомості про чумацтво витягає з праці Скальковського «История Новой Сечи или Последнего Коша Запорожского». Автор зовсім не користується для змалювання чумацтва фольклорним матеріалом.

Першу спробу змалювання чумацтва на підставі народних пісень дав І. Рудченко в своєму етнографічному нарисі «Чумак в народных песнях»⁶.

Зазначивши з початку нарису, що народня творчість має важливе значіння, яко джерело для характеристики народнього життя, І. Рудченко зупиняється на питанні про початок чумацтва. Спростувавши думку Костомарова про те, що козацтво, загинувши, замінялося чумацтвом і бурлацтвом, І. Рудченко доказує, на підставі історичних пам'яток, що чумацтво існувало й у часи козацтва, і висловлює думку, що воно, як не на ймення, то фактично існувало навіть «раньше козаччины с ее гетманами, ее бурною историею. Никакие акты, конечно, не укажут года, когда в первый раз двинулась из Украины в дорогу первая чумацкая валка (обоз из 30 или 40 возов), но можно предположить, что чумачество в том виде, каким мы его встречаем в народной поэзии, то-есть, как отдельный тип чумака, – возникло в XV или в начале XVI в.»⁷.

Зазначивши роль Запорожжя в утворенні й розвитку чумацтва, І. Рудченко наводить різні думки дослідників про походження імени «чумак» і далі дає короткий історичний нарис «Чумаки в старину и ныне».

Дальші розділи: «Чумаки дома», «Выезд из села и проводы», «Домашние

⁴ М. Грушевський. – Історія України–Руси. VI, I. 15, 19–20.

⁵ Том 142–143.

⁶ «Вестник Европы», 1872 г., т. V, 208–238.

⁷ Оп. с., 213.

после проводов и погоня за чумаками» оснований на чумацких піснях і цілком увійшли в нарис І. Рудченка «Чумаки в народных песнях», що в його вміщено в книзі «Чумацкие народные песни» (Київ, 1874 г.).

Нарис цей становить найбільш обґрунтовану спробу скористуватися з чумацької народної пісні для змалювання чумацького життя. Зупинившись спочатку на питанні про походження чумацтва, Рудченко знаходить вже сліди його в торгівлі «руських» з греками в X столітті, наводить загально-відомі історичні звістки про цю торгівлю (умови Олега, Ігоря) і приходить до висновку, що чумацтво *de facto* з'явилося значно раніш, як козаччина з її гетьманами й військовою історією. Він змальовує в коротких рисах старе й нове чумацтво на підставі джерел історичних і, нарешті, скористовуючись з багатого пісенного матеріалу, дає картини пробування чумака дома, від'їзд його в дорогу, змальовує подорож чумака зо всіма пригодами її й повернення додому.

Книжка Рудченка знайшла цікаву оцінку в рецензії І. Новицького⁸. Новицький не вважає за можливе відносити початок чумацтва в такі далекі часи, як І. Рудченко. На думку Новицького, чумацькі традиції, коли під чумаками розуміти людей, що торгували сіллю й рибою та відзначалися певними звичаями й «прийомами», значно пізнішого походження. Історичні обставини XIII–XV століття зовсім не сприяли розвитку торгівлі в південному напрямку, і тільки в другій половині XVI ст., коли «низове товариство» остільки окріпло, що могло давати добру одсіч кримцям, ногайцям та, навіть, спустошити турецькі береги Чорного моря, – тільки тоді чумацтво могло організуватися в напів-торговельні, напів-військові організації. До того-ж часу головні предмети чумацької промисловости привозилися не з півдня, а з заходу. Чумацтво, на думку Новицького, існувало серед запорозьких та реєстрових козаків в першу половину XVII століття, стало приступним для народної маси в часи Палія, а в тій формі, в якій змальоване в народних піснях і в якій дійшло до середини XIX століття, чумацтво склалося після так званого «згону», ц.-т., в другій чверті XVIII століття. Риси давнішого походження, що відбилися в деяких чумацьких піснях, не заперечують, на думку Новицького, його твердження про пізніше походження цих пісень тому, що після загибели козацтва й знищення Запорожжя, риси козацтва стали переноситися на чумаків.

Він указує, що варіант Г. Ч. 11⁹, порівнюючи з тим, що його вміщено в «Трудах этнографически-статистической экспедиции», т. V, стор. 955, треба визнати за запорозький з походження, а інші варіанти пристосовані до чумаків. В Ч. 37 кінець узято з козацької пісні (порів. з Ч. 38 і «Труды», V, 375); в Ч. 48 оповідається про чумаків, але згадується гетьман; Ч. Ч. 61 і 63 теж перероблені з козацької пісні («Труды»), V, стор. 890 й 953) в Ч. 11-му до чумацького побуту пристосовано пісню-легенду про кровозмішення, яка відома не тільки в слов'ян, але й по всій Західній Європі (див. Антонович и Драгоманов. Исторические песни. I, ст. 280–286).

⁸ «Киевлянин», 1874 г., № 114.

⁹ Рудченко. – Чумацкие народные песни.

Змінюються побутові риси, і це відбивається в піснях: в пісні Ч. 7, у варіантах Г, Д, Е, Ж, у чумаків забирають воли бусурмани, в варіанті А – гайдамаки, у В – воли попадаються в спаш. У Ч. 57 козак береться до чумакування в одному варіанті, а в другому – чумаки беруться до хліборобства.

Нарешті Новицький закидає Рудченкові, що він не розклав чумацьких пісень у хронологічному порядку, за напластуванням різних часів, і неправильно включив у свій збірник пісню Ч. 1, яку слід би назвати: «Взятие Азова донцами и запорожцами 18 июня 1637 г.», і віднести до історичних пісень.

З приводу надрукування праці Рудченка відгукнувся й Олександр Веселовський, який в своїй рецензії на «Исторические песни малорусского народа» Антоновича й Драгоманова¹⁰ зазначає, між іншим, що в збірнику Рудченка вбачається пристосування наукових прийомів до видання пісенного матеріалу: «Дубликаты устранены, их важнейшие отмены приведены в разночтениях к текстам, которым издатели (мається на увазі Рудченко, а також Антонович і Драгоманов) отдали предпочтение, как более дельным и сохранившим подлинный тип песни. Таким образом, 250 вариантов чумацких песен, бывших в руках Рудченко, уложились в какие-нибудь 65–70, явились в таком виде, в каком только и возможно их изучение».

Інакше підійшов до чумацтва Ф. Щербина в своїй книзі «Очерки южно-русских артелей и общинно-артельных форм» (Одесса, 1881 г.). Його зацікавили чумацькі валки й ватаги, яко форми артільної організації. Давши короткий історичний огляд чумацтва, він зазначає фактори, під впливом яких утворювалися чумацькі артільні (небезпека в дорозі, природні умови), з'ясовує вплив Запорозжя на організацію чумацької «ватаги» й змальовує розвиток чумацьких артільнів, починаючи від часу існування Запорозжя до 80-х років XIX століття.

В 1883 році, в галицькому журналі «Зоря», в Ч. Ч. 4-му й 5-му, надруковано було невеличку статтю Яр. Романчука «Про чумаків і давню торгівлю». Стаття нічого нового не вносить в дослідження питання про чумацтво, порівнюючи з тим, що дав І. Рудченко, і становить короткий переказ нариса І. Рудченка «Чумаки в народних піснях», навіть з розподілом на такі самі частини: «Початок чумацтва», «Чумаки в старину й нині», «Чумаки дома», «Виїзд із села», то-що.

Цікавіша стаття Б. Познанського «Чумаки», в тому самому журналі «Зоря», за 1887 рік, в Ч. 9-му. Автор, на підставі особистих вражень, дає яскраву картину приготування чумаків у дорогу, малює виїзд чумаків з села на толоку, де призначено місце збору чумацької валки, гульню чумаків у корчмі, обрання отамана, нарешті, вирушення в дорогу.

В кінці статті Б. Познанський зазначає, якими шляхами ходили чумаки з Київщини в Крим, на Дін і до Озівського моря.

Цінні відомості про чумаків знаходимо в де-яких працях М. Сумцова. В своїй невеличкій статті «К истории слободско-украинского чумачества»¹¹ він дає цікавий матеріал про місце поширення чумацтва на Слобожанщині, про на-

¹⁰ «С.-Петербургские Ведомости» 1874 г., № 278.

¹¹ «Киевская Старина», 1884 г., т. VIII, март, 493–498 стр.

прямки, якими ходили слобідські чумаки, про торгівлю їх і закінчує свій нарис характеристикою психології чумака і його етики.

Замітку про чумацтво вмістив М. Сумцов і в свою книжку «Культурные переживания»¹². Тут зазначається, що чумацтво яко культурне переживання збереглося на Полтавщині: в де-яких волостях Зіньківського, Лубенського, Гадяцького й Золотоноського повітів, що незначні рештки чумацтва можна знайти на Поділлі й Харківщині, що чумацтво змінилося на візництво, і що встановлення Курсько-Харково-Озівською залізницею малого тарифу на перевезення краму спричинилося загибелі чумацтва.

Не що-давно, в 1918 році, з'явилася історично-етнографічна розвідка проф. М. Сумцова «Слобожане», в якій теж подано де-які відомості про слобожанських чумаків: про їхнє життя, звичаї та заробітки¹³.

Слово «чумак» теж звернуло на себе увагу дослідників. Походження цього слова з'ясовується неоднаково. Максимович виводить його з татарського «чум» або «чюм», що значить «ківш». До цієї думки приєднується й Жегота Паулі. Іншу думку висловлює Скальковський, Новосельський і Закревський: слово «чумак» вони зв'язують зі словом «чума». До цієї думки приєднується й Іван Рудченко, який з приводу міркувань Максимовича висловлюється так: «Какое отношение чумака к ковшу? – Разве то, что он иногда пил ковшом? – Но пил, ведь, и простой земледелец ковшом, пил ковшом и бурлак, а ведь они не названы чумаками»¹⁴.

Чумаки, на думку Рудченка, були мало не першими, що привезли з Криму на Україну чумну заразу. Про це маємо історичні свідоцтва. Гетьман Мазепа пише до полковника Новицького (18-го липня 1690 року): «Если-бы тежъ Запорожцы, или городовые чумаки, зъ Запорожья зъ рыбами идучи в города, ваших милостей стрѣтили, теды ихъ до себе вцалѣ не припущайте и рыбы въ нихъ своему войску пріймати сурово закажите, для муравой заразы, кгда жъ на Запорожью цалѣ тривает великій морь»¹⁵. Зовнішній вигляд чумака, чорного від дьогтю, куряви, засмаленого сонцем, теж нагадував хворого на чуму¹⁶.

Д. Еварницький в своїй «Истории запорожских казаков» зазначає, що слово «чумак» є в перській мові й означає «кийок»; звідси виводять, що чумак – людина, що, йдучи в дорогу, бере кийок для оборони від розбишаків¹⁷. Але ми знаємо, що кийок зовсім не міг служити за знаряддя оборони проти ворогів, що нападали не з кийками, а з правдивою зброєю, і що чумак і сам озброювався в дорогу, як слід: він брав з собою не кийка, а рушницю й списа¹⁸.

¹² Сумцов. – Культурные переживания, Киев, 1890 г., 79–81.

¹³ Сумцов. Слобожане. Вид. «Союз», 1918 р., 66–72.

¹⁴ Иван Рудченко. – Чумак в народных песнях. «Вестник Европы». 1872 г., кн. 9, 214 стр.

¹⁵ Цитовано за Рудченком, ор. с., ib.

¹⁶ Ор. с., 214–215.

¹⁷ Эварницький. – История Запорожских казаков. Москва. 1900, т. I. 587.

¹⁸ Рудченко. – Чумацкие народные песни. 1874 г. Киев. Чумаки в народных песнях, 15.

Данилевський виводить слово «чумак» з татарської мови, в якій воно значить «перевозчик»¹⁹.

Н. Горяєв в додатку (Приложении) до «Опыта сравнительного этимологического словаря литературного русского языка»²⁰ зв'язує слово «чумак» з тюрським «чум» – «баклаг», «мазница» і слово «чумак» перекладає: «виночерпий, шинкаръ», але-ж сам незабаром відмовляється від такого пояснення і в 1896 році в своєму етимологічному словнику²¹ зазначає так: «Чумак – темное слово. По Данилевскому – извозчик – с тюркского. Скальковский, Закревский и др. связывают с «чума».

З наведених вище спроб вияснити походження слова «чумак» найправдоподібніша, на мою думку, та, що зв'язує слово «чумак» зі словом «чума». Слово «чума» маємо в тюрській мові «Cuma»²², румунській «сум», у південних і східних слов'ян «чума». В польській мові маємо «dzuma»; так само, як і в польській мові, в Західній Україні (в Галичині та в Західній Волині) слова «чума» й «чумак» мають перший шелестовий звук, замість «ч», – «дж» і вимовляються: «джума, джумак». Слово «джума» мені самому не раз траплялося чути серед українців Володимир-Волинського повіту. В текстах чумацьких пісень у Головацького (III, 69–71, 71–73, 73–74) знаходимо «джумак». Однаковість вимови першого шелестового звука в цих словах наводить на думку, що «джумак» походить від «джума», а таким чином і «чумак» треба виводити з «чума». Крім цієї, найбільше поширеної назви, трапляється ще зрідка назва «коломисць», що її знаходимо в пісні з Угорщини: «Постій, постій, коломийче»²³. Очевидячки, ця назва зв'язана з мандрівками чумаків до Коломиї по сіль. В одній пісні²⁴ чумак глузливо зветься «шмаровозом».

З іменем чумаків ми зв'язуємо поняття про людей, що провадили торгівлю й перевезення краму, особливо соли та риби. Далекі мандрівки за крамом, навіть з півночі України аж до берегів Озівського та Чорного морів, різні дорожні пригоди та сама професія чумаків не могли не відбитися на них, і згодом повинен був утворитися тип чумака, з його особливими звичаями, побутовими рисами й професійними звичками (прийомами). Для утворення типу потрібні не рік і не два, а цілі десятиліття, а то й століття, і зайва річ шукати якоїсь хронологічної дати для відповіді на питання, коли-ж саме почалося чумацтво.

Історичні звістки про чумаків свідчать, що чумацтво вже існувало в XVII ст. Потоцький, прибувши до міста Богуслава 1-го грудня 1637 року, побачив торг, заповнений чумацькими мажами з сіллю²⁵. Гетьман Мазепа писав до полковни-

¹⁹ Данилевский. – Библиотека для Чтения. 1857 г. 142 кн. VII, 122 ст.

²⁰ Видання 1892 року.

²¹ Н. Горяев. – Сравнительный этимологический словарь русского языка.

²² В словнику В. В. Радлова (Опыт словаря тюркских наречий. Вып. 18. III т., вып. VI, ст. 2188): чума (Osm) – чума, зараза, die Pest, die Seuche.

²³ И. Рудченко. – LXXII, 239.

²⁴ Ib., 51, 207.

²⁵ Рудченко. – Чумак в народ, песнях. «Вестн. Европы». СПб. 1872. к. 9. 212 ст.

ка Новицького (16 липня 1690 року): «Свѣжо намъ дойшла вѣдомость певная отъ чумаковъ Полтавськихъ, которые безъ вѣдома нашего самовольнѣ будучи на Запорожью, а оттоль заѣхавши и въ Крымъ, для своего торговаго дѣла»²⁶.

Назва «чумак» зустрічається й в Актових Книгах Полтавського Городового Уряду XVII в. В одному з актів²⁷ зазначено, що чумак, якому був винен гроші його товариш у чумакуванні, не зважаючи на писане зобов'язання винуватця заплатити йому, вкрав у нього коня й утік. З другого акту²⁸ видно, що чумаки вимагають через суд повернення позичених одному зі своїх товаришів грошей.

Ім'я «чумак» ми не знаходили в актах старішого, як XVII ст., походження, але чумацька промисловість існувала, а значить, були й люди, що їх треба вважати за предків чумаків. Цілком влучно І. Новицький в своїй рецензії на «Чумацкие народные песни» Рудченка відносить організацію чумацтва до другої половини XVI ст.²⁹ Але не можна шукати слідів чумацтва в торгівлі Київської Русі в X ст., як це робить Рудченко³⁰. Правда, Костянтин Порфірородний зазначає, що «руські» купці в торговельних справах заходили не тільки до Царгороду й Коринту, а й до Єгипту. Умови Олега та Ігоря з греками теж свідчать про значний розвиток торгівлі з ними³¹. «Руські» торгували зі Сходом і по крам арабський та перський їздили до Хозарської столиці Ітиль³², а з XII ст., коли генуезці та венеціанці забрали побережжя кримське та озівське, «руські» мали торговельний зв'язок з ними. Тана в Озові й Судак у Криму були головними центрами торгівлі³³. З XIII ст. великого значіння в торгівлі набуває генуезька Кафа³⁴. Таким чином торгівля Русі з побережжям Чорного та Озівського морів провадилась не тільки за часів чумацтва. Головні предмети чумацької торгівлі – риба та сіль – займають значне місце серед предметів торгівлі за часів до-чумацьких³⁵. Навіть така характерна побутова риса, як їзда чумаків волами, дуже давнього походження. Рубриквіс оповідає (1352 рік), що «руські» приїздили в Судак волами, в покритих возах, приставляли куніці, соболи та інші хутра й вимінювали їх на різний крам: дорогі матерії, різне коріння, овочі, трави, вино й сіль. Рубриквіс зазначає навіть ціну на сіль: за віз соли «руські» давали по дві «бумажних» матерії, які коштували по 1/2 гіперпера чи соліда (царгородського червінця)³⁶. Утворилися постійні шляхи, що ними ходи-

²⁶ Іб.

²⁷ Акт. Кн. Полт. Гор. Ур., XVII, I, 71–72 (№ 75).

²⁸ Іб. 2, 62–63 (№ 71).

²⁹ «Киевлянин», 1874 г., № 114.

³⁰ Рудченко. – Чумак в народных песнях. 2–3 ст.

³¹ Іб.

³² Аристов. – Промышленность древней Руси. СПб. 1866. 191.

³³ Ор. с., 187.

³⁴ П. П. Мельгунов. – Очерки по истории русской торговли IX–XVIII вв. М. 1905. 127–128.

³⁵ Аристов. – Ор. с., 187.

³⁶ Рудченко. – Ор. с., 4.

ли купці: шлях Залозний, що йшов у Придунайські міста, і шлях Солоний, що йшов на південь.

Шлях Залозний, на думку Мельгунова³⁷, ішов у двох напрямках: до берегів Дунаю і в Німеччину до Регенсбурга через Галич і Моравію. Назву цього шляху Мельгунов виводить із слова «лоза», якою поросли береги Дунаю. Західною віткою цього шляху вже в XI столітті йшли з Галича до Київа великі транспорти з сіллю. В Патерику Печерському розповідається, що Давид Ігорович, воюючи зі Святополком Ізяславичем, не пропустив до Київа возів з сіллю; в наслідок цього в Київі зчинилося народне лихо, з якого скористалися купці й князь, що, маючи запаси соли, випустили її у продаж уп'ятеро дорожче.

Сіль вивозили з галицької Коломиї, з Угорщини, з Бохні й Велички (кам'яну сіль), з Удечева³⁸.

Шлях Солоний ішов з Київа на південь, рівнобіжно з водяним шляхом «із Варяг в Греки», до Дніпрових порогів, а далі розділявся на два напрямки: на Крим та до Дону³⁹. Назва шляху вказує на головний предмет торгівлі, що ним приставляли, – морську сіль⁴⁰.

Цей шлях, на думку Аристов, пізніше став зватися Моравським⁴¹, але не зважаючи на те, що купці часів Київської держави торгували рибою й сіллю, їздили навіть волами, не можна утворення чумацтва відкладати в таку далеку старовину, не можна вважати чумаків за безпосередніх продовжників старої традиції, за безпосередніх спадкоємців купців Київської Русі, як не можна за порозьких козаків вважати за спадкоємців дружинників київських князів.

Коли-б уже шукати найближчих, так-би мовити, предків чумаків, то скоріше-б за них можна вважати «соляників», – що приходили в XVI столітті з Київа й Луцька до Качибєю і, за оплатою «стародавнього мита», набирали соли, – або «уходників», що за тих часів привозили з степових промислів «мід, віск, сало, м'ясо, шкіри й особливо рибу»⁴².

Приєднуючись у цьому відношенні до думки й мотивів І. Новицького, що їх він висловив у згаданій вище статті⁴³, ми не можемо погодитися з думкою Костомарова, висловленою їм у праці «Об историческом значении русской народной поэзии», про перехід козацтва в чумацтво, бурлацтво, а потім уже в хліборобство. В XVII ст. вже було розвинене чумацтво, але в козацтві ще не помічається слідів занепаду, – навпаки: це століття було добою найгострішої боротьби козацтва з сусідніми народами й найактивнішої участі козацтва в

³⁷ П. П. Мельгунов. – Ор. с., 43.

³⁸ Ор. с., 43–44.

³⁹ Ор. с., 45.

⁴⁰ Іб.

⁴¹ Аристов. – Ор. с., 187.

⁴² М. Грушевський. – Історія України-Руси, т. VI, ч. I, 19.

⁴³ «Киевлянин», 1874 г., № 114.

політичному житті України. Самі козаки чумакували. Максимович каже: «Чумацтво издавна было важнейшим промыслом козаков»⁴⁴. Куліш зазначає: «Чумацкий промысел был нераздельной частью козачества», а про походження чумаків каже: «Прежде, чем козаки сделались известны всему миру своими наездами, в актах уже шло дело об их чумачестве и о ссорах с мещанами по торговым делам»⁴⁵. Сам Костомаров у вступі до 3-го видання своєї монографії «Богдан Хмельницкий» посилається на грамоту 1499 року, де знаходимо звістки про козаків, що спускалися вниз Дніпром по рибу й привозили її на продаж до Києва⁴⁶. Які це були козаки, невідомо, але їхня професія зближає їх з чумаками. Костомаров же зазначає, на підставі актів XV і початку XVI ст., що багато українців «имели обычай отправляться весною к порогам и за пороги, ловить там рыбу и зверей, а осенью возвращались в Украину и в украинские города, продавали свежую и просольную рыбу и звериные шкуры. Условия пустынного края, куда отправлялись эти промышленники, были таковы, что они невольно должны были сделаться воинами. Занимаясь ловлею и соленьем рыбы, они каждую минуту могли ожидать нападения татар и потому каждую минуту должны были быть готовыми отражать их»⁴⁷. Тому й не можна вважати чумацтво за спадкоємця козацтва. Так само, як не можна визнавати за такого спадкоємця бурлацтво, бо чумацтво існувало аж до 70-х років XIX століття, а бурлацтво ми зустрічаємо ще в давні часи⁴⁸.

Хліборобство теж не є промисел, до якого ніби-то звернулися колишні чумаки, після загибелі чумацтва, та бурлаки, – бо багато чумаків сполучало хліборобську працю з чумакуванням⁴⁹.

II.

Вище ми наводили думки дослідників про зв'язок зросту чумацтва з розвитком козацтва. Уважливіший розгляд історичних свідчень приводить нас до думки, що чумацька промисловість в XVII та XVIII ст. була зв'язана з життям і діяльністю Запорозької Січі. Саме Запорозжя брало надзвичайно широку участь в торгівлі XVI–XVIII століть. Еварницький каже: «Можно без преувеличения сказать, что вся торговля Польши, Литвы, Украины и Южной России XVI–XVIII в. была в руках запорожских казаков и велась через их посредство»⁵⁰. Запорозжя не тільки задовольняло свої потреби через торгівлю, – воно служило місцем, куди приїздили купці українські й польські по рибу та по сіль. Про це маємо історичне свідчення, що відноситься до 24-го листопаду 1750 року:

⁴⁴ Рудченко. – Чумак в народных песнях. «Вестник Европы». СПб. 1872 г., кн. 9, 211 ст.

⁴⁵ «Черниговский Листок». 1863 г. № 9. Битва под Кумейками.

⁴⁶ Костомаров. – Богдан Хмельницкий. СПб. 1870 г. Введение. XX.

⁴⁷ Костомаров. – Ор. с. Введение. XXIII.

⁴⁸ Данилевский. – Библиотека для Чтения. 1857 г., 142 кн., VII Смесь. 126.

⁴⁹ Іб.

⁵⁰ Эварницкий. – История запорожских казаков. М. 1900, т. 1, 572.

«Ежегодно, какъ изъ Малороссіи, такъ и изъ польскихъ разныхъ мѣстъ ѣздить въ Запорожскую Сѣчь разные купецкіе люди не малыми обозами для купечества, т.-е., для покупки соли и рыбы со многими работниками»⁵¹.

Польський уряд, зацікавлений у збільшенні довозу краму, що їм звичайно торгували запорожці, запрошує на ярмарки запорозьких козаків, обіцяючи їм всілякі пільги. Комендант польського містечка Торговиці Яків Квяткевич в 1762 році просить кошового отамана дозволити запорожцям прибути на останню Пречисту до Гумани на ярмарок: «Позвольте запорожцамъ съ коньми, волами, солью, рыбою и протчими товарами приѣздить, на все имѣтимуть добрую продажу, и я имъ буду во всемъ спомоществовать, понеже зъ далекихъ краевъ весьма много будетъ на тому жъ ярмарку купци»⁵². Польський магнат Франц Потоцький, що володів великими маєтками на Гуманщині, бажаючи збільшити торговельний зв'язок Гумани з Запорожжям, писав до кошового 18 травня 1762 року: «Какъ въ наслѣдственной моей вотчинѣ Умани, по Высочайшему Королевскому соизволенію и моимъ стараніемъ возобновлены торги и ярмарки, съ предоставленіемъ разныхъ преимуществъ торговцамъ всіхъ пограничныхъ націй, то и прошу Васъ, ясновельможный пане, цѣлому Кошу объявить, чтобы запорожцы, которые обыкновенно в Польшу ѣздить по торговлѣ съ лошадьми, скотомъ, воскомъ, саломъ, мѣхами и другими товарами, отправлялись за Вашими паспортами в Умань на ярмарки; откуда, если бы тамъ своихъ продуктовъ не распродали, могутъ, съ паспортами управителя моего Уманскаго имѣнія, пускаться и дальше»⁵³. Запорожці приїздили до Гумани зі своїм крамом возами, одягнені в жупани з телячої шкіри, що часом були підбиті дорогими матеріями. Продавши свій крам, вони довго гуляли, а потім їхали додому⁵⁴. Торговельний зв'язок з Польщею Запорожжя підтримувало здавна. Головними осередками торгівлі запорожців з поляками, крім Гумани, були Корсунь, Лисянка, Торговиця та інші міста. З Запорожжя приставляли до Польщі коні, воли, сіль, рибу⁵⁵, риб'ячий жир, хутра, сало, сир, тощо⁵⁶, кав'яр, продукти бджільництва, вовну⁵⁷. В польських краях запорожці купували зброю польського та німецького виробу, порох та кулі, сукно, одягу, шовкову та бавовняну матерію, кінську зброю, горілку та інше⁵⁸.

В своїх торговельних мандрівках запорозькі ватаги доходили й до Львова. Поноччі, королевський секретар за часів Хмельницького, свідчить, що запорожці возили в'ялену й солону рибу мажами до Львова, продавали її там разом з волами, а додому верталися одним конем. Возили й пшоно до допливів Висли⁵⁹.

⁵¹ Зап. Од. Общ. Ист. и Древ. XIV. Мнение генерала и Киев, губерн. генерал-губерн., 481.

⁵² Записки Од. Общ. Ист. и Древ. XIV. 675.

⁵³ Скальковский. – История Новой Сечи. 288.

⁵⁴ Эварницкий. – Ор. с., 581, Скальковский. – Ор. с., 287.

⁵⁵ Записки Од. Общ. Ист. и Древ. XIV. 675.

⁵⁶ Эварницкий. – Ор. с., 581.

⁵⁷ О. Гермайзе. – Коліїщина в світлі новознайдених матеріалів. Україна, кн. 1–2, 1924 р., стор. 24.

⁵⁸ Іб.

⁵⁹ Рудченко. – Чумак в народных песнях. «Вестник Европы». 1872 г., кн. 9. 214 ст., порів. Эварницкий, ор. с., 584.

Значні були торговельні зв'язки Запорозжя й з Україною, ба навіть з Велико-росією. З Великоросії й України запорожці одержували харчові продукти, пря-диво, вироби з прядива, полотно, залізо, смолу, дерево для будування човнів, усякий ліс, сукна, тютюн, горілку⁶⁰. Головні торговельні пункти, що їх одвід-ували, особливо в ярмарки, запорожці й чумаки взагалі в XVII–XVIII ст., були міста: Стародуб, Миргород, Хорол, Лубні, Ромен, Опішня⁶¹, а на Слобожанщи-ні – Харків, Суми. До Харкова та до Сум на ярмарки прибувало до 40 хур з Рос-това, Таганрога, Херсона, Кинбурна та Станиславова з самою бакалією: фіни-ками, фігами, ізіюмом, волоськими та грецькими горіхами, ріжками, мигдалем, оливою, маслинами, чорносливом, турецьким тютюном та грецьким милом⁶². На Троїцький, Успенський та Покровський ярмарки приставляли до Харкова солоної та в'яленої риби більш, як 200 возів. Багато привозили до Харкова на Хрещенський ярмарок і масницю свіжої та малосолоної риби⁶³.

Можна скласти де-яке уявлення про торгівлю Запорозжя з Україною й про кількість перевезення краму з України в Запорозжя й навпаки, на підставі від-повіді Коша Запорозького, що її він дав у 1755 році російському сенатові на його запитання про кількість ввезення краму з України до Запорозжя й ви-везення з Запорозжя. Нижчеподані відомості про це, розуміється, не можна вважати за точні тому, що їх складено було не на підставі статистичних записів, а на основі «общего мнения» військової старшини й курінних отаманів; крім того, облік ввезення й вивезення до Січи викликано було бажанням російського уряду обмежити безмитну торгівлю Запорозжя предметами власного вжитку, і не в інтересах Коша Запорозького було показувати малі цифри; через те ці дані можуть бути трохи прибільшені. У відповіді Запорозького Коша зазначено, що «покупнихъ въ Малой Россіи хлѣбныхъ и питейныхъ припасовъ въ Сѣчѣ За-пор. въ привозѣ въ еденъ годъ: ржаного борошна четвертей 10000, пшенично-го – 1000 четвертей, пшона – 5000 четвертей, горѣлки бочок малороссійскихъ – 500, солодовъ ячнихъ – 200, меду прѣсного ведерок малороссійскихъ 1000, нитокъ на риболовня сѣти 4000 пудовъ, полотна на рубашки – 20000, да хря-щу 20000 арш., китайки на кафтани 4000 штукекъ, сукна разнаго цвѣту – 4000 арш., материй разнихъ 2000 арш. и прочого, нужного ко одѣянію, яко то овецъ, шкуръ зъ рогатаго скота и изъ овецъ, да сукна простого шерсти овечей, пороху и свинцу, тако жъ ружей; а напротиву того своихъ собственнихъ промысловъ въ М. Россію зъ Зап. Сѣчи въ отпуску въ единъ же годъ: риби возовъ четвернихъ – 1500, соли возовъ четв. 2000, мягкой рухляди – лисичихъ и волчихъ шкуръ 4000, лошадей – 1000, рогатаго скота 1000, сала свинного пудъ до 1000, упо-вається, быть можетъ; да особливо, зъ Кієво-Межигорского монастыря на духовный чинъ, здѣ въ священнослуженіи пребывающій – борошна ржаного и прочого – 30 четвертей, пшона – 10 четв., горѣлки – двѣ бочки, полотна 1000 арш., а отсюда въ тотъ монастырь риби 10 возовъ, четвернихъ же⁶⁴.

⁶⁰ Эварницкий. – Ор. с., 583.

⁶¹ Іб.

⁶² Проф. Д. Багалій. Історія Слободської України. Вид. «Союз». 1918 р. 171.

⁶³ Ор. с., 172.

⁶⁴ Записки Од. Общ. Ист. и Древн. XIV. 594.

Про інтенсивність торгівлі Запорожжя свідчить хоч-би й те, що в 1774 році запорожці вибирали сіль із 74 Кинбурських озер⁶⁵. Набрану сіль вони приставляли до Січи, а сюди прибувала величезна кількість промисловців з Польщі, що скуповували цей крам: щорічно відпускалося з Запорожжя до Польщі до 1000 волових возів⁶⁶. Крім того, приїздили по сіль і «малороссіяне из Елисаветградской провинции»⁶⁷. Велику кількість соли забирали запорожці в кримських озерах. Урядовці кримського хана, який зацікавлений був у приїзді запорожців по сіль, поспішали повідомляти Запорожжя, як тільки приходив час для збирання соли. 25-го червня 1764 року Баба-Іман, пристав «тузли», цеб-то промислу Перекопського, писав до кошового: «Благодарение Богу, его Святым произволением, сего году, уже выстояние свое сделавъ, соль произошла изобильно противу прошедшаго году: какъ обычай, сѣла хорошо. Да притомъ же воды и травы у насъ въ Крыму, также и на пути вездѣ изобильно, такъ что очень спокойно нынѣ для чумаковъ, а для скота кормовъ достанетъ... Причемъ прошу въ незамедленіи чумаковъ присылать за солью»⁶⁸.

Торгівля Запорожжя з Кримом почалася в XVI ст., зростала в XVII-му й особливо розвинулася в першій половині XVIII ст. В другій половині XVIII ст. розвиткові торгівлі між Запорожжям та Кримом пошкодив наказ Катерини II, 7-го липня 1764 року, видавати запорожцям утримання не сріблом, а мідяними грішми. Кримці відмовлялися приймати мідяні гроші, і запорожці примушені були діставати золото и срібло від пачкарів, що прибували з України⁶⁹.

Головні осередки торгівлі Запорожжя з кримцями, крім самої Січи, були Перекоп, Кафа й Козлов⁷⁰. До Запорожжя прибували з Криму сап'ян, сап'яний озув, особливо «папуці» (панські туфлі чи черевики)» ягнячі шкірки, волоські горіхи, червоне вино, повсть, одежа, вигаптувана золотом, то-що⁷¹. Через Крим з Туреччини приставляли сукна, килими, бавовняні вироби, шовк, зброю, сидла, сушню, сливу, масло рослинне, прованське масло, східні цукерки, цитрини, помаранчі⁷². Особливо цікавилися термоламою: козак, ідучи на війну, обіцяв своїй милій привезти стільки цієї матерії, щоб з верха дзвінниці можна було дістати до землі⁷³. Розуміється, головний предмет торгу становила сіль⁷⁴. Запорожжя приставляло до Криму хутра, полотно, шкури, залізо, зброю, масло

⁶⁵ Зап. Од. Общ. Истор. и Древн., т. VII, 170.

⁶⁶ Іб.

⁶⁷ Іб.

⁶⁸ А. Скальковский. — Соляная промышленность в Новорос. крае. 30–31.

⁶⁹ Эварницкий. — Ор. с., 579–580.

⁷⁰ Іб.

⁷¹ Іб.

⁷² Данилевский. — Библ. для Чтения. 1857 г. 142 кн. VII. Смесь. 124. — А. Скальковский. — Торговая промышленность в Новороссийском крае. Сборник статей из русских журналов. 203.

⁷³ Данилевский. — Ор. cit., ib.

⁷⁴ Іб. і Эварницкий. — Ор. с., 581.

коров'яче, тютюн, хліб⁷⁵, бараняче сало, приладдя для човнів і кораблів, прядиво, камінь для точил, дрова, вугілля, сушену рибу й риб'ячий клій⁷⁶.

Чумаки проходили через запорозькі землі не тільки тоді, коли вони забирали крам у Запорозжжі; їм доводилось проїжджати через територію запорозьких козаків, хоч-би вони прямували по сіль, по рибу або по інший крам до берегів Чорного й Озівського морів, чому сприяло саме географічне становище Запорозжжя, що з заходу на схід простягалось від Богу майже до гирла Донського й лежало на роздоріжжі між Україною, Польщею, Литвою й Росією, з одного боку, і Кримом з Турцією, з другого боку. З тих шляхів, що тяглися з півночі на південь і проходили через запорозьку територію, найбільш відомі були два: Муравський та Чорний.

Муравський шлях відомий у XV ст., хоч з кінця цього століття користалися з нього не дуже охоче, бо після татарських погромів кінця XV ст. він став небезпечний⁷⁷.

Муравський шлях (від слова «мурава» – дрібна трава, що росла по боках дороги⁷⁸ ішов від Перекопу до верхів'я Молочних Вод, проходив поміж верхів'ями Молочних і Кінських Вод, по р. Бику, між р. р. Вовчими Водами й Торцем, далі по Харківщині й Курщині теж між річками Дніпрянського й Донського водозборів і нарешті межиріччям водозборів Дона й Оки до Тули⁷⁹.

В Московщині цей шлях звався «способнейшим, прямейшим, гладким и ровным путем из Руси к татарам». Козаки звали його «одвічним, безкраім», а запорожці про нього говорили: «Лежить гася – простяглася, а як устане, то й небо достане»⁸⁰.

Чумаків приваблював цей шлях не тільки тим, що він був рівний, простий; тут чумаки мали добрий попас для волів: в дощовите літо трава виростала така, що за нею не видно було ні чоловіка, ані волів. Як їде, бувало, чумаки цим шляхом, то видно тільки його високу шапку та батіг⁸¹. До XVIII ст. в місцевостях, де проходив Муравський шлях, не було ні міст, ні сел, ні хуторів, ні заїздів, і чумаки мусили ставати на відпочинок чи на ніч де-небудь в степу, на березі річки чи в балці. Мостів на річках не було, і доводилося шукати мілких місць і переїздити в брід, а то й гатити гаті. Бокові шляхи, що підходили до Муравського шляху або відходили від нього, такі: Кримський або Чумацький, що відокремлювався від Муравського біля Вовчих Вод і йшов уздовж Дніпра понад Великим Лугом, а потім повертав у степ та доходив до міста Перекопу; Ізюмський, що починав-

⁷⁵ Эварницкий. – *Ор. с.*, 580.

⁷⁶ Данилевский – *Ор. с.*, 124.

⁷⁷ М. Грушевський. – *Історія України-Руси*. Т. VI, ч. 1, 9.

⁷⁸ Ф. Щербина. – *Очерки юж.-рус. артелей*. Од., 1881 г., 133. Проф. Д. Багалій вважав цю назву за татарську. *Ор. cit.*, 13.

⁷⁹ Проф. Багалій. *Ор. с.*, 13.

Прим. Проф. Слабченко приходить до висновку, що був не один Муравський шлях, і що мало не кожна татарська дорога звалася Муравською (*Див. Организация хозяйства Украины*. III. 63).

⁸⁰ Эварницкий. – *Ор. cit.*, 63.

⁸¹ *Ib.*

ся коло верхів'я Орели в Катеринославщині, ішов Ізюмським та іншими повітами Харківщини і збігався з Муравським на Курщині, та Калміюський, що йшов од верхів'я Молочних Вод до м. Лівен на Орловщині через Харківщину, Вороніжчину й Курщину⁸². Трава тут росла вища за найбільшого на зріст чоловіка. Татари мали звичай випалювати в степах траву, бо инакше, засохнувши, вона не дала-б можливості зростати на другу весну молодій траві. Бувало й так, що татари підпалювали траву з метою позбавити ворога паші: «Татары часто поджигали луга с целью лишить русских фуража; и если бы последние не брали охранительных мер против такого пожара, то он легко сжег бы целый лагерь. Оттого фельдмаршал Миних (під час походу його для завоювання Криму) распорядился снабдить каждую телегу метлою для гашения огня»⁸³.

Другий великий шлях, яким ходили чумаки в XVII–XVIII ст., звався Чорним або Шпаковим. Чорним він звався з приводу небезпеки, що загрожувала тому, хто йшов ним⁸⁴, а Т. Шевченко в своїй примітці до «Гайдамаків» цю назву з'ясовує тим, що по ньому татари ходили в Польщу і своїми табунами вибивали траву⁸⁵. Про назву його «Шпаків» існують різні думки. А. Скальковський, на підставі відомостей, зібраних у подільського діди́ча Черномського, виводить цю назву від імени гайдамацького ватажка Івана Шпака, що його посаджено було на кіл в 30-х роках XVIII ст. після присуду Вінницького «гроду» (суду)⁸⁶.

А. Полницький у своїй статті «Нападение гайдамаков на карантин в Ягодной Долине в 1750 году»⁸⁷ зв'язує назву Шпакового шляху з іменем «підручника» Палія Хведора Шпака, одного з ватажків народнього повстання на Поділлі, який ходив цим шляхом на початку XVIII століття.

І. Рудченко й Данилевський зв'язують цю назву з іменем відомого ватажка чумацьких валок Шпака⁸⁸. Ф. Щербина теж пояснює цю назву іменем чумацького отамана Івана Богуславця, що мав прізвище Шпака⁸⁹.

Шлях цей починався від Варшави, ішов на Козениці, Пулави, Маркушів, Люблин, Жолкву, Львів, біля Гумани, через Торговицю, через річку Синюху, через річку Вільшанку, Кильтень, уздовж Малої Виси, на Велику Виску, над верхів'ями Костоватої та Бобринця, далі водорозділом між Ташликом та Мертвоводом до гирла Ташлика, а потім через Бог до шляху Керван-Йоль, цеб-то до Караванної дороги⁹⁰. На продовженні від Варшави до Жолкви цей шлях збіга-

⁸² Проф. Д. Багалій. – Ор., cit., 13.

⁸³ А. Русов. – Русские тракты в конце XVII и нач. XVIII веков. К. 1876. 65–66.

⁸⁴ І. Рудченко. – Чумацкие народн. песни. 13. – Щербина. Ор. с., 133.

⁸⁵ Прим. 44 до «Гайдамаків». Видання Доманицького.

⁸⁶ А. Скальковский. – История Новой Сечи. 290.

⁸⁷ «Киевская Старина». 1889, т. XXV, 333. Порівн. примітку В. Б. Антоновича. «Киевск. Стар.». 1882. II. 546.

⁸⁸ І. Рудченко. – Ів. Данилевский. Ор. с., 142 кн. VII. Смесь. 122 ст.

⁸⁹ Ф. Щербина. – Ор. с., 133. Примітка. Гадаю, що назву «Шпаків» правдоподібніше зв'язувати з іменем гайдамацького ватажка, а не чумацького, бо діяльність гайдамацького ватажка, безумовно, більше вражала народню свідомість, як отаманування в чумацькій валці, а може, одна й та сама особа і чумацький отаман, і гайдамацький ватажок.

⁹⁰ Эварницкий. – Ор. с., 64–65.

ється з тим, що зв'язував в XVII–XVIII ст. Київ з Варшавою, і що його описано в рукопису 1698 року⁹¹. За зазначеним рукописом, шлях «от Киева в Государство Польское» йшов на Остріг: через Новосілки, Фастів, Криву, Котельню, Слобідку, Чуднів, Миропіль, Полонне, Судилівку й Заславль, або до Острога через Полісся: на Коростишів, Чернихів, Вильськ, Рудню, Стовпове, Романів, Миропіль, Полонне. Від Острога шлях ішов на Дубно, Берестечко, Радихів, Холув, Кам'янку, Селшу й до Жолкви. Від Жолкви на Люблин, містечко Казимер і до Варшави, або, як зазначено вище, від Люблина до Варшави через Маркушів, Пулави й Козениці⁹².

Цим шляхом Київ зв'язувався з Польщею. З Молдавією, Валахією, Балканським півостровом і навіть з Царгородом Київ сполучався двома шляхами, що йшли в південно-західньому напрямку. Один з них від Києва простував до Білогородка, далі на Новосілки, Чорногородку, Фастів, село Триліси, на Паволоч, Погребище, Линці, Немирів, Браสลавль, Толчин, Кирносівку, Тростянець, Ободівку, село Луг, містечко Рашків, село Строевці, Сторлик при Дністрі, Біляєвку, Ташлик і Бендери. Від Бендер на Кагушани, Кондун, Курень і м. Ізмаїл, а далі й на Царгород⁹³. Другий шлях в де-яких місцях сходився з першим. Від Києва він ішов на Васильків, Романівку, Фастів, Паволоч, Біликівські Млиниці, Овсяникову переправу, на річку Турбу й на Немирів, ріку Бог, Браславль, село Жеківку, урочище Русова Криниця, Сороки, «что на Днестрь... От Сорок до первого лѣсу... А от лѣсу до речки Быструхи и до маленького озера. От озера до рѣки Прута... до другой рѣчки прозваниемъ Сижы... а от річки Сижи волоской столычной город, имянуемой Ясы»⁹⁴, а далі на Царгород.

З південної Великоросії до Наддніпрянської України йшов так званий Бакаїв шлях, що його зазначено на мапі, прикладеній до книжки А. Русова «Русские тракты в конце XVII и XVIII ст.». Цей шлях виходив від Волхова, проходяв по південній частині Чернігівщини, але від Бакаївки повертав на Переяслав⁹⁵.

Від Смоленська йшов стародавній шлях на Київ через Чернігів, Остер. Другий шлях з Чернігова до Києва через Моромеськ, цеб-то Моровськ. Від Брянська шлях ішов через Почеп, Попову гору і Гомель, а від Почепа – на Стародуб. З Трубчевська шлях ішов на Новгород-Сіверський, а звідсіль на Путивль і Сосницю⁹⁶.

Примітка. За іншими відомостями (М. Левченко. Старинные тракты, или дороги в Южной России. «Киевск. Старина». 1882. II. 546), Шпаковим шляхом звався той, що йшов водорозділом Дністра й Південного Богу. Він починався близько с. Бірзули й кінчався біля м. Чорний Острів, з'єднуючись із Чорним шляхом одним рукавом біля с. Попелюхів, а другим – біля м. Хмільника.

⁹¹ А. Русов. – Ор. с., 90–91.

⁹² А. Русов. – Ор. с., 88–91.

⁹³ Ор. с., 77–82. Порівн. Проф. М. Слабченко. Организ. хозяйства Укр. III. 62.

⁹⁴ Ор. с., 85–86. Пор. Слабченко. Ор. с., 62.

⁹⁵ Див. мапу (додаток до цитованої праці Русова). Порів. А. Русов. Опис. Черниг. губ., т. II. 192–193 ст. Проф. Д. Багалій назву цього шляху виводить від імени татарського мурзи Бакая, що ходив цим шляхом на Курщину й Орловщину (ор. cit., 13).

⁹⁶ А. Русов. – Ор. с., 191–192.

Із шляхів вужчого значіння, що йшли в південному напрямку, на Крим, найбільш відомий був Кримський або Чумацький. Він починався від Китай-города, ішов на Романково вздовж річки Базавлука, через Базавлук з правого берега на лівий до ст. Степної, далі через Дніпро, його допливи Святу-Гірку Воду, Білозерку, Рогачик і, нарешті, в Татарію, в Крим. На цей шлях виходив Крюківський, що ішов від Крюкова вздовж правого берега Дніпра, біля порогів, на Кичкас, а далі на Кримський або Чумацький. На Кримський шлях виходив і Переволочанський, який починався від Переволочни, ішов на Саксагань, Базавлук, Солону, в Нову Січ, перекидався з правого берега Дніпра на лівий, а далі приєднувався до Кримського шляху. Микитинський ішов од Мишурина Рога на Коржеві Могили, Базавлук, Солону, Чортомлик, Микитино, через Дніпро, а далі зливався з Кримським. На Кримський шлях виїздили й Кизи-Керменським шляхом, що починався від Кременчука, ішов на Жовте, Курячу Балку, Недай-Води, водорозділом Саксагани та Інгульця, через Давидів-Біріди в Кизи-Кермень, через Дніпро й на Кримський шлях. Між Микитинським та Кизи-Керменським шляхом проходили Коржів шлях та Саксаганський⁹⁷. На Крим ішов і Гардовий шлях, що так звався від Гарду на Богу. Цей шлях звався ще Королевським від того, як гадає Еварницький, що тут польсько-литовський король Ян-Альбрехт розбив у 1489 році татар та турків. Виходячи з Поділля, цей шлях ішов через Бог на міст, що його збудував Вітовт⁹⁸, проходив через запорозькі землі, прямуючи до гирла річки Кам'янки, де була Кам'янська Січ, далі на Кизи-Кермень, Гаванський перевіз у Крим. Січовий – вищий шлях теж ішов від Гарду на Білонівку й далі до Січі на річці Підпільній. Січовий – нижчий ішов рівнобіжно з вищим від Богу на Балацьково і до Січі на Підпільній⁹⁹; від Гарду на Богу йшов шлях і на Очаків. Вище від Гарду на одну верству стояла Запорозька застава з 80 душ, з полковником на чолі, без дозволу якого ніхто не мав права переїхати з земель запорозьких в землі турецькі або назад¹⁰⁰. Право вільного проїзду по землях запорозьких свідчилось так званим «перначем», який давали мандрівникам чи купцям. Цього пернача мандрівники повинні були показувати старшинам та козакам після їх вимоги.

В дорозі чумакам не раз доводилося переїздити через річки та ріки. Коли це можливо було, чумацькі мажі переїздили річку в брід, а то-для переїзду – гатили гаті¹⁰¹, а на великих ріках збудовано було порони та плоти.

Д. Еварницький зазначає 22 переправи через Дніпро: Кременчуцький брід і Успська переправа, біля Керменчика; нижче від них Гербедеївська; Мишуринорозька, проти Мишурина-Рога, Романківська, проти села Романкова; Будилово-Таволжанська проти порога Будилівського та «забори Таволжанської»,

⁹⁷ Еварницький. – Опр. с., 65.

⁹⁸ Іб.

⁹⁹ Опр. с., 65–66.

¹⁰⁰ Опр. с., 66.

¹⁰¹ Опр. с., 63.

Крарійська або Кичкаська¹⁰²; Микитинська або Кам'яно-Затонська, проти Микитина-Рога, на правому березі Дніпра, і Кам'яного Затону на лівому; Білозерська, Рогачицька й Каїрська – проти Білозерки, Рогачика й Каїрки – допливів Дніпра з лівого боку; Носоківська – проти острова Носоківки; Кам'янська проти колишньої Кам'янської Січи; Таванська – біля острова Тавани і міста Кизи-Керменя; Дремайлівська і Козацько-Кам'янська – поблизу гирл річок Дремайлівки й Козацької Кам'янки; Бургунська – проти острова Бургунки; Тягинська – поблизу гирла річки Тягинки; Вищий Перевіз на дві верстви нижче від впадіння Інгульця в Дніпро; Верьовчина й Білозерська поблизу від впадіння цих річок у Дніпро¹⁰³.

Вище на Дніпрі відомі були в XVII ст. такі перевози: Київ, Трипілля, Сокирня, Бужин, Воронівка, Стайки, Ржищів, Терехтимирів і Канів¹⁰⁴.

На Богу Еварницький зазначає такі броди й переправи: Витовтів Брід нижче від гирла Синюхи; Мигійський перевіз проти Мигійського Ташлика; Піщаний перевіз на три верстви вище від Гарду; Бардовий перевіз коло самого Гарду; Кременецький Брід – на 6 верстов нижче від Гардового; Безіменний перевіз на 2 верстви нижче від Кременецького; Чартайський Брід – проти річки Чартали, Овечий Брід на 8 верстов нижче від Чартайського; Соколанський перевіз проти селища Соколан; Синюхин Брід через річку Синюху – вище від Богу¹⁰⁵. Перевіз поронами через річку Синюху, зазначений в рапорті підполковника Путятіна, дня 13 січня 1744 року, до київського генерал-губернатора¹⁰⁶; «перевозъ содержатъ отъ польского м. Торговицы», і брід Костенський через ту річку на так званій Гуманській дорозі. Тут зазначається й міст через річку Вись на дорозі, що йшла «по правую сторону оно́го (Архангельского) городка, разстояніемъ, напри́мѣръ, верстахъ въ 20-ти», і брід на цій річці при впадінні в неї р. Туреї.

Через Інгул було два шляхових броди. Було де-кілька бродів через річки Мертвовод, Гарбузинку, Інгулець, з яких відомі були Давидів брід, на 60 верстов вище від гирла Інгульця, і Бекенівський чи Білий брід – трохи нижче від Давидового. Були броди через річки Кам'янку, Бешку, допливи Інгульця, ріку Орель, де відомий був Стешин брід, на Муравському шляху; через річку Вовчу Злодійський брід; сім бродів через річку Самару: Піщаний, Калинів, Вільний, Гришкін, Кочереженський, Тернівський і Чаплинський¹⁰⁷.

Розгляд зазначених вище шляхів показує, що вони йшли головним чином у південному напрямку, зв'язуючи північну, центральну, а також і західню України й Польщу з побережжям Чорного та Озівського морів, і цілком це натурально, бо побережжя Чорного та Озівського морів, з величезними джерелами (озерами та ріками) соли та риби, притягали до себе велику силу людности, що

¹⁰² З'ясування цієї назви див. Еварницький, *ор. с.*, 67.

¹⁰³ Эварницкий. – *Ор. с.*, 67–68.

¹⁰⁴ Ів. Крип'якевич. – Студії над державою Богдана Хмельницького. Зап. Наук. Тов. імені Шевченка. Том CXLIV–CXLV. 136–137.

¹⁰⁵ *Іб.*, 68.

¹⁰⁶ Зап. Од. Общ. Ист. и Древ. XIV. 336.

¹⁰⁷ Эварницкий. – *Ор. с.*, 68.

займалася купівлею та перевезенням цих двох – головних – предметів чумацької промисловости.

З найбільш відомих шляхів інших напрямків маємо тільки той, що йшов в західньому напрямку від середнього бігу Дніпра і зв'язував Київ з Польщею, і той, що від Києва йшов у південно-західньому напрямку, доходив до Брацлаву, від якого розходився на Бендери – Ізмаїл і на Сороки – Яси.

Цими шляхами й меншими ходили чумацькі валки, перевозячи різний крам, а найчастіше сіль та рибу. Боплан в своєму опису України зазначає, що в XVII ст. на Україну сіль привозили з «Покутья, страны принадлежащей полякам и лежащей у границ Трансильвании, отстоящей не менее как на 80 или 100 миль» від України¹⁰⁸.

В кінці XVII стол. ходили по сіль до Коломиї навіть з Полтави¹⁰⁹.

В травні місяці 1744 року через Васильківський форпост пройшло по сіль до Коломиї 4 валки, в яких разом було більш, як сто маж з хазяїнами та з 88 наймитами¹¹⁰.

В цьому-ж місяці через Копачевський форпост пройшла валка, в 15 душ, «до волоского мѣста Окна для покупки волоской соли»¹¹¹, а через Ханбеківський форпост проїхало по сіль до Коломиї 6 валок, при 10 хазяїнах і 108 наймитах¹¹².

Мешканець м. Паволочи Степанів привіз на Україну (московську) з 52 наймитами 50 возів «ступочної» соли, а Іванов везе до Києва на продаж 10 маж соли¹¹³.

Мешканець м. Паволочи М. Іванов у травні 1744 року продав 3 мажі соли в Київ¹¹⁴.

Їздили по сіль і на Кинбурські озера¹¹⁵, які звалися в запорожців «прогноями». Сіль із цих озер, «прогнойка» чи «запорозька», продавалася в XVIII ст. на Київщині по 70–80 к. пуд¹¹⁶. Сила чумаків прибувала по рибу до Дніпрівського пониззя: в «Топографическом описании... 1774 года» зазначено: «заготовляют ее (рибу), особливо наваживая къ мысу Таныславу¹¹⁷ лодками на косу, и къ Широкой балкѣ столь много, что въ Польшу, а также и въ Елисаветградскую провинцію приѣзжающимъ продають не менѣе, как до десяти тысячъ возовъ въ годъ; развозятъ ее также не мало и по другимъ мѣстамъ»¹¹⁸.

Значну роль в торгівлі чумацького типу в 18 стол. відігравав і інший крам; наприклад: в 1725 році, з січня по серпень, прибуло до Криму з вином (горіл-

¹⁰⁸ В. Г. Ляскоронский. – Левассер-де-Боплан и его историко-географич. труды относительно Южной России. Киев. 1901. 35.

¹⁰⁹ Ор. Левицкий. – Очерки народной жизни в Малороссии. «Киевск. Стар.». 1901. Дек. 444.

¹¹⁰ Труды XII Археолог. Съезда в Харькове. 1902. II. 300.

¹¹¹ Ор. с., 301.

¹¹² Ор. с., 297, 298, 301.

¹¹³ Ор. с., 240.

¹¹⁴ Ор. с., 300–301.

¹¹⁵ Скальковский. – Соляная промышл. в Новорос. крае (1715–1847), 20.

¹¹⁶ Фундуклей. – Статистическое описание Киевской губ. СПб. 1852. Ч. III. 508 ст.

¹¹⁷ Мис Станиславів. Див. Эварницкий. Ист. Запор. Козак., I. 582.

¹¹⁸ Зап. Од. Общ. Ист. и Древ., VII. 186.

кою), тютюном, маслом і полотном 1122 хазяїни з 2718 наймитами, а повернулось з Криму на Україну з вином, горіхами, бавовною та іншим крамом 867 хазяїнів з 1858 челядниками¹¹⁹.

Чумаки, приходячи з Польщі на північне побережжя Чорного моря по сіль або по рибу, приставляли хліборобські продукти. Правда, до 1784 року, цеб-то до маніфесту про вільну торгівлю з Польщею через Херсон, поляки свій хліб та інші хліборобські продукти направляли переважно до Гданську й Риги, і тільки з Брацлавщини та Гуманщини озброєні ватаги возили хліб через Балту та Ногайські степи до Очакова, Хаджибею й Акерману або до Запорозької Січі. Через запорозькі землі йшли чумаки з Польщі, коли вони мандрували до Криму по сіль або по рибу на Донщину чи до Дніпровських гирл¹²⁰.

Ось як описує Скальковський мандрівку чумаків через запорозькі землі¹²¹. Коли ватаги їхні доходили до запорозького кордону, де Синюха впадає в Бог, то чумацький отаман з'являвся до російського коменданта і просив про дозвіл іти до Гарду для переїзду через Бог. В Гарду ватаги переїздили через Бог, заплативши за перевіз, і далі йшли, в супроводі запорозького загону, до річки Мертві Води, а потім, з провідниками з Інгульської паланки, ішли до Микитина, коли прямували в Крим, або до Кодака, як ішли на Дін. За охорону в дорозі платили до кошового скарбу 8 карбованців до Микитина і 10 карбованців до Кодака¹²². На Микитиному перевозі, на Дніпрі¹²³, була митниця та військовий пункт, на якому, крім запорожців, був і московський дипломатичний службовець для видавання ярликів чи для помітки на паспортних тих людей, що їхали до Криму¹²⁴. На менших річках, на Богу, Самарі та Орелі, брали на перевозах «мостове» з кожного воза¹²⁵. В межах Кримського ханства теж були переправи, мости, та порони, які ставилися з дозволу хана чи без нього на річках Білозерка, Кінські Води й Рогачик. Про розмір зборів з чумаків на переправах свідчить цікавий документ, що його наводить Скальковський на сторінках своєї праці «Соляная промышленность в Новороссийском крае»¹²⁶. В 1755 р. Перекопський Каймакан Аблам-Муртазі-Ага одержав від хана право на збудування перевозу на річці Білозерці, але сам не скористувався з цього права, а передав його одному запорожцеві, а від нього це право перейшло до Війська Запорозького. Після цього кошовий Пилип Федорів видав такого універсала: «Всѣмъ проѣзжающимъ въ Крымъ Велико-и Малороссійскимъ купцамъ и ватажанамъ, а особливо войска Запорожскаго казакамъ чрезъ сіе объявляется: «По общему въ Кошѣ войска Запорожскаго приговору, на той сторонѣ Дніпра, на Турец-

¹¹⁹ Труды XII Археолог. Съезда в Харькове. 1902. II. 238–239.

¹²⁰ Скальковский. – История Новой Сечи. Од. 1846. 281.

¹²¹ Оп. с., 281–282.

¹²² *Іб.*

¹²³ Тепер Нікопіль.

¹²⁴ Скальковский. Соляная промышл. в Новор. крае. 28.

¹²⁵ *Іб.* – Мостове й погребельне прилягають до перевозового. Слабченко. – Оп. cit., IV. 196.

¹²⁶ Оп. с. 29–30.

кой сторонѣ, на рѣчкѣ Бѣлозеркѣ мостъ, который прежде сего был въ Лясахъ, вновь, къ безнужному всѣмъ проѣзжающимъ чрезъ оной проходу построить и получать съ онаго приходъ на войско определено. Для собранія котораго шафаремъ казакъ куреня Каневского Петро Носенко выбранъ и опредѣленъ»; которой со всѣхъ проходящихъ чрезъ тотъ мостъ (кромѣ Турецкихъ людей), имѣеть взимать платежъ по нижеписанному, а именно: отъ важскихъ караванскихъ купеческихъ возовъ по 10; отъ соли съ Запорожскихъ казаковъ съ четверни по 8, а съ паровицы по 4; отъ порожнихъ: съ четверни по 3, а съ пароваго – по 2 копѣйки. Съ малороссійскихъ ватажанскихъ воловъ съ солью: отъ четверни по 10, а съ паровицы по 6; порожнихъ возовъ отъ четверни по 5, а съ паровицы по 3 копѣйки. Ежелижъ кто въ провозѣ соли не имѣтиметь ко уплатѣ денегъ, то какъ съ Запорожскихъ казаковъ, такъ и съ Малороссіянъ отъ четвернаго воза съ солью по поль-пуда соли, а съ паровознаго $\frac{1}{4}$ часть пуда», и проч. «24 авг. 1764 года». Такой був розмір «мостового» на Білозерці.

На території Кримського ханства теж доводилося чумакам платити за перевіз «каймакам, диздарям і комендантам», що їм хан давав право ставити мости й перевози¹²⁷. Часом хани кримські, для того, щоб притягти до Криму більшу кількість ватажан, забороняли брати за перевіз через мости будь-які збори. На Рогачику, наприклад, збудовано було моста «для слѣдующихъ въ Крымъ за солью козацкихъ возовъ переправы», але зборів за переїзд через цей міст стягати не можна було¹²⁸. При переїзді через Перекопський Рів треба було два рази вносити «баштове», по 70 коп. з кожного воза, не зважаючи на те, який він був завбільшки¹²⁹, а в самому Криму, на озерах, платилося на користь хана чи на користь того, хто тримав озеро на відкупі, по 5 кар. з караванського воза й по 3 кар. з половинного воза, навантаженого сіллю¹³⁰.

На підставі відомостей, що ми їх знаходимо, можна гадати, що не тільки мінялася коштовність кримської соли, а й «баштове», що стягалось при переїзді через Перекопський Рів, не було однакове завжди. Французький консул в Криму Пейсонель, автор книжки «*Traite sur le Commerce de la Mer-Noire etc. Paris, 1787*», зазначає ціну на сіль, яка була в його часи (1750–1760 р.) в Криму. Він пише, що ціна на сіль з давніх часів однакова, а саме: 4 карбованці за віз в 1500 ок ($112\frac{1}{2}$ пудів) та 1 карб. мита біля Перекопських Воріт. При цьому він подає малоймовірні відомості, що для зменшення «баштового», при переїзді через Перекопські Ворота, купці перекладали свій крам на величезні хури, на які ніби –то навантажували до 10000 ок (750 пудів), і в які ніби –то запрягали до 16 пар волів. Татари буцім – то не вживали заходів проти цього, хоч і бачили обдурювання. Трохи пізніше, перед 1784 роком, ціна на сіль у Криму та розмір мита біля Перекопських Воріт такі: Скальковський зазначає, на підставі звіту російського генерал-поручика Ігельстрема¹³¹, що для закордонного про-

¹²⁷ Данилевский. – Библ. для чтения. 1857. 142 кн. VII. Смесь. 125.

¹²⁸ Скальковский. – История Новой Сечи. 278.

¹²⁹ Скальковский. – Соляная пром. в Новор. крае. 30 ст. Порів. Данилевский, оп. с., 125.

¹³⁰ Скальковский. – История Новой Сечи. 275.

¹³¹ Скальковский. – Соляная пром. в Новор. крае. 35–36.

дажу сіль відпускалася по ціні до 5 карб. за віз, а біля Перекопських Воріт, на користь хана, стягали мито по 37¹/₂ к. від кожної паровиці¹³². Ще пізніше, в 90-х роках XVIII ст., ціна на сіль у Криму стояла для промисловців вдвоє вище за ціну кримського часу: платили за хуру в 90 пудів 10 карб.¹³³ З 1764 року встановлено було мито на крам, що везли з Криму, по 2 коп. з пуда соли або риби, чи по 1 карб. з паровиці, по 2 карбованці з 4-х волового воза й по 3 карбованці з 6-ти волового¹³⁴. В 1766 році заборонено було стягати, крім цього, мито за перевезення краму через так званий Новоросійський край¹³⁵. З тих ватаг, що йшли до Польщі, в Крилові (на Дніпрі) брали ще мита по 8 коп. з п. соли, що становило 33% з її коштовности. Тому багато чумаків, польських та запорозьких, возили сіль через Новоросійські землі на Бог і там, у Гарду Запорозькому чи в Орлику, перевозилися на «русскую сторону»¹³⁶.

Запорожжя, очевидно, не малу користь стягало зі своїх перевозів (мостів, поронів і плотів) і боролось з кримцями за право тримати їх. В листі кошового отамана Якіма Ігнатовича до київського генерал-губернатора Леонтьєва, 20 червня 1774 року, повторюється просьба, що її не раз надсилали кошові отамани до київського генерал-губернатора, про те, щоби вжито було заходів для припинення будування кримцями свого перевозу при Кизи-Кермені, «ібо аще тоть перевозъ тамо при Кизикерменѣ стане, то уже протчіе Кизикерменській и Старосамарській, Закупній, нашъ войсковій Никитинській перевоз втуне произведетъся»¹³⁷. За Переволочанський перевіз Запорожжя в 1710 р. сперечалося з гетманським урядом, а в 1747 р. з «руськими»¹³⁸.

Платня за перевози, що стягалася з чумаків в межах Запорожжя та Кримського ханства, не була надмірно тяжкою для них і не відбивалася шкідливо на чумацькій торгівлі й на рухові чумацьких валок. Інший вплив мало на чумацтво встановлення митних зборів російським урядом, який на протязі XVIII ст., починаючи з Петра I, ішов шляхом утисків української торгівлі, «маючи на меті вбити цим український торг, що з нього поважний конкурент торгіві російському»¹³⁹. Встановлення мита на митницях у Переволочній і Кременчуці на харчові й питні продукти, що вивозили з України в Запорозьку Січ, спричинилося тому, що ввезення хліба та інших речей майже зовсім припинилось, і кошовий отаман Григор Федорів 21 січня 1755 р. просив київську губерніяльну канцелярію вжити заходів перед вищими інституціями, щоби мито з харчових та питних продуктів не стягалось. З приводу цього сенат видав указа 28 березня 1755 року, що хліб та інші харчові, а також питні продукти дозволяється

¹³² Ор. с., 36.

¹³³ Ор. с., 37.

¹³⁴ Ор. с., 15. Порів. Арандаренко. Записки о Полтав. губ. II. 360 і Слабченко. Ор. cit., 163.

¹³⁵ Арандаренко, ib.

¹³⁶ Скальковский. — Соляная промышл. в Новорос. крае. 15.

¹³⁷ Зап. Од. Общ. Ист. и Древ. XIV, 310.

¹³⁸ Слабченко. — Ор. cit., IV, 195.

¹³⁹ Щербина. Україна і російський уряд у середині XVIII в. Записки Істор.-Філ. Відділу УАН, кн. VI, 1925. 39.

ввозити в Запорожжя, для власного вжитку запорожців, без стягнення портових та внутрішніх зборів; разом з тим, «для собственного ихъ, запорожцовъ, промыслу всякую рыбу и мягкую рухлядь чрезъ пограничныя таможни пропускать (із Запорожжя) безъ взятъя портовыхъ и внутреннихъ пошлинь»¹⁴⁰.

Для з'ясування потреб Запорожжя Сенат вимагав відомостей про кількість продуктів, що ввозяться щорічно з України в Запорожжя й вивозяться з Запорожжя. Ці відомості, що їх вже цитовано вище¹⁴¹, і подав кошовий Григор Федорів 1-го травня 1755 р. Не зважаючи на зазначену вище пільгу, що її дано було запорожцям, Бахмутська митниця в цьому-ж таки 1755 році стала стягати мито з ватажан, «козаків запорозьких і малоросійських людей», по 1 карбованцю з воза й більше, через варту, що її поставлено було біля гирла Волновахи (Катеринославської губернії, Олександр. повіту, в к. Маріупільській грецькій окрузі). Коли-ж чумаки не мав чим платити, то його заарештовували й тримали 2–3 добі, а то забирали його речі, не даючи навіть квитка про одержання мита. Такий митний тягар негативно відбився на рухові чумацьких валок, і кошовий отаман Григор Федорів 31-го жовтня 1755 року просить Київську губерніальну канцелярію вжити заходів, щоби даної запорожцям пільги не порушували, бо «какъ козаки, такъ и малороссійские люде, къ мору по рибу ходитъ и харчей къ жителствующимъ въ Калмиюсѣ зап. козакамъ возить овся оставили, чрезъ что войска зап. козакамъ, какъ въ харчахъ, такъ въ одѣянніи и въ другихъ нужныхъ потребностяхъ, за непривозомъ въ Калмиюсѣ, не малая нужда чинится»¹⁴².

Мито стягали після Сенатського указу й на Переволочанському перевозі: з козака Дмитра Гаркуші, що віз три куфі горілки з України до Запорожжя, взяли 3 карб. 50 к. Правда, після скарги Гаркуші до кошового отамана і зносин з Київською губерніальною канцелярією, ці гроші Гаркуші повернули, але невідповідність політики, що-до стягання митних зборів з ватажан, не могла не відбити охоту де-яким з них пускатись у дорогу¹⁴³. Особливо високе мито стали накладати в 1758 році, коли «новонасланные в погранич. таможнѣ правители» почали зі всякої дрібниці стягати великі суми; наприклад: з пуда ниток для рибальського знаряддя вимагали 26 карб. 4 коп.¹⁴⁴. Нові скарги запорожців викликали те, що Сенат підтверджував свого наказу про нестягання мита, наприклад, в 1758, 1760 рр.¹⁴⁵.

Утиски російського уряду що-до українського торгу, встановлення високого мита на предмети запорозької торгівлі, накладання на український крам взагалі таких високих митних зборів, що доходили до 18 % (сало), 25 % (збіжжя), навіть 37 % (прядиво й шкури) коштовности його, знищення старих торговельних шляхів, що вели до Західної Європи, і повернення їх до російських пор-

¹⁴⁰ Зап. Од. Общ. Ист. и Древ. XIV, 593.

¹⁴¹ Див. стор. 13.

¹⁴² Зап. Од. Общ. Ист. и Древ., XIV, 596.

¹⁴³ *Ib.*, 597–598.

¹⁴⁴ *Ib.*, 598–599.

¹⁴⁵ *Ib.*, 599.

тів: Риги, Петербургу та інших, сваволя представників військової влади, що доглядали за торгом¹⁴⁶, – все це не могло сприяти розвиткові чумацької промисловости.

Перешкоджало чумацькій торгівлі й те, що мандрування чумацьких валок так в XVII, як у XVIII столітті, не було забезпечене від нападів усяких ворогів: татар, гайдамаків та розбійників різних мастей. Купецькі люди здавна були принадою для аматорів легкої поживи. Ще за часів Київської держави хозарські, печенізькі, половецькі, а потім татарські загопи нападали на «руських» купців, грабували й убивали їх. А. Єфименко в своїй «Истории украинского народа»¹⁴⁷ каже, що «купцы всегда шли большими караванами: один такой караван, который вез соль из Удеча, состоял больше, чем из 300 человек». Князі «руські», для охорони торговельних валок, посиляли військові загопи, часом цілі військові експедиції. В 1166 році князь Ростислав сповіщає своїх братів і синів, щоби вони йшли з військом зустрічати купців, що їдуть з Греції й від Дунаю. «Дружина», зібравшись, «стояша у Канева долго время, дондеже входе Гречникъ и Залозникъ, и отоль возвратишася во свояси»¹⁴⁸.

Після татарського погрому зовнішня торгівля Київської Русі занепала, і тільки в Західній Україні: Волині та Галичині, підтримувались торговельні звязки з сусідніми землями¹⁴⁹. Пізніше стала розвиватися торгівля з татарами, але до другої половини XVI-го стол., коли утворилося міцне військово ядро – Запорозжя, торговельні звязки з побережжям Чорного та Озівського морів не могли бути жвавими через небезпеку, що загрожувала мандрівникам в південних степах України. Боплан розповідає, що йому не раз траплялося зустрічати на півдні України татарські загопи, душ у 500 кожний, що робили напади на його «табор». Козаки, вживаючи заходів для оборони від цих загонів, їхали «табором», оточені возами: 8–10 возів спереду і стільки-ж іззаду; в середині табору – озброєні рушницями, списами та косами; сторожа з верхівців їхала спереду і ззаду, а також з флангів на $\frac{1}{4}$ милі від табору, щоб слідити за татарами¹⁵⁰. В межах Гетьманщини в XVII ст. велику перешкоду для розвитку торгівлі становила діяльність так званих «прибишів», що не тільки крали крам з возів, а, об'єднуючись у ватаги, нападали на подорожніх, грабували їх і вбивали¹⁵¹. Тому гетьманський уряд давав конвой для охорони купців. В XVIII ст. конвой звався «скарбовим», бо його давав Генеральний Скарб¹⁵².

Зі зростом і зміцненням Запорозької Січі чумацьким валкам відкрилася можливість спокійнішого мандрування в межах Запорозької Січі. Тут чумак знаходив не тільки захист від розбишаків, а й спокійний притулок у хаті зи-

¹⁴⁶ В. Щербина. Ор. с., 39–40.

¹⁴⁷ Єфименко. – История украинского народа. СПб. 1906. 50.

¹⁴⁸ Рудченко. – Чумацкие народ. песни. Киев. 1874. Чумаки в народных песнях. 6.

¹⁴⁹ Аристов. – Промышленность древней Руси. 189.

¹⁵⁰ В. Ляскоронский. – Гильом Левассер-де-Боплан и его историко-географическ. труды относительно Южной России. Киев, 1901. 24.

¹⁵¹ Проф. М. Слабченко. – Ор. с., 66.

¹⁵² Ор. с., 65.

мовника. У випадку розбійницького нападу в межах Запорожжя чумаки скаржилися до старшини запорозької, і розбишаків, коли їх було зловлено, чекала жорстока кара. Але переїхавши через Дніпро, Микитиним перевозом, чумак намазував свою одягу й сорочку дьогтем (проти зарази та гадюки), набивав рушницю, витягав з воза списа й вішав на грудях гамана, в якому знаходився перекладений турецькою мовою т. зв. «білет з казенною печаткою» та підписом російського урядовця. Тут уже чумак не міг почувати себе безпечним: щохвилини на чумацьку валку, особливо, коли вона була невелика, могли налетіти ногайці, пограбувати ватажан, а часом і перебитих¹⁵³. В листі кошового отамана Якіма Ігнатовича до Київського генерал-губернатора Леонтьєва, 22 серпня 1743 року, зазначено, між іншим, що «ногайци по той сторонѣ (Дніпра) не маліе обиди и здирства по шляхамъ людемъ и нашимъ козакамъ чиняють»¹⁵⁴. Яка небезпека загрожувала чумакам під час їх мандрівки, добре свідчать реєстри «обид» від «ногайських татар» та «очаковских жителей» запорозьким козакам, під час їх чумакування. Реєстри ці надіслано було до Генеральної Військової Канцелярії; в них зазначено багато нападів татар на запорожців, що везли крам. Для прикладу наведемо де-які з цих «обид». «Козакъ Онисько съ товарищемъ ишли съ Келміуса двома возы зъ рыбою и на пути въ Крымскомъ степу, напавъ на нихъ, ногайскіе татаре обоихъ покололи въ смерть, и имущество ихъ два возы рыбы, лошадей четверо, денегъ 26 рублей, одежду и протчое всего на 200 рублей забрали»¹⁵⁵. Другий напад обмежився тільки пограбуванням без убивства чумаків: «Козакъ Артемъ Лега объявилъ, что слѣдовалъ онъ съ товарищемъ своимъ Андреемъ Сторчаусомъ съ Криму, отъ соляного озера зъ солю, то при урочищи Виливолахъ, напавъ на нихъ Ногайскіе татаре 7 человекъ... отняли насилно воловъ 10 и зъ собою угнали»¹⁵⁶. Бували напади й на більші валки: «Слѣдующихъ отъ Азовскаго моря до Січи козаковъ запорожскихъ съ рыбою, чтобъ оную на веснѣ въ Сѣчи или повезши въ Малую Россію можно было продать, то онихъ козаковъ въ урочищахъ Молочной двохъ, в Водяной четырохъ, да въ Поповыхъ Терновъ четырохъ, напавши Ногайци ночью поры, порѣзали и ихъ имущество, яко то коней 20, возовъ 10, рыбы на онихъ возахъ 150 головъ, рушницъ 5, роговъ съ порохомъ 5, ратыщъ изъ списками 4, забрали денегъ готовихъ 175 рублей 75 к.»¹⁵⁷. Часом напад татар обмежувався тим, що вони забирали воли та коні: «Козаки Харко Перѣстій, Иванъ Гаркуша съ товарищи объявили, что у слѣдующихъ ихъ съ Криму на 16 возахъ отъ соляного озера зъ солю, набѣжавъ на нихъ въ урочищѣ Зеленой, Ногайскіе татары отняли насилно воловъ 23, коня единого»¹⁵⁸. Не міг почувати себе чумак цілком забезпеченим від пригоди і в межах Крима, навіть біля самих соляних озер; тут, правда, не

¹⁵³ Скальковский – Ист. Новой Сечи. Ч. I, 133–134.

¹⁵⁴ Зап. Од. Общ. Ист. и Древ. XIV, 308.

¹⁵⁵ *Ib.*, 497.

¹⁵⁶ *Ib.*, 502.

¹⁵⁷ *Ib.*, 498.

¹⁵⁸ *Ib.*, 502.

грабували, а просто крали, і часом була зайва річ скаржитись ханським урядовцям та навіть самому ханові. «Козакъ Корнѣй Таранъ объявилъ, что служители его Олекса, Романъ, Сенко и Корній Таранъ ходили у Крымъ по соль, где, будучи у соляного озера, у ночі, коней четверо отъ возовъ уворовано, коимъ цена двомъ 32 руб., да двомъ же 26 руб., о коих они служительъ представляли соляного озера имѣну и требовали у него о возвратѣ тѣхъ лошадей сатисфакціи, почему онъ имѣль (имѣн – авт.) отправилъ ихъ къ хану Крымскому въ Бакцѣсарай, то отъ хана дано имъ четырехъ татаръ и приказано имѣну тѣ лошади сискать и имъ отдать или денгами уплатить, точію онъ именъ имъ онихъ лошадей не отдалъ и денгами не уплатилъ, а требовалъ у нихъ – запорожскіе ли они козаки – свидѣтельства, почему изъ Коша къ нему и имену о возвратѣ тѣхъ коней писано»¹⁵⁹. Бували випадки, коли татари захоплювали козаків, під час чумакування, в полон і продавали їх у каторгу¹⁶⁰. З приводу таких і подібних нападів татар на козаків, що чумакували, Запорозький Кош подавав претензії До Генеральної Військової Канцелярії. Про кількість цих нападів в середині XVIII ст. можна скласти де-яке уявлення хоч би й на підставі підрахування даних, що їх знаходимо в згаданих вище реєстрах «об обидах»: тут лише за 1749 і 1750 роки зазначено 37 нападів¹⁶¹. Маємо історичні свідоцтва і про напади гайдамаків на чумаків («ватажан»). Гайдамака Яцко Чабан, затриманий у липні 1750 р., на допиті заявив, що «чрезъ всю же его съ товарищы въ степу битность кормились оны по зимовникамъ и отнималы харчъ въ купеческихъ ватажанъ, слѣдующихъ до Сечи и обратно въ дома своя»¹⁶². Комендант фортеці св. Лисавети Муравйов писав до Сената в 1762 році, що «гайдамаки ѣдущихъ купцовъ съ товарами и деньгами за Днѣпръ и изъ-за Днѣпра ограбили на нѣсколько тысячъ рублевъ»¹⁶³.

Звичайним засобом оборони чумаків у разі нападу татар чи гайдамаків було будування табору з возів: табір такий так само трудно було взяти, як і військовий¹⁶⁴.

Цікаво, що наведені вище дані про подорожні пригоди ватажан, витягнені з історичних документів, цілком відбиваються в чумацьких піснях. І в історичних джерелах, і в піснях чумацьких Запорозжя виступає, як оборонець чумаків. Самі чумаки звертаються до запорожців з проською про захист у разі небезпеки, що загрожує від татар¹⁶⁵. Коли в чумаків пропадають волі, вони дають знати панам, цеб-то запорожській старшині¹⁶⁶, щоб дозволили громадою волів одшукати, а часом звертаються «аж до кошового, щоби дали порадоньку волів

¹⁵⁹ Іб., 502.

¹⁶⁰ Іб., 496.

¹⁶¹ Іб., 496–504.

¹⁶² Іб., 714.

¹⁶³ Іб., 635.

¹⁶⁴ Рудченко. – Чумаки в народных песнях. 16.

¹⁶⁵ Рудченко. – Чумацкие народные песни. IX. А., 103.

¹⁶⁶ Труды Этногр.-стат. экспед. в зап.-рус. край, т. V, 1039. Рудченко, VII, Ж. Див. Рудченко. «Чумаки в народ, песнях». 56.

одшукати»¹⁶⁷. Чумаки відшукали воли, а разом з тим зловили й бусурмена, що був винен у злочинстві. Перед тим, як покарати злочинця, його ведуть на круту могилу, щоб перед смертю подивився на свою країну¹⁶⁸. Кару над злочинцем учиняють біля «нового знамена», піднявши бусурмена «на три списи вгору»¹⁶⁹.

Але напад цілої орди татарської кінчається трагічно для чумаків: татари напали на чумаків на річці Салгірі й перебили їх¹⁷⁰. Розправа татар з чумаками жорстока:

«Де не взялася орда –
Порубала чумака»¹⁷¹.
«Всіх чумаків орда зняла,
А котрих старих – вирубала,
А молодих в полон взяла,
А маленьких витоптала»¹⁷².

Чумацька валка не має сили дати одсіч татарській орді, але боротьба чумаків з гайдамаками та розбійниками закінчується завжди щасливо для чумаків. На чумацьку валку нападають гайдамаки або розбійники: їх сорок два, сорок чотири, а часом сорок тисяч сорок і чотири, але чумаки, хоч їх і мало (чотири, сім, дев'ять або десять), відбиваються від розбійників¹⁷³. В одній пісні виступають гайдамаки, як злодії, що покрали воли й вози в чумака під час його гульні в корчмі. Чумак, розшукуючи свої воли, прибув до Києва на базар і побачив, що йдуть його воли, а на возах сидять гайдамаки¹⁷⁴. Змальовуючи боротьбу чумацтва з розбійниками, пісня надає отаманові чумацькому надлюдських рис, утворює з нього героїчну постать. Чумацький отаман вийшов на бій з розбійницьким отаманом: «ватаг молоденький» (розбійницький отаман) ударив чумака списом у груди, але

«спис удвоє зігнувся:

Корнієнко (чумацький отаман) осміхнувся»¹⁷⁵.

В другому варіанті здобишник срібним списом так ударив у груди чумацькому отаманові Гавриленкові, що аж спис зігнувся, а «Гавриленко стоїть, не вступився, обернувся, осміхнувся»... Він закликає своє товариство до боротьби зі здобишниками, певний у перемозі над ними¹⁷⁶.

¹⁶⁷ Рудченко, VII, Е.

¹⁶⁸ Іб., VII, Д. Про впливи на чумацьку пісню інших пісень у другій частині розвідки.

¹⁶⁹ Рудченко, VII, Г.

¹⁷⁰ Іб., IX, А.

¹⁷¹ «Труды», т. V, 1051, 76.

¹⁷² Іб., 1053, 180.

¹⁷³ Рудченко, VIII. А–Г. Порів. «Труды», V. 1051–1052, 177–178.

¹⁷⁴ Рудченко. – Чумацкие народные песни. 90–91. VII. А.

¹⁷⁵ Рудченко. – VIII. Д. Раса т. зв. характерника: його зброя не бере!

¹⁷⁶ Іб., VIII. Е.

Чумацький отаман виступає в піснях, як «ватаг» під час нападу ворога, а коли в валці трапилося злочинство, то отаман – безапеляційний суддя¹⁷⁷.

Запорожжя не врятовувало чумацької валки від подорожньої небезпеки. Навіть у XVIII ст. їй загрожували напади так окремих загонів татарських, як гайдамаків і розбійників. І Чумаки XVIII-го століття мусив добре володіти списом і рушницею, щоби в час пригоди постояти за себе й за своє товариство. Чумаки XVIII ст. не переставали бути воякою, як і в XVI та XVII ст. Для значної кількості чумацтва володіти зброєю було звичайне діло тому, що й саме чумацтво в значній мірі поповнювалося козацтвом. Візьмемо відповідні матеріали з XIV-го тому «Зап. Од. Общества Истории и Древностей» і побачимо, яку участь у чумакуванні брали запорозькі козаки.

Гайдамака Тимофей Кучер показав на допиті 30 квітня 1762 року, що він родом з села Деревенкевки, «вѣдомства цольскаго мѣстечка Смілой, назад тому 7-ой год зашелъ въ Сѣчь Запорож. и записался в Леушковскій курень и проживалъ онъ въ перевозкѣ изъ Прогноева въ Сѣчь соли по прошлой 1761 год»¹⁷⁸. Василь Великий, родом з села Миколаївки, Ніженського полку, прибув зі своїми сватами до Січі по сіль, відстав від них і залишився в Запорожжі за козака. Років 15 після того він знов чумакує: разом з іншими козаками він пішов на Гетьманщину з сіллю та рибою. Вернувшись до Січі, незабаром знов пішов у дорогу, на цей раз у Польщу, в м. Чигирин, по горілку¹⁷⁹.

Багато чумакував і Сидір Губський, родом з м. Келеберда, Полтавського полку. Прийшовши до Січі, він не раз ходив у військові походи, разом з іншими козаками «лисичив» (полював на лисиці), а одного разу пограбував зі своїми товаришами «обивателей, которіе за рибою въ Берди ходили». Заарештований за це злочинство, він утік. Ходив з горілкою до Ромна, а звідсіль, не продавши горілки, поїхав у Глинське, де й продав її. Потім пішов у Кодак по рибу, а набравши риби, прийшов на цей бік Дніпра, в Семенівку, обміняв рибу на куфу горілки, а потім горілку продав. Коли-ж у 1744 році він був у Прилуках, його заарештували через підозріння в крадіжці коня¹⁸⁰.

¹⁷⁷ Для характеристики цих прав чумацького отамана в XVII столітті скористуємося з відомостей, що їх подає в своїх «Очерках народной жизни в Малороссии» Ор. Левицький («Киевская Стар.», 1901). В серпні місяці 1690 року ватага чумаків сокологорців (це були козаки Сокологорської сотні. Сокологорка тепер м. Сокол на р. Ворсклі) «простовала ку домівкам» з Криму. Коли вона вже була не так далеко від Сокологорки, в чумака Василя Башлаєнка вкрадено було з воза убрання й щось 9 талярів грошей. Скоро за це сказав Башлаєнко отаманові, зараз «ватаг (отаман), по звичаю, товариство з ватагою спинив і у всіх возах струсив». В возі Кирика Дмитренка знайдено було частину вкрадених речей. Коли-б це трапилося в глибокому степу, далеко від населених місць, то, каже Левицький, «ватаг, пользовавшийся в пути по чти диктаторской властью, обязан был произнести формальный приговор и подвергнуть провинившегося должному наказанию». Але на другий день валка мала вступити на територію свого полку, де вповноваження отамана повинні були скінчитися; тому ватаг обмежився тим, що відібрав у Дмитренка коня з возом і сіллю і «з рушницею», як «вину», а «лице», цеб-то знайдену в Дмитренка вкрадену одягу, взяв, щоби віддати сотникові. Судив-же Дмитренка сотенний суд. (Ор. Левицький. Очерки народной жизни в Малороссии. «Киевск. Стар.», 1901. Ноябрь, 223–227).

¹⁷⁸ Зап. Од. Общ. Ист. и Древ., XIV, 648.

¹⁷⁹ Ib., 531–532.

¹⁸⁰ Ib., 705–708.

Чумакував Гаврило Бойко, запорозький козак з Бруховецького куреня: «отлучился былъ зъ Сѣчи в Малую Россію, а изъ Малой Россіи для покупки горѣлки въ польской г. Чигирин приѣхалъ»¹⁸¹.

Козак Іркліівського куреня Мусій Карій ходив з козаками свого куреня 8-ма возами по рибу, а Наум Ніс, з Неземаївського куреня, їздив з товариством, 5-ма возами по сіль¹⁸².

Чумакував «козак куреня Донского Лаврин Кантаржей...», когда он по купечеству Польской области в разных дальних городах был и слѣдовал уже обратно в Сѣчь Запорожскую, натоварясь разными товарами, через Польскій город Умань 9-го числа»¹⁸³.

«Казак куреня Звоневского Максим Высоцкій показал: в бытность его сего году в Полшѣ, по купечеству, гдѣ все весняное время истекшаго іюня 28, под польским местечком Уманью»¹⁸⁴.

З цитованих вище матеріалів видно, що чумакували не тільки такі запорожці, що недавно опинилися в Січі, а й такі, що давно вже пішли в козаки. Бувало й так, що чумаки кидали свою професію й вступали до Січі. Чумакування часто чергувалось в козаків з військовими походами, а часом з гайдамацькими та розбійницькими вчинками.

Така зміна професій відбилася в чумацькій пісні:

«Ой хвортуно, хвортуно,
Послужи нам, як служила:
Служила в бурластві,
Служила в козастві,
Послужи ще й у чумастві»¹⁸⁵.

Чумакували й міські козаки. Правда, коли-б вважати за типові матеріали, що їх подає С. Шамрай в своїй розвідці «Козаки м. Полтави в 1767 р. за Рум'янцівським Описом»¹⁸⁶, то кількість міських козаків, що чумакували, не була значна. В Полтаві торгували 40 господарів-козаків, а з тих сорока тільки 2 господарі чумакували, цеб-то 5%. Один чумак по крам їздив у Січ, а другий, що торгував сіллю та рибою, їздив у Крим та в Січ¹⁸⁷. Чумакувало козацтво, що жило по містах Слобідської України¹⁸⁸. Цьому сприяли пільги, що давалися козакам. «Жалованною грамотою» 1684 року козакам Харківського полку дано було право вільно торгувати, без мита, всяким крамом¹⁸⁹.

¹⁸¹ Іб., 530.

¹⁸² Іб., 709.

¹⁸³ Цитую за О. Гермайзе. Коліївщина в світлі новознайдених матеріалів. Україна, кн. 1–2. 1924 р. 25.

¹⁸⁴ Іб.,

¹⁸⁵ Рудченко. – VII. А. 219.

¹⁸⁶ Записки Іст. Філ. Відділу УАН. Кн. VI. (1925), 101.

¹⁸⁷ Іб., 102.

¹⁸⁸ Проф. Д. Багалій. Історія Слободської України. 168.

¹⁸⁹ Іб., 169.

Чумакували міщани та посполиті. Магдебурзьке право, що міцно підтримувало торговельні пільги українських міщан, сприяло розвитку чумацтва серед людности цього стану¹⁹⁰. В старих містах міщанство встигло вже прибрати майже всю торгівлю до своїх рук, і тут невелика кількість козацтва займалася торгівлею й чумакуванням¹⁹¹. Багато київських міщан ходило в «отъезжие промыслы», беручи крам у кредит і відвозячи його за кордон. Вони мали від цього добрий заробок до того часу, поки замість індукти й евекти в три карбованці від воза шльонського й гданського і 20 коп. від дрібного краму, не було встановлено «внутренней пошлины и тарифа» й призначено при кордоні відбувати карантин. Тоді київські міщани «онные свои отъезжие промыслы принуждены и оставить», так скаржитися Київський магістрат до колегії закордонних справ¹⁹².

В містах нового походження відсоткова кількість козацького населення була більша, і торгівлею козацтво більше займалося¹⁹³.

Для з'ясування соціальної суті чумацтва в XVIII столітті, скористуємось ще матеріалом, що його подає О. Гермайзе в щойно згаданій статті «Колівищина в світлі ново-знайдених матеріялів». З біографії гайдамацьких ватажків та гайдамаків видно, що «всі вони здебільшого люде, що вже в другому часті поколінню одірвались од землі. Батько такого гайдамаки хлібороб-козак чи посполитий Лівобережної Гетьманщини чи Правобережної Наддніпрянщини, рідше Побожжя. Малим хлопцем попадає він на Запорожжя і потім бере участь в торгівлі чумацького типу»¹⁹⁴.

Гайдамака Гарасим Коливайко, що був у загоні ватажка Максима Максимова, родом з Гетьманщини, рано втратив батька й найнявся в с. Луком'ї, Лубенського полку, до хазяїна, що торгував сіллю. Поїхав зі своїм хазяїном у Січ по сіль, лишився там, а згодом пішов у гайдамаки¹⁹⁵.

З того ж загону гайдамака Іван Негода, теж родом з Гетьманщини, сирота, «в бытность в... селѣ для продажи рыбы Кисляковского куреня запорожским казаком Васильем Похлыстом заведен в Запорожскую Сѣчь, гдѣ ево и принято в Кисляковский же курень и прозвали Негодою и был у казаков в работниках на рыбной ловлѣ»¹⁹⁶.

Гайдамака Гарасим Гордієнко «по найму польтавского купца Лукьяновича ходил с прочими ево работниками для згону в Шлезію на продажу волон»¹⁹⁷.

Гайдамака Іван Пащенко, син посполитого з міста Полтави, «был Полтав-

¹⁹⁰ Проф. Багалій. Ор. с., 168.

¹⁹¹ С. Шамрай. – Зап. Іст.-Філ. Від. УАН. кн. VI (1925). 110–111.

¹⁹² А. Андриевский. – Об учреждении в г. Киеве запасного хлебного магазина (1754–1756). «Киев. Старина». 1891 г. 6, 476–477.

¹⁹³ С. Шамрай. – Ор. с., 111.

¹⁹⁴ О. Гермайзе. Ор. с., 25.

¹⁹⁵ Іб.

¹⁹⁶ О. Гермайзе. Ор. с., 25.

¹⁹⁷ Іб.

скими купцами Яковом Терентьевим с товарищи для сгону в Пруссию продажных волов»¹⁹⁸.

Гайдамацький ватажок Микита Швачка, за протоколом слідчої комісії, «в прошлом 1767 году в осени выехал в Польшу для продажи соли, там зимовал и пристал напоследок к разбойникам»¹⁹⁹.

Гайдамаки не забували своєї попередньої професії – торгівлі – під час участі в повстанні. Гайдамацька чата Неживого займалася, між іншим, і тим, що забирала в купців худобу й продавала її²⁰⁰.

Отже чумацькі наймити, вийшовши з обезземелених, спролетаризованих селян та козаків Правобережної й Лівобережної України, були тим елементом, який в значній мірі влився в гайдамацькі загони. Експлуатація чумаками-хазяїнами своїх наймитів викликала в них обурення й спричинилася приєднанню їх до гайдамаків. Незадоволення чумацьких наймитів своїм становищем відбилося в чумацьких піснях. Чумацький наймит скаржиться в одній пісні²⁰¹, що виріс він в наймах, в неволі, не знав долі ніколи, а зазнав усякого лиха, «та по дорогах ходячи, та чужії воли пасучи». Він знаходить утіху в тому, що в шинкарочки Настусі просить меду-вина, щоб напиться й забути своє лихо.

А в другій пісні²⁰² чумака-наймит виливає своє горе в таких словах:

«Гей, гей!., та журба мене зсушила,
А другая звялила – та гей.
Гей, гей!., чужі вози мажучи,
В руках батіг носячи! – та гей!»

Чумаки, що найнялися до хазяїна, мають себе за невільних і, коли їх просять вернутися додому, відповідають:

«Ой, раді б ми вернутися – хазяїн не пускає»²⁰³.

Підсумовуючи сказане про розвиток чумацтва в XVII–XVIII стол. і його економічну та соціальну природу, можемо зазначити, що:

1) Запорозжя, відограючи значну роль в торгівлі місцевій і транзитній, брало безпосередню участь в торгівлі чумацького типу, а своїми заходами щодо поліпшення шляхів і охорони ватажан сприяло розвитку чумацтва;

2) напрямки мандрівок чумацьких ішли не стільки на захід, скільки з півночі на південь, до берегів Чорного моря, бо тут було величезне природне джерело головних продуктів чумацької промисловості: риби й соли;

3) до цих головних предметів чумацької торгівлі й транспорту приєднували-

¹⁹⁸ Іб., 25–26

¹⁹⁹ Іб., 28.

²⁰⁰ Іб., 27.

²⁰¹ Рудченко. – Чумацкие народы, песни, 111–113. XIII. А–В.

²⁰² «Труды». V, 1059, 185.

²⁰³ «Труды». V, 1030.

ся інші: збіжжя, що йшло переважно з півночі на південь, і різні продукти й вироби чужоземного походження, що їх приставляли з півдня;

4) в чумацьку промисловість втягнуто було людей різних станів: і козаків, і міщан, і посполитих взагалі;

5) митна політика російського уряду, що від Петра I йшла шляхом утисків українського «торгу, що з нього поважний конкурент торгіві російському»²⁰⁴, не могла вбити чумацтва, бо потреба в головних предметах чумацького промислу залишилась;

6) коли-ж у другій половині XVIII стол. московський торговельний капітал стає твердою ногою на північному узбережжі Чорного моря, то це не тільки не могло вбити чумацтва, а навпаки – сприяло його розвитку, бо все «українське господарство XIX стол. перед 1861 р. являється об'єднаним і ваготіючим до своїх кінцевих пунктів – до Чорного моря, звязаним різними путами зі своїм закордонним споживачем»²⁰⁵.

Попробуємо в дальшому нарисі з'ясувати економічну й соціальну суть чумацтва в XIX стол. та роль й місце його в ваготинні українського господарства до «Чорного моря» й «закордонного споживача».

III.

Московський торговельний капітал, ідучи шляхом утисків української торгівлі взагалі й запорозької зокрема, прийшов нарешті до знищення самої Запорозької Січі (1775 р.). Роль Запорожжя в розвитку чумацтва закінчилася, але саме чумацтво остільки вже зміцніло, остільки глибоко зрослося з побутом українського населення, що не може бути й розмови про занепад чумацтва, надто тому, що вирости нові економічні чинники, які не тільки підтримали, ба й навіть допомогли зростові чумацької промисловости.

Опанування берегів Чорного моря, приєднання Росією Криму (1783 р.), встановлення безпосередніх торговельних звязків з західньо-європейськими країнами через що-йно засновані порти, зріст попиту в західньо-європейських державах на українське збіжжя – мали величезне значіння для розвитку чумацької промисловости в кінці XVIII й на початку XIX ст. Торговельні міста ростуть одно за одним. В 1778 р. видано наказу про заснування Херсону²⁰⁶. В 1789 р. вживано заходів для заснування міста Миколаїва²⁰⁷. Маріупіль засновано в 1780 році, Таганрог поновлено ще в 1769 році²⁰⁸, а в 1794 році вийшов наказ про заснування Одеси²⁰⁹.

Потреба в українському збіжжі зростає в західньо-європейських державах в кінці XVIII й на початку XIX ст. не тільки через неврожаї й політичні обста-

²⁰⁴ В. Щербина. – Україна і рос. уряд в серед. XVIII стол. Записки істор.-філолог. відділу УАН, кн. VI. (1925), 39.

²⁰⁵ М. Є. Слабченко. – Матеріали до економічно-соціальної історії України XIX ст. Т. I. Передмова.

²⁰⁶ Д. Багалей. – Колонизация Новороссийского края. «Киевск. Стар.». 1889. Май–июнь. 444.

²⁰⁷ Оп. cit., 456.

²⁰⁸ Оп. cit., 465.

²⁰⁹ Оп. cit., 462.

вини, а й через зріст у цих державах мануфактурної й заводської промисловості, через розвиток міст і поширення внутрішнього ринку. Серед них особливу потребу в закордонному збіжжі почувала Англія²¹⁰. Маніфест Катерини II-ої, виданий у 1784 році, про відкриття Херсону та інших портів для вільної торгівлі всіх народів, що живуть у згоді з Росією, надзвичайно сприяв експортній торгівлі, особливо збіжжевій. Коли взяти до уваги, що збіжжя приставлялося до портів Чорного моря майже виключно сухоходом, то можна собі уявити, як повинна була вирости чумацька промисловість. Пшеницю-арнаутку вивозили з Харківської, Воронізької і Новоросійської губернії хурами до Таганрогу, а назад везли вино, бавовняні тканини й солону рибу²¹¹. Збіжжя, привезене до портів Чорного моря, коштувало дуже дешево, бо чумаки, утримуючи волів на паші, мали можливість недорого брати за довіз, а в Одесі збудовано було величезні склади-магазини для зерна, і чумаки завжди міг здати свій вантаж, а чужоземні кораблі, коли-б не прийшли, завжди мали зерно для навантаження²¹². Приставлялася до Одеси й вивозилася за кордон переважно пшениця:

в 1803 році вивезено за кордон 535.000 четвертей пшениці.

...1804	538.000	”
---------	---------	---

...1805	700.000 ²¹³	”
---------	------------------------	---

Іншого збіжжя вивезено з Одеси значно менше: за 6 місяців 1803 р. вивезено:

жита до	10.000 четвертей
---------	------------------

кукурудзи	19.000 ”
-----------	----------

гороху	1.400 ²¹⁴ ”
--------	------------------------

В привезенні цього збіжжя до Одеси на початку XIX стол. найбільшу роль відігравали чумаки, і рідше йшов хліб Дніпром, Богом і Дністром. Хліб з Молдавії й Галичини йшов Дністром до Маяків, а од Маяків до Одеси на хурах. Галицькі дідичі неохоче відправляли хліб Дністром через те, що кораблі не могли вертатися Дністром²¹⁵.

Дністром до Маяків, а від Маяків на хурах приставляли до Одеси багато лісу²¹⁶.

Афанасьєв-Чужбинський зазначає, що дорога від Маяків до Одеси «буквально загромождена чумаками, которые берут за провоз значительную плату, и бывают времена, что по несколько верст тянутся сплошные обозы с хлебом, бревнами и дровами»²¹⁷.

Але й торгівля сіллю на початку XIX ст., як і в попередні століття, становить важливу галузь чумацької промисловості. До однієї Київської губернії привезе-

²¹⁰ П. Лященко. – Очерки аграрной эволюции России. Ленинград, 1925 г., т. I. 108.

²¹¹ Проф. І. Кулишер. – История русской торговли. Петерб. 1923. 216.

²¹² Кулишер. – Ор., с., 279.

²¹³ Одесса 1794–1894. Изд. Гор. Обществ. Управ. к стол. города. 1895 г., 177.

²¹⁴ Іб.

²¹⁵ Іб.

²¹⁶ Іб., 178.

²¹⁷ Афанасьев-Чужбинский. – Поездка в Южную Россию. Ч. II. 415.

но було в 1807 році кримської соли 932.680 пудів, так званої ледянки 148.025 пудів і ступочної 22.521 п. Правда, частину соли приставлено Дніпром, але більшу кількість її привезено хурами; доказом цього, на думку Фундуклея²¹⁸ служить те, що найбільше привезення соли й найбільші рештки її помічаються в західніх повітах губернії, в яких проходять головні торговельні шляхи: Гуманському, Таращанському, Липовецькому, Бердичівському і Сквирському. Як і в попередні століття, Гумань не втратила свого видатного торговельного значіння: біля третини соли, що лишалася на Київщині, після вживання в 1807 році, припадає на Гуманську комору²¹⁹.

Кримська сіль, як видно з зазначеної в Фундуклея таблиці й з наведених вище відомостей, становить $\frac{4}{5}$ всієї кількості соли, що привозилася на Київщину. Старий звичай чумаків – ходити по сіль у Крим добре знайомими шляхами, де була гарна паша для волів, не втратив своєї сили, і чумаки переважно купують сіль у Криму, хоч вона тут і дорожча, як у других місцях²²⁰. На доказ цього Фундуклей наводить такий факт. В 1809 році, коли Галичину забрала Росія, запропоновано було російським солепромисловцям вивозити сіль з Велички, Бохні та солеварниць Самборських, Саноцьких, Стрийських і біля Львова; їм обіцяно було всяку допомогу й захист, а ціну призначено було по 24 коп. за пуд, Проте, солепромисловці вважали за краще їздити по сіль у Крим, хоч там у 1803 році пуд соли коштував, для вільних промисловців, 1 карб. 35 коп.²²¹.

Чумацька промисловість, яка з кінця XVIII століття відограє величезну роль у збіжжевому транспорті до портів чорноморських і озівських, тепер почувала на собі зріст чи занепад, зовнішньої торгівлі й частково залежала від цієї торгівлі.

Французька революція викликала з боку Катерини II наказу 1793 р., що ним було розірвано взаємовідносини з революційною Францією й торговельні зв'язки з нею²²², і хоч в 1800 році ці взаємини поновилися, але приєднання Росії до континентальної блокади спричинилося ослабленню української торгівлі.

Значний збут збіжжя українськими й російськими аграріями призвів до розриву економічних зв'язків з Францією в 1810 році, а далі й до війни 1812 року²²³. Військові події в Європі в II-му десятилітті XIX стол. спричинилися занепадом Чорноморської торгівлі.

Для ілюстрації наводимо таблицю вивозу за кордон пшениці, яку переважно постачала Україна:

в 1801 році вивезено	683.553 четверті
----------------------	------------------

²¹⁸ Фундуклей. – Стат. опис. Киевск. губ., ч. 111, 511 ст.

²¹⁹ Іб.

²²⁰ Фундуклей. – Ор. с., 512.

Прим. Висока якість кримської соли теж відогравала велику роль в тому, що більшість чумаків ходила до Криму.

²²¹ А. Скальковский. – Соляная промышленность в Новорос. крае. Ст. 39. Продано 382.288 п. соли за 516.000 карб.

²²² Кулишер. – Ор. cit., 303.

²²³ М. Покровский. – Внешняя политика России в первые десятилетия XIX в. История России «Гранат», т. II, ст. 534–536.

1802	385.882	”
1803	1.524.072	”
1804	989.924	”
1805	<u>1.739.487</u>	”
пересічно за рік	1.064.584	”
в 1806 році вивезено	343.888	”
1807	46.852	”
1808	229.660	”
1809	90.227	”
1810	<u>173.419</u>	”
пересічно за рік	176.819	”
в 1811 році вивезено	422.009	”
1812	429.609	”
1813	527.256	”
1814	511.000	”
1815	<u>639.139</u>	”
пересічно за рік	505.803	”
в 1816 році вивезено	1.441.335	”
1817	2.338.462	”
1818	1.774.516	”
1819	1.708.565	”
1820	<u>1.387.292</u>	”
пересічно за рік	1.730.034 ²²⁴	”

Вивіз збіжжя з Росії та України збільшився в 1816–1820 роках²²⁵, і в 1818 році навіть проголошено було вільну торгівлю збіжжям так для внутрішнього, як і для закордонного вжитку²²⁶, але в 20-х і 30-х роках умови для вивозу українського збіжжя не були сприятливі. Ціна на збіжжя за кордоном в ці роки впала²²⁷. Надзвичайно врожайні роки в Західній Європі дали можливість західно-європейським державам задовольняти свої потреби власною продукцією збіжжя, а в Англії за законом 1815 р. заборонено було ввозити збіжжя при ціні нижчій, як 20 карб. 80 коп. четверть (охоронне мито)²²⁸. До того ще Росія не

²²⁴ Цитовано з праці «Сборник сведений по истории и статистике внешней торговли России. Под редакцией В. Покровского. СПб. 1902. т. I. 3–4».

Примітка. Коли взяти на увагу, що одна хура пересічно привозила 5 четвертей (див. «Одесский Вестник» за 1829 рік. В березні місяці привезено до Одеси 3944 четверті на 780 хурах. В травні місяці – 20459 четвертей на 4185 хурах, в липні – 43848 четв. на 8095 хурах), то виходить, що для довозу пшениці до портів треба було 347.897 хур в 1805 р., а в 1817 році потрібновалось 467.692 хури. Відкиньмо невелику кількість, що її могли приставити до портів ріками (одну чверть), все-ж таки будемо мати велику цифру перевезення сухоходом.

²²⁵ Ор. cit., 4. 3–4.

²²⁶ А. Семенов. – Изучение исторических сведений о российской внешней торговле и промышленности. II, 125–126.

²²⁷ Див. М. Покровский. – Русская история с древнейших времен. IV, стр. 14.

²²⁸ П. Колокольников. – Хозяйство России после войны 1812 г. Отечественная война и русское общество, VII, стр. 120.

мала на Чорному морі відповідної кількості кораблів для експорту, і Німеччина, володіючи потрібним тонажем, попереджала Росію в експорті збіжжя до Англії, а Франція зовсім забороняла ввіз збіжжя на протязі 1819–1832 років²²⁹.

Цифра вивозу з Росії й України падає: в 1820 році вивезено 1.387.245 четвертей, а 1825 року вивезено пшениці лише 973.189 четвертей²³⁰.

До Одеси в 1829 році приставлено було тільки 271.633 четверті на 46.285 хурах²³¹.

Ослаблення чумацької промисловости в 20-х роках XIX століття залежало також і від пошести на худобу, яка в 1825 році в південній Україні знищила до 220.000 голів; велика пошесть на худобу була і в 1823 р., а перед цими роками й після них гинуло щорічно до 50.000 голів худоби²³².

Занепад вивозу українського збіжжя тягнувся аж до кінця 30-х років XIX стол. Значне підвищення експорту з України помічається в 1838 році: в цьому році вивіз удвоє вищий за пересічний вивіз останніх п'ятнадцяти років і вдвоє більший за вивіз 1836 року.

Скасування хлібних законів в Англії та великий неврожай в Західній Європі 1846 й 1847 років викликали величезне піднесення збіжжевого експорту з України²³³. Тільки з Одеси вивезено таку кількість збіжжя на протязі 1844–1853 років (в четвертях):

Року	Пшениці	Жита	Кукурудзи	Насіння льону	Ячменю
1844	1.315.300	71.415	19.161	201.663	18.101
1845	1.918.930	69.602	30.821	168.593	—
1846	2.124.385	238.520	41.422	129.434	00.281
1847	2.775.837	325.160	37.351	241.938	23.939
1848	2.059.097	30.026	8.697	148.066	3.173
1849	1.714.741	864	45.337	52.152	2.154
1850	1.512.170	8.054	53.841	62.238	—
1851	1.141.535	99.816	148.159	94.966	7.612
1852	1.941.473	297.054	305.434	205.976	52.724
1853	3.232.500	275.600	337.500	204.020	49.594 ²³⁴

Отже для привезення збіжжя до Одеси в роки найвищого експорту потрібувалося: в 1847 році більш, як 500.000 хур, а в 1853 році кількість потріб-

²²⁹ Іб., 120–121.

²³⁰ М. Яворський. — Україна в епоху капіталізму. Вип. I, 186.

²³¹ «Одесский Вестник» за 1829 рік.

²³² Колокольников. — Ор. с., 117.

²³³ М. Яворський. — Ор. с., 281.

²³⁴ Цитовано за М. Яворським, ор. с., 282.

них хур виносить за 600.000²³⁵. В сорокових роках минулого століття, коли обговорювали питання про збудовання залізниці до Одеси, зроблено було найгрунтовніші розвідки що-до кількості хур, які приходили до Одеси з сільсько-господарськими продуктами, і з'ясовано було, що таких хур проходило через Херсонську митну заставу більш, як 400.0, а через Тираспільську більш, як 300.000. Ці дані підтвердили розшуки, що їх зробила в 1858 році топографічна експедиція, яка розробляла питання за збудовання Одесько-Київської залізниці.

Ці хури верталися з Одеси найчастіше порожніми²³⁶. Правда, в цьому числі маємо значну кількість хур, що приходили з невеличкою кількістю сільсько-господарських продуктів з околиць Одеси, і тільки хури, що йшли здалека, звичайно навантажували збіжжям по 40–50 пудів, а постійні чумаки накладали на мажу навіть 60–80 пудів. Тому, на думку Шмідта, можна рахувати пересічно, на кожну хуру, по 40 пудів, а всього за рік, в 50-х роках XIX ст., приставлялося до Одеси біля 28.000.000 пудів²³⁷. Не маємо певних даних для того, щоби визначити кількість збіжжя, привезеного до Одеси чумаками та звичайними хурщиками (німцями-колоністами, євреями-хурщиками й великоруськими візниками²³⁸, але, беручи на увагу, що хліб приставляли до Одеси з кількох губернь, що Херсонська губернія не могла дати для Одеси такої кількості хліба, як Басарабська, Київська, Подільська, Волинська, Катеринославська, Полтавська й Харківська, вкупі взяті, можна прийти до висновку, що з цієї кількості збіжжя принаймні половину привезли чумаки.

Це міркування про ступінь участі чумаків у привезенні збіжжя до Одеси в середині XIX стол. стверджується цифрами, що їх знаходимо в «Статистическом описании Киевской губернии» Ів. Фундуклея²³⁹.

В 1847 році з поміщицьких маєтків випущено в продаж:

пшениці	697.836	четвертей
жита	140.365	”
ячменю	18.301	”
вівса	130.178	”
гречки	7.639	”
проса	7.095	”
гороху	4.289	”
насіння льонного	1.138	”
борошна житнього	48.000	”

²³⁵ Основи цього вираховування див. стор. 39.

²³⁶ А. Шмидт. — Материалы для географии и статистики России. Херсонская губерния. Ч. 1-ая. СПб. 1863 г., стр. 269.

²³⁷ А. Шмидт. — Ор. с., 289.

²³⁸ Іб., 277–279.

²³⁹ Ів. Фундуклей. — Статистическое описание Киевской губернии. Часть III. СПб. 1852 г.

борошна пшеничного	14.205 пудів	
пшона	126.782	”
гречаної крупи	3.871	”
ячної	2.400	”
насіння конопляного	100 ²⁴⁰ .	”

З цієї кількості хліба 1/10 вивезено через Дніпрові пристані; до 63.000 четвертей різного хліба вивезено до Бердичева, Радомиського повіту та в лісові повіти Волини. Головна-ж маса хліба, переважно з південних і західних повітів губернії, пішла хурами на Одесу, Херсон, Катеринославщину й Таврію. В цьому напрямку вивезено:

пшениці	641.284 четверті	
жита	85.175	”
ячменю	14.935	”
вівса	81.960	”
гречки	4.436	”
проса	5.670	”
гороху	1.873	”
насіння льонного й конопляного	623	”
борошна житнього	6.660 пудів	
борошна пшеничного	14.203	”
крупи та пшона	38.517 ²⁴¹ .	”

Майже всю зазначену кількість хліба відправлено було до Одеси, бо в Одесі стояли високі ціни на хліб у зв'язку зі з'ясуванням вище великим попитом на збіжжя «закордону». В 1847 році ціна на четверть пшениці доходила в Одесі до 8 кар. 14 к. проти 5 кар. 93 коп. в 1846 році²⁴². Дві третини експортованої до Одеси пшениці падає на Сквирський, Гуманський, Липовецький, Бердичівський і Таращанський повіти, з яких вивезено 423.700 четвертей²⁴³.

Вивезення збіжжя йшло переважно з зазначених повітів тому, що поміщицькі маєтки тут були в руках орендарів, які будували свої розрахунки на продажі пшениці. В наддніпрянських повітах велика кількість пшениці йшла на гуральні. На Одеському шляху існували комори для хліба в Гумані, Богуславі, Златополі, Білій Церкві, Линцях і Сквирі²⁴⁴. Кількість чумаків на Київщині доходила в 50-х роках минулого століття до 17.500. Вони мали до 70 тисяч пар волів і майже невпинно, з квітня до вересня, приставляли пшеницю до Одеси. Чумаки Чигиринщини брали велику участь у транспортуванні збіжжя до Берислава, Миколаїва. Тут, на Чигиринщині, з чумацьких осередків відомі: Чаплиця, Ша-

²⁴⁰ Ив. Фундуклей. – Ор. с., 372.

²⁴¹ Фундуклей. – Ор. с., 384.

²⁴² М. Яворський. – Ор. с., 282.

²⁴³ Фундуклей. – Ор. с., 384.

²⁴⁴ Фундуклей. – Ор. с., 385.

бельники, Боровиця, Адамівка, Липове та інші²⁴⁵. Крім того, чумаки Київщини ходили до Криму, Басарабії й на Дін. До 30000 пар волів ходило з Київщини в Крим і Басарабію по сіль і до 10.000 на Дін²⁴⁶. Самі тільки чумаки Київщини ввозили на Україну, рахуючи по 60 пудів на мажу, до 1.800.000 пудів соли, а з Дону вивозили риби на 70.000 карб. сріблом²⁴⁷.

З цілого-ж південно-західнього краю України йшло до Одеси в кінці 50-х років до $21\frac{1}{2}$ мільйонів четвертей хліба щорічно, в 1867 році до 4 мільйонів четвертей²⁴⁸, а в 1868 році 3.740.000 чт.²⁴⁹.

Привезення чумаками збіжжя відогравало значну роль в хлібному експорті за кордон і через порти Озівського моря. Приміром, з Новомосковського повіту на Катеринославщині збіжжя йшло до портів Бердянське й Маріупіль суходолом, бо одправка хліба Дніпром коштувала більше: навантаження та сплав збіжжя Дніпром, а потім перегрузка його на каботажний корабель та сплав до Одеси накладали на хліботоргівців більші витрати, ніж довів суходолом²⁵⁰. В 1856 році вивезено за кордон пшениці з Таганрогу на 8.874.164 карб. ср., відпущено через Ростовську митну заставу на 4.436.705 карб. ср. і через Маріупільську митну заставу 2.487.826 карб. ср. Всього на 15.798.695 карб. ср.

Коли взяти до уваги, що ціна пшениці доходила в 1856 році до 15 карб. за пуд, то кількість експортованої через зазначені Озівські порти пшениці сягає 1.053.246 пудів, а в 1857 р., при ціні 8 карб. за пуд, 1.491.331 пуд.²⁵¹. Правда, зазначені цифри не можна вважати за характерні для інших років середини XIX стол. тому, що після Кримської війни попит «закордону» на збіжжя значно збільшився²⁵².

Участь чумацтва в соляній торгівлі в середині XIX стол., як і в попередні часи, величезна. А. Скальковський, підрахувавши цифри продажу соли на Кримських промислах за кілька років, приходить до висновку, що в 40-х роках XIX століття з Криму відпускали що-року біля 8.000.000 пудів соли. За нею приходило що-річно від 120.000 до 123.000 хур з 30.000 погоничів і майже з 300.000 голів худоби²⁵³. За відомостями, що відносяться до 60-х років XIX стол., до Криму приходило щороку через Берислав, Нікопіль і Бахмут до 200.000 хур, з якими було коло 40.000 чумаків (по 1-му чумакові на 5 хур), при

²⁴⁵ Ю. Янсон. – Статистическое исследование о хлебной торговле в Одесском районе. СПб. 1870. 109(33).

²⁴⁶ Данилевский. Нравы и обычаи украин. чумаков. Библиотека для чтения. 1857 г., т. 143, VII, 31.

²⁴⁷ Іб.

²⁴⁸ «Киевлянин». 1868 г. № 92. О направлении Киево-Брестской дороги.

²⁴⁹ М. Слабченко. – Матеріяли. II. 22.

²⁵⁰ В. Павлович. – Материалы для географии и статистики России. СПб. 1862.

²⁵¹ В. Павлович. – Ор. с., 228.

²⁵² Іб.

²⁵³ Скальковский. – Соляная промышленность в Новороссийск. Крае. 62. Порів. Данилевский. Нравы и обычаи украин. чумаков. Библиотека для чтения, т. 143, VII, 32.

400.000 волів²⁵⁴. Данилевський зазначає²⁵⁵, що в 50-х роках XIX стол. в Криму було коло 56 соляних озер та солончаків. Соляні промисли належали до скарбу. Найкращу сіль брали з озер Красного й Старого: вона звалася «красноозерка» й «староозерка». Порядок одержання соли встановлено було такий. Коли чумак приходив до Криму, урядовець перевіряв, скільки мажа його може взяти соли, і давав «відкритого листа» на прохід до озер. В «кагатах» сіль відпускали за відкритими листами, не стягаючи грошей, і, тільки проходячи назад, через Перекопські ворота, чумак платив у Правлінні гроші за сіль²⁵⁶.

Тільки через Бериславську скарбову переправу, згідно з відомостями за роки з 1847 до 1858-го, пересічно за рік проходили з сіллю 37.086 хур. Найбільше хур пройшло в 1849 р. – 51.539, найменше в 1856 році – 20.488²⁵⁷. Крім того, через приватні порони в Бериславі проходило що-річно коло 25.000 хур соли²⁵⁸. В 60-х роках через Берислав проходило що-річно щось з 80.000 хур²⁵⁹. Не менше хур з сіллю та рибою проходило через Кременчуцьку переправу: тут багато хурщиків скидали сіль та рибу для сплаву Дніпром та його допливами в західні губернії й Польщу, а набирали збіжжя та дерева. В Кременчуці збудовано було спеціальні комори для переховування привезеної з Криму соли²⁶⁰. Головне складове місце – Крюків-посад – передмістя Кременчука. На кількість хур, що проїздили біля Кременчука, вказує те, що «в некоторых трактирах па чумацких дорогах, в окрестностях Крюкова, продается чумакам из одних рук до 6000 колес ежегодно». Особливо великий наїзд чумаків був у червні й липні²⁶¹.

Менша, але все-таки досить велика кількість чумаків ходила до Басарабії. До міста Тузли, де соляні озера Шаганське й Алибейське, в 1846 році прийшло до 60.000 хур, при яких було коло 15.000 погоничів і до 120 голів худоби²⁶².

Невелике поширення мала випарна й льодова сіль, що здобувалася в Бахмутському й Слов'янському районах, бо коштувала дорожче, як кримська. Проте й цю сіль чумаки завозили разом із хлібом до портів Озівського моря, на Кубань, Чорноморщину. Ідучи до Харкова з вовною й вугіллям, завозили цю сіль на Харківщину й доходили з нею до Білгорода й Курського; навіть везучи вугілля для адміралтейства в Севастополі, чумаки довозили цю сіль мало не до самого Перекопу²⁶³.

²⁵⁴ «Киевлянин», 1866, № 112. Несколько слов о чумацком промысле.

²⁵⁵ Данилевский, *op. cit.*, *ib.*

²⁵⁶ *ib.*, 33.

²⁵⁷ Шмидт. – *Op. cit.*, 289. Примітка: з іншою вагою пересічно проходило 15.822 хури, порожніх 32.563 хури і худоби 82.281 гол.

²⁵⁸ *ib.*, 290. Примітка: з іншим крамом 6000 хур і порожніх – 36.000.

²⁵⁹ «Киевлянин», 1866, № 112. Несколько слов о чумацком промысле.

²⁶⁰ Топографическое описание Малороссийской Полтавской губернии..., составленное 1806 г. (Рукопис Строгонівської бібліотеки. Одеса. Бібліотека Вищої Школи).

²⁶¹ Шмидт. – *Op. cit.*, 290. Порів. Данилевский. Нравы и обычаи украинских чумаков. Библиотека для чтения, т. 143, VII, 33.

²⁶² А. Скальковский. – Соляная промышленность в Новорос. Крае. (1715–1847), 56.

²⁶³ Ф. Лисенко. – Сіль на Україні. Кам'янець на Поділлі. 1920 р. 28.

Кримська сіль що-до кількості переважає басарабську та інші сорти, що їх вживали на Україні в середині ХІХ-го століття. Це показує табличка пересічного привозу соли на Київщину протягом років 1842-го – 1848-го:

кримської соли привезено	663.560 пуд.
басарабської соли привезено	174.871 ''
молдавської	66.940 ''
ледянки	8.953 ''
англійської	750 ''
Всього	915.074 ²⁶⁴ .

Коли рахувати по 60 пудів соли на хуру, то вийде, що для привезення її треба було більш, як 15.000 хур, по-за 30.000 волів і більш, як 4000 погоничів. 72 % зазначеної соли що-року привозилося з Криму. Коли взяти для прикладу 1842-й рік, то відсоток привезеної з Криму соли ще вищий: на 790.275 пудів соли, приставленої на Київщину в цьому році, кримської соли припадає 655.240 пудів, цеб-то $\frac{4}{5}$ соли привезено було з Криму й $\frac{1}{5}$ з інших місць: з Волини привозили англійську кам'яну сіль, молдавську й басарабську з Молдавії та Басарабії, а сіль-ледянку з Одеси, Миколаїва й Могильова на Дністрі²⁶⁵. В 1847 році перевезено було до Радомиського повіту щось 22.000 четвертей соли, в лісові повіти Волині 17.000 четвертей і в Бердичів до 24.000 четвертей²⁶⁶.

Найголовнішими предметами чумацького вивозу з берегів Озівського моря була риба – сушена та солоня, кав'яр, трін та інше. Для перевозу цих продуктів що-річно ходило до 15.000 хур. Перевозили ці продукти переважно взимку: заморожена риба приставлялася в далекі місця зовсім непопсована²⁶⁷. Інші предмети чумацької промисловости перевозилися літом, коли був і попас для худоби, і дорога була добра, і сама мандрівка не була така довга, як зимою²⁶⁸. Цікаво, що чумаки часом самі й заготовляли рибу: ловили її, солили, в'ялили, складали в бочки й тоді везли в свій край²⁶⁹.

Йдучи по сіль або рибу, чумаки набирали з собою того краму, який вироблявся або був поширений в місцевості, з якої він рушав у дорогу. У Валківському й Богодухівському повітах на Харківщині велике значіння для чумацької промисловости мав продаж сушні (сушеної садовини). Сушню готували цілі села й містечка: Вільшана, Волоський Кут, Червоний Кут, Песочин, Люботин, Солоницівка, Пересічне, і багато хуторів. В лісових повітах Харківщини та Полтавщини чумаки набирали різних виробів з дерева. В селах біля Донця, Ворскли, поблизу Змієва, Охтирки, Святих Гір, у Шарівці, в Червоному Куті виробляли

²⁶⁴ Фундуклей. – Ор. с., 515.

²⁶⁵ Фундуклей. – Ор. с., 513.

²⁶⁶ Іб., 375.

²⁶⁷ В. Павлович. – Ор. с., 215.

²⁶⁸ Іб., 217.

²⁶⁹ Афанасьев-Чужбинский. – Поездка в Южную Россию. Ч. I. 260.

колеса, осі, ярма, вози, відра, чарки, баклаги для води, ложки, діжки й т. ін. Цею деревнею чумаки навантажували свої мажі, коли йшли в дорогу на південь, в степову Україну та до берегів Чорного й Озівського морів²⁷⁰. З Дону привозили виключно рибу, яку продавали в різних місцевостях Харківщини й навіть Чернігівщини²⁷¹. З околиць Ізюма, особливо зі Слободи Піски, чумаки везли на Дін і далі глиняний та ганчарський посуд²⁷². В других місцях чумаки забирали масло, горілку, а в Кримську війну возили в Крим сухарі з Курської губернії²⁷³.

До Одеси слобідські чумаки возили різний крам, переважно крейду, крупу, олію, а привозили з Одеси горіхи, оливу й інші продукти півдня. До Криму возили виключно овес; в Криму набирали соли з «Красного» озера й продавали її в Боромлі, де завжди попит на неї перевищував постачання. Ходили слобідські чумаки й до Москви, куди приставляли грушеве дерево для фабрик, бували навіть і в Нижньому-Новгороді з грушиною й цукром²⁷⁴.

Чумаки привозили на Харківщину багато кав'яру, і в середині XIX стол. фунт кав'яру (чорної осетрової ікри) коштував у Харкові від 30 до 40 коп., а раніш і того дешевше. У дворян кав'яр в ті часи стояв у запасі бочками²⁷⁵.

В 30-х роках минулого століття чумакування поширене було на Харківщині в слободах Сінній, Великій і Малій Писарівці²⁷⁶. Багато селян чумакувало в Лебединському²⁷⁷, Сумському²⁷⁸, Зміївському²⁷⁹ й Куп'янському²⁸⁰ повітах. Візитом займалися й селяне у Вовчанському повіті: вони їздили на Дін по рибу, а в Крим по сіль і мали значний заробок²⁸¹.

В Ізюмському повіті чумакувало коло 1000 душ і їздили на Дін, у Крим, в Одесу та інші міста²⁸².

В щойно цитованому рукопису Строгонівської бібліотеки знаходимо цікаві відомості про поширення чумацького промислу в містах і повітах Харківщи-

²⁷⁰ Данилевский. – Библиотека для чтения. 1857 г. 142 кн. II. Весна. 258.

²⁷¹ Н. Сумцов. – К истории слободско-украинского чумачества. «Киевская Старина», 1884 г., 495.

²⁷² Данилевский. – Оп. с., 258.

²⁷³ Ib.

²⁷⁴ Сумцов. – Оп. с., 495.

²⁷⁵ Пр. Н. Сумцов. – Очерки народного быта. (Из этнографическ. экскурсии 1901 г. по Ахтырскому уезду, Харьковской губ.). 48.

²⁷⁶ В. Пассек. – Историко-статистическое описание Харьковской губернии. Материалы для статистики Российской Империи. Изд. при Стат. Отд. Сов. Мин. Внутр. Дел. СПб. 1839, ст. 146.

Прим. Порівняй рукопис Строгонівської бібліотеки «Описание Харьковской губернии. 1837 г.»: чумакування поширене було в Богодухівському повіті, «особенно въ слободахъ Большой и Малой Писаревкахъ и въ Сѣнной» (141).

²⁷⁷ Оп. с., 147.

²⁷⁸ Оп. с., 149.

²⁷⁹ Оп. с., 150.

²⁸⁰ Оп. с., 157.

²⁸¹ Оп. с., 154.

²⁸² Оп. с., 156.

ни. Про жителів Лебединського повіту зазначено: «Чумакування доставляєть выгодное занятіє многимъ из жителей. В 1836 году выдано разныхъ видов на выѣздъ изъ Уѣзда 1536»²⁸³.

У місті Вовчанському «некоторые промышляютъ солью, рыбою, особенно солью, которую продають въ городъ или уѣздъ. Человека три изъ жителей имѣют по 30 паръ воловъ, и въ продолженіи лѣта раза три привозятъ соль изъ Крыма. Оставшеюся же отъ местной продажи возятъ въ Бѣлгородъ, Корочу и даже въ Орловскую губернію. Иные промышляютъ покупкою лѣса в Белгородском уѣздѣ, а за малымъ сбытомъ на мѣстѣ, отправляютъ на своихъ и на наемныхъ подводахъ въ Воронежскую губернію, особенно въ Острогожскій и Старобѣльскій уѣзды»²⁸⁴.

У Вовчанському повіті «иные изъ крестьянъ занимаются извозомъ, ѣздятъ на Донъ за рыбою, въ Крымъ за солью и продають какъ рыбу, такъ и соль въ Уѣздѣ по ярмаркамъ, что доставляетъ имъ почти всегда обеспеченное состояніе»²⁸⁵.

У Зміївському повіті: «Кроме земледѣлія жители занимаются съ большою выгодною чумакованіемъ»²⁸⁶.

У Куп'янському повіті теж «многіе занимаются чумакованіемъ»²⁸⁷.

У місті Ізюмі «иные ведутъ торгъ лѣсомъ, сбывая его бревнами и досками въ Таганрогъ, и другія безлѣсныя мѣста. Многіе отправляются въ Крымъ за солью, на Донъ за рыбою, таранью и въ городъ Бахмутъ за алебастромъ»²⁸⁸.

Обивателі Слов'янського теж їздили по сіль до Криму²⁸⁹.

Велику роль в розвитку чумацької промисловості відігравав сам Харків, з його ярмарками. На Хрещенський ярмарок до Харкова приставлялись «вина, водки, бакалейные товары и рыба – изъ Крыма, Одессы, Донских станицъ, Таганрога и Кизляра»²⁹⁰.

На Троїцький ярмарок привозили до Харкова «съ Дона копченную и сухую рыбу»²⁹¹.

На Покровський ярмарок довозили «изъ Одессы и Крыма вино, яблоки и виноградъ»²⁹².

На Успенському ярмарку чумаки набирали краму за дешеvu ціну й продавали його по дорозі до Криму. Коли-ж передбачалася суха осінь, то чумаки ішов з Успенського ярмарку до Ростова-на-Дону або до Одеси, Басарабії, теж продаючи по дорозі закуплений крам²⁹³.

²⁸³ Описание Харьковской губ. 1837 г. 158. (Рукопис Стругонівської бібліотеки. Бібліотека Вищої Школи м. Одеси). Цитую тут і далі з рукописів, зберігаючи правопис оригіналу.

²⁸⁴ Оп. с., 211.

²⁸⁵ Оп. с., 229.

²⁸⁶ Оп. с., 200.

²⁸⁷ Оп. с., 274.

²⁸⁸ Оп. с., 241.

²⁸⁹ Оп. с., 252.

²⁹⁰ Оп. с., 79.

²⁹¹ Оп. с., 81.

²⁹² Оп. с., 82.

²⁹³ Аксаков. – Украинские ярмарки. 116. Сборник статей из русских журналов.

«Всѣ четыре ярмарки, обогащая торговый классъ и оживляя городъ (Харків) и всю Губернію, даютъ выгодную работу значительному числу извозщиковъ и чумаковъ. Первые возятъ болѣе товары по дорогамъ Московской и Одесской, а другіе, болѣе, по своимъ степнымъ и ближайшимъ чумацкимъ дорогамъ къ Дону, Таганрогу и Крыму. Таким образомъ, одни вошки оживляютъ нѣсколько Губерній на значительномъ пространствѣ»²⁹⁴.

Характеризуючи промисли населення цілої Харківщини в 30-х роках минулого століття, автор опису, що його цитуємо, зазначає: «Чумакування составляетъ значительное занятіе многихъ изъ жителей, и каждая пара воловъ приноситъ хозяину круглымъ числомъ сто рублей»²⁹⁵.

В середині XIX століття чумакування поширене було в Котельві, Охтирського повіту, Боромлі, за 30 верстов від Сум, Красному Куті, Вільшані, Лютені, Барвинковому, Чивильзі, Фарбованій, Мурафі, Святодухівці, Колонтаєві, Мирному і в других селах і містах²⁹⁶.

Проф. Сумцов зазначає, що в 80-х роках минулого століття було в Боромлі багато старих людей, що колись чумакували: Лозовий, Гудим, Новгородський, Трипільський, Січкарь, П'ятак, Скачко та інші. Де-які з них, як Федір Лозовий, покинули чумакувати ще на початку 50-х років XIX стол., а другі, як Петро Січкарь, чумакували до 60-х років, коли збудовано було південні залізниці. Найбагатшими чумаками в 30-х і 40-х роках минулого століття були Лозовий і Гудим²⁹⁷.

Чумаки Полтавщини брали величезну участь у транспортуванні хліба до Кременчуцького порту, до Берислава та інших місць, сполучаючи довіз хліба з поворотним привозом соли.

До осередків чумацьких, що обслуговували Кременчуцький хлібний район, треба віднести в південно-західній частині Золотоноського повіту такі села: Іркліїв, Васютинці, Єреміївка, Жовнин, Москаленки, Демки і менші. До Кременчука тягнули чумаки з Кременчуцького, Кобеляцького, Хорольського, Лубенського та навіть інших повітів Полтавщини.

Чумацькими місцями особливо відзначався шлях Ромодан, що йшов водорозділом між Пслом і Хоролом²⁹⁸.

З північних повітів Полтавщини чумаки наїжджали до с. Вільшанки, коло Сум, на Харківщині, де брали вапно²⁹⁹.

²⁹⁴ Описание Харьковск. губ. 82.

²⁹⁵ Ор. с., 313.

²⁹⁶ Примітка: в зазначених місцях мешкали багаті чумаки: Андрій Сизьон, під Вільшаною, Іван Зліпко, Прокіп Бездудник, Баланда й Дубовик Микифор у Лютені, Батовський у Красному Куті, Бедило й Цьома-Патуня в Мурафі, сім'я Забаштів і Воротний під Ізюмом, Вербицький і Сосновий під Пришибом, Солонина Іван у Святодухівці, Озівського примор'я, Пахучий і Замазій у Колонтаєві і в селі Мирному, поблизу Валок, Копилець Коноваленко. Це капіталісти чумаки. У іншого з них 30–50 пар волів, а другий до того ще мав десятин 100–200 землі, тримав на одкупі гуральню, ліс, мав з 30 робітників, а де-небудь у саду було закопано 100.000 карб. асигнаціями.

Данилевський. — Нравы и обычаи укр. чумаков. Библиотека для чтения. 1857 г. 142 кн. VII. 133–134 ст.

²⁹⁷ Н. Сумцов. — К истории слободско-украинского чумачества. «Киевская Старина», 1884 г., 493–494 ст.

²⁹⁸ Ю. Янсон. — Статистическое исследование о хлебной торговле в Одесском районе. СПб. 1870. 109. (33).

²⁹⁹ К. Трутовский. — Из воспоминаний о поездках по Малороссии. «Киевская Старина», 1889. Сентябрь. 593.

В північній половині Полтавщини чумакування поширене було й серед міського населення. Це стверджують відомості, що ми їх знаходимо в рукопису Строгонівської бібліотеки «Топографическое описание Малороссийской Полтавской губ... сочиненное 1806 года»³⁰⁰.

В Переяславі не було «нарочитыхъ емщиковъ, или извозчиковъ кромѣ черного народа воловыми фурами нанимающагося для доставленія в ближайшіе губерніи разныхъ вещей и товаровъ охотящихся на тѣхъ же подводахъ выловлять изъ озеръ таврической области имѣющихся и соль такоже»³⁰¹.

Де-які жителі Прилук «занимаются такъ, какъ и по прочимъ городамъ, вывозимою изъ Крымскихъ острововъ съ солью и донскихъ станицъ рыбою»³⁰².

Обивателі Лохвиці торгують «вывозимою подобно прочимъ по городамъ жителямъ изъ Таврической области солью и Донскихъ береговъ разнаго рода рыбою, за которыми товарами ѣздятъ нарочитыми въ довольномъ числе пароволовыми по нѣскольку таковыхъ отъ каждого хозяина отправляемыми фурами съ весны и возвращаются въ лѣто, или осень, и загѣмъ по прочимъ и на мѣстѣ продають, какъ на ярмаркахъ, такъ и въ обыкновенные дни рыбу сотнями и тысячами, а соль на вѣсь пудами»³⁰³.

У Глинському були «простолюдины, волами охотящіесь»³⁰⁴.

У Ромні «козаки-жъ крестьяне или обыкновенные простолюдины болѣе на волахъ охотящіесь, хотя такъ же нанимаются въ извозъ подъ тяжелые клажи до ближайшихъ сосѣдственныхъ губерній городов, но рѣдкіе, большая жъ часть занимаются хлѣбопашествомъ, а богатѣйшіе изъ нихъ, или нисколько паръ воловъ излишнихъ имѣющіе отъѣзжають, какъ и всѣ Малороссіяне за солью въ Таврическую область и за рыбою къ берегамъ ріки Дона въ донскіе станицы»³⁰⁵.

Жителі Зінькова їздили «на собственныхъ воловыхъ фурахъ въ Таврическую область за солью и къ рѣкѣ Дону за разною рыбою»³⁰⁶.

Зсізьського-ж населення всієї губерні «нѣкоторые... ежегодно на собственныхъ волахъ отправляютъ къ Азовскому и Черному морямъ въ побережные города покупаемую здѣсь пшеницу и пшено, а оттоль доставляютъ, или изъ Дону Донскихъ станицъ разныхъ родовъ рыбу и изъ Крымского полуострова получаемую соль въ здѣшніе мѣста и продавая какъ то, такъ и другое получаютъ свои выгоды наиболѣе жъ нанимаются купцамъ, или кто только въ томъ нужду имѣть съ волами и повозками подъ фуры для перевозки въ другіе отдаленные города разныхъ товаровъ, симъ снискивають довольной профиктъ»³⁰⁷.

³⁰⁰ Бібліотека Вищої Школи м. Одеси. Рукопис Строгонівської бібліотеки.

³⁰¹ Топографическое описание. 154.

³⁰² Ор. с., 175.

³⁰³ Ор. с., 182.

³⁰⁴ Ор. с., 241.

³⁰⁵ Ор. с., 235.

³⁰⁶ Ор. с., 217.

³⁰⁷ Ор. с., 335–336.

Менш розвинене було чумакування на Катеринославщині. З осередків чумацьких тут відомі були в 60-х роках ХІХ стол. Нікопіль, Чорнишівка й Новопавлівка на правому боці Дніпра, а Рогачик і Бабин – на лівому. Чумаки наймалися ще взимку на першу ходку. Ранньої весни катеринославський чумак ішов, найчастіше в порожні, до Криму по сіль, привозив її до Катеринослава, тут набирив збіжжя і віз його до Нікополя. З 23-го квітня чумаки наймалися на весняні подорожі, а з 15-го серпня й до заморозків – на осінні.

Поруч постійних чумаків на Катеринославщині були ще тимчасові, – з селян, що наймалися на недалекі ходки (напр., до Нікополя) в неробочий час³⁰⁸.

На Херсонщині чумаків в середині ХІХ стол. було не дуже багато. Більшість чумаків проживала в північно-східній частині Херсонщини. З осередків чумацьких тут відомі: Крилов, Олександрія, Косово, Протопопівка, Кукалівка, Красна Кам'янка, Братолюбівка, Онуфріївна та інші³⁰⁹. Були чумаки і в Тираспільському повіті³¹⁰.

Херсонські чумаки північно-східної частини губернії їздили до Черкас, Новогорішівська, Крюкова, набирали там лісу, везли його на південь та продавали в тих містах, де були лісові склади, по дорозі до Берислава, Херсона, Миколаївка й Одеси. Продавши ліс, набирали нової ваги: пшениці, шерсти та ин. і везли далі, в південні міста. Тут закуповували рибу чи сіль і везли свій крам на північ губернії та продавали його промисловцям, що скуповували ці речі. Багато з херсонських чумаків, їздило по збіжжя до Кременчука і приставляло його до Берислава (відкіля збіжжя йшло водою до Одеси), тут набирали соли й поверталися назад³¹¹.

В инші губернії херсонські чумаки їздили переважно тоді, коли їх підряджали на перевезення краму, і коли ціни за перевезення стояли високі. З сіллю херсонські чумаки ходили аж до Проскурова; тут набирали збіжжя й везли до Одеси³¹².

Херсонські чумаки – частіше промисловці, як хурщики³¹³.

Вони не дуже квапилися в дорогу на весні, бо заможніші від київських: херсонський чумак обореться, обсіється й виходить у дорогу тоді, як степ зелений³¹⁴.

Окрему групу серед них складали так звані тимчасові чумаки, які чумакували не постійно, а в перервах між польовою працею. Худоба в них була мало-сила, погано годувана, її запрягали в дорогу зараз же після закінчення сівби. Вози в них були погані, шкіряних покрівців не було, не завжди була й рогожа, тому й крам часто від дощу пропадав. Ваги вони не брали більше, як 50 пудів. Не завжди такий чумак мав запасну вісь чи колесо. Коли в дорозі ламалась вісь чи колесо, він витрачав багато часу й грошей. Часто, приставивши крам на міс-

³⁰⁸ Ор. с., 132 (56).

³⁰⁹ Ю. Янсон. – Статистическое исследование о хлебной торговле в Одесском районе. СПб. 1870. 109.

³¹⁰ Ор. с., 218 (142).

³¹¹ Ю. Янсон. – Ор. с., 218 (142).

³¹² Ю. Янсон. – Ор. с., 250.

³¹³ Шмидт. – Ор. с., 283.

³¹⁴ Ю. Янсон. – Ор. с., 218 (142).

це, він упорожні їхав додому, бо не мав за що купити краму, і квапився скоріше приїхати додому, щоб не спізнитися на польові праці³¹⁵.

З осередків, де купчилися хурщики – «тимчасові» чумаки, відомі на півдні Херсонщини Березівка і Новий Буг, а на півночі – Куцівка, Інгульська Кам'янка, Вершинна Кам'янка³¹⁶.

На Басарабщині чумаків було мало: потреби транспорту задовольняли звичайні хурщики. Бендерські чумаки наймалися на довіз збіжжя до Бірзули або до Одеси³¹⁷.

На Поділлі потреби транспорту задовольнялись так кінними хурщиками, як і постійними чумаками. До кінця 50-х років минулого століття, коли зміцнили свою продукцію Одеські соляні промисли, подільські чумаки «корінні» ходили по сіль до Криму, а по дорозі до Криму везли пшеницю. Таке чумакування поширене було навіть у північно-західній частині губернії: Проскурівському та Летичівському повітах і в південній частині Волині (Старокостянтинівський повіт)³¹⁸. Чумаки були також у Вінницькому, Брацлавському, Гайсинському, Ольгопільському, Балтському та в інших повітах³¹⁹. В 60-х роках подільські чумаки ходили по сіль до Одеси. Набравши пшениці в південній частині губернії, – бо Проскурівський збіжжевий район почав обслуговувати то Галичину, то Волинь, то збував хліб Дністром³²⁰, – вони приходили до Одеси в червні, в Одесі набирали соли й везли її на Поділля й південну частину Волині (Старокостянтинівський повіт), куди прибували на початку серпня. Тут набирали пшениці й знов ішли на південь³²¹.

Чумакування поширене було й на Чернігівщині. Тут, крім збіжжя, значне місце в чумацькому промислі займало перевезення тютюну³²².

В 50-х роках минулого століття кількість чумаків на Чернігівщині скоротилася через пошесті на худобу, які часто бували в ті часи, та через заселення степової України, що збільшувало витрати чумаків на попас волів у дорозі³²³. Остання причина відбивалася й на чумаках з інших місцевостей України з тою різницею, що чумаки з північної України мусили проходити в південному напрямку довший шлях, і витрати їх були значно більші, як, скажемо, чумаків Полтавщини та Катеринославщини.

³¹⁵ Шмидт. – Ор. с., 284.

³¹⁶ Ю. Янсон. – Ор. с., 299 (223).

³¹⁷ Ю. Янсон. – Ор. с., 218–219 (142–143).

³¹⁸ Ю. Янсон. – Ор. с., 248 (172).

³¹⁹ Ор. с., 245 (169), 250 (174). Порів. «Вісник Одес. Ком. Краезн. при Всеукр. Акад. Наук». I, 20.

³²⁰ Ор. с., 249, 250 (173–174).

³²¹ Ор. с., 250 (174).

³²² Примітка: Чернігівщина, за офіційними відомостями, давала в середині минулого століття коло 400.000 пудів тютюну щорічно. Домонтович, на підставі відомостей неофіційних, цифру щорічного врожаю тютюну підносить до 500.000 і навіть до 800.000 пуд. (Домонтович. Материалы для географии и статистики России. Черниговская губ. СПб. 1865. 207–209). Тютюн з Чернігівщини йшов до Риги (в 1861 р. вивезено коло 300.000 пудів), до Варшави (в 1861 р. вивезено коло 60.000 пудів); багато приставляли тютюну з Чернігівщини до Минська, Могильова, Гомеля, Москви (Домонтович. Ор. с., 208) і на південь України (Ор. с., 376).

³²³ М. Домонтович. – Материалы для географии и статистики России. Чернигов, губ. СПб. 1865. Ст. 375.

В цю добу чумацтво збереглося в південній частині Чернігівщини, а саме: в Бахмачі, Курені, Обмачеві й Шаповалівці Конотопського повіту, в Степанівні Борзенського повіту, в Нових Млинах, Блистові, Ушні Сосницького повіту і в Манастирищі Ніженського повіту³²⁴. З цих повітів чумаки на весні ходили по вапно до с. Вільшанки, недалеко від Сум, на Харківщині³²⁵.

Чумаки Чернігівщини не ходили два або три рази за літ в дорогу: очевидно, цьому перешкоджала дальність дороги, і вони звичайно пробували на заробітках на півдні України ціле літо й тільки в-осени поверталися додому з рибою або сіллю³²⁶.

Зимою вони ставили свої воли на «барду» по гуральнях, а, вигодувавши їх, на весні продавали на заріз³²⁷.

Крім чумаків, транспортуванням займалися на Чернігівщині й інші візники, які привозили крам з Ромна, Полтави й інших міст. Вони возили й тютюн на південь України, а звідтіля привозили рибу. Навантаження хури в них було значно менше, як у чумаків: вони накладали на хуру коло 30 пудів³²⁸.

На Кубані теж знаходимо докази існування чумацтва. Ф. Щербина розповідає, що в Єйському повіті чумакували чорноморські козаки, що лишили Анапську фортецю після Севастопольської війни – бо її було зруйновано – і оселились в станицях Новодерев'янківській, Новощербинівській та ін.³²⁹

Навіть на підставі наведених відомостей цілком з'ясується величезна роль чумацтва в транспорті й торгівлі на Вкраїні в XIX столітті. Нарешті ще скористуємось відомостями, що їх подає Данилевський у згаданій своїй статті³³⁰. На підставі опублікованих відомостей про засноване в його часи³³¹ «Товарищество-Днепрового Низового Пароходства» Данилевський зазначає, що через степи України що-року перевозилось до портів півдня і в Росію:

соли	8.000.000 пудів,
пшениці	9.000.000 ”
іншого хліба	3.000.000 ”
льонного насіння, сала, шкір і іншої сировини	600.000 ”
еспанської шерсти	100.000 ”
садовини кримської й басарабської	50.000 ”
вина кримського й басарабського	800.000 відер
горілки	400.000 ”
і багато інших продуктів. Через саму тільки Харківщину чумаки провозили	

³²⁴ Іб. і Филарет. – Историко-стат. описание Черниг. епархии VL 357. 382. VII. 403.

³²⁵ К. Трутовский. – Ор. cit., 593.

³²⁶ М. Домонтович. – Ор. cit., 375.

³²⁷ Іб.

³²⁸ Іб., 375–376.

³²⁹ Ф. Щербина. – Ор. с., 158–159.

³³⁰ Данилевский. – Нравы и обычаи украинских чумаков. Библиотека для чтения. 1857. 142 кн. VII. 156 ст.

³³¹ В 50-х роках XIX стол.

щорічно 3.000.000 пуд. соли, що становить 50000 маж³³². Лише Кременчуцький хлібний район обслуговувало в 60 роках минулого століття коло 13–14 тисяч чумацьких хур³³³.

Крім того, чумаки приставляли до Польщі хліб, сало, свині. На Білостоцькі й Варшавські сукняні фабрики возили з українських ярмарків велику кількість вовни³³⁴. У Польщу ходили не тільки чумаки західньо-українські, а навіть зі східньої України. Данилевський оповідає про згаданого вже чумака Івана Солонину, який проживав у Святодухівці, недалеко від села Приют (колиш. маєток Сонцева на річці Кобильна), що він чумакував трицять років і ходив з волами навіть у Варшаву³³⁵.

Наведені вище подробиці про слобідських чумаків проливають де-яке світло на питання про те, з яких станів виходили чумаки. Щоби стати чумаком, потрібна була досить значна сума грошей. Крім пари-двох пар волів, треба було мати добре влаштовану мажу зо всіма приладдями до неї, шкіряне покриття до неї, або хоч рогожу для покривання краму в дорозі, і запас грошей на куплю краму. Цілком зрозуміло, що чумаки-хазяїни (не наймити) походили з досить заможних шарів. В XIX столітті чумакували й селяни-власники, і селяни-кріпаки, що платили поміщикові обрід до 25 карбованців сріблом від родини; якщо заробітки чумака-кріпака були високі, то він мав можливість викупитись на волю³³⁶. Для кріпака чумакування здавалося привабливою професією. По-кріпачене селянство вбачало в чумацтві можливість позбутися різних тягарів, що накладалися панщиною. В піснях протиставляється вільне чумацьке життя тяж-кому становищу кріпака:

«А в Одесі добре жити –
Мішком хліба не носити,
На панщину не ходити,
Подушного не платити:
Ні за плугом, ні за ралом –
Називають мене паном»³³⁷.
«А я собі бурлакую,
Ой тим-же я чумакую;
Ой так мені лучче жити,
На панщину не ходити,
Подушного не платити,
Ні за плугом, ні за ралом –
Називають мене паном»³³⁸!).

³³² Аксаков. – Украинские ярмарки. 154.

³³³ Ю. Янсон. – *Op. cit.*, 110.

³³⁴ «Киевлянин», 1868 г. № 92. О направлении Киево-Брестской дороги.

³³⁵ Данилевский. – *Op. c.* Библ. для чтения. 1857. Кн. 143. Ст. 30.

³³⁶ М. Слабченко. – Матеріали до економічно-соціальної історії України XIX ст., т. I, 224 стор.

³³⁷ Рудченко. – XVI, 117.

³³⁸ «Труды», т. V. 1033. 155.

Знаходимо звістки й про чумаків-міщан, однодворців, казенних селян, військових поселенців і колоністів³³⁹. Де-які поміщики, особливо з дрібномасткових, теж займалися чумакуванням³⁴⁰. У Вальківському повіті, на Харківщині, чумакували в 30-х роках минулого століття казенні селяни, які, скінчивши польову працю, звичайно їздили в Крим по сіль або на Дін по рибу й продавали привезений крам по селах з великим прибутком³⁴¹. На Катеринославщині в середині XIX стол. чумакували казенні селяни: вони приставляли збіжжя в портові міста та інші торговельні пункти³⁴².

На Херсонщині в ті часи чумакували міщани, казенні селяни, найчастіше ті, що мали в господарстві робітників, які лишалися дома, на хозяйстві, з робочою худобою. Чумакували і втікачі-кріпаки, що масами оселялися на Херсонщині³⁴³. В селі Великі Копані, зоснованому такими втікачами, поширене було чумацтво й серед селян, і серед козаків, що прийшли сюди з Чернігівщини на початку XIX століття³⁴⁴.

На Київщині чумакували й селяни, і однодворці. Ті, що мали багато робітників у сім'ї, наймалися у всяку пору перевозити крам, а «малосімейні» наймалися тільки тоді, коли кінчали польову працю. Були й такі, що виключно займалися чумацькою промисловістю³⁴⁵. Часом, під впливом обставин, чумак зовсім залишав свою професію. Невдалі торговельні операції або тяжкі дорожні пригоди викликали в уяві чумака привабливі картини спокійного життя хазяїна:

«Ой хто дома хазяїнує,
На білому спать лягає,
А хто ходить та по тих дорогах –
Велику нужду приймає»³⁴⁶.
Чумак приходив до думки, що:
«Лучче-б було хазяїнувати,
Ніж по дорогах ходити»³⁴⁷.
Чумак кидав свою професію і звертався до хліборобства:
«О хвортуно-небого!
Послужила мені не много;
Служила в чумацтві,
Да служила в бурлацтві,
Ще послужи у хазяйстві»³⁴⁸.

³³⁹ Данилевский. – Библиот. для чтения. 1857. 142 кн. VII. 130 ст.

³⁴⁰ Фриде. – Чумачество на Украине. Видання Етнограф. Відділу Руського музею в Ленінграді. К. Трутовський. – Ор. cit., 596.

³⁴¹ И. Воронов. – Статистич. описание Валковского уезда, Харьк. губ. Журнал Мин. Вн. Дел. 1839. № 4, 52 ст.

³⁴² В. Павлович. – Материалы для географии и стат. России. Екатеринос. губ. СПб. 1862. 240 ст.

³⁴³ Шмидт. – Ор. с., 282–283.

³⁴⁴ Є. Єгоров. – Село Великі-Копані. «Вісник Одеськ. Ком. Класнаства У. А. Н.», № 2–3. 194.

³⁴⁵ И. Фундуклей. – Ор. с., ч. I, 521 ст.

³⁴⁶ «Труды», т. V, 1038, 159 А.

³⁴⁷ Іб., 1039, 1598.

³⁴⁸ И. Рудченко. – LVII Б. 220.

Підходячи до питання про заробіток чумака-промисловця, треба зазначити, що на нього впливали, крім попиту на крам та постачання його, інші чинники: довжина віддалення, яке проходив чумак, приставляючи крам, якість дороги, час, який витрачав чумак на дорогу, і дорожні витрати. Тому й заробіток чумака мінявся в залежності від цих чинників і в різних місцевостях був неоднаковий.

Заробіток чумака, що торгував сіллю в кінці XVIII століття, був значний тому, що чумак, купивши в Криму соли за досить низку ціну й заплативши встановлене в 1764 р. мито³⁴⁹, вільно торгував по містах і містечках.

Становище солеторгівця змінилося з 1814–1818 років. Замість мита, уряд відкрив продаж соли з озер пудами: в 1814 р. ціну на сіль установлено було в 40 коп. ас., а в 1818 році – 80 коп. асигнаціями. Чимало чумаків тепер не могли витримати великих дорожніх витрат і низької ціни на сіль, і торгівля цим предметом почала переходити до рук купців, а чумаки-промисловці почали обертатися в візників³⁵⁰.

Чумак з Київщини, що ходив у середині XIX ст. до Криму по сіль, мав такий заробіток на одному возі (Скористуємось із даних, що їх подає Фундуклей у зазначеній вже праці³⁵¹. Пуд соли в Криму коштував 25 коп., на мажу звичайно навантажували 60 пудів, і таким чином мажа соли коштувала 15 карб. на місці. Дорожніх витрат було пересічно по 10 коп. на пуд, а всього 6 карбованців. На амортизацію мажі 4 % з коштовності мажі, ц.-т. 2 карб. 48 коп., а всього витрати на одну мажу соли 23 карб. 48 коп. Коли взяти пересічну ціну на сіль за 10 років (1839–1848 р.) – 62 коп. за пуд, то вийде, що за 60 пудів чумак одержував 37 карб. 20 коп., цеб-то, 13 карб. 72 коп. чистого прибутку, що дає 58 % на витрачений капітал.

Коли-ж чумак з Київщини віз пшеницю до Одеси, то заробіток його, за даними Фундуклея, був такий³⁵².

В 1847 році пересічна ціна на Київщині 3 карб. 70 коп. за четверть.

Доставка до Одеси одної четверти.....1 кар. 75 к.

На мазання воза 28¹/₂ к. або на четв.....4 к.

За прокат лантухів.....7 к.

2 гарці намірювання при здачі.....12 к.

Одна четверть обходилася.....5 кар. 68 к.

В Одесі пересічна ціна на пшеницю в 1847 р. – 6 карб. 85 коп. за четверть. Прибуток на одну четверть 1 карб. 17 коп.; коли-ж узяти до уваги 1¹/₂% витрат в Одесі на маклера та роз'їзди (від 6 карб. 85 к. – 11 коп.), то чистий прибуток на четверть буде 1 кар. 06 коп., цеб-то, 18 %. Заробіток на мажу (за 5 четвертей) 5 карб. 30 коп.

³⁴⁹ Див. вище, стор. 24.

³⁵⁰ Арандаренко. – Записки о Полтавской губернии. II, 360–361. Порів. М. Слабченко. Матеріали до економічно-соціальної історії України XIX ст., I, 224.

³⁵¹ Фундуклей. – Ор. с., ч. III, 515 ст.

³⁵² Фундуклей. – Ор. с., ч. III, 386–387 ст.

Чумак-хурщик, що найнявся приставити пшеницю до Одеси з Черкаського, Чигиринського, Гуманського й Звенигородського повітів, одержував за четверть у грудні 1 карб. 28 $\frac{1}{2}$ коп., в січні – 1 карб. 42 $\frac{6}{7}$ коп., в квітні – 1 карб. 75 к., а в червні, коли йшло найбільше привезення, 1 карб. 86 коп. В інших повітах, крім Київського й Радомиського, платили за довіз до Одеси по 2 карб, за четверть. Коло 2-х карбованців з четверти брав чумак-хурщик за привезення хліба до Одеси з Волини або з північних повітів Поділля. Взагалі рахували, що довіз четверти збіжжя з інших губернь до Одеси обходився пересічно 2 карбованці³⁵³. З Одеси чумаки брали 1 карб. з четверта на віддалення 100 верст, а на 250 верст, коло 2-х карбованців³⁵⁴. Крім того, хурщикові-чумакові давали на перевіз через ріки і на дьоготь для коліс до 30 коп. на один віз³⁵⁵.

Час, коли наймався чумак-хурщик на довіз краму, теж відбивався на платні, яку одержував він від наймача. Найменше одержував чумак, коли він наймався в-осени на весняне перевезення й одержував навіть в-осени частину грошей. Весняна умова давала чумакові більший заробіток; ще більше платили чумакові-хурщикові влітку, а особливо в кінці літа, коли потреба в чумацькому транспорті виростала найбільша. Отже, бідніші чумаки, що потребували скорішого заробітку, одержували менше, а заможніші брали за перевезення вищу плату³⁵⁶. Половину платні за перевезення чумаки-хурщики звичайно одержували при навантаженні краму, а другу – після привезення на місце. Щоби не гаяти багато часу, чумаки умовлялися стояти для прийому вантажу не більш, як два дні, і стільки-ж при здачі краму; за довшу стоянку купці повинні були платити окремо. Терміну для привезення вантажу не призначалося через те, що в негодую воли не йшли, бо ярма натирали їм шиї³⁵⁷.

Північно-українські чумаки, що ходили до Криму або Озова, мали ще більший заробіток. Коли взяти під увагу, за даними Данилевського³⁵⁸, навантаження чумацької мажі від 50 до 65 п. і платню за перевезення одного пуда вантажу з північної України до Криму або Озова від 50 к. до 1 карб. 50 к., то заробіток чумака хитався від 25 до 75 карб, сріблом за один кінець (під час Кримської війни чумак брав до 2 карб, за пуд). В Криму чумак набирав 65–70 пудів соли по 25 коп. за пуд, а вдома продавав по 65–70 коп. за пуд, що давало чумакові чистого заробітку від 20 до 30 карб. За шість кінців – три рази до Криму або Озова й назад – чумак мав прибутку від 150 до 350 карб. Багаті чумаки мали до 30 маж, і заробіток такого чумака за літо хитався між 4000–10.000 карбованців.

Вираховання Данилевського наближаються до дійсності, але до них треба додати поправки: не взято на увагу витрати в дорозі на пасовисько, водопій,

³⁵³ Шмидт. – Ор. с., 286.

³⁵⁴ Іб.

³⁵⁵ Фундуклей. – Ор. с., ч. III, 421 ст. Порівн. Шмидт, ор. с., 286.

³⁵⁶ Шмидт. – Ор. с., 286.

³⁵⁷ Фундуклей. – Ор. с., ч. III, 421 ст.

³⁵⁸ Данилевский. – Ор. с., 142 кн., Весна, 258–259.

перевози через річки, псування мажі та її приладдя, амортизацію мажі, падіж волів. Взявши це все на облік, ми мусимо розмір чумацького заробітку зменшити³⁵⁹. Крім того, сам Данилевський зазначає, що чумаки часто продавали сіль не по ярмарках, бо це вимагало багато часу, а гуртом, у руки посередників, які давали чумакам нижчу ціну. На Басарабських озерах до чумаків з'являлися комісіонери, які вмовлялися з чумаками взяти сіль по певній ціні, коли вони приставлять її на місце. Поки чумаки пробували в дорозі, комісіонер поспішав на місце й перепродавав сіль купцеві, заробляючи на тому. Бувало й так, що він і зовсім зрікався прийняти сіль у чумаків (завдаток був малий або й зовсім не було), і тоді чумаки їздили по ярмарках і продавали сіль у роздріб³⁶⁰. Часом чумакові доводилося везти «торохтія», цеб-то їхати впорожні: коли на Україні був неврожай, чумаки їхали до Криму порожньою мажею, а бувало й так, що й з Криму чумаки везли «торохтія». Данилевський сам зустрічав таких чумаків на Муравському шляху³⁶¹.

Чумаки, що перевозили чужий крам в обидва кінці, мав, розуміється, менший заробіток, як той, що транспортував свій крам. Одна подорож чумака з Кременчуцького збіжжевого району³⁶² до Берислава давала йому заробітку в 50-х роках минулого століття від пари волів 12–14 карб. через те, що, взявши з хури під хліб 7 карб. 50 коп., а за хуру під сіль 10 карб., він з 17 карб. 50 коп. мусив витратити на переправу в Бериславі 1 карб. 50 коп., маклерові копійок 50 та на харч для себе і дрібні дорожні витрати 1–2 карб. Отже за три «ходки» чумаки цього району мав з пари волів 35–40 карб.³⁶³

Чумаки, що ходили із Старокостянтинова до Одеси з пшеницею, а назад із

³⁵⁹ Примітка. Чумаки скаржились на те, що «все на одкуп, крім одного неба». Де-кілька копійок платив чумаки за переїзд через міст. Орендарі мостів в де-яких місцях примушували чумаків купувати горілку, по одній кварти на десять маж. За попас волів звичайно платили по 2 копійки з пари волів, а в де-яких місцях, і більше: під Карлівкою, в маєтку графінні Разумовської, стягали з чумаків по 10 коп. за пару. Траплялися місця, де чумакам не доводилося платити за попас, наприклад, в межах земель Іловайських, на Донському чумацькому шляху. За водопій платили рідко й мало. По дорозі до Криму або Озова чумаки в Боромлі витрачали на мостове, попас, водопій, дьогот і таке інше коло карбованця, а до Одеси або Москви витрати збільшувалися (Н. Сумцов. К истории слободско-украинского чумачества «Киев. Стар.», 1884 г. 496 ст.). В тих місцях, де були глибокі колодязі, брали за водопій по 5 коп. з пари (Данилевський, ор. с., 143, VII, 21). За Оріховим, де були скарбові колодязі, з чумаків брали за водопій 11/2 коп. за пару волів (ib.). Високу платню брали з чумаків за переправу в Бериславі – Кахівці. В 50-х роках 19 ст. власник Кахівки, поміщик Куликовський, збудував пароплав для перетягання поронів і стягав з кожного порожнього воза 40–45 коп., а з мажі, навантаженої сіллю, 65–75 коп., а то й 1 карбованець. З цієї суми 2/3 відходило власникові пароплава, а 1/3 власникові порона, бо Куликовський не мав власних поронів. На цьому Куликовський мав прибутку за 2 місяці (травень і червень) до 30.000 карб. сріблом. З липня місяця чумаки переїздили по наведених мостах в Нікополі та Бериславі даремно, бо Куликовський, якому доручено було доглядати за цими мостами, одержував на утримання їх від Соляного управління 12.000 карб. сріблом щорічно («Киевлянин» 1866, № 112. Несколькі слов о чумацком промысле. Порівняй Афанасьев-Чужбинский. Ор. с., 282–284).

В деяких місцях чумаків примушували за пашу, за перевози виконувати різні праці: завезти сміття, привезти піску або каміння й т. ін. (Данилевський, ор. с., т. 143, VII. 23 ст.).

³⁶⁰ Фундуклей. – Ор. с., ч. III, 519 ст.

³⁶¹ Данилевський. – Ор. с., 142 кн., Весна, 259.

³⁶² Ю. Янсон. – Ор. с., 109 (33).

³⁶³ Ор. с., 115 (39).

сіллю, заробляв за два кінці на початку 60-х років карбованців 20, а за років 5 після того, заробіток такого чумака збільшився до 25–28 карб. Чумак, що ходив з Балти до Одеси, мав за одну ходку карбованців 10³⁶⁴.

Слобідсько-українські чумаки мали високий заробіток від подорожи на Дін. Тут вони купували в'ялену рибу по 14 карб, асигнаціями за тисячу й накладали по 5000 шт. на мажу, а продавали по 30 або навіть по 40 карб. за тисячу, що давало – чумакові більш, як 100% заробітку. Так само вигідно було чумакові везти з Дону свіжу рибу, якої звичайно навантажували на мажу коло 2¹/₂ тисяч шт. по ціні 22 карб. за тисячу, а продавали по 40–50 карб. за тисячу³⁶⁵.

Ці відомості, подані М. Сумцовим, очевидно, відносяться до 50–60 років минулого століття. Ще більший заробіток мали чумаки від торгівлі рибою в 30-х роках XIX століття. Чумаки брали тоді чехонь по ціні вдд 7 до 12 карб. за тисячу, а продавали по 25–35 карб. за тисячу, чебака купували по 20–30 карб., а продавали по 80–100 карб. за тисячу; сула йшла по тій-же ціні, що й чебак. Тараню купували по 2–6 карб., а продавали по 10–20 карб. за тисячу. Судак ішов трохи дорожче, як тарань, а боковня по тій-же ціні, що й чехонь³⁶⁶.

На протязі 40-ліття, з 20-х до 60-х років XIX ст., заробіток чумака-хазяїна зменшився не тільки через те, що предмети чумацької промисловости подорожчали (риба на Дону подорожчала в 3–4 рази), а й тому, що попас волів піднявся в ціні до 10 коп. за пару, і взагалі дорожні витрати виросли, подорожчали й воли, а крім того, і наймитові доводилося платити, замість 25 карб., 30–40 на рік³⁶⁷. Проте і в цю добу скупчення капіталу в руках одного хазяїна-чумака досягало високого рівня. Хоч Завадський і спростував в своїй статті³⁶⁸ твердження чумака Т., який заявляв, що в нього вкрадено 560.000 карб., хоч він (Завадський) і вважав ці гроші за вигадку, але-ж оповідання цього чумака, надруковане в Ч. 69 «Киевлянина» за 1871 р., цілком правдоподібне й нічого неймовірного не включає, коли взяти на увагу, що він чумакував 40 років, і що з ним ходило не менш, як 50 паровиць, а часом і 70–100, та пригадати ті дані про заробіток чумаків, які подають у згаданих своїх працях Данилевський або Сумцов³⁶⁹.

Торговельна практика чумаків виховувала з них людей, які добре розбиралися в питаннях купівлі та продажу й уміли витягати з тих або інших обставин користь для себе.

³⁶⁴ Ор. с., 250–251 (174–175).

³⁶⁵ Н. Сумцов. – Ор. с., 496. За свідцтвом чумака Т. (Див. «Киевлянин». 1871, № 69), на один чумацький віз брали чехони 4000 шт., чебака від 1100 до 1300 шт., сули кращої 1300 шт., тарані 7000 шт., судака 6000 шт., боковні по 3000 й 4000 шт. Найбільший попит був ,на чехонь. Інші сорти риби: чебак, тараня, сула, судак, боковня, розходилися в меншій мірі й купувалися чумаками рідше («Киевлянин», 1871 г., № 69).

Подорож з Харківщини до Москви давала чумакові часом коло 100 карб, чистого прибутку. За довіз грушини до Москви чумак заробляв коло 40 карб., а за привезення московського краму на українські ярмарки платили чумакові карбованців 60. (Сумцов. Ор. с., 495).

³⁶⁶ Сумцов. – Ор. с., 496. «Киевл.». 1871. № 69.

³⁶⁷ «Киевлянин», 1871 р., № 69. Рассказ чумака. Ю. Янеон. Ор. с., 115 (39).

³⁶⁸ И. Завадский. – Лицевая сторона «Крестьянина миллионера». «Киевлянин», 1871 р., № 117–118.

³⁶⁹ Данилевский. – Ор. с., Библиотека для чтения, 142 кн. Весна, 258–259. Сумцов. – Ор. с., 496.

Згаданий уже чумак Т.³⁷⁰ вигравав на різниці курсу асигнацій на Київщині й на Донщині. На Київщині срібний карбованець приймали по 3 карб. 50 коп. асигнаціями, а на Донщині такий карбованець ішов по 4 карб. асигнаціями. Полумперіял на Київщині коштував 18 карб. 2 коп. асигнаціями, а на Донщині 20 карб. 60 к. Набравши з собою на Донщину металевих грошей, чумак Т. різницею на курсі асигнацій покривав дорожні витрати. Під час Кримської війни чумаки стали приставляти фураж для війська й заробляли на цьому великі суми. В 1855 р. чумак Т. купував овес на пристані Тнокая на Озівському морі, по 3 карб. за четверть, а продавав у Криму по 12 карб. і дорожче; на один віз він набирив до 15 четвертей вівса. Коли більшість чумаків почала обслуговувати потреби війська, риба на Донщині значно впала в ціні, і чумаки брали 1000 шт. чехоні за 5–7 карб., а продавали навіть по 60 карб. тисячу. За один рік сім'я чумака Т. заробила 50.000 карб.³⁷¹

Але провадження таких широких торговельних операцій не є типова риса чумацького промислу: чумак переважно торговець дрібний; як такий, він провадив торгівлю на готівку, переважно на дзвінку монету³⁷².

Скупчення торговельного капіталу в руках окремих чумаків робило з них підприємців ширшого масштабу, які набували великої кількості паровиць і ставили до них наймитів, звичайно, по одному на п'ять паровиць. Наймити одержували в 30-х роках XIX ст. карбованців 25 на рік, а в 70-х роках карбованців 30–40³⁷³. На Слобожанщині наймит одержував значно менше, 8–10 карб. від Великодня до зимнього Миколи³⁷⁴. В наймити вступали збіднілі селяни або чумаки, що колись мали свою паровицю – дві і через конкуренцію з чумаками-капіталістами не могли самостійно торгувати. Такий чумак обертався в звичайного наймита, що ставав за платню до багатого чумака або, коли мав де-яку суму грошей, входив у спілку з чумаком-капіталістом, з правами пайовика³⁷⁵. Іноді за наймита до чумака йшов заможний селянин, який згодом, заробивши грошей, сам ставав чумаком.

Так виникали чумацькі валки нового типу, валки хазяйські, замість ватаг типу запорозького³⁷⁶, які мали на собі відбиток військової запорозької організа-

³⁷⁰ «Києвлянин», 1871 р., № 69.

³⁷¹ «Києвлянин», 1871 р., № 69.

³⁷² М. Слабченко. – Матеріали до економічно-соціальної історії України XIX ст., т. I, 223–224 ст.

³⁷³ «Києвлянин», 1871 р., № 69.

³⁷⁴ Сумцов. – К історії слобод.-укр. чумацтва. «Києвская Старина». 1884, 494 ст.

³⁷⁵ Ф. Щербина. – Ор. с., 154.

³⁷⁶ Ф. Щербина. – Ор. cit., 145–148.

Примітка. За Щербиною ватага – асоціація людей, що зв'язані певною метою та солідарністю інтересів, а валка – чумацький обоз, в який входять одна чи більш артілів (ватаг). (Щербина, ор. с., 144). Гадаю, що такого відрізнєння понять «ватага» і «валка» в життєвій практиці не було, і слово «ватага» вживалося не тільки в розумінні «артіль-асоціація», а також і в розумінні «валка-обоз». Отаман міста Архангельського 30 грудня 1743 р. писав до Київського генерал-губернатора: «весною ватаги великие идут тими шляхами»

ції і разом з тим були торговельно-візницькими товариствами, що торгували й перевозили свій крам³⁷⁷.

Інші – «незаможні» чумаки складали ватаги візницькі, які перевозили виключно чужий крам³⁷⁸.

Бувало й так, що чумацька ватага в один бік везла чужий крам, а в другий – свій. Такі артїлі чумаків описано в Калачова³⁷⁹. Їх наймав хазяїн-купець з осені й давав завдаток одному з чумаків, що користувався в своїх товаришів з найбільшої пошани й ставав після цього для них за отамана. Він видавав завдаточні суми чумакам, які мали потребу в грошах. Він, перед від'їздом, закуповував на дорогу дьоготь, рибу, сіль, провадив у дорозі різні витрати і взагалі розпоряджався всім. Після діставки краму (звичайно пшениці) на місце, він виплачував чумакам зароблені гроші, і тоді вже чумаки купували риби та соли, ставали власниками, і тільки харчові продукти в них лишалися спільними. На таку можливість для найманого чумака провадити торговельні операції на власні гроші вказує й проф. Слабченко: «Найманий чумака при чумакові-підприємцеві мав право займатись торгівлею на власні гроші й, поїхавши наймитом, міг повернутись хазяєм»³⁸⁰.

Найбільше нагадували старовинні валки з виборним отаманом так звані «пирятинські ватаги», які складалися з чумаків власників. Вони обирали отамана, який був повновладним начальником валки: він давав усякі розпорядження, стежив за виконанням накладених на того чи іншого чумака обов'язків, був головним уповноваженим при купівлі й продажу краму і скарбником валки. В поміч йому обирався «осавула». Всі інші члени ватаги були рівноправні й мусили виконувати різні дорожні обов'язки: доглядати волів, пасти їх, напувати, то-що.

Кра́м, вивезений з дому, чумаки продавали індивідуально, і кожний користувався зі свого прибутку. Що-до соли, яку купували в Криму, то вона продавалася спільно, починаючи з заднього воза, а одержані за всю сіль гроші чумаки ділили між собою пропорційно до кількості й якості соли, яку мав кожний чумака на своїй мажі.

Такі ватаги існували ще на початку 80 років минулого століття³⁸¹.

Під впливом тої або іншої ролі торговельного капіталу в утворенні чумацької ватаги змінювалися й форми організації ватаги.

Чумацьку ватагу типу запорозького, з виборним отаманом та кухарем, витиснула «хазяйська» валка, на чолі якої стояв сам хазяїн, і ватага наймитська з отаманом-артільщиком, який був не тільки авторитетною особою в очах чумаків, а й довіреним купця-наймача. Тільки в випадку об'єднання в ватагу чумаків-власників зберігся старовинний тип чумацької ватаги з виборним отама-

(Зап. Одес. Общ. Ист. и Древ., XIV, 335).

³⁷⁷ Докладно про організацію чумацьких валок див. Ф. Щербина. Ор. с., 129–175.

³⁷⁸ Іб.

³⁷⁹ Н. Калачов. – Артели в древней и в нынешней России, 41–44 с.

³⁸⁰ М. Слабченко. – Матеріяли до економічно-соціальної історії України XIX стол., т. I, 225 стор.

³⁸¹ Докладніше про Пирятинські валки див. Щербина, ор. с., 166–171.

ном (пирятинські ватаги). Існування виборного отамана в чумаків у 60–70 р. ХІХ стол. стверджується тими відомостями, які подає нині ще живий Явдоким Дирло, що народився в 1842 році й мешкає в селі Ново-Збур'ївка Голопристанського району, Херсонської округи³⁸². Він так описує чумацьку ватагу – асоціацію хазяїнів. Хазяїн-чумак мав від 3-х до 5 маж. За повного, дійсного чумака вважався той, хто мав 5 маж. Звичайна чумацька валка – за термінологією Дирла «обоз» – складалась з 10-ти хазяїнів-братів, які обирали з проміж себе старшого, отамана. Бували валки (переважно наймані) без отамана: за старшого вважали й слухали того, хто їхав перший у валці, а це звичайно був чумак, який добре знав дорогу³⁸³.

В чумацьких піснях особа, що стояла на чолі чумацької валки, зветься частіше отаман і рідше гетьман³⁸⁴. Очевидно, ці назви виникли під впливом козацьких традицій³⁸⁵. Часом у піснях чумаки звертаються з просьбою відпустити їх додому до рядчика або до рядчика-одкупщика³⁸⁶. Тут, очевидно, маємо відбиток тої форми чумацької валки, в якій порадкував наймач чумаків – капіталіст або його довірених.

Чумаки звертаються до рядчика з просьбою:

«Ой, рядчику-одкупщику,
Вчини-ж нашу волю,—
Ой, одпусти нас чотирьох
На врем'я до дому».
А рядчик відповідає:
«Ой, рад-би я, миле браття,
Всіх вас розпускати:
Хура страшна, край далекий —
Треба поспішати»³⁸⁷.

А часом виступає на чолі валки хазяїн:

«Ой, раді-б ми вернутися — хазяїн не пускає»³⁸⁸.

В ХІХ стол., в зв'язку з розвитком експорту збіжжя й концентрацією торговельного капіталу в руках великих купців, торговельна роля чумацтва падає, і чумаки переважно обслуговують потреби транспорту. Вони наймаються в купців на довіз «крану».

Купець, якому потрібні були хури, наймав чумака сам або через свого довіреного. В місцях, де потреба в чумацькому транспорті була велика, утворилась

³⁸² А. Миколук. — Село Ново-Збур'ївка. «Вісник Одеської Косії Краєзнавства». № 2–3. 258.

³⁸³ З моїх записів на Поддільно, в м. Соболівці.

Примітка. Хурщики (не постійні чумаки) також ходили валками — від 20 до 50 возів — і обирали отамана, що одержував гроші й господарював у дорозі. (Ю. Янсон. Ор. с., 303 (227).

³⁸⁴ И. Рудченко. XLVII. А. 199. «Труды», т. V, 1030, 150 А, 1034, 157.

³⁸⁵ В XVII ст. отаман звався ще «ватаг». Ор. Левицкий. Очерки народн. жизни в Малороссии. «Киев. Ст.». 1901. Ноябрь. 225–226.

³⁸⁶ И. Рудченко. — XLVIII, Б–200, В. Г–201.

³⁸⁷ Рудченко. — XLVIII, Б. 200.

³⁸⁸ «Труды», т. V, 1030, 144.

навіть окрема професія-факторство для наймання чумаків. В Крюкові в 60-х роках минулого століття душ десять таких факторів складала щось подібне до товариства. Вони наймали чумаків і ділили хури між відсилачами ваги³⁸⁹. В Крюкові, на майдані, в літню пору повно було не тільки місцевих чумаків, а й лубенських, миргородських, навіть «польських», з Поділля та Київщини.

Наймання переважно відбувалося в корчмі. Умова була усна: вдарять по руках, фактор почастує чумака горілкою – і край. Письмові умови, завірені в волості, траплялися рідче, а формальні контракти склалися дуже рідко, бо й потреби в них не було: придніпрівські чумаки надзвичайно сумлінно виконували взяті на себе зобов'язання³⁹⁰.

У Крюкові наймали чумаків улітку. На першу-ж ходку наймали чумаків так на Київщині й Полтавщині, як і на Херсонщині, взимку, починаючи з масниці. Одержавши від купця завдаткові суми, фактор об'їжджав кілька разів знайомі села й умовлявся з чумаками. Чумакові, що наймався везти хліб, давали в завдаток коло половини грошей. Навантажуючи хуру хлібом, чумака одержував ще невелику суму, а здавши збіжжя, – решту грошей. Коли-ж чумака наймався під сіль, він зразу одержував усю суму.

Фактор одержував один пуд з відсилача й один з чумака з кожної найнятої хури³⁹¹.

Фактори для наймання чумаків були також на Поділлі³⁹².

Що-до кількості маж, які входили в валку, то звичайна цифра їх 30–50. Чумаки уникали утворення надто великих валок для того, щоби не було великого натовпу на перевозах та на водопоях, але по дорозі до Криму валки зростали, наближаючись до Перекопу, і нарешті збивалися в безкраї обози, про які говорили: «Коли голова прокидається та йде в дорогу, хвіст тільки спати лягає»³⁹³. Іноді кількість маж у валці доходила до 300³⁹⁴.

На кожну мажу мали по парі, а то й по 2 парі волів, часом ще йшли запасні воли.

Старий звичай чумаків їздити волами тісно був зв'язаний з тими природними умовами, які існували на Україні. Воли мали по дорозі в степах України добру пашу, якою вони задовольнялися, і не потребували збіжжя. Це було не тільки вигідно для чумака, а й зручно тому, що не треба було набирати з собою фуражу. До того ще воли сильніші, виносливіші й легше переносять далеку дорогу, як коні³⁹⁵.

Зацікавлення чумака в тому, щоб якомога більше накладати на мажу, примушувало його шукати сильні й легші воли, що сприяло удосконаленню породи чумацьких волів³⁹⁶.

³⁸⁹ Ю. Янсон. Ор. с., 111 (35).

³⁹⁰ Ор. с., 112–113. (36–37).

³⁹¹ Іб.

³⁹² Ор. с., 250 (174).

³⁹³ Данилевский. – Ор. с., 143 кн., VII, 23–24.

³⁹⁴ М. Слабченко. – Матеріяли до економічно-соціальної історії України XIX ст., т. I, 225 ст.

³⁹⁵ Шмидт. – Ор. с., 281.

³⁹⁶ Н. Арандаренко. – Записки о Полтавск. губ., ч. II, 350ст.

Чумак-хазяїн валки пишався гарними волами й сам звичайно їхав на мажі, в яку запряжено було найкращі воли, з величезними рогами, «смурые с подпалиной», або чорні, як ведмеді³⁹⁷. Воли були предметом особливих турбот чумака. І в дорозі, і дома чумак перш за все клопотався, щоб воли мали добру пашу. Взимку чумак годував їх сіном, а часом ставив на «барду». Утримання зимою пари волів коштувало на Україні в середині XIX стол. коло 10 карбованців³⁹⁸.

Чумак співав про воли в своїх піснях. В одній пісні³⁹⁹ чумак висловлює співчуття своїм волам, що три дні стоять у возах та ярмах голодні. Воли тоді просять хазяїна пустити їх в лози попастися й обіцяють після цього добре служити йому: нехай чумак спить на возі, а вони довезуть його до того міста, «де він має хуру брати». Чумацька пісня надає волам здібності передчувати смерть чумака: коли чумакові загрожує смерть, вони ревуть, води не п'ють⁴⁰⁰. Останні слова, які чумак промовляє перед смертю, це є звертання його до волів з запитом:

«Ой воли мої сірі, половії!

Хто-ж вам паном буде,

Ой як мене, чумака Макара,

На білім світі не буде?»⁴⁰¹.

Другий засіб чумацької продукції – віз, на якому чумак робив свої далечезні мандрівки за крамом. Найбільш поширена назва цього воза – мажа. В старовинних джерелах мажі звуться «возами кримськими». В скарзі Старосамарського мешканця Микифора Донця до Київського генерал-губернатора згадуються «возы крымские, каковы соль возятъ»⁴⁰².

Чумацька мажа відрізняється від звичайного воза не тільки своїм розміром, а й красою оздобы та архаїчністю форм. При виробленні маж, як і інших возів того часу, уникали заліза, навіть гвіздки заміняли дерев'яними втулками й ремінними шворками. Коліс теж не оковували, а робили обіддя завширшки й завгрубшки більш, як $\frac{1}{4}$ аршина. Обіддя складалося з 4-х частин, які на Поділлі звалися дзвоняками. Діаметр колеса був $1\frac{1}{2}$ арш.⁴⁰³. Осі були теж дерев'яні. Колеса притримувались на осях люшнями, що їх одним кінцем насаджували на край осі, а другим прилаштовували до верхнього краю возової скриньки. Сама скринька ставилася на «насади», які клалися на осі й високо підіймали її. Основа возової скриньки робилася з брусів і обшивалася з внутрішнього боку лубом, що верхнім краєм виступав вище за основу й робив возову скриньку більшою.

³⁹⁷ Данилевский. – Ор. с., 142 кн., Весна, 263.

³⁹⁸ Примітка. Пара волів з'їдала стіг сіна, що коштував коло 10 карб. Утримання пари волів на барді обходилося коло 8 карб. На барді воли гарно випасалися, але, щоб вони не слабували на язик або на ясна, їм давали, в перемішку з бардою, соломку. (Данилевський, ор. с., 142 кн., VII, 155–156).

³⁹⁹ Рудченко. – Чумацкие народы, песни, IV, 86–87.

⁴⁰⁰ «Труды», Чубинський, т. V, 1044.

⁴⁰¹ Іб., 1046.

⁴⁰² Зап. Од. Общ. Ист. и Древ., XIV, 380.

⁴⁰³ З моїх записів на Поділлі в м. Соболівці, Гайсинського повіту. Порівн. А. Миколук. Ор. с., 258.

Навантажену крамом мажу накривали великою просмоленою шкірою. До задка мажі прилаштовували «мазницю» для дьогтю й поличку для ложок і других предметів, потрібних чумакові в дорозі. Всі частини мажі вилугувалися дуже старанно, а часом оздоблювалися вирізками, особливо люшні, ярмо й притика. Ярмо прикріплювалося притикою до довгого дишла, що звалось «віс»⁴⁰⁴. Хазяїн валки мав на своїй мажі найкраще ярмо: фігуристе з різнокольоровими вирізками, а чернігівські чумаки або харківські оздоблювали ярма «шумихою» (позліткою). Народня пісенна творчість відбиває оздоблення частин мажі та матеріал, з якого їх зроблено, в різних епітетах. Ярма звуться «мережані», «мальовані», «кленові»; занози «тернові», «дубові»; вози «мальовані»⁴⁰⁵.

Мажі робили самі чумаки, але й були фахівці-стельмахи, що їх виробляли. В середині минулого століття на Київщині місто Тараща відоме було виробленням чумацьких маж, коліс та другого возового знаряддя, що вигідно продавалось на місці та по-ярмарках⁴⁰⁶. На Харківщині виробленням маж відома була Боромля, а колеса купували в маєтку Шереметьєва Пушкарні, в 40 верстах від Боромлі, по 8–10 карб, за 2 парі коліс⁴⁰⁷. На чумацьку мажу навантажували звичайно пудів 50–60, а в де-яких випадка навантаження доходило до 90 пудів⁴⁰⁸. Максимальне навантаження мажі заходило за 100 пудів. Коли чумаки платили в Перекопі за сіль від воза, то бували випадки, що вони навантажували на мажу більш, як 200 пудів⁴⁰⁹.

Покривався крам шкіряним покриттям, яке, між иншим, становило відзнаку справжнього, «корінного» чумака. Подільські чумаки прикривали сіль двома зшитими мішками, що зшивалися із полотняною-ж підстількою після навантаження соли, і виходило, що сіль була ніби в одному великому мішку⁴¹⁰.

Готуючись у дорогу, чумак брав з собою запасні осі, колеса, люшні та мазницю з дьогтем⁴¹¹. Ранньої весни, коли ще не було паші, чумак набирав з собою сіна, верстов на сто, а то й більше⁴¹². Для себе чумак набирав, їдучи з Слобожанщини в Крим або на Дін, мірку пшона, 2¹/₂ п. сухарів, 1¹/₂ л. печеного хліба, 20 фунтів гречаного та пшеничного борошна на галушки й 10 фунтів

⁴⁰⁴ М. Фриде. – Чумачество на Украине. Маленька брошурка, вид. Етногр. Відділу «Русского Музея в Ленинграде». Докладніший опис частин чумацької мажі див. «Рудченко. – Чумацкие народы, песни», 249–250.

⁴⁰⁵ И. Рудченко. XXIV, А. 129–130; XXV, Б. 133; XXXII, А. 152; XXXIV, 155; «Труды», т. V, 1028, № 145.

⁴⁰⁶ Фундуклей. – Ор. с., ч. I, 441.

⁴⁰⁷ Сумцов. – К истории слоб.-укр. чумачества, «Киевская Старина», 1884 г., март, 494 ст.

⁴⁰⁸ Шмідт. – Ор. с. 283. Порівн. Ю. Янсон – Ор. с., 113 (37).

⁴⁰⁹ Арандаренко. – Записки о Полтав. губ., II. 257.

⁴¹⁰ Ю. Янсон. – Ор. с., 113 (37) і 251 (175).

⁴¹¹ Шмідт. Ів.

⁴¹² Данилевский. – Ор. с., 142 кн., Весна, 263.

сала на душу в два кінці⁴¹³. В старі часи був звичай у чумаків брати в дорогу на передній віз півня. Півень служив не малу службу чумакам: нічню спів півня вказував на час, допомагав чумакам орієнтуватись у пільмі, бо своїм криком півень указував, де передній віз⁴¹⁴. Було ще повір'я, що півень захищає від придорожнього біса⁴¹⁵.

Вже напередодні, як мали їхати в дорогу, чумак улаштував все, щоб уранці, ще до сонця, виїхати за село, на вигін, де призначалося місце для збору всіх чумаків. Тут звичайно чумаки обирали отамана. Коли поблизу була корчма, вони гуляли й обирали отамана в корчмі. Першу ніч чумаки проводили недалеко від села, бо, як казали вони, коли що забудеш взяти, побіжиш додому і візьмеш. Переночувавши, чумаки рушали в дорогу до світа, «зорювали». Снідали, коли сонце підносилося на два дуби над землею (о 6-й – 7-й годині ранку). Це був перший відпочинок. Опівдні – другий відпочинок, – обід, – і ввечері третій: вечеря й нічліг. За день намагалися пройти верстов 30⁴¹⁶. Швидкість руху чумацької валки в добру дорогу 25 верст., а коли дорога кална, валка посувалася зі швидкістю 10–15 верстов на день. Пересічна швидкість руху чумацької валки 15–20 верстов. Порожняком воли роблять за день до 35 верстов. Арандаренко зазначає швидкість руху чумацької валки в 40 верстов⁴¹⁷. У дощ валка стояла, бо мокрі ярма натирали шиї волам до крові. Коли закульгають воли, то чумакам доводилося стояти на місці 3–4 тижні⁴¹⁸. Стаючи на ніч, чумаки розташовували мажі чотирикутником, по 5–10 маж рядком з кожного боку, а в середині розводили огнища, на які ставили залізні триніжники з причіпленими казанками⁴¹⁹. Відпочиваючи чумаки розважалися співами: Трутовський каже, що в кожному чумацькому таборі був хор, і одного з чумаків обирали на регента⁴²⁰.

В XIX столітті напади татарських та розбійницьких загонів уже не загрожували чумакові, але дорожні пригоди: хворість самого чумака або його волів – затримували його в дорозі й спричинялися матеріальній втраті. Часом воли зайдуть у шкоду, і приходится відплачуватися, щоб не затримуватися на місці: одному чумакові довелося заплатити 30 карбованців за потрапу на вигоні, що його було арендовано (оповідання чумака Копильця-Коноваленка з села Мирного⁴²¹).

⁴¹³ Н. Сумцов. – Ор. с., 494.

⁴¹⁴ Данилевский. – Библ. для чтения. 1857. 142 кн. Апр. Весна, 263. Порівн. Етнограф. сборник, СПб. 1858 г. Быт малорусского крестьянства преимущественно в Полтавской губ., 45 ст.

⁴¹⁵ Ib., 265.

⁴¹⁶ Опис руху чумацької валки див. Рудченко. – Ор. с., 32–50, а також Б. Познанський. – Чумаки. «Зоря». 1887 р., 146–148.

⁴¹⁷ Арандаренко. – Записки о Полтавской губ., II, 258.

⁴¹⁸ Шмідт. – Ор. с., 285.

⁴¹⁹ Данилевский. – Ор. с., 143 кн. VII, 23 ст. Короткий опис ночівлі чумаків див. К. Трутовский. – Ор. с., 587.

⁴²⁰ Трутовский. Ib.

⁴²¹ Данилевский. – Ор. с., 143 кн., VII, 23–24 ст.

При нормальних умовах, коли не було особливих перешкод у дорозі, чумаки з Харківщини йшли до Криму 4 тижні, в Криму були 2–10 днів і назад знов йшли 4 тижні, то всього витрачалось тижнів 9. На Дін так само. До Одеси з Харківщини йшли 6 тижнів, тиждень в Одесі й 6 тижнів назад, а всього 13 тижнів⁴²².

Від Кременчука до Перекопу або до Миколаївки полтавські, а також і сусідні київські чумаки (з Чигиринщини) робили три ходки. Перша ходка коло середини березня, щоби на Великдень, бути в Бериславі. Коли Великдень ранній, то звичайно йшли без ваги, щоби швидче приїхати. Друга ходка вже після Великодня, майже завжди з вагою, і третя ходка, осіння, коло Покрови (1-го жовтня)⁴²³.

В залежності від довжини шляху чумаки робили за літо 2–5 мандрівки. Відрізняли чумака весняного, що йшов у дорогу на весні, «літнього», що рушав у мандрівку влітку, і осіннього. Взимку правдиві («постійні») чумаки нічого не робили: вони віддавали свої воли в села, де багато сіна, або, як зазначено вище, на гуральні, де їх годували «бардою».

Після огляду ролі чумацтва в економічному житті України в XIX ст. та з'ясування його соціально-побутової природи, вважав би за неможливе проминути питання про шляхи, якими ходили чумаки в XIX ст. Ці шляхи, з одного боку, виявляють головні артерії, якими провадився чумацький крамозворот, а з другого, підкреслюють значіння тих чи інших торговельних осередків. З'ясовується також і взаємовідношення між старими чумацькими шляхами й новими – XIX ст.

Більшість чумацьких шляхів на Правобережжі в XIX столітті мали так само, як і раніш, південний напрямок. Але через те, що в чумацькій промисловості відігравав величезну роль експорт за кордон збіжжєвих продуктів, який провадився, головним чином, через Одеський порт, значна кількість чумацьких шляхів розходилась віяловірно від Одеси по колишній Херсонській губернії, а далі й переходила в сусідні губернії Подільську, Київську, Полтавську, Катеринославську й Таврію.

Шлях на Бірзулу, Томашпіль, Бар в'язав Одесу з Поділлям⁴²⁴.

Шлях, що йшов від Одеси через Северинівку на Ананьїв, Балту, теж зв'язував Одесу з Поділлям і Волинню. Цим шляхом з Одеси везли бакалію й вина, а до Одеси приставляли великі транспорти з хлібом.

З Поділлям та Київщиною Одеса зв'язувалася шляхом, що йшов через Березівку на Мостове, Щасливе, в Богопіль, Ольвіопіль, Ревуцьке, Торговицю. Тут проходили найбільші транспорти з хлібом.

Шлях меншого значіння йшов на Одесу через Новомиргород, Новоукраїнське, Жукове й Вознесенське⁴²⁵.

⁴²² Сумцов. – Ор. с., 496.

⁴²³ Ю. Янсон. – Ор. с., 110.

⁴²⁴ Ю. Янсон. – Ор. с., 251 (175).

⁴²⁵ Ор. с., 303 (227).

Полтавщина зв'язувалася з Одесою шляхом через Кременчук, Олександрію, Лисаветград, Рівне, Вознесенське. Цим напрямком до Одеси йшло збіжжя, сало, шерсть, горілка, а з Одеси, як і іншими шляхами, бакалія й вино. В Лисаветграді до цього шляху приєднувався той, йшов з Черкас – Чигирин⁴²⁶.

Через Шестерню, Березнеговате, Засілля, Миколаїв, Попівку проходив шлях з Катеринославщини, яким приставляли до Одеси вовну еспанських овець, сало, масло, льонне насіння, а також збіжжя, особливо пшеницю-арнаутку. З Одеси до Миколаїва поштовим трактом, а далі через Опонасівку на Берислав ходили чумацькі валки в Таврію.

З Басарабією Одеса зв'язувалася шляхом на Павлівку, Тираспіль, від Тирасполя на Кишинів, Оргіїв, Більці або на Григоріопіль, Дубосари, Оргіїв; другим – на Маяки, яким до Одеси приставляли з південної Басарабії сіль, з Молдавії, вино; третім – на Овідіопіль, Акерман. Від Херсона через Берислав і далі правим берегом Дніпра в Катеринославщину йшов поштовий шлях, що ним переважно возили з Херсона солону та сушену рибу.

Миколаїв зв'язувався з Київщиною шляхом, що йшов на Бобринець, Лисаветград, Чигирин, Черкаси.

З Полтавщиною Херсон зв'язувався шляхом, що йшов через Снігирівку, Калужке, Казанське, Олександрію й Кременчук, а з Київщиною – через Піски, Бобринець, Лисаветград і Любом, ирку. Через Вознесенське і Ольвіопіль ішов шлях, що ним Херсон підтримував зв'язок з Київщиною і з Поділлям. Головні предмети транспорту по шляхах з Херсону – риба солена, сушена й сіль, а до Херсону з Київщини й Поділля приставляли деревню.

Шляхом, що простягався від Берислава на Калужке, Казанське, Лисаветград і Новомиргород, ходили великі валки з Таврії на Київщину⁴²⁷, а через Берислав, Широке і Кривий Ріг – в Катеринославщину й Полтавщину.

Від Берислава йшов ще шлях на північний схід повз Ново-Воронцівку, на Биківку, Лихівку, Кременчук; з цього шляху за Биківкою поворот на Мишурин Ріг на Дніпрі. Від Никополя розходилися на північ шляхи, що ними він зв'язувався з Катеринославом та Верходніпровським. Від Никополя до Катеринослава чумаки ходили, крім найпростішого поштового шляху, на Високе, Лугове, Шашино, Безбородкино, Привольне (Захар'їно), Михайлівку, Кривцове, Сурське, Лапино⁴²⁸.

Через північну частину Херсонщини проходив шлях від Торговиці на Хмільове, Лисаветград, Олександрію й Кременчук, що ним південна Київщина сполучалася з Полтавщиною⁴²⁹.

⁴²⁶ Ю. Янсон. – Ор. с., 303 (227).

⁴²⁷ Порівн. Б. Познанський. – Чумаки. Зоря. 1887. 149.

⁴²⁸ Ю. Янсон. Ор. с., 133 (57).

⁴²⁹ Вищезазначені шляхи описані за працями:

А. Шмидт. – Материалы для географии и статистики России. Херсонская губерния. Ч. 1-ая. СПб. 1863 р. 269–271.

Ю. Янсон. – Ор. с. (з мапою).

До шляхів Херсонщини підходили з півночі шляхи Київщини. Головніші шляхи на Київщині теж мали південний напрям.

Шлях, що виходив з Волини на м-ко Паволоч, простягався на м. Сквиру, м-ко Володарку, м-ко Ставище, с. Вороне, м-ко Буки, с. Роги й містечко Поко-тилово, а далі через Поділля на Одесу.

Від м-ка Ставище йшла ще одна, так звана, «Чумацька дорога», на с. Краси-лівку, м-ко Виноград, с. Чижевку, м. Звенигородку, м-ко Катеринполь, м-ко Суху-Калигорку, м-ко Златопіль і далі в Херсонщину.

Велика кількість транспортів проходила від м. Бердичева на м-ко Ружин, м-ко Володарку, П'ятнігори, м-ко Соколівку, м. Гумань, с. Текуч і далі через По-дільську губ. в Одесу.

Не мале значіння мав шлях, що йшов від м. Смілої через с. Сердюківку на м. Златопіль і далі на Новомиргород, Вознесенське й Новоархангельське, а також від Смілої через Кам'янку на Лисаветград. Цими шляхами проходило, між іншим, багато возів зі скарбовим лісом, що перевозили з Черкаських скар-бових лісів у військові селитби (поселення) на Херсонщині. Через греблю на Ірденських болотах проходили що-року до 500 хур зі скарбовим лісом⁴³⁰.

Західня частина Київщини зв'язувалася з Херсонщиною шляхом, що йшов від м. Липовця через м-ко Линці на м-ка Дашів, Терлиці, м. Гумань і м-ко Торговицю. З Липовця проходила ще торговельна дорога на с. Росошу, м-ко П'ятигори, м-ко Ставище й м-ко Богуслав. До шляхів місцевого значіння відно-ситься той, що зв'язував Бердичів з Київом і проходив через м-ко Ходорково й м-ко Брусилів.

Другий шлях між Бердичевом та Київом, що йшов через м-ко Паволоч, Яс-нянські Корчми, Фастів і Васильків, гірший за перший шлях через піски та бо-лота, що на ньому трапляються. З Києва до Ржищева (пристань на Дніпрі) ішов шлях через с. Гвоздів, м-ко Германівку, м-ко Обухів і м-ко Трипілля або через Черняхів. Вузьке місцеве значіння мав шлях від Смілої на м-ко Богуслав через Городище й Корсунь; ще вужче – дорога від м-ка Чорнобилів до Радомишля. До цієї дороги приєднувалась в м-ку Іванковому та, що йшла з м-ка Хабного (сукняна фабрика).

Дорога від м-ка Малина до м. Радомишль і далі через Коростишів до Хо-доркова й Бердичева зв'язує північну – лісову частину Радомиського повіту з південною, менше лісовою, частиною його, далі й з другими врожайнішими повітами Київщини, а також із півднем Волини, бо від Бердичева йшов найкра-щий з волинських шляхів на Радзивилів⁴³¹. Від Радомишля йшов ще й другий

Примітка. Із шляхів Херсонщини М. Левченко в згаданій замітці (див. 19 ст.) зазначає ще Злодійський шлях: від Очакова на с. Луб'янку й м. Ряснопіль, і Бендерський, що проходив Ананьївським і Тираспіль-ським повітом на Бендери.

Докладніший опис чумацьких шляхів на кол. Херсонщині дивись: «Херсонская губерния. Список населенных мест по сведениям 1859 г. СПб. 1868 г.». Докладне означення місць, через які проходили чумаць-кі дороги на Катеринославщині, дивись: «Екатеринославская губерния с Таганрогским градоначальством. Список населенных мест по сведениям 1859 г. СПб. 1863 г.».

⁴³⁰ Ів. Фундуклей. – Опр. с., ч. I, 531.

⁴³¹ T. Stecki. – Wolyń. Lwow. 1864. I. 20.

торговельний шлях на м-ко Брусилів, а далі на Ходорків або Фастів⁴³². – Від Києва на схід ішов шлях до Ромна через колишню Чернігівську губерню на м. Броварню, с. с. Гоголів, Ядлівку, м. м. Нову Басань, Новий Биків, с. с. Макіївку й Галицю, м. м. Манастирище й Ічнію, с. с. Парафіївку й Крайовку. На півночі Чернігівщини важливіші шляхи тягнулися від границь Могилівської губернії до м. Новозибків через с. с. Нечолубку, Несвоївку, Старі Бобовичі і до Стародуба – через Латаки, Попову Гору, Кузнеці, Ушерп'є, Рожни, Клиніці й Литовське.

Ще більше значіння мав шлях, яким зв'язувалася Полтавщина з Орловською губернею. Він ішов з Орловщини на Грем'яч, с. Пушкарі, Мабекино, м. Новгород-Сіверський, с. с. Собич, Чапліївку, Обтів, м. Кролевець, с. с. Спаське, Гути, м. Конотоп, с. с. Соснівку, Голенки, Гайворон і Туркинівку. Цею дорогою великі транспорту краму приставлялися до Ромен.

Другий торговельний шлях з Орловщини йшов на м. Середина-Буда, Кам'янку, Ямпіль, Гамаліївку, Слоуть, Глухів, Ярославець, Мутин, Гути й Конотоп⁴³³.

З Пирятинського повіту на Полтавщині чумаки ходили в ХІХ стол. до Маріуполя таким шляхом: від Пирятини йшли на Лубні, Хорол, Голтву, далі прямували до р. Ворскли, яку переходили недалеко від. м. Кобеляки, або поблизу Санжарова, переїздячи пороном. В м. Царичанці переходили р. Орель й далі прямували до річки Самари на Новомосковське, що відоме було колись серед народу під назвою Самар-города, або на Павлоград. На думку В. Г. Ляскоронського, цим шляхом ходили на Україну татари⁴³⁴. Ціла Полтавщина перерізана шляхами, які, хоч-за знайденими мною матеріялами – не звуться чумацькими, але при великому поширенні чумакування на Полтавщині, безумовно, служили й для чумаків. Від Кременчука один шлях ішов на Золотоношу – Переяслав, а другий – на Хорол, Лубні, Пирятин, Прилуки й далі на Чернігівщину. Від Пирятини відходив шлях на Переяслав – Київ, а до Хорола підходив шлях з Полтави, що зв'язана була з іншими містами такими шляхами: Полтава – Харків, Полтава – Катеринослав, Полтава – Кременчук, Полтава – Зіньків – Гадяч – Ромен, а від Ромна на Лохвицю – Миргород, Полтава – Кобеляки й Полтава – Костянтиноград. Через останнє місто проходив ще шлях, що сполучав Харківщину з Катеринославщиною⁴³⁵.

Харківщина з Полтавщиною з'єднувалась ще шляхом, що йшов од Сум на Гадяч, а також від Сум на Рубанівку – Недригайлів – Ромен; з Сум був шлях ще на Лебедин. Більше економічне значіння мав Сумський шлях, що йшов від Харкова на Деркачі – Золочів – Грайворон (на Курщині), далі Сумським повітом, де в 14-и верстах від Сум виходив на Охтирсько-Сумський поштовий шлях. Валуйський шлях теж ішов від Харкова на слободу Непокрите, села Ста-

⁴³² Фундуклей. – Ор. с., ч. I, 529–532.

⁴³³ М. Домонтович. – Материали для географии и статистики России. Черниговск. губ., 57–65 ст.

⁴³⁴ В. Г. Ляскоронский. – Русские походы в степи в удельно-вечное время и поход кн. Витовта на татар в 1399 г. СПб. 1907. 45.

⁴³⁵ Топографическое описание Малороссийской Полтавской губернии. 16–19. 88–90.

рий Салтів, Вільховатку й Козинку до Валуйок. Ізюмський шлях від Охтирки йшов на Краснокутське, Високопілля, Валки, Нову Водолагу, Зміїв, Лиман, Савинці й Ізюм, перетинаючи повіти Охтирський, Богодухівський, Валський, Зміївський та Ізюмський. Від Валок відокремлюється ще дорога на Костянтиноград й на с. Гряково на півдні губернії⁴³⁶.

На Слобожанщині ще на початку XIX ст. відомі були стародавні шляхи, що проходили в повітах Сумському, Лебединському, Богодухівському й Харківському й звалися Ромоданівський, Сагайдачний і Муравський. Вони простягались, як зазначено в одному старовинному рукопису початку XIX ст., на який посилається А. Русов⁴³⁷, від р. Дніпра в центральну Великоросію. Проф. Сумцов⁴³⁸ зазначає, що на границі Охтирщини й Лебединщини проходить стародавня дорога Сагайдак, якою, пішовши на північ, можна дотягтися до Білгорода, а на південь – до Зінькова й Полтави. Сагайдак, як і інші стародавні шляхи, проходив по високих місцях, з далекими виднокругами, на великому віддаленні від міст, сел і річок⁴³⁹. Зі Слобожанщини до Криму чумаки ходили на Ізюм, де переходили через Донець, а далі прямували на Камишеваху, Мигибелове або на Барвенкове, а з другого боку – через Церебрикове, Довгеньке, на р. Самару. Для прикладу Данилевський подає повний дорожник чумака Грицька Пришибченка, який ходив у 1856 році в Крим з Ізюма⁴⁴⁰. Пришибченко йшов від Ізюма до Барвенкової-Стінки, далі на Квітку, Карпових і Бахметьєво на Торцю⁴⁴¹. Далі повз Сонцеве на Бику, через Янченка на Водяній, в село Гришино, в Будянський хутір, слободу Мало-Олексіївку, де річка Вовча відділяє к. Павлоградський повіт від Олександрівського. Далі, за річкою Багатир, проїжджали колонії Великий Янисель, Старий Керменчик. Далі дорога йшла в село Приют, кол. масток Сонцева на р. Кобильній, в Апухтінові-Номері й Чернігівські хутори, в пышецьке село Червоний Трактир, молотанське село Астраханку, місто Мелітополь і село Єфимівну, з поштовою станцією на Перекоп⁴⁴². Зміївські чумаки

⁴³⁶ Списки населенных мест Российской Империи VХLI. Харьковская губерния. СПб. 1869. XXVLLI–XXIX ст.

⁴³⁷ Руссов. – Русские тракты. 73 ст.

⁴³⁸ Н. Сумцов. – Очерки народ, быта. (Из этнограф, экскурс. по Ахтырск. уезду Харьковской губернии). 3–4 ст.

⁴³⁹ Іб.

Примітка. М. Левченко в зазначеній уже замітці «Старинные тракты, или дороги в Южной России» веде шлях Ромодан від Конотопа на м.м. Ромен, Лохвицю, Лубні, на с. Рублівку й далі на Кременчук, а П. Литвинова в замітці – «Еще о старинных трактах или дорогах в Южной России» («Киев. Стар.», 1883. V. 682) додає, що Ромодан або Ромодан проходить від Новгород-Сіверського до м. Вороніж, далі на с. Землянку, повз с. с. Обложки, Щерби, хутір Реть на хутір Супіски, с. Волокитино, де перевіз на р. Клевені, далі до м. Путивль, а від Путивля ще на Сміле й Ромен.

Напрямок шляху Сагайдак М. Левченко визначає так: від Гадяча на Суми й Краснопілля, а далі Грайворонським повітом на Курщині. Крім того, Левченко ще зазначає Шрамків шлях: від Пирятина до с. Черняхівки, а Литвинова–Ярославецький, який ішов од м. Глухів на с. Сліпород, повз с. Богданово, Дунаєць, на хутір Реть, через с. с. Ярославцець, Мутин і далі до Конотопа.

⁴⁴⁰ Данилевский. – Ор. с., т. 143. Смесь. Май, 29 ст.

⁴⁴¹ Чумаки мали звичай називати прізвища поміщиків замість назв їх сел.

⁴⁴² Данилевский. – Ор. с., 29–30 ст.

ходили на Крейдянку, де переїжджали Донець, далі на річки Береку, Бритай, Торець, Тернівку, Самару, Вовчу, Тирсу й с. Омельник. Тут, біля Оріхова, сходилися майже всі місцеві чумацькі шляхи. Після цього доводилось три дні йти степом і далі, за Рахмановим, знов три дні незайманим степом. Чумаки Сосновий казав, що бачив тут диких коні. Через німецькі та татарські поселення йшли днів 4, а там і Перекоп⁴⁴³.

Проф. Сумцов зазначає такий шлях слобідських чумаків на Крим: через Коломак, Карлівку, Кочерижки, Карабинівку, Михайлівку, Тимошівку, Сірогози й Перекоп, а на Дін: через Коломак, Берестянку, Корніївку, Родівку й степом до Ростова. На Одесу йшли через Катеринославщину⁴⁴⁴, користуючись шляхом, що йшов через с. Перещепино, на р. Орелі, к. Новомосковського повіту, через с. Новомосковське, Катеринослав і Нікопіль. Од Перещепина йшов шлях і на Крим через Павлоград і Оріхів. Від Новомосковського теж ішов шлях на Крим по лівому березі Дніпра, на Олександрівське й Мелітопіль. Від першого шляху на Крим у селі Василівці, Павлоградського повіту, на р. Вовчій, відходив шлях через с. с. Андріївку й Багатир в к. Міюську округу Донщини, другий шлях – через Покровське, Нову Карикузу в Маріуполь і третій – через Покровське, Гуляй-Поле в Бердянське. На Маріуполь ішов торговельний шлях і від Бахмута. На Ростов і Таганрог теж ішов шлях від Бахмута. Від села Веселогородського, на Північному Донці, головним чином по території Донщини, ішов шлях до Ростова й Таганрога⁴⁴⁵.

Щойно описані мною головні чумацькі шляхи мали такий напрямок в середині XIX століття. Старі-ж чумацькі шляхи, якими ходили чумаки в XVII–XVIII ст., втратили своє значіння. Інтенсивне заселення степової України в XIX столітті спричинилося тому, що землі, через які проходили стародавні шляхи, опинилися в руках приватних власників і казни, які не дозволяли ватажанам даремно попасати воли, і чумаки мусили шукати інших напрямків. З другого боку, утворилися, через заселені місця, нові шляхи, що притягали чумаків збудованими мостами й переправами. Тільки в де-яких випадках нові шляхи сходилися зі старими, наприклад, той, що з Харківщини йшов через Перещепино, Павлоград і Оріхів на Крим⁴⁴⁶.

IV.

На початку другої половини XIX стол., виникали нові умови, які спричинилися занепадом чумацьких шляхів, ба навіть і до загибелі самого чумацтва. «Капіталістичний спосіб продукції, захоплюючи собою що-раз ширше окремі ділянки українського господарства, очевидно, мусив поширювати й ринок збуту цього господарства. Торговий капітал, що керував до-тепер цим ринком збуту, ріс на очах, створюючи що-раз то ширші рамки крайового обороту, не тільки

⁴⁴³ Ів., 30.

⁴⁴⁴ Н. Сумцов. – К истории слободско-украинского чумачества. «Киевская Старина». 1884 г., 495 ст.

⁴⁴⁵ В. Павлович. – Материалы для географии и статистики России. СПб. 1862 г., 51–52 ст.

⁴⁴⁶ В. Павлович. – О. с., 52–53 ст.

внутрішнього, а ще й закордонного. Само собою розуміється, що дотеперішня організація цього ринку збуту, крайового обороту в її основних частих, в перевозі і в митній політиці, втворена ще в умовах феодального способу продукції, не могла задовольнити нових потреб в нових умовах. Основою дотеперішньої організації ринку збуту в її головних частих було з одного боку чумакування, як виключний спосіб транспорту в крайовому внутрішньому обороті, та уміркований тариф з 1857 р., що отворив широко двері для закордонних фабрика-тів. Капіталістичне господарство не могло погодитися з такими умовами цього крайового обороту: молода його промисловість категорично домагалася більш рішуче протекційних тарифів митних, ростучий на очах крамовий оборот не задовольнявся більше примітивним транспортом»⁴⁴⁷.

Ще в 40-х роках ХІХ стол. відомий економіст Заблоцький-Десятовський зазначав невідповідність чумацького транспорту через те, що він забирає багато робочих рук, дорого коштує і, через свою повільність в транспортуванні краму та зміну цін за час перевезення, викликає кризу в підприємствах і перш за все в поміщицьких господарствах⁴⁴⁸.

Будування залізниць на Україні стало необхідністю, і 60-ті роки, а особливо 70-ті роки були добою найінтенсивнішого проведення залізниць. В грудні місяці 1865 року офіційно відкрилася для руху Одесько-Балтська залізниця⁴⁴⁹. В 1867 році відкрито було залізницю Роздільна – Тираспіль⁴⁵⁰. В 1870 р. майже цілком готова була залізниця Балта – Лисаветград⁴⁵¹. В цьому-ж році відкрився рух потягів від Києва до Одеси⁴⁵². В західньому напрямку відкрилася перша залізниця в 1873 році: Київ – Брест – Граєво⁴⁵³.

В 90-х роках відкривається рух по багатьох бокових вітках: Демківка – Христинівка, Козятин – Христинівка з віткою на Гумань, Христинівка – Шпола й т. зв. Новоселицькі вітки: Жмеринка – Могилів, Могилів – Окниця, Окниця – Липкани та інші⁴⁵⁴.

В Лівобережній Україні найперше, в 1861 р., відкрито було для руху місцеву Грушівську-Донську залізничну лінію⁴⁵⁵. В 1868 році відкрито було рух по лінії Курськ – Київ⁴⁵⁶. В 1870 р. закінчено було будування залізниці Курськ – Хар-

⁴⁴⁷ Цитовано за М. Яворським. – Україна в епоху капіталізму. Вип. II, 77 стор.

⁴⁴⁸ М. Яворський. – Ор. с., 83 стор.

⁴⁴⁹ П. Андреев. – Юго-запад. жел. дороги. К. 1896. 11.

⁴⁵⁰ Іб., 132.

⁴⁵¹ Іб., 33.

⁴⁵² Іб., 36.

⁴⁵³ Іб., 45.

⁴⁵⁴ П. Андреев. – Ор. с., 70–71.

⁴⁵⁵ М. Яворський. – Ор. с. Вип. II, 84.

⁴⁵⁶ Іб., 86.

кове – Озівської⁴⁵⁷. В 1871 році почався рух на шляху Харків – Кременчук⁴⁵⁸. В 70-х же роках збудовано було Харково-Миколаївську, Лозово-Севастопільську, Катеринославську⁴⁵⁹ й Лібаво-Роменську залізницю, а в 1887 р. Поліську⁴⁶⁰.

Порівняння напрямків стародавніх шляхів і залізниць показує, що чимало залізниць майже збігається зі старими напрямками торговельних чи так званих чумацьких шляхів.

Торговельному шляхові Одеса – Бірзула – Томашлів – Бар відповідає залізниця Одеса – Бірзула – Жмеринка, що майже збігається з цим торговельним шляхом. Рівнобіжно з ним іде чілях на Северинівку – Ананьїв – Балту. Залізницю Одеса – Березівка – Вознесенське – Помічна проведено трохи на схід від шляху Одеса – Березівка – Мостове – Щасливе – Богопіль – Ольвіопіль.

Шлях, яким Полтавщина зв'язувалася з Одесою через Кременчук, Олександрію, Лисаветград, Рівне, Вознесенське, заступила залізнична лінія Кременчук – Користівка – Знаменка – Лисаветград – Помічна – Вознесенське – Одеса; а замість старого шляху Херсон – Снігірівка – Калужьке – Казанське – Олександрія – Кременчук маємо залізницю – Херсон – Миколаїв – Долинська – Знаменка – Користівка – Кременчук – Полтава.

В де-яких випадках залізничні лінії відповідають старовинним чумацьким шляхам тільки що-до загального напрямку. Муравський шлях ішов з півночи на Курськ, Білгород, Слобідську Україну, в межі Запорожжя, а далі, нижче р. Конки, в землі Кримські, а залізниця проходить від Курську на Білгород – Харків – Лозову – Синельниково – Олександрівське – Мелітопіль – Джанкой – Симферопіль. Так само старовинний Бакаїв шлях проходив до Бакаївки приблизно в тому напрямку, в якому йде Київ-Воронізька залізниця⁴⁶¹. Чорний шлях на протязі від Варшави до Люблина майже збігається з залізницею Варшава – Люблин, а на протязі Львів – Гумань і далі на південь його заступає залізниця Львів – Волочиське – Жмеринка – Вапнярка – Одеса з боковими вітками, що відходять від неї на схід (напр., Вапнярка Гумань). Шлях, що зв'язував у XVII–XVIII ст. Київ з Варшавою на протязі Київ – Остріг близько збігається з залізницею Київ – Козятин – Бердичів – Шепетівка, а від Києва до Бердичева залізниця заступала й той шлях, що йшов на Васильків – Фастів, Яснянські Корчми – Паволоч – Бердичів. Залізниця Козятин – Гумань пішла в південно-східньому напрямку, але трохи на захід від шляху Бердичів – Ружин – Володарки – П'ятигори – Соколівка – Гумань.

Очевидно, природні чинники й економічні: характер місцевості, якою проходили стародавні шляхи, значіння тих або інших старих економічних осередків, – спричинилися тому, що комунікація залізнична пройшла в багатьох випадках старими напрямками або близькими до них.

⁴⁵⁷ Ib., 85.

⁴⁵⁸ Ib., 86.

⁴⁵⁹ Ib., 84.

⁴⁶⁰ А. Русов. – Описание Черниговск. губ., т. II, 197.

⁴⁶¹ Ib., т. II, 192.

Цілком зрозуміло, що не можна шукати повної відповідності між старими торговельними шляхами й залізничними, які виникали в зв'язку з розвитком у ХІХ стол. нових промислових осередків на Україні, що потрібували транспортного зв'язку між собою.

Після збудування залізниць старі торговельні шляхи втратили своє значіння або змінили свої напрямки, ставши допоміжними для залізничних, а до головніших станцій пройшли нові шляхи.

Наприклад, після збудування залізниць на Слобожанщині старі Охтирські, Лебединські й Сумські шляхи заглохли, і на початку ХХ століття їми вже користувалися тільки для перегону худоби⁴⁶².

Цікаво, що й самі чумаки вбачали в залізниці свого ворога навіть тоді, коли залізничне будівництво на Україні що-йно починалося. Данилевський розповідає⁴⁶³, як йому доводилося чути в корчмі розмову чумаків: «Где тут жить... Главное то, что наехали уже комиссии, шесты по степи в струнку ставят, на курганы наезжают да все кругом смотрят, речки вымеряют, и слышно, что станут строить, аж из Харькова к морю, такую дорогу, что не лошадьми, а огнем будут ездить. Пропали мы»⁴⁶⁴. Другий чумака сказав, що він бачив у Москві таку дорогу, як возив туди шерсть з Кременчука. Коли один з присутніх чумаків запитав, чи й справді не буде чумаків, як скрізь пройдуть такі дороги, то молодий оповідач сказав: «Так-таки й не будет». – «Отчего-же не будет?» – «Оттого, что как ляжет эта дорога, как затопят ту печку, да попалят на ней все, какие ни есть, леса по Донцу и по Днепру, то станет видно поломя аж в Киеве – и нам уже с нею не поспорить. Станем все старцами, – а волов продадим на гурты»⁴⁶⁵.

Чумаки зазначали також і інші перешкоди, що виникли в другій половині ХІХ стол. для їхнього промислу. Вони скаржилися на підвищення акцизу на сіль⁴⁶⁶ та на збільшення труднощів у дорозі: паша стала дорогою, орендарі забрали в руки колодязі й стягають високу платню за водопій⁴⁶⁷. Дійсно, площа випасів зменшувалася, неглибокі колодязі (сажінь завглибшки) не могли задовольняти всіх ватажан, а власники спеціальних колодязів почали брати за напування по 5 коп. з вола⁴⁶⁸.

⁴⁶² Н. Сумцов. – Очерки народного быта. (Из этнографич. экскурсии 1901 г. по Ахтырскому уезду Харьк. губ.), 3 ст.

⁴⁶³ Данилевский. – Ор. с., 142 кн. VII. Степь. Зима. 150 ст.

⁴⁶⁴ *Іб.*

⁴⁶⁵ Данилевский. – Ор. с. *Іб.*

⁴⁶⁶ Н. Сумцов. – К истории слобод, укр. чумацтва. «Киев. Старина». 1884. 498.

⁴⁶⁷ Данилевский. – Ор. с., 150.

⁴⁶⁸ «Киевлянин». 1866 г., № 112. (Анонімна стаття «Несколько слов о чумацком промысле»).

Солевозні дороги, що нарізані були для вільного руху чумаків із сіллю⁴⁶⁹, зберегли свою ширину тільки на папері, бо пашу на них з'їдала худоба місцевого населення, а в де-яких місцях їх навіть заорали. Через те чумаки, ідучи навіть спеціальними солевозними шляхами, зазнавали великих труднощів⁴⁷⁰. Перебування в Криму в 60-х роках минулого століття коштувало дорого: за пашу й напування в Криму брали з пари волів 15–20 к. за добу, окремо треба було платити за пропуск волів через приватні землі на казенні пасовиська, за стоянку волів при «буграх», навіть за право випрягти воли наї приватній землі⁴⁷¹.

До цього приєднувались ще моральні страждання чумака. Колись, у мало заселених степах України, чумак був бажаним гостем у степового поселенця, що рад був бачити живу душу, а тепер (в 60-х роках), каже С. Ашер, «большинство местных жителей боятся чумака, как зачумленного, в прямом смысле слова»⁴⁷². Дійсно, воли чумацькі, виснажені в дорозі через погану пашу й водопій, легко слабували на чуму, яку й розносили по місцевостях, що по них проходили. Тому С. Ашер висловлює бажання, щоби скоріше чумакування зникло...⁴⁷³. Але ці перешкоди було-б усунено, як-би не виріс такий могутній чинник в розвитку транспортування, як залізниця. І даремні були поради анонімного автора статті «Несколько слов о чумацком промысле»⁴⁷⁴, який, для підтримки чумацтва, пропонував налагодити водопої по дорозі від Кахівки до Криму й відкрити по чумацьких дорогах склади сіна. Зайві були й поради А. Шмідта, що в своїй статті «Об улучшении перевозочных средств в Южной России» пропонував замінити шкідливе для сільського господарства чумакування (багато відтягає робітників і худоби) кінним перевезенням⁴⁷⁵.

Розвиток залізничного будівництва на Україні спричинився загибелі чумацтва. Чумаки зі своїм предковичним способом перевезення краму не могли конкурувати з залізничним перевезенням не тільки через те, що залізницею крам пересувався з одного місця в друге швидче й у більшій масі, (але й через те, що цей спосіб транспортування був дешевший. Загибелі чумацтва частково спричинився і розвиток транспортування краму водою, що коштував значно дешевше, як перевезен-

⁴⁶⁹ Примітка. Никопільська солевозна дорога йшла від Перекопських озер через села: Ангальт-Кетен, Верхні Сірогози, Рогачик і Знам'янку до Дніпра. Бериславська – на с. с. Чаплинку, Чорну Долину й Кахівку до Дніпра. Оріхівська – на с. с. Чокрак, Тугарек, Аїрчу, Сарибуллат, Мустапой, Кильчик, Акимівку до Мелітополя; звідси одна йшла через с. Великий Токмак і м. Оріхів до р. Конки, а друга – на м. Ногайське, с. Новоспаське й села кол. Озівського козачого війська. Від Перекопських озер ще солевозна дорога на с. Колончак і Великі Копані, де розходилася на с. Костогризівку й Голу Пристань, а також на Козачі Лагері. (Матеріали, собраніе земскими учреждениями Таврической губ., по вопросу о соединении Крыма с центральными губерниями паровою железною дорогою. Симферополь. 1869. 44–45). Ще солевозні дороги: з Мелітополя до Бахмута і з Генічеського до Берислава через Петрівське («Список населенных мест Таврической губернии. 1865 г.». 28, 34, 47 ст.).

⁴⁷⁰ Ор. с., 47.

⁴⁷¹ Ор. с., 48.

⁴⁷² Ор. с., 49.

⁴⁷³ Іб.

⁴⁷⁴ «Киевлянин», 1866 г., № 112.

⁴⁷⁵ Шмидт. – Матеріали, 284–285 ст.

ня суходелом⁴⁷⁶. Чумакування стає невигідною професією, і представники її звертаються до інших професій або обертаються в звичайних хурманів, що наймаються (перевозять не власний крам) на перевезення краму або пасажирів на невелике, порівнюючи з чумаками, віддалення. Вони обслуговують інтереси місцевої торгівлі, перевозять крам від залізничних станцій і портів до міст і містечок або від фабрик і заводів до ближчої залізничної станції. Боромлянські хуршики, після проведення залізниць, почали їздити на цукроварні й приставляти цукор до станції в п'яти верстах від Боромлі, перевозити муку, кам'яний вугіль, то-що⁴⁷⁷. Селяни-хуршики не утворюють замкненої групи людности, яка з діда-прадіда тримається своєї професії. До хурманства звертаються селяни-мешканці близьких до станцій і портів сел, чергуючи хурманування з хліборобською працею. Тільки міські візники, що в великій кількості складаються з великоросів і євреїв, тримаються одної професії.

В тих місцевостях, де через відсутність залізниці, доводилося транспортувати крам на значне віддалення, складалася постійна, так-би мовити, класа людей, що провадила перевезення не тільки чужого, а й закупленого на свої кошти краму, нагадуючи колишніх чумаків.

В Озові такі хурмани були ще в 90-х роках минулого століття й звалися «самовозами». Вони надзвичайно нагадують колишніх чумаків і тим, що ходили на значне віддалення: не тільки в далекі станиці Донщини, а навіть на Кубанщину й Ставропільщину, і тим, що уникали їхати порожнею: набирали краму в дорогу, довозили до того місця, де він був потрібний, і продавали, там брали інший крам і везли його назад. В Озові, наприклад, «самовози» набирали лісу, везли його на Кубанщину, там купували збіжжя і приставляли його до Озова⁴⁷⁸.

На Поділлі «самовозами» звалися селяни, що возили на продаж свій власний хліб на значне віддалення: такі «самовози» ходили, наприклад, в кінці 50-х років минулого століття до Одеси з Вінницького, Липовецького й Гайсинського повітів, а до Балти з Литинського й Проскурівського⁴⁷⁹.

Розвиток машинового транспорту нищить і такі рештки чумацтва, і можна сказати, що чумацтво відійшло вже в царину історичну.

Тут, підсумовуючи сказане про розвиток чумацтва в XIX стол., можна прийти до таких висновків:

1) піднесенню чумацького промислу в першій половині XIX стол. надзвичайно сприяв розвиток збіжжевого експорту через чорноморсько-озівські порти, засновані на недавно прилученому до Росії морському узбережжі;

2) сіль і риба, як і раніш, становлять значну галузь чумацького торгу й транспорту;

3) предмети місцевої продукції, наприклад: сушня, деревня, ганчарські вироби, цукор, вугілля, то-що, а також чужоземні вироби, що прибували в чорноморські порти, теж займають певне місце в чумацькій промисловості;

⁴⁷⁶ М. Слабченко. – Матеріали до економічно-соціальної історії України XIX ст., т. I, 224 ст.

⁴⁷⁷ Сумцов. – К ист. слобод.-укр. чумач. «Киев. Стар.». 1884. 498 ст.

⁴⁷⁸ Ф. Щербина. – Азовская железно-дорожн. ветвь. Экономические изыскания. СПб. 1895 г.

⁴⁷⁹ Ю. Янсон. – Ор. с., 269 (193).

4) як і раніш, до чумацької професії звертаються люди різних станів: і селяни, і міщани, і однодворці, і військові поселенці, і колоністи, і навіть поміщики;

5) поширене більш-менш по всій Україні, чумакування особливо розвинулось у найбагатшій центральній частині її;

6) скупчення торговельного капіталу в руках де-яких чумаків, що самі перестали ходити в дорогу й почали наймати на перевезення інших, з другого боку, перехід збіжжевої торгівлі до торговельних домів⁴⁸⁰ – спричинилися . тому, що «рядовий» чумак все частіш і частіш ставав хурщиком, а не торговцем, а це відбулося й на організації чумацької валки;

7) примітивний транспорт чумацького типу не. відповідав уже в 2-ій половині XIX стол. крайовому звороту, що «ріс на очах»⁴⁸¹, і його заступила залізниця.

Чумацтво зникло, але де-які сучасні явища свідчать про недавнє існування його: подекуди ще й досі живуть колишні чумаки, що люблять згадувати, як вони колись ходили до Одеси або до Криму, і зберігають навіть чумацьке приладдя, а пісні чумацькі не стерлися в пам'яті народній і не вийшли з ужитку до цього часу. В селі Ново-Збур'ївка, на Херсонщині⁴⁸², ще й досі живе селянин Явдоким Дирло, що народився в 1842 році, брав безпосередню участь у чумакуванні й зберіг у своїй пам'яті спогади про чумацтво⁴⁸³.

Спогади за чумаків живуть, наприклад, ще й серед населення Великих Копанів, на Херсонщині⁴⁸⁴.

На Поділлі я записав про чумацтво в січні місяці 1924 року в м. Соболівці від Явтуха Кабанця, що родився в 1863 р., такі відомості⁴⁸⁵.

«Батько мій ходив у чумацтво до Одеси. Тоді чумаки возили в Одесу пшеницю, горох, кабани, а з Одеси рибу та сіль. Коли чумака наймали, то платили йому від 3-х до 5-ти карбов. в один бік. їздили возами дерев'яними: не було жодної частини залізної. Кованих коліс не було. Обіддя було широке; воно складалося з 4-х частин, що звалися «звоняками». Вісь – дерев'яна. Запрягали пару або дві парі волів. Виїздили по 8–10 чумаків; часом більше, а часом і менше. Їхав попереду той, хто добре знав дорогу. Їли чумаки в дорозі добре, пили теж добре. Часом нічого додому чумак не привезе. Часом з Одеси привезе чумак пояса для дочки, яку має видавати заміж. Пояс червоний давали молодій, коли вона була чесна»⁴⁸⁶.

⁴⁸⁰ Ю. Янсон. – Ор. с., 363–366 (287–290) і далі.

⁴⁸¹ М. Яворський. – Ор. с., II. 77.

⁴⁸² Голопристанського району, Херсонської округи.

⁴⁸³ А. Миколук. – Ор. с.

⁴⁸⁴ З матеріалів етнолог. секції Одес. Ком. Краєзнавства УАН, надісланих в 1925 р.

⁴⁸⁵ Зачитано на засід. Етнографіч. секції Одес. Ком. Краєзнавства УАН. «Вістник Комісії». I. 20.

⁴⁸⁶ В старі часи чумак привозив дівчині червоні чоботи, а дівчина, що женихалася з чумаком, давала йому в дорогу вишитого рушника – «хустку». Цею «хусткою» закривали чумакові обличчя, коли він умирав у дорозі. (Данил., Библ. для чтен. 1857 г. 142 кн. Апр. II.. Весна, 264 ст.).

Крім зазначених, ще маємо чимало живих свідків і навіть учасників чумацтва на Україні; в багатьох місцях лишилися мажі чумацькі та всяке приладдя.

Лишилася від чумацтва багата пісенна творчість, що її й досі не вичерпано ще: не зібрано силу чумацьких пісень, які в різних варіантах збереглися ще в пам'яті народній, не поставлено їх у зв'язок з іншими піснями, наприклад, з козацькими, не з'ясовані історичні нашарування в цих піснях, не вистудіювано стиль та композицію їх. Не з'ясовано, як слід, фізичний та духовий тип чумака.

Освітлення цих питань становить зміст дальших нарисів.

БІБЛІОГРАФІЯ ПИТАННЯ

- Аксаков. – Украинские ярмарки. Сборник статей из русских журналов. I. Актовые книги Полтавского Гор. Ур. XVII в. I.
- Андреев П. – Юго-западные жел. дороги. К. 1896.
- Андриевский А. – Об учреждении в г. Киеве запасного хлебного магазина (1754–1756). «Киев. Старина». 1891. VI.
- Арандаренко. – Записки о Полтавской губ. II.
- Аристов Н. – Промышленность древней Руси. СПб. 1866.
- Афанасьев-Чужбинский. – Поездка в Южную Россию. I–II.
- Багалея Д. – Колонизация Новороссийского края. «Киев. Стар.» 1889. Апрель–июнь.
- Його-ж. – Історія Слободської України. Вид. «Союз». 1918.
- Быт малорусского крестьянина преимущественно в Полтавской губ. Этнографический сборник. СПб. 1858.
- Веселовский А. – Рецензия на «Исторические песни малорусского народа» Антоновича и Драгоманова. «С.-Петербургские Ведомости». 1874, № 278.
- Вісник Одеської Комісії Краєзнавства при Всеукр. Акад. Наук. 1924. I.
- Воронов И. – Статистическое описание Валковского уезда Харьков, губ. «Журнал Минист. Внутр. Дел». 1839. № 4.
- Гермайзе О. – Коліївщина в світлі ново-знайдених матеріалів. Україна. 1924. Кн. 1–2.
- Горяев Н. – Сравнительный этимологический словарь русского языка.
- Грушевський М. – Історія України-Руси. VI.
- Данилевский Г. – Нравы и обычаи украинских чумаков. Очерки четырех времен года в Малороссии. Библиотека для чтения. 1857. Т. 142–143.
- Домонтович М. – Материалы для географии и статистики России. Черниговская губ. СПб. 1865.
- Єгоров Є. – Село Великі-Копані. «Вісник Одеської Комісії Краєзнавства при УАН». 1925. № 2–3.
- Ефименко А. – История украинского народа. СПб. 1906.
- Завадский И. – Лицевая сторона крестьянина миллионера. «Киевлянин». 1871. № 117–118.
- Записки Одесского Общества Истории и Древностей. VII и XIV.
- Калачов Н. – Артели в древней и нынешней России. СПб. 1864.
- Колокольников П. – Хозяйство России после войны 1812 г. Отечественная война и русское общество. VII.
- Костомаров Н. – Богдан Хмельницкий. СПб. 1870.
- Кулишер И. – История русской торговли. Петерб. 1923.

- Левицкий Ор. – Очерки народной жизни в Малороссии. «Киев. Стар.». 1901.
- Левченко М. – Старинные тракты, или дороги в Южной России. «Киевская Старина». 1882. II.
- Лисенко Ф. – Сіль на Україні. Кам'янець-на-Поділля. 1920.
- Литвинова П. – Еще о старинных трактах, или дорогах в Южной России... «Киевск. Стар.». 1883. V.
- Ляскоронский В. Г. – Русские походы в степи в удельно-вечевое время и поход князя Витовта на татар в 1399 году. СПб. 1907.
- Його - ж. Гильом Левассер-де-Боплан и его историко-географические труды относительно Южной России. К. 1901.
- Лященко П. – Очерки аграрной эволюции России. Ленинград. 1925. I.
- Материалы, собранные земскими учреждениями Таврической губер., по вопросу о соединении Крыма с центральными губерниями паровою железною дорогою. Симферополь. 1869.
- Мельгунов П. – Очерки по истории русской торговли IX–XVIII ст. М. 1905.
- Миколук А. – Село Ново-Збур'ївка. «Вісник Одеської Комісії Краєзнавства при УАН». 1925. № 2–3.
- Несколько слов о чумацком промысле. «Киевлянин». 1866. № 112.
- Новицкий И. – Рецензия на «Чумацкие народные песни» Рудченка. «Киевлянин». 1874. № 114.
- Одесса 1794–1894. Над. Гор. Общ. Управл. к стол. города. 1895.
- «Одесский Вестник» за 1829 рік.
- О направлении Киево-Брестской дороги. «Киевлянин». 1868. № 92.
- Описание Харьковской губ. 1837 г. (Рукопис Стронівської бібліотеки. Одеса. Бібліотека Вищої Школи).
- Павлович В. – Материалы для географии и статистики России. СПб. 1862.
- Пассек В. – Историко-статистическое описание Харьковской губ. Материалы для статистики Росс. Империи. Изд. при Стат. Отд. Мин. Внут. Дел. СПб. 1839.
- Покровский В. (ред.). – Сборник сведений по истории и статистике внешней торговли России. СПб. 1902. I.
- Покровский М. – Внешняя политика России в первые десятилетия XIX в. История России «Гранат». II.
- Покровский М. – Русская история с древнейших времен. IV.
- Познанський Б. – Чумаки. «Зоря». 1887. Ч. 9.
- Полницкий А. – Нападение гайдамаков на карантин в Ягодной Долине. «Киев. Старина». 1889. XXV.
- Радлов В. – Опыт словаря тюркских наречий. Вып. 18. III т., вып. VI.
- Рассказ чумака. «Киевлянин». 1871. № 69.
- Романчук Яр. – Про чумаків і давню торгівлю. «Зоря», 1885. Ч. 4–5.
- Рудченко И. – Чумаки в народных песнях. «Вестник Европы». 1872. V.
- Його – ж. Чумацкие народные песни. К. 1874.
- Русов А. Описание Черниговской губ. II.
- Його – ж. Русские тракты в конце XVII и начале XVIII веков. К. 1876.
- Семенов А. – Изучение исторических сведений о российской внешней торговле и промышленности. СПб. 1859. II.

- Скальковский А. – История Новой Сечи. Од. 1846.
- Його – ж. Соляная промышленность в Новороссийском крае. Из «Журнала М. В. Д.». Ч. XXV, кн. 1–2. 1849.
- Його – ж. Торговая промышленность в Новороссийском крае. Сборник статей из русских журналов. I.
- Слабченко М. Є. – Матеріали до економічно-соціальної історії України XIX ст. I–II.
- Його – ж. – Организация хозяйства Украины от Хмельницыны до мировой войны. III–IV.
- Списки населенных мест Российской империи. XLVI. Харьковская губ. СПб. 1869.
- Список населенных мест по сведениям 1859 г. Екатеринославская губерния с Таганрогским градоначальством. СПб. 1863.
- Список населенных мест Таврической губернии. СПб. 1865.
- Список населенных мест по сведениям 1859 г. Херсонская губерния. СПб. 1868.
- Stecki T. – Wolyn pod wzgledem statystycznym, historycznym i archeologicznym. Lwow. 1864.
- Сумцов Н. – К истории слободско-украинского чумачества. «Киевск. Стар.» 1884 г. VIII.
- Його – ж. Культурные переживания. К. 1890.
- Його – ж. Очерки народного быта (из этнографич. экскурсии 1901 г. по Ахтыр. уезду, Харьков, губ).
- Його – ж. Слобожане. «Союз». 1918.
- Топографическое списание Малороссийской Полтавской губернии, составленное; 1806 года (рукопис Стронівської бібліотеки. Одеса. Бібліотека Вищої Школи).
- Труды XII Археологического съезда в Харькове. 1902. II.
- Труды этногр.-статист. экспедиции в Запад.-русский край. СПб. 1874. V.
- Трутовский К. – Из воспоминаний о поездках по Малороссии. «Киев. Стар.». 1889. Сентябрь.
- Филарет. – Историко-статист. описание Черниговской епархии. Чернигов. 1873–1874.
- Фриде. Чумачество на Украине. Вид. Етногр. Відділу Руського Музею в Ленинграді.
- Фундуклей И. – Статистическое описание Киевск. губ. СПб. 1852. III.
- Шамрай С. Козаки м. Полтави в 1757 р. за Рум'янцівським Описом. «Записки Іст.-філол. Відділу УАН.». К. VI (1925).
- Шмидт А. – Материалы для географии и статистики России. Херсонская губ. СПб. 1863. I.
- Щербина В. – Україна і рос. уряд у середині XVIII в. «Зап. Іст.-Філ. Відділу У. А. Н.». Кн. VI. 1925.
- Щербина Ф. – Азовская железнодорожная ветвь. Экономические изыскания. СПб. 1895.
- Його – ж. Очерки южно-русских артелей и общинно-артельных форм. Од. 1881 г.
- Эварницкий. – История Запорожских казаков. М. 1900. I.
- Яворський М. – Україна в епоху капіталізму. 1924. I–II.
- Янсон Ю. – Статистическое исследование о хлебной торговле в Одесском районе. СПб. 1870⁴⁸⁷.

⁴⁸⁷ Закінчуючи першу частину своєї розвідки, вважаю за присмний обов'язок висловити щирю подяку професорам Р. М. Волкову за цінні поради, М. Є. Слабченкові за критичні зауваження, а Ф. О. Петрунєві за складання мапи до моєї праці.

DIE «TSCHUMAKEN» IN DER UKRAINE (HISTORISCH-ETHNOGRAPHISCHE ÜBERSICHT).

Auszug.

1. Auf die Entwicklung des «Tschumakenhandels» im XVII–XVIII Jahrhundert hatte «Saporoshje» (das Land der Saporoger Kosaken) groszen Einfluss: a) die Saporoger Kosaken nahmen unmittelbar Anteil an dem Handel des tschumakischen Typus, b) die Hauptwege der Tschumaken («Schliachi» – шляхи) führten durch das Land der Saporoger Kosaken, und c) «Saporoshje» traf eine Reihe von Maszregeln zur Besserung der Wege und zur Beschützung der tschumakischen Wagenzüge («Walka» – валка).

2. Der Zug der tschumakischen «Walka» ging weniger nach dem Westen, als vielmehr nach dem Süden, zu den Ufern des Schwarzen Meeres, da sich hier eine unerschöpfliche Naturquelle der Hauptprodukte tschumakischen Gewerbes – Fisch und Salz befand.

3. Zu diesen Hauptprodukten des Tschumakenhandels kamen noch andere, wie Getreide, welches hauptsächlich vom Norden nach dem Süden transportiert wurde, so wie auch verschiedene aus dem Süden eingeführte Produkte und Erzeugnisse ausländischer Herkunft.

4. In das tschumakische Gewerbe wurden Leute verschiedenen Standes, wie – Kosaken, Bürger und Landleute hineingezogen.

5. Die Zollpolitik der russischen Regierung, welche von Zeiten Peters des I den ukrainischen Handel, den wichtigen Konkurrenten des groszrussischen Handels, zu vernichten strebte, konnte jedoch den tschumakischen Handel nicht unterdrücken, weil der Bedarf der Bevölkerung nach den Hauptprodukten des Tschumakengewerbes geblieben war.

6. Die besondere Entwicklung des Tschumakenhandels in der ersten Hälfte des XIX-ten Jahrhunderts musz dadurch erklärt werden, dass die Getreideausfuhr durch die Häfen der unlängst eroberten Gestade des Schwarzen und Asowschen Meeres vonstatten ging.

7. Salz und Fisch bildeten im XIX-ten Jahrhundert auch einen wichtigen Zweig des Tschumakenhandels und Transports. Sämtliche Waren der Inlandsproduktion, Z. B. getrocknete Früchte, Holz und Töpferwaren, Zucker, Kohlen u. s. w., so wie auch ausländische in die Häfen des Schwarzen und Asowschen Meeres eingeführte Erzeugnisse nehmen auch einen bestimmten Platz im Tschumakengewerbe ein.

8. Während des XIX-ten Jahrhunderts waren bei dem Tschumakenhandel auch Leute verschiedener Stände, wie Landleute, Bürger, Einhöfer, Militäransiedler, Kolonisten und sogar Gutsbesitzer beteiligt.

9. Besondere Ausdehnung fand der Tschumakenhandel im Zentrum, dem reichsten Teile der Ukraine, obgleich er auch in der ganzen übrigen Ukraine mehr oder weniger verbreitet war.

10. Die Anhäufung des Handelskapitals in den Händen einzelner Tschumaken, die es aufgaben ihre Waren selbst zu transportieren, und andere Leute dazu mieteten, – anderseits, die Konzentrierung des Getreidehandels in «Handelshäusern» waren der Grund, weshalb der gemeine Tschumak immer öfter und öfter zum Fuhrmann, nicht aber zum Kaufmann wurde; dem entspricht auch die Organisation der tschumakischen «Walka», deren Anführer kein gewählter «Otaman» sondern ein Bevollmächtigter des kaufmännischen Mieters war.

11. Der primitive Transport «tschumakischen» Typus in der II-ten Hälfte des XIX-ten Jahrhunderts konnte dem mit ausserordentlicher Intensivität immer zunehmenden Warenumsatz nicht mehr entsprechen, und so muszte der, an seiner Stelle eingeführte Eisenbahntransport der Hauptgrund werden, weshalb das Tschumakengewerbe untergehen muszte.

// Господарство та право : зап. Одес. ін-ту нар. госп-ва. 1928. Т. I. 1–89.

Майстер композиції

1

Коли письменник розпочинає роботу над художнім твором, то він більш чи менш ясно, але обов'язково усвідомлює про що, навіщо і як саме має бути втілений матеріал життя в словесні художні образи. Звичайно, в процесі роботи над твором ці три найважливіші завдання творчості – «про що», «навіщо», і «як саме» – зазнають постійного уточнення аж до того моменту, коли вимогливість митця до себе вичерпується, досягнувши, як йому здається, найвищого рівня. Цей рівень обумовлюється багатьма чинниками, найважливішими серед яких є зміст і характер того матеріалу, що кладеться в основу твору, – з одного боку, а з другого – розуміння письменником цього матеріалу, ідейно-естетична оцінка його та спроможність втілити побачене, вивчене, пережите в художньо досконалу форму.

Це значить, що епіцентром творчого процесу є діалектика взаємин між об'єктом творчості, тобто тим, що пізнається і відтворюється, та суб'єктом пізнання і художнього відтворення, тобто письменником.

Об'єкт творчої діяльності, активно впливаючи на суб'єкт, вимагає саме такого, а не іншого мистецького вирішення. Разом з тим суб'єкт не залишається пасивно чи механічно відображаючим «апаратом», як, наприклад, дзеркало чи фотоапарат. Він активно діюча, оригінально мисляча, суспільно цілеспрямована, і гносеологічно озброєна особистість, яка виявляє певні суб'єктивні спроможності пізнати і по-своєму виявити у творі закономірності об'єктивного.

Говорячи про суб'єктивність пізнання, ми тим самим не стверджуємо його сваволі. Воно залежне від об'єктивного. Коли ця залежність губиться, то втрачається і саме пізнання. Воно перетворюється тоді на суб'єктивістську комбінацію довільно вигаданого, в гру хворобливої фантазії, губить зв'язок з дійсністю. В цьому не важко переконатися, звернувшись до «творів» абстракціоністів в живопису, творців «драми абсурду», графічної поезії, нового роману в сучасній буржуазній літературі. Багатовіковий досвід і розвиток пізнавальної діяльності людства переконливо свідчить, що всяке пізнання, в тому числі й художнє, – «це не окремо взятий суб'єкт чи об'єкт, а результат їх взаємодії. Воно одночасно і об'єктивне і суб'єктивне: об'єктивне, бо в своєму змісті повинно збігатись з об'єктом, але не тотожне йому; суб'єктивне, бо поза людиною і людством нема пізнання, оскільки воно спрямоване на об'єктивний світ, яким намагається теоретично оволодіти»¹.

Діалектика взаємин митця з дійсністю в процесі творчої пізнавальної діяльності надзвичайно складна. Складність її виявляється, зокрема, в тому, що ці взаємини динамічні, а сама динаміка їх у кожного митця і в кожному окремому випадку нова і неповторна. Тому характер роботи не тільки над різними, й над одним і тим самим твором щоразу набуває нових якостей залежно від багатьох

¹ Копнін П. Теорія пізнання та кібернетика / П. Копнін. – Київ : Вид-во політ. л-ри Укр., 1964. – С. 23.

і різного роду чинників: починаючи від міри оволодіння життєвим матеріалом і аж до впливу обставин і умов особистого життя письменника.

Все ж це не значить, що не можна науково виявити певних домінант, які є характерними для творчої діяльності всіх митців і того чи іншого митця зокрема. До таких домінант, що є загальновластивими всім письменникам і в той же час у кожного з них виявляються по-своєму, можна віднести роботу над організацією образної системи твору в один художньо-вивершений, життєво-переконливий і самостійно існуючий естетично доцільний організм.

Ми не випадково вжили слово «організм». Налагоджуючи систему взаємозв'язків персонажів, пов'язуючи окремі епізоди один з одним так, щоб наступні події були підготовлені попередніми (це, зрозуміло, стосується і випадків, коли розгортання сюжету ведеться не в причинно-часовій послідовності), втручаючись особисто в логіку розвитку життєвого матеріалу в творі у формі різного роду авторських відступів, притягаючи для вмотивованішого розкриття зображуваного на перший погляд далекий від нього матеріал, письменник прагне композиційної стрункості, нерозривності та взаємообумовленості частин, такої їх єдності, щоб вони утворювали живе ціле. Саме тому Лев Толстой у відомому трактаті «Що таке мистецтво» стверджував: «у справжньому художньому творі – поезії, драмі, картині, пісні, симфонії – не можна виїняти один рядок, одну сцену, одну фігуру, один такт із свого місця і поставити в інше, не порушивши значення всього твору, точно так само, як не можна не порушити життя органічної істоти, якщо виїняти один орган із свого місця і вставити в інше»².

Робота над композицією твору розпочинається тоді, коли письменник має що компоновати, організовувати, укласти в певну цілість, тобто коли він зібрав і осмислив необхідний для втілення задуму фактичний матеріал. Процес компоновання майбутнього твору в значній мірі є раціоналістичним і найменше за все емоційно насаженим, хоч і спрямований він на те, щоб викликати у читача чуттєву реакцію під час сприймання завершеного твору. В даному випадку маємо справу з таким етапом творчої діяльності, коли передбачувана художня «гармонія» конструюється за допомогою «алгебри».

Первісне, попереднє компоновання по суті співпадає і найповніше виявляється в плануванні розвитку подій та послідовності їх викладу, інакше кажучи, – в осмисленні фабули та побудові сюжету. План може бути викладеним на папері чи триматися в пам'яті. Це залежить від обсягу матеріалу, покладеного в основу твору, його складності та індивідуальних особливостей роботи письменника.

Планування, як первісний етап організації життєвого матеріалу, етап практичної перевірки створеної уявою митця моделі потоку життя, має неабияке значення для успішності безпосередньої роботи під час написання твору. В уяві письменника формуються і оживають персонажі, картини, епізоди у всій

² Толстой Л. О литературе / Л. Толстой. – М. : Гос. изд. худ. лит., 1955. – С. 421–422.

своїй першородності. Взаємодіючи, вони зчіплюються між собою і так поступово формуються в логічно розгорнутий відбиток життя, який приковує до себе увагу, збуджує творчу енергію, спонукає взятися за перо.

В «Щоденнику» Т. Шевченко згадує, як він, навчаючись секретів живопису під керівництвом К. Брюлова, «задумувався і леліав в своєму серці свого сліпця Кобзаря і своїх кровожадних Гайдамаків». Тоді перед ним «мелькали мученицькі тіні наших бідних гетьманів», «розстелявся степ, усіяний могилами», красувалася прекрасна і бідна Україна «у всій непорочній меланхолійній красі своїй»³. Так виникав задум поеми «Гайдамаки» і поступово складався її первісний композиційний план.

Сьогочасний відомий письменник-фантаст І. Єфремов свідчить: «Перед тим як ляжуть на папір перші слова, перші рядки, я повинен до найдрібніших подробиць наочно уявити собі ту картину, ту сцену, яку збираюсь описувати. Перед моїми очима повинна мовби «ожити» уявлювана кінострічка. Тільки коли на цій кінострічці я побачу, мовби віч-на-віч, всі епізоди майбутньої книги в певній послідовності – кадр за кадром, я можу втілити її на папері»⁴.

Це не тільки період попереднього планування і компонування твору, а й період, як стверджує автор, цитованих рядків, емоційної підготовки до безпосередньої роботи над ним. За перо письменник береться тоді, коли уже не може не писати. Та це не значить, що під час написання твору він не буде ще і ще раз обдумувати доцільність, вмотивованість, переконливість розгортання і логіку поєднання життєвого матеріалу в творі. Так, він щоразу буде перевіряти самим життям все це, уточнювати, доповнювати, змінювати. Він буде прислухатися до розвитку характерів персонажів та вияву цих характерів в дії, вчинках. Звірятиме їхні дії та вчинки з логікою поведінки пізнаних взаємин між людьми в дійсності, в ситуаціях, подібних до тих, які змальовуються в творі. Він виявлятиме тут власне розуміння цієї логіки, керуватиметься також і тим, що хоче сказати читачеві. Не випадково, наприклад, М. В. Гоголь в одному з листів до В. А. Жуковського писав: «...Я взявся за «Мертвих душ», які було розпочав в Петербурзі. Все розпочате переробив я знову, обдумав більше план і тепер веду його, як літопис...». Та разом з тим письменник турбується про досконалість уже ще раз обдуманого плану, його життєву повноту, вичерпність, правдивість. Він продовжує, звертаючись до Жуковського: «Чи не здивається вам якихось казусів, що можуть статися під час купування мертвих душ? Це була б для мене славна річ тому, що як би там не було, але ваша уява, напевне, побачить такс, чого не побаче моя. Повідомте про це Пушкіна, можливо, і він знайде щось таке з свого боку. Страшенно хотілось би мені вичерпати цей сюжет з усіх боків. У мене є багато таких речей, які раніше мені ніяк би не уявлялись;

³ Шевченко Т. Повна збірка творів : в 3 т. / Т. Шевченко. – Київ : Держлітвидав України, 1949. – Т. 3. – С. 111.

⁴ Єфремов І. На пути к роману «Туманность Андромеды» / И. Ефремов // Вопр. лит. – 1961. – № 4. – С. 150.

але, незважаючи (на це), ви все ще можете мені сказати багато нового, бо що голова, то розум»⁵.

Подібних прикладів можна навести багато, та всі вони будуть свідчити, що під час роботи над композицією художнього твору особливо яскраво виявляється отой двосторонній зв'язок, постійна взаємодія між об'єктом та суб'єктом пізнання, про що йшлося вище. Сама ж композиція як певним чином змодельована динамічна картина дійсності – важливий елемент художності, який забезпечує змістовність відбору явищ дійсності, необхідну доцільність та вичерпність їх для розв'язання основного і додаткових, допоміжних конфліктів, а отже і переконливості вирішення ідеї твору.

Специфіка художнього відтворення дійсності полягає в тому, що митець не займається фіксацією всього потоку життя чи певного відрізка його. З усієї різноманітності подій та складності їх взаємозв'язків він, відповідно до поставлених перед собою завдань, що визначаються його світоглядом, відбирає найважливіше і поєднує його в одне ціле, прагнучи логічно вмотивувати таку, а не іншу послідовність зчеплення окремих епізодів. Композиція і є одним з важливих мистецьких засобів, за допомогою якого безперервний рух дійсності зображається у формі перервності зображення, письменник повинен так організувати виклад підібраних для зображення подій, що розкривають розвиток характерів персонажів, щоб викликати ілюзію безперервності і тим самим не порушити цілісності враження під час сприйняття твору. Цілісність стрункість і взаємообумовленість зв'язку відібраних для зображення частин загального потоку життя, що найповніше відтворюють головне в цьому потоці, найхарактерніша ознака художньо вивершеної композиції. Вона не може бути механічним поєднанням різнорідних чи випадкових явищ і подій, бо таке поєднання порушить правду життя і не виявить закономірностей його розвитку. Ось чому в композиції треба бачити не формальні ознаки майстерності, а вияв ідеологічних позицій письменника, його мистецької зрілості. Вона є тією основою, яка забезпечує єдність змісту і форми твору.

Покажемо це на прикладі поеми Т. Шевченка «Гайдамаки».

2

Над поемою «Гайдамаки» Т. Шевченко впритул починає працювати приблизно через рік після виходу в світ першого видання «Кобзаря» 1840 року. В квітні 1841 року було написано вступ до поеми, а в листопаді цього ж року цензурний комітет після тривалих заперечень друкувати поему, нарешті, дав дозвіл на її видання. Таким чином, писання поеми тривало десь чотири-п'ять місяців.

Однак, як видно з тексту самої поеми та цитованого вище свідчення в «Щоденнику», безпосередній роботі над поемою передував значний період обдумування, планування. Власне, уже в дитячі роки з уст матері, діда Івана, з народних пісень, легенд та переказів майбутній поет познайомився з прооб-

⁵ Русские писатели в литературном труде. – Т. 1. – Ленинград, 1954. – С. 491–492.

разами своїх майбутніх героїв. Він з дитячою безпосередністю захопився ними і поступово визначав своє розуміння героїко-трагедійних подій Коліївщини. Задум твору виник, звичайно, пізніше. Це видно з Шевченкових «приписів» (приміток) до «Гайдамаків». Крім того, «приписи» дозволяють не погодитися з твердженням їх автора, що він «про те, що діялося на Україні 1768 року» «надрукованого і критикованого нічого не читав»⁶. Адже в «приписах» Шевченко посилається на дослідження з історії України Георгія Кониського, Бантиш-Каменського, на працю Бендтке «Historia krolewsta Polskego» та статтю «Барская конфедерация» в «Энциклопедическом лексиконе». Звичайно, цього матеріалу було замало, але таке невичерпне джерело, як народна творчість, та виховане на основі знайомства з нею, а також з українськими літописами XVIII століття⁷ напрочуд чітке історичне чуття Шевченка склало достатній ґрунт для успішного вивершення творчого задуму.

Над поемою Т. Шевченко працював уважно і багато з прагненням висловити свої погляди не тільки на народно-визвольний рух 1768 року, а і взагалі на боротьбу українського народу за своє соціальне і національне визволення в минулому і сучасному з-під гніту чужих і своїх панів-експлуататорів. За своїм задумом і виконанням «Гайдамаки» стали виразно новаторським твором в тогочасній українській літературі. Адже до Шевченка ще ніхто з такою правдивістю не показав загальнонародного виступу поневолених, не дав йому такої виразної революційної оцінки, не розкрив його класових основ і, нарешті, не кинув заклик до продовження традицій визвольної боротьби минулого в сучасному. Відомо, що історичні твори в українській літературі до Т. Шевченка мали в основному пасивно романтичний, споглядальний характер, народ як рушійна сила історичного процесу в них не показувався.

Погляди Т. Шевченка на історію українського народу як на класову боротьбу проти соціальної нерівності, його братню єдність з слов'янськими народами в боротьбі проти іноземних поневолювачів, велика попередня художньо-дослідницька робота, проведена під час підготовки до написання поеми – все це визначило ідейно-тематичну чіткість конфлікту і композиційну досконалість «Гайдамаків».

Поема не випадково розпочинається прологом, присвяченим конференц-секретареві Академії мистецтв, що брав активну участь у викупі Шевченка з кріпацтва. Цим поет мов би підкреслює, яке велике щастя для людини бути вільною. Та звільнення однієї людини з рабства ще не означає здобуття волі для всього народу. І якщо ця людина не задовольняється вузько особистим, якщо вона не мислить свого життя без народу, – вона не вдовольниться власною волею і буде вести боротьбу за те, щоб весь народ був вільним. Тому в пролозі й дано ліро-філософське узагальнення безперервного руху історії як боротьби проти деспотизму і тиранії та в романтичному дусі підкреслено вразливість душі поета у її вболіваннях за щастя поневолених.

⁶ Шевченко Т. Повна збірка творів : в 3 т. / Т. Шевченко. – Київ : Держлітвидав України, 1949. – Т. 1. – С. 136.

⁷ Дзыра Я. И. Летопись Самийла Величко и творчество Тараса Шевченко : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Я. И. Дзыра. – Одесса, 1968.

Початкова ліро-філософська частина прологу переростає в звертання автора поеми до її провідних героїв – гайдамаків як виразників визвольних прагнень народу. Далі поет категорично заперечує тенденцію своїх ідеологічних противників – представників великопанської літератури – забути минуле, страждання народу і стати на шлях лакування, а значить, і спотворення правди життя («Співай про... султан, паркет, шпори») і, нарешті, знову повертається до узагальненого образу гайдамаків, підкреслюючи, що дає їм саме народну оцінку:

*Не одиуравсь того слова,
Що мати співала,
Як малого повивала,
З малим розмовляла.
Не одиуравсь того слова,
Що про Україну
Сліпий старець, сумуючи,
Співає під тином⁸.*

Пролог до поеми – це виразно лірична, написана в формі авторської сповіді, композиційно завершена частина твору. Висловлені в ній думки про героїчну старовину, від якої залишились «високі могили», будуть розвинені і деталізовані в центральних розділах, що свідчить про органічність зв'язку прологу з усією поемою. Але композиційно-змістовна роль прологу цим не вичерпується. Він має безпосередній зв'язок з епілогом.

Епілог також написано у формі авторського ліричного монологу. Тут поет уже на прикладі конкретних, зображених в поемі героїв підсумовує події історичного минулого і пов'язує їх з сучасністю. Якщо в пролозі Галайду тільки згадано («Та якогось-то Ярему веде перед нами у постолах»), то в епілозі він як конкретний представник народних месників-гайдамаків, мов живий сходить із сторінок поеми в життя:

*Пішов степом сіромаха,
Сльози утирає.
Довго-довго оглядався,
Та й не видно стало.
Одна чорна серед степу
Могила осталась.*

Поет висловлює незадоволення тим, що традиції боротьби проти панства він не бачить розвиненими в сучасному:

*Посіяли гайдамаки
В Україні жито,
Та не вони його жали.*

⁸ Тут і далі цитую за виданням: Шевченко Т. Повна збірка творів : в 3 т. / Т. Шевченко. – Київ : Держлітвидав України, 1949. – Т. 1.

*Що мусим родити?
Нема правди, не виросла;
Кривда повиває...*

*.....
А Україна навіки,
Навіки заснула.*

І все ж поет не вірить у цей сон. Адже лишилася в серцях поневолених пам'ять про Коліївщину, минуле оживає, в піснях, створених народом, а незадоволення сучасним не може довго тліти, воно має спалахнути полум'ям боротьби. Віру в перемогу над визискувачами, в прекрасне майбутнє трудівників алегорично висловлює Шевченко в заключних рядках епілогу – народній пісні про Галайду:

*«А в нашого Галайди хата на помості.
Грай, море! Добре, море
І Добре буде, Галайда!»*

Так пролог і епілог утворюють своєрідне художнє обрамлення поеми, вжите не як формальний композиційний засіб. Воно покликане розкрити і розкриває основний ідейний задум твору.

3

Після прологу іде виразно історичний вступ – «Інтродукція». Тут поет стисло, філігранно опрацьованими і глибоко продуманими мазками показує свавілля, реакційність гоноровитого польського панства. Воно жорстоко знущалося над трудящими Польщі, чинило розбій в сусідніх країнах, грабувало народи Литви, Молдавії, України, прагнучи, остаточно поневолити їх. Удаючи з себе патріотів, шляхта насправді над усе ставила власний добробут, власний гонор. Доля батьківщини їй не турбувала, хоч на словах вона і проголошувала готовність захищати її процвітання. Та це були тільки пишні слова.

Виявляючи матеріалістичне розуміння історії, Шевченко в «Інтродукції» вірно вказує на причини занепаду Польщі як самостійної держави в другій половині XVIII століття. Характеризуючи цей процес, Ф. Енгельс зазначав, що поступова деморалізація правлячої аристократії, нестача сил для розвитку буржуазії, постійні війни, що спустошували країну, зломали, нарешті, силу Польщі. Країна, яка вперто зберігала непорушним феодальний лад суспільства, в той час як усі її сусіди прогресували, формували буржуазію, розвинули торгівлю й промисловість і створили великі міста, – така країна була приречена на загибель⁹.

Але поета в даному разі цікавить не історія падіння польської держави, а експансіоністська політика, розбійницькі війни, важкий гніт польської шляхти, що лягав на плечі поневолених народів і був однією з істотних причин ряду по-

⁹ Маркс К., Енгельс Ф. Сочинения / К. Маркс, Ф. Энгельс. – Т. XIII, ч. 1. – С. 159.

встань у XVIII столітті. Здається, тут і треба було б показати виступ народних мас проти поневолення. Але цього Шевченко не робить. «Інтродукцію» він закінчує, коротким, але дуже виразним дворянським акордом:

*А тим часом гайдамаки
Ножі освятили, –*

який і становить, по суті, другу частину розділу та пов'язує його з прологом і створює основу для розгортання подій в наступних розділах поеми. Так «Інтродукція» стає закономірною і необхідною частиною поеми для розкриття соціальних, суспільно-історичних причин народного повстання 1867 року.

Може виникнути питання: чому Шевченко в історичному вступі не розгорнув зображення народного протесту, обмежившись тільки натяком на підготовку до нього в двох цитованих вище заключних рядках? Справа в тому, що цей конфлікт, щоб стати центральним і розгорнутися в наступних розділах твору, за винятком таких, як «Ярема», «Конфедерати», «Титар», потребує подальшого вмотивування. Турбота про пропорціональність частин і цілого, а також почуття художньої міри підказало саме таку, а не іншу побудову розділу.

Специфічною рисою реалістичної художньої літератури є те, що вона відображає дійсність шляхом створення типових характерів в типових обставинах. Письменник-реаліст індивідуалізованими образами персонажів, що діють в конкретних суспільно-історичних обставинах, зображає певні закономірності суспільного життя. Таким головним персонажем в поемі, покликаним відтворити в індивідуально окремому найістотніші риси загального (стан, прагнення, практичні дії поневоленого народу) і тим самим сприяти повному, життєво-переконливому розкриттю їх, є образ Яреми Галайди. Ось чому розвиток сюжету поеми розпочинається розділом «Ярема».

На початку розділу змальована виразна картина знущання шинкаря над наймитом Яремою. Слідом за нею іде авторський коментар, в якому висловлено не тільки співчуття наймитові, але й підкреслено характерну, ще самому Яремі невідому, тільки поетом побачену провідну рису характеру героя:

*Ярема гнувся, бо не знав,
Не зіав, сіромаха, що вирости крила,
Що неба дістане, коли полетить...*

Саме ці рядки в сюжетно експозиційному розділі «Ярема» розкривають широкі обрії подальшого розвитку подій. З метою всебічного їх вмотивування Шевченко переключає увагу на ліричне відавторське розкриття внутрішнього світу героя твору («Сирота Ярема, сирота убогий...»), передпославши йому короткий, спільний за своєю настроєністю з прологом, вступ: «О боже мій милий! Тяжко жить на світі, а хочеться жить...».

Лірично-співчутлива характеристика Яреми завершується натяком на те, що в нього є єдине щастя. Ним і лише ним багатий сирота. Це щастя-багатство – кохана дівчина. Та поет не поспішає до цього нового мотиву в розвиткові

сюжету. Ліричний відступ продовжується і набуває нового ритмо-мелодійного оформлення. Шевченко звертається до читача:

*Отакий-то мій Ярема,
Сирота багатий.
Таким і я колись-то був...*

Поет не випадково ототожнює свою долю з долею героя поеми. Справа тут не лише в біографії Шевченка, хоч і це важливе, а в тому, що таке ототожнення дає йому можливість широко розвинути в епічному змалюванні подій ліричний елемент. Це виразно виявилось уже в пролозі, а згодом у авторських відступах наступних розділів дасть можливість виступати не тільки від свого, але й від імені позитивних персонажів, органічно злити власні переживання з їхніми переживаннями, особливо в кульмінаційних моментах.

Експозиційний розділ закінчується малюнком побутової картини в домі шинкаря. Яреми тут уже немає. Та автор не забув про нього. Вдруге зустрічаємося з дворядковим акордом, який завершує розділ:

*Де ж Ярема?
Взявші торбу, Потяг у Вільшану.*

Цей дворядковий акорд намічає подальше розгортання сюжету і разом з тим створює художнє обрамлення розділу, розпочатого образом Яреми, ним же і закінченого. Поет і в даному разі досягає композиційної завершеності розділу як частини цілого.

4

Наступний розділ «Конфедерати» присвячений конкретизації історичного вступу – «Інтродукції». Тут розкрито дике знущення шляхтичів-конфедератів над шинкарем. В чому ж річ? Невже Шевченко цією картиною хоче поставити знак рівності між долею Яреми і долею його хазяїна – шинкаря? Ні, звичайно. Тут показано знущення великого панства над дрібними експлуататорами і тим самим досягнуто глибокого розкриття складності класових протиріч, а також ще раз наголошено на нічим не обмеженому свавіллі панства. Коли конфедерати так поведуться з шинкарем, то де ж була межа в знуванні над такими, як Ярема, запитає читач, прочитавши поему, і зробить правильний висновок, що в жорстокості гайдамаків винне саме панство.

Отже, в розділі ідейно-змістовно обумовлюються і композиційно урівноважуються майбутні картини всенародної помсти. Будучи експозиційним і наближаючи зав'язку, він не відірваний від попереднього розділу, в закінченні якого сказано, що Ярема, «взявши торбу, потяг у Вільшану». У Вільшану вирушають і конфедерати, нацьковані шинкарем-егоїстом, що за рахунок чужої трагедії прагне уникнути своєї.

На відміну від попередніх розділів, у «Конфедератах» ми вперше зустрічаємося з гостро драматизованим змалюванням подій. Експресивні діалоги тут супроводжуються короткими авторськими ремарками. Це також не є випадковим і має безпосереднє відношення до композиції поеми. Справа в тому, що саме в такій формі побудує поет і розділи «Червоний бенкет», «Гупалівщина», особливо «Бенкет у Лисянці» та «Гонта в Умані», досягнувши композиційно-образної гармонії поеми.

Відомо, що сюжет є основою композиції. На ньому, «як на скелеті, тримається жива плоть поетичного твору»¹⁰. М. Горький визначає сюжет як «зв'язки, суперечності, симпатії, антипатії і взагалі взаємовідносини людей – історії зростання й організації того чи іншого характеру, типу»¹¹. В цих визначеннях підкреслено важливу роль сюжету в загальній композиції твору, його значення для розкриття конфлікту, а значить і переконливого відтворення типових обставин, у яких відбувається формування і розвиток типових характерів.

Починаючи з розділу «Ярема», Шевченко розгортає експозицію сюжетної лінії, зв'язаної з розкриттям характеру Яреми, а розділ «Конфедерати», також будучи експозиційним, розпочинає ту сюжетну лінію, яка покликана розкрити зміст і характер дикого розгулу панської сваволі. Ці дві сюжетні лінії схрещуються в розділі «Титар» і завершують зав'язку твору, визначаючи його конфлікт.

Тікаючи від шинкаря. Ярема має намір взяти участь у боротьбі проти панства. Про це поет тільки принагідно натякає в попередніх розділах. Цього, якщо врахувати авторські відступи в розділах «Ярема» і «Конфедерати» та філософський і історичний вступи, хоч і достатньо для того, щоб обґрунтувати подальше розгортання подій в поемі, але ще не цілком вистачає для змалювання вихідних рис характеру Яреми як головного персонажа твору.

Саме в розділі «Титар» початковий стан характеру Яреми поглиблюється шляхом відтворення його взаємин з Оксаною. З нею він пов'язує всі мрії про майбутнє: «їй Ярема розказував, як жить вони будуть укупочці...».

Та на перешкоді до майбутнього стоїть страшенна бідність героя. Усвідомлення соціальної нерівності як головної перешкоди до здійснення мрії про щастя і веде Ярему в табір повстанців. Перед тим, як взяти участь в боротьбі, він прийшов прощатись з коханою, розказати їй, як

*...долю здобуде,
Як виріжуть гайдамаки
Ляхів в Україні,
Як він буде панувати.
Коли не загине.*

Зустріч Яреми з Оксаною перед тим, як він має вирушити в табір повстанців, є життєво закономірною. Адже він сирота убогий, йому більше ні з ким по-

¹⁰ Білецький О. Зібрання праць : в 5 т. / О. Білецький. – Київ : Наук. думка, 1966. – Т. 3. – С. 321.

¹¹ Горький М. Літературно-критичні статті / М. Горький. – Київ : Держлітвидав України, 1951. – С. 354.

ділитися всім тим, що кров'ю запеклося в серці. Разом з тим ця зустріч дозволяє поетові розкрити всі риси, закладені в характері героя. Поет не випадково наголошує і на глибоких взаємних почуттях кохання між Яремою та Оксаною. Згодом це стане одним з важливих мотивів поведінки Яреми в бою.

Розділ «Титар», будучи закономірною ланкою в системі розвитку подій, в загальній композиції всього твору, характеризується і самостійною цілістю. Він складається з двох різко контрастуючих частин. В першій – зустріч Яреми з Оксаною – бачимо чистоту почуттів чистої любові, глибоку людяність у взаєминах між людьми, в другій – вбивство титара і полонення Оксани – нове звірство конфедератів, страшне зло.

Характерно, що Шевченко не робить Ярему свідком подій, які сталися в другій частині. На перший погляд здавалось би, що цим він упустив цінну можливість поглибити обґрунтування класової зненависті Яреми до своїх ворогів і такого могутнього вияву її безпосередньо в повстанні. Але це тільки на перший погляд. Адже всього зображеного раніше цілком достатньо для показу причин участі героя в збройній боротьбі. Про вбивство Титара і полонення Оксани Ярема дізнається пізніше, на початку виступу гайдамаків, змальованого в розділі «Червоний бенкет». Це особливо вплине на психічний стан героя, підсилить його відважну поведінку в боях і стане виправдовуючим мотивом жорстокості, яка так не подобалася і лякала ліберальствующих сучасників Кобзаря.

Так побудувавши розвиток цього конфлікту, поет досягнув поступового ускладнення, напруженості сюжету, його монолітності, цементуючої ролі в композиції поеми. Крім того, цим Шевченко підкреслює, що в лавах повстанців його герой опинився не лише з прагнення помститися за Оксану та її батька, тобто не з суто особистих причин. На це поет ніби вказує читачеві рядками: «Яремо, де ти? Подивися! А він, мандруючи, співа, як Наливайко з ляхом бився...». Слідом за цими рядками, завершуючи розділ, Шевченко створює класично пов'язану з попередніми подіями картину природи:

*Ляхи пропали: нежива
Пропала з ними і Оксана.
Собаки де-де по Вільшаній
Загавкають та й замовчать.
Біліє місяць; люди сплять,
і титар спить... Не рано встане:
Навіки, праведний, заснув.
Горіло світло, погасало,
Погасло... Мертвий мов здригнув,
і сумно, сумно в хаті стало.*

Це не просто картина спокою після розгулу конфедератів, це – напружена тиша після страшної трагедії, вона, мов затишшя перед боєм, віщує могутній і грізний розмах подій.

В наступних розділах поеми послідовно показано розгортання масового народного руху, його нестримну силу. При цьому поет зосереджує увагу і на зображенні протиріч в таборі повстанців, обумовлених класовою нерівністю гайдамаків, рядових запорожців з одного боку і козацькою старшиною – з другого. Характерним в цьому розумінні є діалог між запорожцем і гайдамакою. Вони обоє просять кобзаря, щоб той заспівав про Максима Залізняка. Але гайдамака зауважує: «Та не голосно, щоб не почула старшина». На це запорожець, оскільки він вважає себе більш незалежнішим і самостійнішим, відповідає: «А що нам ваша старшина? Почує, так послуха, коли має чим слухати, та й годі. У нас один старшина – батько Максим; а він як почує, то ще карбованця дасть. Співай, старче божий, не слухай його».

Гайдамака не згірш розуміє становище своє і запорожця. В своєму житті він зазнав, очевидно, чимало лиха і від чужих і від своїх панів, тому й каже: «Та воно так, чоловіче; я це й сам знаю, та ось що: не так пани, як підпанки, або – поки сонце зійде, то роса очі виїсть».

Проблема класового розшарування в таборі повстанців лише намічена, оскільки Шевченко поставив перед собою завдання показати одностайність виступу широких народних мас, різних соціальних прошарків проти спільного ворога. Тому художньо-композиційний центр тут і далі визначається зосередженням уваги на розкритті могутності народу в боротьбі за соціальне і національне визволення. Цьому підкорена подальша організація життєвого матеріалу в поемі, його відбір та характер висвітлення.

У зв'язку з цим не випадково в розділі «Свято в Чигирині» ми не зустрічаємо Яреми. На перший план тут виходить найголовніший герой твору – сам народ прагнення якого і погляди на те, що відбувається, висловлюють епізодичні постаті повстанців і особливо кобзар Волох.

Зображуючи масові сцени з великим епічним розмахом, Шевченко щоразу звертається то до ретроактивних історичних відступів, у яких згадує події визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького, то до ліричних авторських коментарів, міркуючи про життя народу в час, коли створювалася поема. Така композиція цього розділу підпорядкована виразнішому доведенню ідейного задуму поеми: давні героїчні традиції, що йдуть не тільки з часів Коліївщини, а з глибини століть, народ повинен продовжити в сучасному.

Розпочавши розділ згадкою про козацьку вольність у минулому, Шевченко тут же сумує за нею, натякаючи на те, що в його час небезпечно навіть згадувати героїку минулого:

*...Минулося;
А те, що минуло,
Не згадуйте, пани-брати,
Бо щоб не почули...*

Тому й переключає увагу читача на зображення підготовки до повстання 1768 року. Це епічно широка, масово грандіозна картина передчуття бою-помсти загарбникам народного щастя. Тут автор відходить на задній план. Лише в підтексті відчуваємо його захоплення тим, що відбувається. Зате кобзар Волох як виразник народних прагнень співає свої пісні. Цим прийомом поет не тільки урізноманітнює характер зображення подій, а й досягає безпосередності, життєвої переконливості зображуваного.

Кобзар славить Богдана Хмельницького, а за ним ватажка Коліївщини – Максима Залізняка:

*Згадайте Богдана,
Старого гетьмана,
Будете панами,
Та, як ми, з ножами,
Ножами святими,
Та з батьком Максимом
Сю ніч погуляєм,
Ляхів погойдаєм,
Та так погуляєм.
Що аж пекло засміється,
Земля затрясється,
Небо запалає...
Добре погуляєм!*

В заключних рядках цитованого уривку і далі в розділі вперше так виразно вжита гіпербола, покликана відтворити масовість повстання, незламність народу в боротьбі. Цей троп розвивається в поемі поступово і набуває певного композиційного смислу. В даному розділі, крім розкриття і оцінки зображуваного, він покликаний підготувати читача до сприйняття грандіозності майбутніх подій.

Поступовий розвиток гіперболи бачимо уже в рядках, що йдуть незабаром після віщування кобзаря: «Пекло засміється, земля затрясється, небо запалає...»

*Повалили гайдамаки,
Аж стогне діброва:
Не повезли, а на плечах
Чумацькі, волові
Несуть вози...
... Земля гнеться,
А воин з возами
Так і ріжуть.*

Наведений приклад мовби передбачає, точніше обумовлює художню закономірність гіперболічних картин наступних розділів. Уявімо, що їх би не було. Тоді вжиті тут гіперболи втратили б свою художньо-естетичну закономірність,

рівновага зображувальних засобів була б порушена. В цьому розумінні ми говоримо про композиційне значення гіперболи в поемі «Гайдаки».

Характерною особливістю розділу «Свято в Чигирині» є і те, що в ньому чергуються вірші і проза, віршований експресивний і прозовий розмірно зосереджений діалог. Це надає розділу епічно напруженої і поетично пристрасної тональності. Весь розділ – суцільна, монолітна масова сцена з багатьма нюансами. Ось чому в ньому так скупо подано описові авторські зауваження і відсутні, за винятком початку, авторські ліричні відступи.

6

Наступний розділ «Треті півні» разом з розділом «Свято в Чигирині» в композиційній структурі поеми відіграють роль зв'язуючої ланки між розкритими раніше причинами народного виступу і зображеним далі самим виступом. Розвиток сюжету в цих розділах набуває подальшої аргументації, поглиблення і, що дуже важливо, злиття двох сюжетних потоків: Ярема, як окремий образ повстанця, приєднується до повсталого народу.

Співставляючи вказані розділи, бачимо, що за своєю композицією вони відрізняються один від одного.

«Треті півні» – це майже суцільний авторський монолог, у якому поет ще раз повертається до бачення минулого і сучасного, поглиблює на фоні цих співставлені, характеристику образу Яреми, відповідно до зображуваних конкретно-історичних обставин розкриває ідеал, за який він буде боротися, і, нарешті, в ліричних відступах зосереджує увагу читача на грандіозності майбутніх подій:

*Місяцю мій ясний! З високого неба
Сховайся за гори, бо світу не треба;
Страшно тобі буде, хоч ти й бачив Рось,
і Альту, і Сену...*

Значення цього розділу в композиції поеми полягає ще й у тому, що тут, фігурально висловлюючись, падає остання крапля в чашу народного терпіння:

*Ще день Україну катували
Ляхи скажені; ще один,
Один останній сумували
Україна і Чигирин...*

Після цього розливається огненне море всенародного повстання, зображене в наступних кульмінаційних розділах.

Навальний, енергійний розвиток подій, де картини масових сцен тісно переплітаються з картинами поведінки Яреми в бою, з авторськими монологами узагальнюючого змісту, – така характерна риса тісно взаємозв'язаних між собою розділів «Червоний бенкет», «Гупалівщина», «Бенкет у Лисянці».

Відкривши «Червоний бенкет» переліком міст, охоплених повстанням (Сміла, Корсунь, Капів, Чигирин, Черкаси), підкресливши, що «кров полилася аж у Волинь», що «по Поліссі Гонта бенкетує, а Залізняк в Смілянщині домаху гартує», поет в центр розвитку двох сюжетних потоків, тепер уже злитих воєдино, ставить Ярему і через нього розкриває розковану в повстанні відвагу і силу народу:

*А Ярема – страшно глянуть –
По три, по чотири
Так і кладе.*

Його ненависть і сила стають ще більшими, коли він дізнається від Залізняка, що конфедерати вбили Титаря, а Оксану забрали з собою:

*...Батьку! Брате!
Чом я не сторукий?
Дайте ножа, дайте силу!
Муки ляхам, муки!*

Експресивні діалоги, що відтворюють картину бою і створюють художній центр розділу, завершуються описовою авторською ремаркою, яка розпочинається словами: «Простяглася понад Дніпром козацька ватага...». Ремарка поступово переростає в монолог-оцінку зображеного, а далі в непрямий монолог, де образ поета і образ Яреми, власне, зливаються.

Така композиція розділу дозволила поетові зобразити події в русі, виявити в дії характери, героїв і особливо доповнити характер Яреми новими рисами, виявленими в бою. Тепер він почув за собою крила, це уже не той Ярема, якого ми бачили в попередніх розділах.

Незважаючи на напруженість і динамічність зображуваних подій, Шевченко і в цих розділах, особливо в «Гупалівщині», вдається до ліричних відступів. Він не може обійтися без них, бо відчуває себе учасником зображуваного. Він задоволений тим, що «жінки навіть з рогачами пішли в гайдамаки». Та в ліричних відступах ми бачимо й іншого Шевченка. І цей Другий Шевченко, схвалюючи правомірність жорстокої масової борні, разом з тим і сумує, аналізуючи її причини. Він звертається до читача-сучасника:

*Отаке-то було лихо
По всій Україні!
Гірше пекла... А за віщо,
За що люди гинуть?
Того ж батька, такі ж діти, –
Жити д та брататься.
Ні, не вміли, не хотіли,
Треба роз'єднаться!
Треба крові, брата крові,*

*Бо заздро, що в брата
Є в коморі і на дворі,
І весело в хаті!
– Уб'єм брата! Спалим хату! –
Сказали, і сталося.
Все б, здасться! Ні, на кару
Сироти остались.
В сльозах росли – та й вирости;
Замучені руки
Розв'язались – і кров за кров,
І муки за муки!
Болить серце, як згадаєш:
Старих слов'ян діти
Впились кров'ю. А хто винен'!
Ксьондзи, єзуїти!*

Як бачимо, позиція Шевченка в оцінці зображуваного не двозначна. Він гуманіст, інтернаціоналіст, поборник дружби слов'янських народів. Він бачить соціальне, класове коріння нерівності в кожному народі і схвалює боротьбу проти цієї нерівності. Він бачить і ті реакційні сили, які намагаються роз'єднати дітей «старих слов'ян» в ім'я наживи пануючої верхівки і засуджує ці сили, серед яких перше місце належить релігійному дурману, католицькій церкві зокрема.

Цитований монолог те раз переконує нас у змістовно-композиційній важливості авторських відступів навіть в тих місцях поеми, де, здавалось би, не треба затримувати розвиток подій.

В розділі «Гупалівщина» зустрічаємо і вставний епізод про зустріч повстанців з хлопчиком, якого вони приймають за старченя. В ньому Шевченко використав конкретний факт, засвідчений ним в примітці до поеми: «Керелівка або Кириловка – село Звенигородського повіту. Червонець, що дав Залізняка хлопцеві, і досі є у сина того хлопця, котрому був даний, – я сам його бачив».

У розпорядженні Шевченка не так багато було (реалій) з часів Коліївщини. Тому і цю він не оминув. Епізод гальмує динамічність сюжету і не пов'язаний з подальшим його розвитком. Та це не значить, що він зайвий. Введення його цілком виправдовується ідейним навантаженням, якого надав йому поет. Хлопчина з Кирилівки (тут пройшли дитячі роки Кобзаря) розповідає гайдамакам, що нищили панів:

*І я, й батько святим ножем;
А мати нездужа,
А то й вона б...*

Так поет досягає різносторонності в зображенні повстання, підкреслює його масовість, глибину народної зненависті до експлуататорів й рішуче прагнення перемоги.

У розділі «Бенкет у Лисянці» події досягають найбільшого напруження. З'єднані сили повстанців на чолі з Гонтою і Залізняком виявляють могутній героїзм. Народ захоплений суворою битвою, він святкує свою перемогу, не припиняючи нещадної боротьби. В бою Ярема визволяє Оксану і відправляє її в Лебедин. Таким чином, кульмінація народного повстання співпадає з кульмінацією в історії особистого життя одного з головних персонажів.

Композиція цього розділу, хоч і не повторює композицію розділу «Свято в Чигирині», все ж має з ним характерну спільну ознаку. Спільність бачимо в зображенні масових сцен, центром яких стає кобзар Волох. Масові сцени обох, віддалених один від одного, розділів є своєрідним композиційним обрамуванням центральних подій, зосереджених між ними.

В розділі «Лебедин» Шевченко перериває зображення кульмінаційних подій. Тут розпочинається, але не завершується спад подій, тут лише наступає розв'язка в історії взаємин Яреми і Оксани. Закохані одружуються. Ця розв'язка є своєрідним приводом для продовження змалювання подій. Одружившись з Оксаною, Ярема,

*Щоб не сердить отамана,
Покинув Оксану.
Ляхів кінча; з Залізняком
Весілля справляє...*

Основний сюжетний потік поеми продовжується. Боротьба розгортається з новою силою. В розділі «Гонта в Умані» вона набуває не меншого напруження ніж в розділі «Бенкет у Лисянці» і, таким чином, становить собою мов би другий кульмінаційний пункт поеми.

Намалювавши на початку розділу картину спустошень і підсиливши її контрастним співставленням з розквітаючою природою, поет продовжує зображати повстання в такому ж гіперболічному плані, як і в попередніх частинах поеми. Краса і щедрість природи захоплює поета-гуманіста. Йому важко бачити, що цей рай люди домалювали кров'ю, освітили пожежами. Але так було, так і буде, з сумом констатує він. Так і буде, поки не знищить людство соціальне зло. Тому й «не спинила весна крові, ні злості людської». Так ще раз пейзажним малюнком, поетичним аналізом його сприйняття в умовах жорстокої боротьби двох непримиримих соціальних сил підкреслено, що яким страшним не було б розорення країни, але воно неминуче на шляху до її справжнього розквіту, перебудови народного життя на нових, соціально справедливих засадах.

Розвиток гіперболи в цьому розділі досягає найвищої точки:

*Гайдамаки
Гуляють, карають;
Де проїдуть – земля горить,
Кров'ю підпливає.
Максим ріже, а Ярема*

*Не ріже – лютує:
З ножем в руках на пожарах
І днює й ночує.*

В цих обставинах Гонти зустрічає своїх дітей. Виявляючи вірність присязі повстанців, він убиває їх, щоб у майбутньому не було зради, бо вони – католики. Не випадково перед цим у розділі «Гупалівщина» Шевченко гостро звинувачував католицьку церкву в роздмухуванні ворожнечі між слов'янськими народами. Крім усього іншого, цим він попередньо вмотивовував жорстокий вчинок Гонти.

Епізод про Гонту та його дітей має всі ознаки вставної новели, яка органічно зливається з центральними подіями і завершує їх. Так Шевченко, дійшовши найвищої точки в розвитку сюжету – кульмінації, ставить крапку. Він не показує ні спаду подій, ні розв'язки. Цим самим він уникає зображення поразки, якої зазнало повстання 1768 року. Більш того, в епілозі він пише, що в пам'яті народній воно залишилось як перемога над панством:

*Батько діда просить, щоб той розказав
Про Коліївщину, як колись бувало.
Як Залізник, Гонти ляхів покарав.*

Повстанці під проводом своїх ватажків покарали панство – ось що важливе для поета, який всім своїм твором стверджує непереможність народно-визвольного руху і закликає до нього.

* * *

Такі основні риси композиції поеми «Гайдамаки». Вони переконують нас у тому, що вся побудова твору підкорена найповнішому розкриттю його ідейно-тематичного змісту. В підборі організації життєвого матеріалу виявилася уже і оцінка його з позицій народно-революційного світогляду поета.

«Гайдамаки» – ліро-епічна поема. Не випадково саме таку форму обрав поет. Вона дозволила йому бути не просто оповідачем, а стати мовби безпосереднім учасником зображуваних подій. Переплетіння ліричного й епічного способів зображення дійсності обумовило і відповідну композицію твору, що характеризується великою кількістю ліричних відступів. У них поет часто поєднує свій голос з голосами позитивних персонажів, досягаючи виразнішої передачі і своїх і їхніх думок та переживань.

Свого часу Іван Франко – великий послідовник і вдумливий оцінювач творчості Шевченка, високо ставлячи поему «Гайдамаки» як твір неабиякої революційної пристрасті, звернув увагу на її композицію. Він заперечував «цілість

і стійкість тої поеми», вказував на те, що картини народної боротьби «поет то сяк, то так старався злагодити»¹².

Вважаємо, що тут Іван Франко допустився помилки. Його твердження бездоказове. Навпаки, поема позначена продуманістю побудови, злагодженістю кожного розділу, які в єдності становлять художньо цілісний твір. Це і дає підставу стверджувати, що, завершуючи перший період ідейно-творчого розвитку, Тарас Шевченко виявив себе і як вдумливий майстер композиції. Поема «Гайдамаки» є одним з яскравих зразків нерозривної єдності глибокого прогресивного змісту і відповідної йому високохудожньої форми.

// В'язовський Г. А. Орбіти художнього слова: творча культура письменника. Одеса : Маяк, 1969. С. 117–147.

¹² Франко І. Твори : в 20 т. / І. Франко. – Т. XVII. – С. 9, 12.

Франко і чеська література

Справу Шевченка та інших українських письменників першої половини XIX ст., що знайомили українського читача з досягненнями чеської літератури, у другій половині XIX ст. і на початку XX ст. продовжив Іван Франко.

Франко цікавився літературами багатьох народів, особливо літературою великого російського народу. З інших слов'янських літератур велику увагу він приділяв польській і чеській літературі.

Доба так званого чеського відродження порівняно мало його цікавила. Цьому періоду чеської літератури Франко присвятив, власне, дві статті: «Слов'янська взаємність в розумінні Яна Коллара і тепер» та «Літературне відродження полудневої Русі і Ян Коллар». В обох статтях, як бачимо, мова йде про видатного діяча доби чеського відродження Яна Коллара.

Перша стаття присвячена розглядові книжки, що вийшла з нагоди 100-річчя з дня народження Яна Коллара і містила ряд статей і творів про видатного чеського діяча. З творів Коллара Франко вище від інших ставить працю «Про літературну взаємність між різними племенами та говірками слов'янської нації».

Значення творчості Коллара дослідник вбачав у тому, що чеський діяч обстоював єднання слов'ян на основі рівноправності та демократизму. Поряд з цим Франко закидає Колларові те, що він у своїх творах, підносячи ідею єднання слов'ян, мовчить «про політичний бік слов'янського діла».

У статті «Літературне відродження полудневої Русі і Ян Коллар» йдеться про часи народження в Західній Україні нової прогресивної літератури, часи, які збігаються з діяльністю Яна Коллара. Франко в цій статті пише про те, що саме знали про Коллара і його твори у Західній Україні. На його думку, ідеї Коллара мали далеко більший вплив на Україні Наддніпрянській. Франко говорить, що до нього мало доходить звісток про цей вплив, але висловлює здогад, що Колларові ідеї про «взаємність слов'янську» мали вплив на гуртки вчених Харкова, Києва, при цьому згадує твір Шевченка «І мертвим, і живим...», цитує з цього твору слова: «І Коллара читаєте з усієї сили...».

На закінчення Франко говорить, що з часу написання Шевченком «Послання» минуло майже півстоліття, а ідеї Коллара і Шевченка про слов'янську єдність, про братерство слов'ян є провідними ідеями молодії української літератури і понині.

У другій статті, присвяченій Колларові, Франко згадує і інших чеських діячів, які мали вплив на українських письменників, і серед них з особливою повагою називає імена Запа і Коубека, що допомогли письменникам Вагилевичу і Головацькому зав'язати тісні зв'язки з передовими діячами чеської культури.

Значно більше цікавлять Франка нові часи і розвиток чеської літератури саме за цих часів. Чеській літературі нових часів присвячено велику статтю:

«Нова чеська література і її розвій»¹. В ній Франко вказує, що розвиток чеської літератури де в чому нагадує розвиток української літератури. Як у нас після літописів, «Слова о полку Ігоревім» та інших прекрасних творів стародавньої літератури настав час народних нещасть, упадку просвіти і літературної творчості, так і в чехів після оригінальної літератури XIV–XV ст. настав час (після національної катастрофи – Білогорської битви 1620 р.), коли «чеська нація дрімала, видавалася трупом»², поки не з'явилися Добровський, Шафарик, Коллар, Юнгман, Ганка, Челаковський, Палацький. Франко констатує відставання чеської літератури у першій половині XIX ст. у порівнянні з такими слов'янськими літературами, як російська, польська. З цього приводу Франко пише: «Та коли чеська наука в особі таких велетнів, як Добровський і Шафарик, здобула собі відразу почесне місце не тільки в цілій Слов'янщині, але, можна сказати, в цілій Європі, то література, з природи речі більше призначена для заспокоєння біжучих народних потреб, довго не могла здобути собі рівнорядного становища. Тенденційна і пропагандована з самого заложення вона зуміла якийсь час розбудити загальну увагу в Європі хіба одним – високоталановитим фальсифікатом т. зв. Королеводвірського і Зеленогірського рукописів. Власні поезії Ганки, Челаковського і їх товаришів, хоч мали безперечно велике значення для чехів, не будили такого зацікавлення поза межами Чехії. Певна річ, були й між ними гарні поетичні перли, особливо між поезіями Челаковського, але не забуваймо, що в ту саму пору в Польщі повстали такі велетні, як Міцкевич, Словацький, Гошинський, а в Росії – Пушкін, Гоголь і Лермонтов, супроти котрих блідли скромні чеські зірки, ледве чутно лунали дуди і сопівки співаків, що більше або менше вдатно переспівували мотиви людових пісень»³.

З чеських нових письменників у цій статті згадано К. Г. Маха, Гавлічка-Боровського, Яна Неруду, Сватоплука Чеха і особливо докладно Ярослава Врхліцького.

Є у Франка замітка і про чеський модернізм – «Чеська «модерна» і Я. С. Махар»⁴. Тут йдеться про той ґрунт, на якому в Чехії виникає модернізм. Порівнюючи розквіт модернізму в Польщі і факт існування його в Чехії, Франко приходить до таких висновків: «Далеко тяжче нам зрозуміти рацію існування декадентизму та ідейного нігілізму в Чехії. Чехи – народ дрібної буржуазії і заможного селянства, народ крепкий і здоровий, повний енергії і свідомості. Він далекий від якого-небудь переситу, а противно з усіх сил рветься здобувати для себе нові і щораз нові терени. Значить, декадентизм тут може бути хіба хвицевою модою, принесеною з чужини і не приложеною до свого ґрунту. І справді так воно й виходить: чеська «модерна» крім слабеньких наслідувань та

¹ «Літературно-науковий вістник», 1899, т. VIII, кн. XII, стор. 153–169.

² Таке твердження Франка можна, звичайно, прийняти лише з дуже серйозними застереженнями.

³ «Літературно-науковий вістник», 1899, т. VIII, кн. XII, стор. 154. Відставання на початку XIX ст. чеської літератури від літератури російської і польської, про яке говорить тут Франко, викликане було, звичайно, підневільним становищем Чехії в Австрійській монархії.

⁴ «Літературно-науковий вістник», 1898, т. I, кн. I, стор. 70.

перекладів не видала досі нічого такого, щоби казало надіятися з неї якогось нового звороту в літературі»⁵.

Правда, декадентство у Чехії мало менший розвиток, ніж у Польщі, але не можна погодитись з Франком, що тут, у Чехії, воно не мало ґрунту. Розвиток у Чехії буржуазії (не лише дрібної, про яку пишеться, а й великої) створював ґрунт для розвитку модернізму.

Звертає увагу те, що у своїх висловлюваннях Франко ставить знак рівняння між декадентством і ідейним нігілізмом.

У чеській літературі Франко найбільше приділяв уваги Гавлічку-Боровському – одному з найкращих письменників Чехії. Переклади Франка з Гавлічка-Боровського вийшли окремою книжкою⁶.

Гавлічек – дотепний сатирик, гуморист. Він прекрасно володів тим своєрідним чеським гумором, який ми так любимо у творах Ярослава Гашека, Карела Чапека. Деякий час він жив у Росії, де за рекомендацією Шафарика був учителем у сім'ї проф. Шевирьова.

Надзвичайно неприємне враження справив на Гавлічка царський режим в Росії. Хоча в своїй книжці «Obrazy z Rus» («Малюнки Росії») Гавлічек і писав: «Передусім, необхідно відрізнати російський народ від його уряду. Одне діло – російські люди – наші слов'янські брати, народ великий, добродушний, надзвичайно здібний, живий, що зберіг добрі старослов'янські звичаї, народ з великим майбутнім, від якого і ми всі останні, більш слабі слов'янські племена в майбутньому можемо сподіватися багато благодіянь, і зовсім інше діло – нинішній російський уряд..., байдужий до народу російського»⁷, але іноді він переносив свої враження від негативного в царській Росії на те передове, прогресивне, що там було⁸.

В Росії Гавлічек пробув два роки. У 1844 р. він повертається до Праги і стає редактором газети «Pražsky Noviny», у 1848 р. засновує газету «Národní Noviny», а у 1850 р. видає газету «Slovan». За публіцистичну діяльність і участь у революції 1848 р. Гавлічка ув'язнюють у Бриксені (який поет неодноразово згадує у своїх поезіях), в Тиролі. Недалеко від місця ув'язнення Гавлічка оселилась його дружина з маленькою дочкою. В ув'язненні Гавлічком написані такі визначні його твори, як «Тирольські елегії», «Цар Лаврін» і «Хрещення св. Володимира». Лише в 1855 р. поет повернувся у Чехію, але на волі він пожив недовго. Підірване здоров'я поета остаточно було зламане звісткою про смерть дружини. У 1856 р. Гавлічек помер.

⁵ Там же.

⁶ Карель Гавлічек-Боровський, Вибір поезій. Переклади з чеського Івана Франка, Львів, 1901.

⁷ Переклад з книжки: Karel Havlíček Borovský, Obrazy z Rus, Прага, 1904, стор. 213.

⁸ І. Удальцов в своїй «Передмові» до праць А. Кліми «1848 год в Чехии» і «Начало чешского рабочего движения» пише: «Гавличек не сумел разобраться в русской действительности сороковых годов XIX века, не увидел второй России, России неофициальной, России угнетенного и борющегося за свою свободу крестьянства, России Радищева, декабристов и «неистового Виссариона» – Белинского» (А. Клима, 1848 год в Чехии. Начало чешского рабочего движения, М., 1949, стор. 13)

Про похорон Гавлічка Юліус Фучік писав: «І як би не напружувався Відень, як би не старалися чеські реакціонери, вони не вирвали Гавлічка з серця народу. Але його особисто вони вбили, замучили на смерть. Правда, під час похорон вони побачили біля його могили тисячі чеських громадян, представників народу, який не дозволив себе ні злякати, ні зламати. І це було в період жорстокої античеської реакції»⁹.

За життя поета його твори не друкувались з цензурних міркувань, а поширювались у списках. Тим знаменнішим є інтерес Франка до письменника «неблагонадійного» з точки зору законів тієї імперії, підданцем якої був сам Франко.

Поетична спадщина Гавлічка невелика. Франко переклав на українську мову всі кращі твори письменника, спрямовані проти абсолютизму й клерикалізму; доводиться пожалкувати, що ці переклади з Гавлічка не перевидавались, особливо в наш час.

Відомий Гавлічек-Боровський і як перекладач. З російської літератури він перекладає повісті Гоголя, а також «Казачью колыбельную песнь» Лермонтова («Kozácka ukolibarka» – «Spi, synáčku můj překrásny, hajej, hajinkej»).

Цікавився Гавлічек-перекладач і українською літературою. Про це свідчить переклад української пісні із збірника Максимовича. Переклад зроблений під час перебування письменника у Москві в 1843 р.

З польської літератури Гавлічек перекладає два твори Міцкевича: «Tři Budryovci» і «Paní Twardowská».

Найцікавішим твором, який переклав з Гавлічка Франко, є «Хрещення святого Владимира». Гавлічек не закінчив цього твору. Весь твір мав складатись з 12 пісень, дві пісні залишились не написані. Франко у статті «Нова чеська література і її розвій» так характеризує цей твір: «Політична сатира «Хрещення св. Владимира» – найідкіше з усього, що мають в тім роді слов'янські літератури». Твір Гавлічка являє сатиру насамперед на австрійський абсолютизм, хоча мова йде про Русь. Гавлічек не висміює історично визначного факту хрещення Русі, прогресивність якого була для Гавлічка незаперечною. Він має на увазі австрійську сучасність – звернення до старовини було лише прикриттям для їдкового викриття навколишньої дійсності. Очевидно, Гавлічек тут вдається до того ж засобу, що й Франко, який часто у своїх «Тюремних сонетах», говорячи про Австрію, відносить події до Росії. Про те, що в творі мова йде головним чином про Австрію, свідчить те, що поет у своїх ремінісценціях часто згадує то певних австрійських діячів, то австрійські кріпості, в яких австрійська влада ув'язнювала своїх політичних ворогів, та ін. Так, розповівши про те, як розправився Володимир з богом Перуном, автор заявляє:

Сам я се не висав з пальця,
Мушу знать ретельно.
Бо за себя на Шпільбергу
Опинився певно.

⁹ Юлиус Фучик, Избранные очерки и статьи, М., 1950, стор. 215.

На Шпільбергу, на Куфштайні
Страх твердеє ложе;
Навіть пташки там співають
«Царя храни, боже».

Шпільберг і Куфштайн – кріпості в Австрії, в які засилали політичних в'язнів Австрійської імперії.

В іншому місці, де розповідається про нараду Міністрів, міністр війни, радячи обрати богом якого-небудь генерала, говорить:

За всіх найліпше б се потрафив
Маршал Комішпетер;
Він в тім майстер, щоб на хлопство
Пускати «доннерветтер».

«Маршал Комішпетер» – жартівливе прізвисько відомого реакціонера, душителя революції 1848 р. в Австрії князя Віндішгреца.

По всьому творові Гавлічка розкидані дотепні насмішки проти монархії, проти поліції, проти міністрів:

Лиш царі та самовлада
Та слота понура
Потріва віки-вічисті,
Як юхтова шкура.

...той, хто давав закони,
Не гадав ніколи,
Щоб цар міг навіть бога
Взять на протоколи.

Вислухайте в острогу
Сей мій спів умильний,
Що напроти поліцейських
Сам пан-біг безсильний.

Цікаво, що влада розправляється з богом, але розправляється і з тими, хто проти бога: разом з Перуном топлять у Дніпрі «газетника»:

За те, що кпив собі з бога
І не вірив в дідька.

Твір, що є їдкою сатирою на царизм, являє велику цінність¹⁰. Увесь твір пройнято тонким гумором, який свідчить про велику обдарованість поета, про його спостережливість.

Зображення Гавлічком бога Перуна трохи нагадує бурлескно-травестійне змалювання римських богів в «Енеїді» Котляревським. Так, коли посланець Володимирів приходить до Перуна, то донька Перунова на запитання посланця-драба: «Чи дома пан тато?» відповідає:

Дома, дома, пане драбе,
В великій світлиці,
Сів з іглою на ослінчик,
Лата ноговиці.

(Латає, бо під час блискавиці в останній бурі пропалив діру в ноговицях).

Близький до оригіналу, переклад Франка тонко передає гумор чеського письменника. Особливо вдало перекладено те місце оригіналу, де Перун заявляє:

Хто не був ніколи богом,
Той нехай сміється:
Се життя не так легеньке,
Як кому здається.
І далі:
Сей блага, щоб його сіну
Я поміг сушитися;
Той знов, щоб його корові
Поміг отелиться.

Сей мужик дощу благає,
Щоб лен ріс в коліно;
Другий знов погоди просить,
Аби сохло сіно.

Сей тепла, а той морозу,
Третій хоче зміни;
Сьому хліб, щоб дорогий був,
Тому низькі ціни.

Що старих баб сотворів я,
Страх мені як гидко!
Як не лишать мене мучить,
Витрощу їх швидко.

¹⁰ В «Истории Чехии» (під редакцією акад. В. І. Пічети) «Хрещення святого Владимира» розглядається як «остроумная сатира на абсолютизм, написанная живым народным языком» («История Чехии», 1947, стор. 133).

Грім їх бий! Щоб не закласти,
Вже моя незмога.
Хай коза дасть мало вдою,
Вже біжить до бога.

Сам ніхто не хоче дбати,
Лиш за все б молився,
Мов той бог йому одному
До служби згодився.

Тут сушити, там мочити,
Тут гноїти поле;
Сю свиню лічи: об'ївся,
Ну, і колька коле!

Ся мене дні й ночі мучить:
Замуж вийти ласа;
Сей блага, щоб його жінка
Швидко простяглася.

Прекрасно передає Франко гумор Гавлічка в народному дусі, зокрема в тому місці, де чеський поет розповідає, що після того, як не стало Перуна, люди почали говорити про судний день, про кінець світу, про потоп. Поет при цьому радить купувати пухирі «на потопу світа».

Слід відзначити, що до перекладу твору чеського поета український письменник підходить дуже своєрідно. Часто він оперує іншими поняттями, ніж автор оригіналу, але це не заважає правильно передати думки чеського письменника. Так, розповідаючи про те, що з загибеллю Перуна життя йшло своїм шляхом, Гавлічек пише:

Hrušky zrály o Jakubé
a na podzim švestky...
když se hodné vypršelo,
bylo rase hezky¹¹.
Франко ці рядки перекладає так:
Вишні к Петру достигали,
К Матці мак з города;
Як дощу доволі впало,
То була погода.

Гавлічкові «грушки» і «сливи» замінені на «вишні» і «мак», але думка одна: нічого власне не змінилось, як не стало Перуна.

Франко влучно передає те місце, де розповідається про «драба», як той, почувши, як лає Перун Володимира, став «jako kapr v žité», перекладаючи «як короп у гречці»¹²

¹¹ «Spisy Karla Havlíčka». Praha. 1906. стор. 112

¹² Ці зміни, що, кінець кінцем, не позначаються на точності передачі думки оригіналу, залежать від тісного зв'язку Франка з українською народною поезією.

Відходить Франко від оригіналу і в перекладі розділу розглядуваного твору – «Ієзуїтський марш» (марш, з яким ієзуїти вирушили на Русь, довідавшись, що там на вакантне місце бога оголошено конкурс).

Гавлічек цей марш komponує в такий спосіб: строфа складається з двох рядків, перший рядок – латинська фраза, другий – чеська; перший рядок римується з другим. Початок цього маршу такий:

Te deum laudamus
v Kijevé je rámus (метушня)
Dies irae, dies illa –
nastane tarn naše vira.
Te rogamus, audi nos –
ten Vladímir to je kos! (хитрун)
Horia in excelsis deo –
držme my se jeho.
i t. ін.

Франко зовсім відмовляється від латинських фраз, замінюючи їх українськими, відмінними за змістом від оригіналу (в основу їх лягають богослужебні вислови «східного обряду»). Перекладено точно другі рядки (чеський текст). Основна думка у Гавлічка висловлена у других рядках строф, перші ж рядки є наче фоном, орнаментом для других. Це рядки, призначені насамперед для того, щоб другі рядки мали з чим римуватись. Тому Франко, перекладаючи точно лише другі рядки, а перші довільно, добивається точної передачі думки оригіналу. Ось початок «ієзуїтського маршу» у Франка:

Благословенно ім'я –
У Києві хапатня.
Агнче божий, вземляй гріхи міра –
Настане там наша віра.
І во вишніх богу слава –
Той Владимир то роззява¹³.
Ізбави нас адських мук!
Не пускаймо його з рук.
Хваліте його во звуці струн!
Наш бог послушнішній, ніж Перун.

У творі «Хрещення святого Владимира» Гавлічек виявив себе як один з найкращих і оригінальніших сатириків. Франко у написаній ним біографії Гавлічка дає таку характеристику чеському сатирику¹⁴: «Він спокійний, тверезий,

¹³ Досить невдало Франко переклав чеське слово «kos» («хитрун») українським «роззява». – Б. Г.

¹⁴ Ця біографія вміщена у книжці: Карель Гавлічек-Боровський, «Вибір поезій». Переклад Івана Франка, Львів, 1901.

ясний: розум вповні панує у него над чуттям; сантиментальності ані сліду; за те все і всюду готовність до боротьби з темнотою, туманенням, пересадою і догмою. З натури своєї він сатирик і на тім полі він безперечно один із найбільших світочів слав'янщини.

Його сатира – наскрізь новочасна, майже діаметрально суперечна тому розумінню сатири, яке при кінці XVIII ст. голосив Красицький у звіснім двостиху:

Satyra prawdę mówi, błędów się wyrzeka,
Wielbi urząd, czci króla, lecz karci człowieka.

Гавлічкова сатира, навпаки, велить нам із співчуттям дивитися на людську одиницю, але звертає своє вістріє против певних пануючих ідей і інституцій, які роблять людей такими чи іншими зовсім незалежно від їх волі. Щодо смілості і різкості, з якими нападав на ті ідеї і інституції, щодо ясності, з якою бачив мету своїх нападків, Гавлічек не має собі рівного в Слав'янщині. Великі російські сатирики Гоголь і Щедрін, без сумніву, копали свої міни глибше, захапували ширший терен, але вище не піднімались їх огнисті ракети, не палали ясніше від Гавлічкових»¹⁵.

Сатирою на короля, на самодержців є і другий твір, який перекладає Франко з Гавлічка – «Цар Лаврін» («Kriál Lávrin» в оригіналі). Твір написаний в такому ж «добродушному» тоні, як «Король Івето» Беранже. В ньому розповідається про те, як король мав осліячі вуха. Спочатку він з ними ховався, а потім почав їх «явно носити», але

...царя ще ліпше
Полюбили всі:
Всім здалось ще й краще, по лицарській –
Довгі вуха при короні царській
В їх цілій красі.

Вдавана м'якість тону та добродушність автора у ставленні до подій не зменшує сили сатири на абсолютизм, а ще більше посилює її.

Франко в перекладі дотримується семирядкової строфи оригіналу; переклад близький до оригіналу. Лише в одному місці поет дозволяє собі зукраїнізувати переклад. В оригіналі автор, говорячи, що знає пісню про короля Лавра, звертається до своїх слухачів:

Nalej, stará! éerstv ého do éíše,
a vy, kluci, poslouch jte tiše,
ja ji zaspívam.

¹⁵ Карель Гавлічек-Боровський, Вибір поезій. Переклад Івана Франка, Львів, 1901, стор. XXII. (З останнім твердженням Франка (відносно того, що сатиричний талант Гавлічка був яскравіше Гоголя і Щедріна) погодитись, звичайно, не можна. – Б. Г.).

Ці рядки перекладено так:
Сип-но, жінко, в кухню варенухи,
А ви хлопці, тихо наче мухи!
Я вам розповім.

Слово «*cérstveho*» («холодний», «прохолодний») передано словом «варенуха». Текст українізовано. Але це лише поодинокі випадок. Слід відзначити, що Франко не вдається до українізації тексту при перекладах, що так любили робити деякі інші українські письменники (наприклад Старицький). Немає також в перекладах з чеського і чехізмів.

Франко переклав і третій великий твір Гавлічка, спрямований проти Австрії, її уряду – «Тирольські елегії»¹⁶.

Тема, розроблювана Гавлічком у «Тирольських елегіях», особливо близька Франку, бо й він не раз виступав проти Австрії та її порядків («Тюремні сонети», «Свинська конституція» і багато інших творів). Про Австрію Франко говорив як про «багно гнилеє між країв Європи», називав її «тюрмою народів».

Гавлічек розповідає, як його арештували і посадили у тирольську в'язницю Бріксен. То тут, то там у творі тонкі, в'їдливі насмішки над австрійською владою, її поліцією. Гумор вражає своєю витонченістю, дотепністю.

Гавлічек, який висміював австрійську владу, був близький Франкові, бо ця влада була спільним ворогом для них обох. Треба сказати, що гумор Гавлічка близький до Франкового, який ми зустрічаємо в його циклах поезій «Тюремні сонети», «Оси», «Наші чесноти».

Франкові при перекладі «Тирольських елегій», мабуть, хотілося дещо деталізувати, поглибити думку автора, тому він чотирирядкову строфу оригіналу замінює на шестирядкову (крім вступу, де строфа складається з п'яти рядків).

Що це так, свідчить хоча б переклад строфи, де розповідається, як везли поета на заслання:

Všude kolomaz a všude
přepřahovali:
kdybyste radš, ve Vidni přepřáhli
a namazali.
У перекладі читаємо:
Всюди віз мазали
Та перепрягали,–
Матері їх біс.
Радше б підмазали
В Відні і поладнали
Той державний віз.

¹⁶ Франко в біографії Гавлічка згадує, що «Тирольські елегії» уперше вийшли в Петербурзі у 1060 р., друковані російськими буквами з паралельним російським перекладом. Видані були «Тирольські елегії» завдяки славісту Гільфердінгу.

Франко у своєму перекладі ширше розкриває думку про нікчемність австрійського державного апарату (воза). Таких прикладів можна навести багато.

У Гавлічка є ряд творів, в яких він виступає проти німецького засильства і насильства в Чехії, вболіває за долю своєї батьківщини – Чехії. З таких творів Франко перекладає «Думку на Бательовській горі», «На хліб ми працюєм» та ін. Тяжкі думки викликають ці твори. З боєм говорить він про нещастя своєї рідної країни, про трагедію чеського народу: «І край весь навіки лягає до труни» і далі: «Вмирає народ мій, вмирає...».

Гавлічек – автор великої кількості дотепних епіграм¹⁷. Франко перекладає деякі з них. З перекладених епіграм ми довідуємось, як Гавлічек виступає проти панства, проти духовенства, єзуїтів. Деякі з цих епіграм є дотепною сатирою на певні життєві явища.

У життєписі «Карель Гавлічек-Боровський» Франко про епіграми чеського поета пише: «Та коли давніші чеські епіграми були невинною, більш або менше дотепною забавкою, звичайно на літературні або якісь загальнолюдські теми, Гавлічек виковує з них ігли, шпильки, списи та кулі для війни з глупотою і злобою (див. «*Básnické spisy*»)). Всею душею відданий інтересам чеського народу, він звертає свої епіграми против католицько-єзуїтського обскурантизму, против бюрократичного абсолютизму і против малодушності та вузькозагального засліплення власних земляків»¹⁸.

Франко зумів вибрати з Гавлічкових епіграм кращі. Ось деякі зразки їх:

Кожний свій пай робить,
Любий пане мій:
Хлоп із гною жито,
А ти з жита гній.

Питаєш, чи Йона, пророк ніневітський,
Був місіонер єзуїтський?
Ні, не міг бути. Ось в чім хиба:
Проковтнула Йону риба;
Єзуїт же, ручу вам,
Проковтнув би рибу сам.
Не був єзуїт, бо та риба безвісна
Три дні його мала в нутрі і не трісла.
Чесному грозить тільки голод,
Злодію тільки шибениця;
Чеський письменник може похвалитися:
Йому грозить голод і шибениця.

¹⁷ Зразком для Гавлічка тут були епіграми Пушкіна. Гавлічек переклав на чеську мову епіграму Пушкіна до князя Дондукова-Корсакова.

¹⁸ Карель Гавлічек-Боровський, Вибір поезій (Переклад Івана Франка, Львів, 1901 р.), стор. XIV–XV.

«Що тобі не мило, не чини другому,
Знай се, любий сину!» –
Говорив учитель школяру малому,
Торгаючи за чуприну.

Як і в інших творах Гавлічка-Боровського, в епіграмах його багато своєрідного, властивого письменнику гумору.

Цей гумор Гавлічек вносить і в твори, тема яких, здавалося б, несумісна з гумористичною її трактовкою.

Візьмімо, наприклад, твір «Гріб», перекладений Франком. Вже сама назва свідчить про неможливість внесення сюди гумористичного начала. Проте письменник залишається вірним собі: він не може, щоб не посміятись. Письменник звертається до людини:

Синку...
не давай же на цвинтарі
себе поховати,
бо
Як бур'ян здоровий
Спасуть тебе кожне літо
Попівські корови.

Краще заповісти поховати себе, пропонує письменник, на відлюдді, а над своєю могилою заповісти посадити липку, з якої бджоли будуть брати мед,

То й по смерті, синку,
Будеш мати славу:
Будуть панночки тобою
Солодити каву.

Правда, тут ми зустрічаємось не лише з м'яким гумором, а й з сатирою на духовенство, з певною антиклерикальною спрямованістю цього вірша.

Слід підкреслити, що як при перекладі цього вірша, так і при перекладі епіграм та інших творів Гавлічка Франко зумів дуже тонко і вірно передати гумор видатного чеського письменника.

Безсумнівно, великою заслугою Франка є те, що він відкрив, для українського читача великого чеського поета Карела Гавлічка-Боровського, якого, до речі, ніхто більше з українських письменників так і не перекладав. К. Гавлічек-Боровський – письменник, що заслуговує на широку популярність. Він цінний тим, що виступав проти абсолютизму, проти «царських» порядків в Австрії, проти німецьких правлячих кіл. Сатира його часто спрямовувалась проти духовенства, особливо проти єзуїтів. Гавлічек є також блискучим майстром художньої форми.

Про Гавлічка і про свої переклади з нього дуже добре говорить сам Франко. Поезія Гавлічка дуже подобалась українському письменнику. Він пише, що «Гавлічєкові писання швидко майже всі вивчив напам'ять». Франко вказує на

те, що перекладати Гавлічка йому було дуже важко: «Само собою явилось бажання присвоїти хоч дещо з тих перлин чеської літератури моїй рідній мові. Але перші проби не заохотили мене до сеї праці. Я відразу пізнав величезну її трудність. Незвичайна простота Гавлічкової поезії се тільки зверхня маска: вона криє в собі надзвичайну глибину і сміливість думки і незвичайну влучність та епіграматичну прецизію вислову. І хоча мій рідний українсько-руський язык також надзвичайно багатий на такі самі ресурси, якими чарує нас Гавлічкова поезія, то все таки перестроєння тої поезії в українсько-руську форму давалось дуже нелегко задля зовсім відмінних правил нашої акцентуації і інших формальних причин»¹⁹.

Та й саме перекладання з такого одіозного для австрійської влади письменника, як Гавлічек, було небезпечним. Франко зазначає, що публікація цих перекладів ще роками десятима раніше (а опубліковані переклади з Гавлічка 1901 р.) в Галичині була справою неможливою. Та й у часи на грані XIX і XX ст. це засуджувалось: «Я певний, — пише Франко, — що з тих ударів, які передчасно положили в могилу великого чеського патріота, знайдешся ще дещо і на його перекладачів та прихильників його думок. Ну, та дарма. Вовка боятися — в ліс не йти»²⁰.

Український письменник говорить, що його книга перекладів з Гавлічка була поодиноким працею в усьому слов'янському світі, бо до його перекладів на слов'янські мови були перекладені лише окремі поезії Гавлічка. Франко, видаючи свої переклади, висловлює таке побажання: «Може отсей українсько-руський переклад буде, як то кажуть, «щасливий на руку» і зробиться початком розповсюдження тих перел гумору і сатири всюди де се... можливе»²¹. Але перекладач, на жаль, помилився: його переклад не став «щасливий на руку», бо твори великого чеського сатирика не дістали такого поширення, про яке мріяв Франко²².

Біографію Гавлічка-Боровського Франко закінчує словами, що свідчать, як високо цинив він чеського письменника: «Гавлічкова доба — смію сказати — прийде ще і в самій Чехії. І то не тільки як політика. І як поет він буде ще мати свій ренесанс. Адже ж він — найбільше національний чеський поет. Гумор, дотеп, їдкість і простота чеської душі виявляються в його нечисленних творах так ясно, так безпосередньо і живо, як у жодного іншого з чеських поетів... Гавлічкова поезія смакує як чиста жерелова вода після більше або менше штучного заграничного вина»²³.

¹⁹ Карель Гавлічек-Боровський, Вибір поезій (Переклад Івана Франка), стор. VI.

²⁰ Там же, стор. VII.

²¹ Там же, стор. VIII.

²² Крім Франка, Гавлічком-Боровським зацікавився (раніше, ніж Франко) Данило Лукич Мордовцев (автор творів російською та українською мовою). Д. Л. Мордовцев у 1868 р. написав російською мовою драму «Гавличек», яка була перекладена на чеську мову, і під назвою «Pražskij roztom» була видана у Празі в 1887 р. (це видання було відразу ж після виходу у світ конфісковано цензурою). У 1921 р. під тією ж назвою ця драма була знову видана у Празі В. Францевим.

²³ Карель Гавлічек-Боровський, Вибір поезій (Переклад Івана Франка), стор. XXVI.

Для творчості Гавлічка ренесанс наступив у наші дні. Вільна Чехословаччина видає твори свого великого письменника. В 1946 р. в країні було відзначено 90-річчя з дня смерті письменника. Був відбудований зруйнований гітлерівцями пам'ятник поету в місті Гавлічків Брод. Твори відомого чеського сатирика в 1950 р. були видані російською мовою (К. Гавличек-Боровский, Сатира и статьи). Зараз намічено нове видання творів чеського поета російською мовою.

Крім Гавлічка-Боровського, Франко перекладає з чеських авторів ще Ярослава Врхліцького. З чеської літератури він почав перекладати раніш, ніж з інших слов'янських літератур. Перші його переклади чеських авторів належать ще до 1885–1886 рр. Це й були саме переклади з Ярослава Врхліцького і Сватоплука Чеха.

Ярослав Врхліцький (1853–1912) – псевдонім Емілія Фріда – людини великої ерудиції. Він був професором загальної літератури в одному з чеських університетів. Чеська критика поєднувала з його іменем епітет «геніальний».

Акад. Неєдли про Ярослава Врхліцького говорить, що він «у своїх віршах почав розсипати барви, яких до нього чеська поезія взагалі не знала»²⁴

З творів Врхліцького відома драма «Бар-Кохба» з стародавнього єврейського життя (ще часів римського імператора Адріана). Із збірок його поезії відомі «Erické basné» і «Duch a svet». Врхліцький переклав на чеську мову «Божественну комедію», «Звільнений Єрусалим», «Несамовитого Роланда», «Фауста». За 40 років своєї поетичної діяльності він написав понад 100 томів.

Франко в статті про нову чеську літературу дає докладну біографію і характеристику творчості Ярослава Врхліцького²⁵. У цій статті він звертає увагу на «широке поле» поетичної діяльності і на велику «плодючість фантазії» Врхліцького. Щодо цього, – відзначає Франко, – Врхліцький мало має собі рівних у світовій літературі. Франко підкреслює різноманітність форми, багатство мови, силу фантазії Врхліцького, зазначає, що «його життя зложилось спокійно, доля ощадила йому болючих ударів, розчаровань і конфліктів, то і в своїй поезії він не вміє знайти тонів дикої пристрасті, болю, розпуки, гніву, докору і іронії, так само як недоступний є для нього гумор і сміх»²⁶. Але в той же час Франко різко виступає проти «філософічних» поезій Врхліцького: «усі ті поезії мені видаються одною великою помилкою». Він твердить, що ці поезії скучні, що філософія цього поета шаблонна, не містить в собі нічого оригінального, еkleктична.

З Врхліцького Франко перекладає вірш «Дрімлючий монах» (надрукований у «Зорі» під псевдонімом «Мирон»), а також три частини його відомої драми «Бар-Кохба».

У цілому Врхліцькому, як драматургу, Франко дає негативну оцінку: «Не здобув Врхліцький великих лаврів і на драматичнім полі. Хоча не можна сказати, що його драми були зовсім невдалі; на кожній знати руку великого поета,

²⁴ Неєдли, Ян Неруда (Передмова до «Стихов и повестей» Яна Неруди, М., 1944).

²⁵ «Літературно-науковий вістник», 1809, т. VIII, кн. XII, стор. 155 і далі.

²⁶ Там же, стор. 160.

але не драматичного поета... всюди брак одного – властивого драматичного темпераменту, пристрасі, глибоких конфліктів – значить того, в чім лежить головна сила драми»²⁷.

Що ж примусило Франка звернутись до цієї драми Врхліцького і зайнятися перекладом її.

У драмі «Бар-Кохба» розповідається про повстання євреїв проти римського панування при римському імператорі Адріані. Повстання було жорстоко придушене римлянами. Очевидно, що й сам Врхліцький, звернувшись до історії древніх євреїв, мав на увазі долю Чехії в Австрійській імперії. Східна Галичина в Габсбургській імперії була ще в гіршому становищі, ніж Чехія. Український народ в Австрійській імперії був народом-пасинком. Не дивно, що Франко, маючи на увазі «національну» політику Австрії, називав цю державу «тюрмою народів». Франко у своїх творах увесь час підкреслював жакливі умови життя свого народу під владою Габсбургської монархії. Не дивно, що тема, зачеплена Врхліцьким у драмі «Бар-Кохба», виявилась близькою перекладачеві: вона говорила про тяжке життя поневоленого народу, про його бажання скинути не-нависне ярмо чужинців.

Франко перекладає не всю драму «Бар-Кохба», а лише три частини її: пролог, IV і VI пісні²⁸. І це не випадково. Драма Врхліцького закінчується картиною придушення повстання, у Франка ж перемагає повсталий народ. Перекладаючи драму, Франко домагається своєрідного переакцентування твору: у Врхліцького перемагають гнобителі, у Франка переможцем виходить поневолений народ.

Весь переклад «Бар-Кохби» читається легко, викликає у читача увагу до найменших подробиць і деталей.

Лише одним віршем представлений у перекладах Франка прогресивний поет Сватоплук Чех, один з найбільших чеських письменників другої половини XIX ст., поет, який прийшов кінець кінцем до розуміння мети робітничого руху. Друг російського народу, він привітав російську революцію 1905 р. словами:

С Востока свежести волна
Идет в наш мир от бури той, –
Свободу и для нас она
Рождает в муках под грозой.

Франко переклав вірш «Скрипач», в якому розповідається, як старий скрипаль, що помер, приходить по свою дитину, яку він лишив сиротою, «бо серце людське зимнеє як лід»²⁹.

«Гусова мати» і «Оріанда» – переклади з творів Яна Сватоплука Махара. Махара Франко знав особисто. В листі до Драгоманова від 13 червня

²⁷ «Літературно-науковий вістник», 1899, т. VII, кн. XII, стор. 162.

²⁸ Переклад був надрукований в «Літературно-науковому віснику» за 1899 р.

²⁹ Сватоплук Чех має тут на увазі черствість буржуазного суспільства.

1893 р. він повідомляє його про вечірку чеської Akad. Spolk'i, що відбулася напередодні з участю делегатів усіх слов'янських академічних товариств, і зазначає: «Пізнався я з чеським поетом Махаром, котрий запросив мене, щоб я був у нього»³⁰

Про Махара Франко пише у своїй критичній розвідці «Чеська «модерна»»³¹. Сватоплук Махара вважався в той час одним з чеських модерністів, але Франко заперечує модернізм Махара: «Правда, – пише він, – в рядах тої «модерни» стоїть там один поет, обдарований справдішнім, чималим талантом. Ян Сватоплук Махар. Та його приналежність до крикливої купки «модерністів» зовсім випадкова і оперта на деяких зверхніх подібностях форми. Махар йде своєю власною дорогою і видимо чим раз більше еманципується від формулок школи».

Реалістичні елементи творчості Махара є досить значними, так що сучасний дослідник акад. З. Неєдли навіть вважає Махара представником реалістичної поезії.

Франко такої думки, що Махар «о цілу голову вищий від своїх товаришів». «Вже те одно, – говорить письменник, – що Махар у своїх поезіях залюбки вибігає на політичне поле, гаряче займається політичною боротьбою свого народу, не лякається бути в різкій опозиції до найсильнішої тепер у чехів політичної партії і навіть осміяв ту партію в цілій сатиричній поемі «Vož i bojovníci» – вже те одно показує, що він не є ніякий декадент...». Франко говорить про те, що Махар симпатизує визвольним прагненням свого народу, виступає проти егоїстичних політиків, що спекулюють на народних інтересах. Як бачимо, письменник революціонер-демократ Іван Франко перекладає з Сватоплука Махара тому, що не вважає його модерністом. В журналі «Вітчизна» (1956, № 1) вміщено неопублікований до цього часу уривок перекладу з циклу Махара «Výlet па Кругт», зробленого Франком під назвою «Літом через Галичину». Цей уривок надзвичайно цікавий показом злиденного життя селянства Західної України того часу. Під час подорожі по Галичині чеський поет скрізь бачив «німеє горе», «горе голе», бачив людей в страшній виснажуючій праці, коли «жінка й мати тягнуть плуг».

Про твір Сватоплука Махара «Magdalena» Франко написав спеціальну статтю «Й. С. Махар, «Магдалена». Зміст поеми коротко можна передати словами Франка: «...се звичайна та глибоко трагічна історія бідної упавшої дівчини, котра силкується вернути назад до чесного життя, та котру безсердечно, немилосердно спихає з неї те буржуазне товариство, до котрого вона замішалася, хоча само се товариство наскрізь, мов старе залізо ржею, протерте фарисейством, брехнею, лицемірством та розпустою». Аналізуючи, Франко робить ряд закидів Махарові. Він говорить, що у чеського письменника невдалими є головні герої твору Люсі, Юрій, батько Люсі (при розгляді цих героїв наведено цікаві паралелі: образ Юрія асоціюється у Франка з образом Онєгіна, батько Люсі нагадує йому Мармеладова з роману Достоевського «Преступление и наказа-

³⁰ Листування І. Франка і М. Драгоманова. (Матеріали культурної і громадської історії Західної України, т. I, К., 1928, стор. 419.)

³¹ «Літературно-науковий вісник», 1893, т. I, кн. 1.

ние»). Не подобаються Франкові й ті відступи, в яких письменник говорить про своє ставлення до вчинків героїв свого твору. Український письменник говорить, що в цих відступах Махар не йде в жодне порівняння ні з Байроном в його «Дон Жуані», ні з Пушкіним в його «Євгенії Онєгіні», ні з Словацьким в його «Беньовськім». Незважаючи на свою негативну критику «Магдалени» Махара, Франко на закінчення своєї статті говорить, що розглядуваний твір «заслугує на повну увагу не самої тільки чеської, а й загалом слов'янської публіки... як проба сміла з погляду на сюжет і на опозиційного духа, що ним наскрізь пройнята», і радить авторові і далі йти цим єдиним шляхом, який може «запевнити йому безсмертне місце в історії чеської літератури»³². Слід додати, що в цій критичній розвідці вміщено багато уривків з твору «Магдалена» в перекладі Франка, які дають яскраве уявлення про твір.

Якщо поезій, які перекладає Франко з Врхліцького, Сватоплука Чеха, Яна Сватоплука Махара, недосить, щоб мати уявлення про цих письменників, то тим більше це слід сказати про такого письменника, як Ян Неруда. Акад. Несдли називає Неруду найвидатнішим і найоригінальнішим з чеських поетів. Про епічні балади Неруди цей критик говорить, що вони є «вершиною національної чеської культури, як музика Сметани і живопис Манеса»³³.

З Яна Неруди Франко перекладає вірш «У зорях небесних великий закон» із збірки «Космічні пісні». Вірш перекладено у 1891 р. (помер Неруда в 1892 р.). Безсумнівно, що Франко до 1891 р. – при своєму давньому знайомстві з чеською літературою – знав усю творчість Неруди. На жаль, Франко нічого не переклав з такого збірника Неруди, як «Балади і романси», збірника, пройнятого духом палкої ненависті до ворогів чеського народу – пануючих німецьких кіл і великою любов'ю до свого рідного народу. Перекладений Франком вірш Неруди дуже цікавий, він спрямований проти космополітів. Лейтмотив цього вірша закладений у твердженні, що кожній людині даний

*Закон над закони: свій рідний край
Над все ти повинен любити.*

Усе у світі має свою вітчизну. Має її і зоря: вона належить до певної зоряної сім'ї. Тому й комета так б'ється і безладно бродить по всесвіту, бо вона відірвалася від своєї сім'ї, своєї батьківщини.

Перекладає Франко і з словацького поета Само Халупки (у XIV томі нового двадцятитомного видання Франка вміщено переклад «Козацької пісні» цього поета), а також з С. Красногорської.

Таким чином, Франко у своїх перекладах з чеської літератури ґрунтовно спиняється на творчості Гавлічка-Боровського, менше – на творчості Врхліцького і Яна Сватоплука Махара і ще менше на творчості Яна Неруди, Сватоплука Чеха та ще деяких чеських і словацьких письменників.

³² Махар не виправдав сподівань Франка: після першої світової війни він опинився серед письменників-западників і став захисником буржуазної республіки.

³³ З. Несдли Ян Неруда (Передмова до «Стихов и повестей» Яна Неруди, М., 1944).

Не можна не згадати про переклад так званого «Краледворського рукопису». До недавнього часу ці переклади Франка не були опубліковані. Вони опубліковані лише у 1955 р. у XIV томі двадцятитомного видання творів Івана Франка. Переклади зроблені в 1873 р. До перекладів додана передмова: «Дещо про рукопись Короледворську». Як видно з передмови, «Краледворський рукопис», а також «Зеленогорський рукопис» Франко вважав за оригінальні твори чеської народної творчості. Згодом Франко переконався, що ці твори не є оригінальними (чеські вчені довели, що це надзвичайно вдала й майстерна підробка Вацлава Ганки). У статті 1899 р. «Нова чеська література і її розвій» Франко вже називає Краледворський і Зеленогорський рукописи «високоталановитими фальсифікатами». Під заголовком «Рукопись короледворська» Франко, крім 14 творів «Краледворського рукопису», вміщує ще твір «Любушин суд» з «Зеленогорського рукопису» і «Пісню під Вишгородом» – твір, що не належить до цих рукописів. У своїй передмові Франко переказує зміст більшості з 16 перекладених творів і дає коротку характеристику кожному з них. Передмова цікава тим, що показує велику любов Франка до чеського народу. Цікава стаття і показом того, яке велике значення надавав народній творчості великий Каменяр. Перекладені твори в оригіналі написані різними розмірами. Франко у своєму перекладі зумів дуже тонко і майстерно передати всі особливості оригіналу Ганкового «високоталановитого фальсифікату».

Все, зроблене Франком у галузі перекладів з чеської літератури, є великим вкладом у скарбницю української літератури. Для своїх перекладів він вибирає кращих чеських письменників. З деякими він знайомить українського читача детально і ґрунтовно, про інших одним-двома перекладами дає знати, що вони становлять визначне явище у своїй літературі (Врхліцький, Неруда).

Мотив боротьби з поневолювачами свого народу, любові до нього могутньо звучить в перекладах Франка з чеської літератури.

Чеська література цікавить Франка ще й тому, що захищає інтереси слов'янського народу, такого близького своєю долею до українського народу Галичини. Доля двох братніх слов'янських народів в умовах Австрійської монархії була майже однаковою. Великий український письменник, бажаючи волі своєму народові, бажає того ж і чехам. Та й самі по собі чехи, як народ, який так мужньо і стійко боровся з усіма спробами онімечити його, привертають до себе увагу Франка.

Творчість більшості чеських письменників, з яких перекладав Франко, становить велику цінність і нині. Так, один з найвизначніших сучасних чеських письменників Ян Дрда пише в передовій статті тижневика «*Literární noviny*» («Літературні новини») за 7 січня 1956 р. про двох письменників, яких перекладав Франко, – Гавлічка і Неруду. Дрда ставить як приклад для письменників цих класиків чеської літератури, бо вони ніколи не тікали від життя, завжди були попереду, там, де йшла боротьба за інтереси народу, і тим вони великі і дорогі народу.

Професор Празького університету Мікулаш Неврлі, автор докладних монографій про Шевченка, Котляревського і Франка, у своїй монографії про Франка ставить цікаве питання: що було спільного, співзвучного між Франком і тими

чеськими письменниками, яких він перекладав. У Франка з Гавлічком, на думку Неврлі, спільним було те, що обидва вони були «будителями» своїх поневолених народів і справили великий вплив у культурному і політичному житті на народні маси, реалізм, глибокий критицизм, надзвичайне сатиричне обдаровання. Франка і Врхліцького, за Неврлі, зближувало надзвичайне багатство фантазії, широка перекладацька діяльність та незвичайна і невтомна працьовитість. У той же час Неврлі підкреслює, що в ідейному відношенні Франко і Врхліцький йшли різними шляхами. Щодо Махара, то Неврлі зазначає, що Франко зацікавився реалістичним ставленням до життя цього письменника, що виявилось в частині Махарових творів і що було надзвичайно дороге для великого українського письменника-реаліста.

У своїх перекладах Франко, як ми бачили, то дуже близький до оригіналу, то вносить дещо своє, то перекладає вільно, але у переважній більшості вірно передає дух оригіналу. Іноді Франко бере твір, що не зовсім його задовольняє, але, перекладаючи лише окремі його частини, надає йому зовсім іншого звучання (наприклад, драма «Бар-Кохба» Врхліцького).

Велике значення для ознайомлення українського читача з чеською літературою, крім перекладів, мають і статті Франка про чеську літературу. Вони написані ґрунтовно, з великою силою критичного аналізу, трактують певні явища чеської літератури під кутом зору письменника революційної демократії. Франко в цих статтях знайомить своїх співвітчизників з такими майже невідомими на Україні письменниками, як Гавлічек-Боровський, Врхліцький та інші, з цілими періодами літературного життя чехів.

Велика заслуга Франка в тому, що він, як революційний демократ, у своєму ставленні до чеського народу, як і у своєму ставленні до інших слов'янських народів, виявляє розуміння того, що слов'янська проблема мусить бути тісно пов'язана з питанням соціальним. Бажаючи слов'янам національного визволення, письменник бажав їм розкріпачення і соціального. У «Причинках до оцінення поезії Тараса Шевченка»³⁴ (1881 р.) він писав: «формальним ми називаємо патріотизм, бажаючий, напр., увільнення якогось народу з-під чужовладства, але без зміни самих соціальних обставин, у яких живе той народ. З погляду народу увільнення з-під чужовладства буде міною тільки формальною: замість чужих панів прийдуть свої».

І в статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» Франко говорить про те, що «во главу угла» треба поставити соціальне визволення: «Треба вперед добути собі повну свободу політичну і суспільну, без котрої і праця свободна та широка – зовсім неможлива»³⁵.

Переклади Франка з чеської літератури, його статті про чеську літературу (як і переклади з інших слов'янських літератур та статті про них) мали велике

³⁴ «Світ», 1881, № 11–12.

³⁵ Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, стор. 9.

значення для України, а особливо для Галичини, де, за виразом Коцюбинського, панували у той час «ідея абсолютизму, бюрократичне чинопочитання, затхлість, байдужість до живих народних інтересів, повне безсилля в духовній сфері, схоластичність, теологічний та догматичний спосіб думання»³⁶.

Чеська громадськість з великою вдячністю і пошаною ставилась до великого Каменяра, що так любив чеський народ і ширив чеську культуру серед свого народу.

Чехи надавали Франкові трибуну на сторінках своїх журналів, видань. Так, стаття «Літературне відродження» полудневої Русі і Ян Коллар» була надрукована у збірнику статей «Jan Kollar». У Чехії друкувались фольклористичні розвідки Франка, в «Слов'янському огляді» вийшла його стаття про Лесю Українку, стаття «До історії чесько-польських взаємин».

Твори Франка неодноразово перекладались на чеську мову. Перші переклади вийшли у 1892 р. Серед перших перекладачів Франка були: Ружена Єсенська, Адольф Черні (псевдонім «Рубін»), Богуслава Соколова.

До Франка звертались з Чехії з тим, щоб він розглянув переклади з Шевченка Ружени Єсенської і дав їм оцінку.

У 1896 р. у Празі Івана Франка нагороджено медаллю й почесним дипломом за видатні заслуги в галузі етнографії. Франко був обраний членом-кореспондентом чеського королівського наукового товариства.

Дуже багато уваги чехи і словаки приділяють Франкові в наші часи. У 1951 р. в Празі вийшли три збірки Франка в перекладі відомого перекладача – Рудольфа Гулки (серед них «Борислав сміється», «Voia constrictor»). Перекладають Франка М. Марчанова, І. Моравець, Я. Туречек-Ізерський та інші письменники.

Чеський композитор Володимир Амброз написав оперу за драмою «Украдене щастя», яка була поставлена на сценах кількох чеських оперних театрів.

Чеські поети присвячують свої вірші Франкові.

До 100-річчя з дня народження Франка в Чехословаччині готується збірник, присвячений пам'яті великого Каменяра, який палко любив чеський і словацький народи і багато зробив для ознайомлення українського народу з культурою і літературою близьких нам братніх народів Чехословаччини.

// Творчість Франка : зб. ст. Київ : вид-во АН Укр. РСР. 1956. С. 323–343.

³⁶ М. Коцюбинський Іван Франко, Твори, т. V (вид. 1925, стор. 196).

Изъ полемической литературы конца XVI в. послѣ введенія уніи¹

I. Споры о культурныхъ вліяніяхъ.

Оживленная литературная полемика, возникшая на рубежѣ XVI–XVII вв. около религіозной уніи съ Римомъ, затронула много вопросовъ, имѣвшихъ громадное значеніе для современнаго украинскаго общества. Конечно, главное вниманіе удѣлено было самой уніи: сторонники уніи пропагандировали идею единенія съ Римомъ, а послѣ Брестскаго собора отстаивали правильность сдѣланнаго шага; противники уніи, со своей стороны, старались дискредитировать идею уніи, а послѣ Брестскаго собора разъясняли истинныя цѣли и стремленія отпавшихъ въ унію іерарховъ. Но кромѣ этихъ основныхъ вопросовъ затронуты были многіе другіе злободневные, волновавшіе украинское общество.

Въ числѣ; этихъ злободневныхъ вопросовъ на видномъ мѣстѣ стоялъ вопросъ о культурныхъ связяхъ и культурныхъ вліяніяхъ византійско-славянскихъ и западно-европейскихъ. При первомъ бѣгломъ взглядѣ можно было, пожалуй, ошибиться въ оцѣнкѣ значенія этого вопроса. Дѣлались пространные экскурсы о современномъ положеніи греческаго міра, приводились свѣденія и изъ прошлой исторіи Византіи. Какъ будто ученый споръ, далекій отъ жизни, вращающійся въ теоретическихъ построеніяхъ и историческихъ справкахъ. Однако это далеко не такъ. Характеристика настоящаго состоянія греческаго міра и греческой церкви, равно и воспоминанія о былыхъ судьбахъ Византіи, тѣсно связаны съ мучительными вопросами: за кѣмъ идти украинскому обществу, къ кому тяготѣть въ культурномъ строителствѣ собственной украинской общественной жизни.

Въ половинѣ XVI в. предъ украинскими деятелями всталъ серьезный вопросъ о необходимости углубленія національной культуры². Жизнь стала сложнѣе. Усилились проникавшія въ украинское общество польскія и западно-европейскія вліянія. вмѣстѣ съ уклоненіями отъ дѣдовскаго уклада жизни шире и шире распространялись новые взгляды, заимствованные съ запада. Приверженцы старины могли ворчать на замѣчаемыя перемѣны въ бытѣ и воззрѣніяхъ, отмалчиваться отъ докучныхъ новшествъ, восхвалять въ назиданіе молодежи дѣдовскую старину³. Это было не трудно и не требовало большой подготовки. Но дальновидные люди не могли ждать большой пользы отъ поученій для молодежи во вкусѣ панегириста стараго времени, противопоставлявшаго новымъ модамъ прежнія здоровыя привычки жизни.

Состоятельное панство охотно усваивало привычки, къ большому комфорту, болѣе расточительныя замашки. Такъ называемый Мелешко⁴ громилъ

¹ Зберігається тогочасний правопис.

² Наилучшая характеристика состоянія украинскаго общества передъ унією сдѣлана проф. М. С. Грушевскимъ — *Исторія України-Руси* т. VI. 1907.

³ Напримѣръ, рѣчь пана Мелешка (*Акты Южн. и Зап. Россіи* II, с. 188).

⁴ Прежде рѣчь Мелешка безъ колебаній признавали за дѣйствительно произнесенную етимъ паномъ на сеймѣ

именно эту внешнюю сторону совершавшейся перемены, расточительность, пышность, любовь к комфорту, увеличение числа слуг, привязанность к дорогим коням и т. д. Другой более поздний обличитель совершающейся перемены, подходивший к современности с идеями аскета, Иоанн Вишенский совершенно сходится с т. н. Мелешком в оценках заимствований и изменений быта, но указывает при этом совершенно иной идеал: для Вишенского идеал аскетический, а Мелешко указывал действительный уклад жизни лет за 100 до описываемых перемен. У Вишенского аскетическая⁵ стремления тонко сплетались с демократическими⁶ симпатиями, которых не заметно у Мелешка. Вишенский понимал, что усложнение жизни, большая расточительность в тогдашних условиях быта неминуемо должна ухудшить положение трудящихся классов, своею повседневною работою создававших материальное благосостояние панства. Это понимание, эти взгляды Вишенского придают особую силу и значение нападениям Вишенского на панов сибаритов второй половины XVI в., щеголявших дорогими модными костюмами, тративших громадные деньги на покупку породистых коней, дорогих охотничьих собак, ценных карет.

Но параллельно с этими новыми расточительными модами шло и заимствование новых идей, вступавших в конфликт с давно сложившимся отцовским мирозерцанием. Как глубоко проникали эти новые идеи, внимательно ли продумывались они молодежью, падкою на все новое? Обличители бросали упрек современникам, что все «поеретичились». Но действительно ли это было сознательное критическое отношение к отцовским воззрениям или дело не шло дальше вольнодумных разговоров о религии и церковных установлениях в веселой компании за кубком доброго вина в кругу собутельников, о которых так резко высказался Вишенский в назидание повесам⁷, избегавшему серьезных бесед с монахами.

Обличители новых тлетворных идей, стоя на незыблемой позиции любви к старине и правоте, исключали всякую возможность компромисса с новыми идеями. Все поеретичились – огульно обвинял кн. Курбский волынское шляхетство, а Вишенский позднее тоже огульно обвинял всю украинскую шляхту. Для обличителей невозможно было принять средний выход, средний путь, невозможна терпимость к новым влияниям, разлагающе действовавшим на старину. Но практические люди отнеслись иначе. Они поняли, что новые влияния сильны, что их нельзя так отрицать и исключать, а необходимо найти известный компромисс, необходимо усвоить действительно необходимое, сохранив по возможности больше из старины. Делая уступку современности,

1589 г., затем позднее был высказан взгляд, что это литературное произведение, сатира на представителей старого времени с настойчивым осуждением новых порядков, М. Грушевский, История VI, с. 47–411.

⁵ Общая характеристика отрицательных взглядов Вишенского на современное светское общество – М. Грушевский, История VI, с. 407–411.

⁶ Акты Ю. и Зап. Р. II. 229–230.

⁷ Акты Ю. и Зап. Р. II, 218.

необходимо сохранить и старину. На такой именно точкѣ зренія стоитъ панъ Загоровскій⁸, давая въ своемъ тестаментѣ цѣлый рядъ обстоятельныхъ указаній относительно воспитанія дѣтей. Загоровскій знаетъ, что дѣтямъ необходимо пройти черезъ латинскую школу, необходимо послужить при дворѣ знатнаго пана или князя, онъ понимаетъ, что это неизбежно: необходимо только принять мѣри, чтобы и латинская школа и служба при княжескомъ дворѣ возможно менѣе отразились на основныхъ религіозныхъ и національных воззрѣніяхъ.

Сообразно съ кореннымъ взглядомъ на компромиссъ, уступку современности, Загоровскій намѣчаетъ всю схему воспитанія и образованія дѣтей. Первые начатки вѣры и нравственности должны быть заложены въ дѣтской душѣ въ самую раннюю пору и притомъ вполне надежнымъ лицомъ, на религіозныя и національныя воззрѣнія котораго можно вполне положиться. Загоровскій проситъ пригласить для дѣтей церковнаго дьяка: этимъ самымъ опредѣляется характеръ начальнаго воспитанія и обученія дѣтей. Когда дѣти усвоятъ правила религіи и родного языка, нужно пригласить добросовѣстнаго юношу, бакалара, для обученія на дому наукъ латинскаго языка. Затѣмъ слѣдуетъ курсъ іезуитской школы въ Вильнѣ, потому что эту школу очень хвалятъ. Такимъ образомъ, Загоровскій признаетъ новшества, но всѣми силами старается ослабить вредное вліяніе этихъ новшествъ. Дѣти, вырастая, должны накрѣпко усвоить вѣрность православной религіи и родному языку, всю жизнь будутъ они хранить въ душѣ эту вѣрность, никогда не будутъ высказывать симпатій къ тѣмъ людямъ, которые заражены пренебреженіемъ къ православной религіи и родному языку. Такими надеждами на спасительное вліяніе намѣченной программы воспитанія и обученія полонъ тестаментъ Загоровскаго.

Таковы основные взгляды Загоровскаго. Тревожившія его заботы были вполне понятны и близки современникамъ Загоровскаго. Предъ ними стояла та же трудная задача. Какъ сочетать новое и старое, какъ принять новое, не погрѣшивъ противъ исконнаго уклада воззрѣній и оцѣнокъ?

Латинскій языкъ у бакалара да курсъ іезуитской школы – вотъ тѣ значительныя уступки, которыя сдѣлалъ Загоровскій духу времени, сознаваемой потребности въ расширеніи умственнаго кругозора. Но въ этой области далеко не всѣ соглашались другъ съ другомъ, далеко не всѣ соглашались на указанный Загоровскимъ компромиссъ.

Если нужно заводить школы, если нужно поднять уровень образованности, если въ такомъ распространеніи образованія искать средствъ борьбы противъ церковныхъ нестроеній, то на какомъ базисѣ все это строить? Откуда черпать, кому подражать въ школьномъ строительствѣ, откуда заимствовать образцы? Если искать руководителя въ разрѣшеніи запутанныхъ церковныхъ отношеній, то къ кому обратиться? Римъ или Константинополь: вотъ дилемма. Но не представляетъ ли обращеніе къ Риму опасности, не будетъ ли этотъ разрывъ со стариною началомъ несказанныхъ бѣдъ?

Въ церковныхъ отношеніяхъ и вопросахъ противопоставлялись другъ другу патріархъ и папа, церковь греческая и римская. Между ними нужно было

⁸ Тестаментъ Загоравскаго – Архивъ Юго-Зап. Россіи, ч. I, т. I.

сдѣлать выборъ при обсужденіи вопроса, гдѣ искать помощи для устройства церковныхъ нестроений. Но кромѣ того противопоставлены другъ другу вообще культуры греческая и западная, образованность греческая и западная, – къ которой изъ нихъ примкнуть?

Пока украинское общество стояло передъ этою дилеммою о культурныхъ вліяніяхъ, значеніе этихъ колебаній было учтено дальновидными людьми. Это были пропагандисты идеи церковнаго сближенія съ Римомъ и подчиненія національной культуры чужой латинско-польской культурѣ. Они поняли, какъ опасны такіа колебанія и выступили противъ тяготѣнія къ греческой церкви и къ греческой культурѣ.

Эти соображенія сторонниковъ уніи объясняютъ намъ, почему полемикѣ о греческой церкви и греческой культурѣ отведено такъ много мѣста, излишне много – могло бы показаться на первый взглядъ – въ полемической литературѣ конца XVI в. Такой усиленный интересъ полемистовъ къ этому вопросу объясняется тѣмъ, что украинское общество серьезно колебалось передъ поставленною дилеммою.

Тяготѣніе къ Греціи было двоякое: тяготѣніе къ греческой церкви въ надеждѣ здѣсь найти помощь для устраненія церковныхъ нестроений, въ надеждѣ опереться на греческое церковное творчество для реформы украинскихъ церковныхъ отношеній. Съ другой стороны – тяготѣніе къ греческой культурѣ, образованности.

Сообразно съ этимъ двоякимъ тяготѣніемъ должны были направляться и удары католиковъ-полемистовъ.

Въ греческой церкви изсякло творчество, греческіе іерархи ничѣмъ не могутъ помочь украинскому обществу и украинской церкви. Съ другой стороны и вся греческая культура отжила свое, отстала отъ потребностей современности и ничего не можетъ дать украинскому обществу, жаждущему современнаго просвѣщенія. Таковы основныя обвиненія католиковъ-полемистовъ противъ греческой церкви и греческой образованности.

Лица, тяготѣвшія къ греческой образованности, подчеркивали, что именно греческая культура лежитъ въ основѣ всей современной культуры и западно-европейская культура очень усердно черпала изъ сокровищницы греческой образованности. Кому неизвѣстно, что греки дали знаменитыхъ философовъ и богослововъ, безъ которыхъ не могла обойтись и римская культура? (Смотрицкій). Если «римляне» хвастаются образованностью, то хвастаются чужимъ богатствомъ, ведь это мудрость Платона и Аристотеля, отчасти ими усвоенная. Греческое культурное достояніе временно ввѣрено западнымъ народамъ, и украинская молодежь, отправляясь для довершенія образованія въ западныя края, обращается не къ латинскому, а греческому разуму. Такъ поясняетъ Палинодія Копыстенскаго⁹ и въ данномъ случаѣ отражаетъ взгляды известной группы современниковъ, тяготѣвшихъ къ греческой образованности и старавшихся обосновать свое тяготѣніе. Не обращаясь къ посредничеству западныхъ

⁹ Памятники полемической литературы I. с. 900.

культурныхъ центровъ, можно черпать прямо, непосредственно изъ Греціи, отъ греческихъ ученыхъ, отъ греческихъ православныхъ богослововъ.

Противъ этихъ взглядовъ направлены мощные удары іезуитской полемики. Талантливый Скарга избралъ вѣрный путь (O iednosci kościoła bożego 1577). Обрисовавши самыми яркими красками упадокъ православнаго духовенства на Украинѣ, полную безпомощность украинскаго общества въ дѣлѣ реформы церковныхъ отношеній, Скарга предостерегаетъ противъ обращенія къ грекамъ за помощью. Не помогутъ украинскому обществу ни греческая церковь – въ дѣлѣ церковнаго творчества, ни греческая образованность – въ дѣлѣ поднятія уровня просвѣщенія. У грековъ все въ прошломъ въ настоящемъ у нихъ полное оскудѣніе.

«Теперь у нихъ, грековъ, исчезла образованность и вся перешла къ намъ, католикамъ – съ торжествомъ заявляетъ Скарга. Если бы греки и захотѣли помочь, захотѣли вывести васъ изъ темноты необразованности, то все-таки не могли бы этого сдѣлать, такъ какъ и сами нуждаются въ этой милости Божьей. Помочь вамъ греки не могутъ и по той причинѣ, что находятся сами въ неволѣ, да и не знаютъ языковъ вашихъ, славянскаго и русскаго. А между вами не слышно о такихъ, которые бы знали языкъ греческій старый и новый»¹⁰. Такъ высказываетъ Скарга съ плохо скрытымъ торжествомъ католическаго превосходства прямо въ глаза безпомощной Руси, въ какомъ она находится безвыходномъ положеніи благодаря полному довѣрію грекамъ. А у грековъ теперь полное оскудѣніе образованности, и не только не могутъ они удѣлить своей мудрости другимъ, но сами утратили свою былую образованность.

Когда Богъ, любя, наказывалъ евреевъ, онъ посылалъ имъ пророковъ: «теперь надъ ними гнѣвъ Божій, и потому не имѣютъ они пророковъ. Такъ и у грековъ, а съ ними и у нашей Руси, Богъ все отнялъ!»¹¹ Вотъ характеристика современной Византіи, сдѣланная Гербестомъ въ своей полемической брошюрѣ противъ православія. Это болѣе сжатое, но въ сущности то же самое обвиненіе противъ современной Византіи, выясненіе ея полного духовнаго упадка: при такихъ условіяхъ не представляется никакой возможности слѣдовать за Византією, учиться у нея, а нужно идти за тѣми, кто явились ближайшими наслѣдниками культурнаго богатства Византіи, за западно-европейскими народами. Эти и подобныя нападки на Византію въ ея современномъ униженіи должны подорвать уваженіе и довѣріе къ ней, а вмѣстѣ съ тѣмъ понемногу приучить къ мысли объ единеніи съ Западомъ.

Коснулся этого вопроса и защитникъ уніи Ипатій Потей въ своемъ письмѣ къ князю К. К. Острожскому. Онъ охарактеризовалъ словами Плача Іереміи бѣдственное положеніе современной Греціи, ея полный упадокъ: «како потемне злато, изменися сребро доброе, разсыпашася камыцы светыни!»¹²

¹⁰ Памятники полемической литературы II. 486.

¹¹ Брошюра Wiary kościoła rzymskiego wydowy – Памятники полемич. литературы II, с. 597.

¹² Ип. Потей – Листъ. – Памятники полемич. литературы III, с. 1025.

Бѣдственная неволя все уничтожила, все въ ней доброе погубила, «понижила, спустошила, умалила, розсеяла, зъгасила и праве зъ кгрунту изъгладила!» Вся исчезла прежняя «краса и светлость». Прежде это была Греція, теперь стала Турція. На все наложила свой тяжелый отпечатокъ турецкая неволя. Духовенство въ полной зависимости у турецкихъ властей, о всякомъ самостоятельномъ шагѣ немедленно будетъ сообщено турецкимъ властямъ, и послѣдуетъ строгая кара. Патріархи утратили свой былой авторитетъ и должны сообразоваться со своею паствою. Народъ пересталъ уважать своихъ пастырей: «теперь у нихъ не пастыри овцами, але овъцы пастырни большей справують». Это неуваженіе къ духовенству и стремленіе вмѣшиваться въ дѣла Церкви перешло и на Русь отъ грековъ, «научилися того отъ Грековъ – не слухати своихъ старшихъ». Быть духовенства греческаго заслуживаетъ самыхъ рѣзкихъ порицаній. При такихъ условіяхъ нечего искать помощи у Греческой церкви!

Отвѣчавшій на листъ Ипатія Потей Клирикъ Острожскій коснулся и нападокъ Потей на современную церковную жизнь Греціи¹³. О современной Греціи можно говорить только съ печалью, нельзя отрицать ея униженія и упадка, но нельзя – по мысли защитниковъ – сдѣлать тотъ выводъ, который дѣлають католики: если восточная церковь въ нѣволе, то ее нельзя считать истинною церковью. Переносимыя восточною церковью бѣдствія не доказываютъ, что она сошла съ истиннаго пути и справедливо наказана: вѣдь терпѣла жестокия гоненія христіанская церковь въ первые века своего существованія, терпели жестокия мученія христіанскіе мученики, «в неволи и в школы терпливости праведницы вѣрою живи заставають». Грустнымъ настроеніемъ проникнута эта защита греческой церкви отъ нападковъ католиковъ и униатовъ. Вѣдь униженіе греческаго міра Клирикъ долженъ былъ признать. Ипатій Потей въ своемъ отвѣтѣ Клирику Острожскому решительно подчеркивал¹⁴: церкви Восточной не достаетъ «всего што найпотребнейшого! И где суть учителя и казнодеи, которые бы народъ научали на добрые дела и звычае, которые бы кормили хлебомъ духовнымъ алчныхъ? Где науки?» На этотъ рѣшительный вопросъ трудно было подыскать вполне удовлетворительный отвѣтъ, который бы разъ на всегда покончилъ съ подобными нападками Скарги, Гербеста, Потей. И не довольствуясь общими обвиненіями греческаго духовенства, Ип. Потей, какъ иллюстрацію, приводилъ недавніе пріѣзды греческихъ епископовъ и священниковъ на Украину, вскрывая притомъ мотивы такихъ посѣщеній, далекие отъ возвышенныхъ мотивовъ церковнаго учительства¹⁵.

II. Въ защиту церковно-славянскаго языка.

Получивши отъ кн. Курбскаго переводъ толкованій І. Златоустаго, кн. Острожскій написалъ кн. Курбскому, что лучше бы перевести эти толкова-

¹³ Клирикъ Острожскій Отпись – Памятники полемич. литературы III, 418.

¹⁴ Ип. Потей отпись. Памятники полемич. литературы III, с. 1098.

¹⁵ Объ этихъ поѣздкахъ – М. Грушевскій, Історія, V. 549–550.

ния вмѣсто ц.-славянскаго «на польщизну», тогда они были бы доступнѣе широкимъ кругамъ читающей публики. Курбскаго страшно задѣло это указаніе кн. Острожскаго: увидѣвши здѣсь неуваженіе къ славянскому языку, онъ рѣзко отвѣтилъ своему корреспонденту, что «въ польскую барбарію» нельзя хорошо перевести никакого богословскаго трактата греческаго, латинскаго или ц.-славянскаго: «сенсъ» еще можно кое-какъ передать, но «околичность словъ» будетъ сильно отличаться отъ подлинника¹⁶.

Это расхождение во взглядахъ двухъ дѣятелей сотрудниковъ по общему дорожному для нихъ дѣлу не случайно. Въ немъ отразилось различіе воззрѣній. Кн. Острожскій настроенъ болѣе уступчиво къ требованіямъ современности и учитывалъ то обстоятельство, что ц.-славянскій языкъ плохо знали на тогдашней Украинѣ: ему важна суть, содержаніе, мысли трактата, а не внѣшность, онъ готовъ сдѣлать порою уступку сложившимся привычкамъ. Кн. Курбскій, наоборотъ, не склоненъ къ уступкамъ, для него нѣтъ выбора между польскою барбарією и ц.-славянскимъ языкомъ, онъ безъ колебаній отвергаетъ всякую уступчивость въ этомъ направленіи.

Кн. Курбскій не одинокъ въ своемъ отстаиваніи превосходства ц.-славянскаго языка. Эту точку зрѣнія раздѣляли и другіе строгіе ревнители старины, не желавшіе ничѣмъ поступиться, не допускавшіе никакихъ уступокъ польщизнѣ и западнымъ вліяніямъ. Для этихъ ревнителей старины ц.-славянскій языкъ самымъ теснымъ образомъ связанъ со всѣмъ прошлымъ славянства, и отказаться отъ языка значитъ отказаться и отъ всего славнаго прошлаго.

Сторонники уніи, ратовавшіе за самое тесное сближеніе съ Римомъ за «згоду», понимали опасность тяготѣнія къ ц.-славянскому языку, такъ тѣсно связанному со стариною церковною и литературною. Можетъ быть, сторонники уніи переоценивали значеніе этого тяготѣнія, можетъ быть, оно не шло глубоко въ массу, а свойственно было лишь группѣ, ревнителей: но самую опасность этого тяготѣнія понимали сторонники уніи совершенно вѣрно.

Поэтому тяготѣніе ревнителей старины къ ц.-славянскому языку вызывало рѣшительныя нападки со стороны защитниковъ уніи, сторонниковъ «згоды» и противниковъ «русской простоты»¹⁷.

Скарга, принимая личину друга украинскаго народа, въ самыхъ яркихъ краскахъ рисовалъ его культурную отсталость, его полную безпомощность и всю вину сваливалъ на грековъ-руководителей. Выходило, по словамъ Скарги, что украинскій народъ обманули греки: это-то съ миною преданнаго друга старался доказать агигаторъ за унію Скарга¹⁸.

¹⁶ Письмо Курбскаго кн. Острожскому

¹⁷ Выраженіе І. Вишенскаго въ упоминаніи объ отпаденіи панскихъ родовъ въ унію (Акты Южн. И Зап. П., с. 216).

¹⁸ Памятники полемич. литературы II, 485–486.

«Сильно обманули тебя, русскій народъ, греки: передали они тебѣ свою вѣру, но не передали своего языка. Сказали они придерживаться славянскаго языка, чтобы никогда не пришли вы къ правильному пониманію и образованности. Вѣдь существуетъ только два языка, на которыхъ распространилась и прививалась по всему свѣту св. вѣра, это греческій и латинскій... И не было еще на свѣтѣ, да и не будетъ академіи или коллегіума, гдѣ бы теологію, философію и другія свободныя науки преподавали на иномъ языкѣ, кроме этихъ двухъ. На славянскомъ языкѣ никто не можетъ достигнуть учености. И никто не можетъ его понимать въ совершенствѣ: потому что нѣтъ на свѣтѣ такого народа, который имъ говорилъ бы такъ, какъ пишутъ въ книгахъ, а правилъ, грамматикъ не имѣютъ, да и не могутъ имѣть. Поэтому ваши попы, если желаютъ что-либо понять въ славянскомъ должны обращаться за разъясненіемъ къ польскому языку». Эти жестокія нападки Скарги заставляли сильно страдать интеллигентовъ, сознававшихъ, что указанія на низкій уровень образованности справедливы. Столь же беспощадно характеризуетъ уровень духовнаго просвѣщенія и Гербестъ¹⁹. «Все отобралъ Богъ отъ грековъ и отъ Руси. Не имѣютъ памяти, чтобы знать «Отче нашъ» и символъ, не имѣютъ они разума, чтобы понимать, въ чемъ спасеніе, не имѣютъ они доброй воли, чтобы хорошо жить. Въ дѣлѣ таинствъ они губятъ души малыхъ дѣтей (своимъ непониманіемъ таинствъ), не имѣютъ епископскаго міропомазанія, не знаютъ настоящаго отпущенія грѣховъ... про характеръ таинствъ ихъ и спрашивать нечего! Боже, смилосердись и отними у нихъ слѣпыхъ вождей!»

Помимо указаній на низкій уровень образованности важны нападки на слѣпыхъ вождей. Вѣдь слѣпыми вождями могли быть и греческіе наставники и вообще сторонники ц.-славянской богословской литературы. Церк.-славянщина не можетъ быть основою дальнѣйшаго культурнаго развитія, потому что, доказывалъ Скарга, на этомъ языкѣ, не можетъ быть создана новая наука, не можетъ быть ведено преподаваніе наукъ. Если указано два языка, способныхъ въ научной разработкѣ, то послѣ сдѣланныхъ Скаргою и Гербестомъ указаній на упадокъ греческой культуры ясно, что изъ двухъ языковъ остается собственно говоря лишь одинъ, который можетъ лечь въ основу преподаванія и научной разработки: это – языкъ латинскій, языкъ католической церкви и западно-европейской образованности.

Въ связи съ этими рѣзкими нападками должны были усилить поклонники ц.-славянскаго языка свою защиту этого обижаемаго языка. Еще Тяпинскій въ своемъ предисловіи противопоставлялъ современное пренебреженіе прежнему цвѣтущему состоянію ц.-славянской письменности. Теперь даже духовенство и наставники менѣе всего знаютъ и понимаютъ ц.-славянскій языкъ, не изучаютъ его, не заводятъ школъ для его преподаванія – жаловался Тяпинскій на современное пренебреженіе къ церковно-славянскому языку. Не то было прежде. Тяпинскій даже сгущаетъ яркіе тона въ обрисовкѣ славнаго прошлаго ц.-славянской письменности и славянскихъ народовъ. Славянскіе народы въ

¹⁹ Памятники полемич. литературы II, 597.

прошломъ создали богатую письменность и многократно другіе народы хвалили ихъ мудрость и сами черпали изъ этой сокровищницы. Такъ рисоваль Тяпинскій прежнія времена исторіи славянства и славянскихъ литературъ²⁰.

Съ Тяпинскимъ вполне были согласны московскіе деятели, какъ кн. Курбскій съ его презрѣніемъ къ «польской барбаріи». Наиболее горячимъ защитникомъ ц.-славянскаго языка явился Іоаннъ Вишенскій въ своихъ полемическихъ сочиненіяхъ.

Аскетъ Іоаннъ Вишенскій не только горячо преданъ ц.-славянскому языку, онъ вмѣстѣ съ тѣмъ безстрашно-непреклоненъ: онъ не признаетъ никакихъ уступокъ и даже при всемъ своемъ демократизмѣ не соглашается допустить переводовъ на живой народный языкъ. Для убѣжденнаго аскета ц.-славянскій языкъ тѣсно связанъ съ богословскою литературою и съ ученіемъ восточной православной церкви, изложеннымъ въ этой литературѣ: и вотъ всѣ чувства, которыя питаль Вишенскій къ догматикѣ и богословской литературѣ, перенесены на самый ц.-славянскій языкъ.

Только восточная православная церковь можетъ дать спасеніе, только богословская православная литература можетъ указать путь спасенія. И самымъ тѣснымъ образомъ сплетается для І. Вишенскаго догматика и богословская литература съ ц.-славянскимъ языкомъ: ц.-славянскій языкъ способствуетъ праведной жизни и спасенію души.

И вотъ строгій аскетъ І. Вишенскій пишетъ восторженный панегирикъ ц.-славянскому языку, единственный на всемъ протяженіи украинской письменности, панегирикъ не свободный отъ преувеличеній, но весь проникнутый глубокимъ горячимъ увлеченіемъ²¹.

Своимъ читателямъ І. Вишенскій открываетъ великую тайну: въ ц.-славянскомъ языкѣ заключена такая сила, что самъ дьяволъ ненавидитъ славянскій языкъ и «ледве живъ отъ гнева». Радъ бы дьяволъ всецѣло уничтожить славянскій языкъ и потому сѣетъ презрѣніе къ нему и ненависть. Борьба противъ славянскаго языка дѣло дьявола, и если нѣкоторые современники хулятъ славянскій языкъ, то это дѣйство того-жъ майстра, дьявола, «рычаніе его духа».

При такомъ отношеніи къ ц.-славянскому вполне понятенъ и приведенный выше отрицательный взглядъ Вишенскаго на переводы Писанія. Противъ существующаго стремленія сдѣлать Евангеліе и Писаніе болѣе доступными для широкихъ массъ Вишенскій выступаетъ очень рѣшительно. Чтобы простой народъ понималъ читаемое на церковной службѣ можно после службы по просту толковать и выкладывать, но не нужно переводить и издавать на народномъ языкѣ Евангеліе и Писаніе.

Доводы католиковъ-полемистовъ противъ ц.-славянскаго языка, его отсталости отъ современныхъ требованій, аскету І. Вишенскому не трудно подо-

²⁰ Киевская Старина 1889. I.

²¹ Срвн. Китецкій «О переводахъ свангелія» — Извѣстія О. Р. яз. и словесн. X (1905), кн. 4, с. 14–15: «страстная полемика велась въ то время изъ-за славявскаго языка. Многіе питали мистическую вѣру въ его чудодейственную силу».

рвать. Вѣдь для него самое главное «простота нашего благочестія», «простота русская»: передъ этимъ все отступаетъ на задній планъ. Лучше отказаться совершенно отъ новой учености и остаться по старому при «богомолѣбномъ и праведнословномъ часословцѣ», нежели «отравиться хитростію и ересію латинскаго». Если за отсутствіе новыхъ школъ и новой образованности поляки бранятъ «дурною Русию», то зато эта необразованная народная масса стоитъ на вѣрной дорогѣ спасенія благодаря своей вѣрности православной церкви и старой школѣ съ церковно-славянскимъ языкомъ. Пусть бранятъ «дурную Русь» за ея незнаніе модныхъ писателей, за то у нея имѣется вмѣсто діалектики – «богомолѣбный и праведнословный часословецъ», вмѣсто реторики – псалтырь, вместо философіи – октоихъ. Такова школьная программа убѣжденного сторонника ц.-славянскаго языка.

А самъ убежденный и прямолинейный сторонникъ ц.-славянщины былъ-ли онъ такъ всецело преданъ ц.-славянскому языку, всегда ли точно придерживался его въ своихъ полемическихъ твореніяхъ?²²

На это приходится отвѣтить отрицательно. Самъ горячій защитникъ ц.-славянщины Іоаннъ Вишенскій зачастую ей измѣнялъ, языкъ его полемическихъ сочиненій очень далекъ отъ чистаго ц.-славянскаго литературнаго языка.

И это вполне понятно. Въ кругу писателей полемистовъ конца XVI в. І. Вишенскій былъ единственный, обладавшій даромъ увлекать широкія народныя массы. Превознося, какъ теоретикъ, превыше всего ц.-славянскій языкъ, І. Вишенскій, на практикѣ, чувствовалъ себя стѣсненнымъ ц.-славянщиною. Онъ старался оживить ц.-славянскій языкъ, вводя народныя слова и обороты, мѣняя конструкцію ц.-славянской письменной рѣчи, и такимъ образомъ самъ первый отклонялся отъ указанныхъ образцовъ, «богомолѣбныхъ и праведнословныхъ». Большой сознательной уступки народному языку І. Вишенскій не хотѣлъ сделать, но жизнь сама заставила отклониться отъ поставленныхъ образцовъ.

І. Вишенскій стоялъ передъ дилеммою: писать правильнымъ ц.-славянскимъ языкомъ, но мало понятно для массъ, либо писать неправильно, но увлекая читателей. Авторъ такого склада, какъ Іоаннъ Вишенскій, не могъ колебаться; и такъ въ результатѣ, создалась своеобразная литературная проза полемическихъ сочиненій монаха-аскета.

Эта вынужденная уступка требованіямъ жизни сглаживаетъ непреходимую, казалось бы на первый взглядъ, грань между защитниками живого иароднаго языка и поклонниками ц.-славянской старины. Постепенно расширяется путь проникновенія живого народнаго языка въ письменность, двоякимъ путемъ идетъ это проникновеніе. Съ одной стороны, со стороны читателей сильнее и сильнее звучитъ требованіе относительно переводовъ на живой понятный языкъ, съ другой стороны, и сами писатели, желая имѣть болѣе обширный кругъ читателей, видятъ яснѣе и яснѣе необходимость перейти къ

²² Житецкий. О переводахъ евангелія: «самъ Іоанн Вишенскій въ своихъ полемическихъ сочиненіяхъ не могъ справиться съ тяжеловѣсною славянскою фразеологіею, то передавая ее въ народномъ вкусѣ, то перемѣшивая ее съ народными словами и выраженіями исполненными крѣпкаго малорусскаго юмора»

болѣ понятному для массъ народному языку. Такъ были поколеблены доводы защитниковъ старины и ц.-славянскаго языка.

III. Ипатій Потей и Клирикъ Острожскій.

Послѣ брестскаго спора и рѣшительнаго проявленія симпатій польскаго правительства къ дѣлу уніи Ипатій Потей написалъ Листъ – посланіе къ кн. Острожскому (1598).

Спокойнымъ увѣреннымъ настроеніемъ проникнуто все это посланіе Ип. Потей. Послѣ сголькихъ лѣтъ подготовки уніи, работы надъ ней втихомолку, явилась возможность увидѣть широкій горизонтъ будущихъ завоеваній. Оппозиція, конечно, сильна, это нужно было признать, но была надежда на время, что постепенно будетъ само собою слабѣть православная оппозиція, лишенная поддержки правительственной власти и іерархіи.

Наконецъ достигнута долго желанная згода, соединеніе между Восточными и Западными Церквями – вотъ основная нота Посланія. Эта несомнѣнная побѣда послѣ многолѣтнихъ стараній придаетъ особый оттѣнокъ всему Листу – посланію Ип. Потей. Достигнувъ успѣха, партія уніи напоминаетъ старому князю его прежнія заявленія относительно желательнаго соглашенія Церквей и настоятельно призываетъ не медлить болѣе и скорѣе примкнуть къ уніи. Это спокойный увѣренный тонъ сановника церковной іерархіи. Мѣрно разматывается нить изложенія, спокойно: для полемическаго задора нѣтъ мѣста, сановникъ церковной іерархіи старается убѣдить и привлечь къ уніи сановника свѣтскаго, и потому для автора нѣтъ нужды выходить изъ спокойной размѣренности изложенія, безъ повтореній и ненужныхъ длиннотъ. Только тамъ, гдѣ авторъ рисуетъ былую, какъ ему кажется, вражду православныхъ и католиковъ и будущее ихъ мирное единеніе, чувствуется подъемъ, искреннее чувство, искренняя радость²³.

Въ началѣ листа Ип. Потей объясняется цѣль произведенія – привлечь къ уніи адресата, кн. Острожскаго. Затѣмъ охарактеризована сама долго-желанная згода: прежняя глубокая непріязнь къ католикамъ сменится дружелюбнымъ къ нимъ отношеніемъ, какое существуетъ, по мысли писателя, въ другихъ мѣстностяхъ, гдѣ католики мирно уживаются другъ съ другомъ и относятся съ уваженіемъ къ религіи сосѣдей (о. Критъ, Корцира и т. д.). Напоминаетъ авторъ кн. Острожскому бывшее его рвеніе къ делу соединенія церквей и убѣждаетъ сдѣлать соотвѣтствующій шагъ – обратиться къ папѣ. Если у кн. Острожскаго явятся сомнѣнія, можно-ли вести переговоры съ Римскимъ престоломъ безъ восточныхъ патріарховъ авторъ разсѣиваетъ эти сомнѣнія ссылками на прежнія попытки уніи, на современную неволю греческой церкви, на полный упадокъ въ Греціи церковной жизни: поэтому православная украинская церковь можетъ сама вести переговоры съ Римскимъ престоломъ. Таковы основныя мысли листа Ип. Потей²⁴.

²³ Памятники полемич. литер. III. 993, 999.

²⁴ Op. cit. с. 985–1033.

Спокойный ясный тонъ Листа быстро смѣнился безпокойнымъ полемическимъ въ слѣдующемъ литературномъ произведеніи Ипатія Потей. Эта быстрая перемѣна вызвана появленіемъ Отписа Клирика Острожскаго на Листъ Ип. Потей.

Появленіе этого Отписа неприятно задѣло Ип. Потей. По всѣмъ признакамъ Ип. Потей ожидалъ непосредственнаго выступленія самого князя, а вмѣсто того появилось полемическое произведеніе какого-то безымяннаго клирика, и споръ выводился изъ той плоскости, въ которой думалъ его продолжать Ип. Потей.

Отпись клирика былъ неприятною неожиданностью и въ другомъ отношеніи. Произведеніе написано съ увлеченіемъ и силою, полемизировать противъ него было не такъ то легко.

«Найменшій клирикъ церкви Острожской», когда ему²⁵ пришлось «нерыхло, а праве на остатку всѣхъ» ознакомиться съ Листомъ, перенесъ споръ на иную почву. Въ Листе іерархъ велъ пастырскую беседу съ сановникомъ и вся бѣседа, склонявшая къ принятію уніи, велась серьезнымъ выдержаннымъ тономъ, какъ и подобало такимъ важнымъ собеседникамъ: клирикъ воспользовался случаемъ вынести споръ изъ тѣсныхъ стѣнъ княжескаго палаца на просторъ широкихъ круговъ читающей публики, пересмотрѣть доводы сторонниковъ уніи и противопоставить этимъ доводамъ возраженія съ точки зрѣнія православнаго писателя. Такимъ образомъ дѣло мѣняется: если прежде Ип. Потей обращался къ князю Острожскому и шляхтѣ В. Кн. Литовскаго и Польши, то теперь клирикъ обращается съ своимъ произведеніемъ къ епископу-уніату и вмѣстѣ съ тѣмъ къ православному населенію.

Цѣль произведенія отразилась на литературной обработкѣ. Сравнительно съ Листомъ Отпись написанъ болѣе ясно, болѣе живо, авторъ хочетъ сдѣлать сочиненіе понятнымъ и интереснымъ, но далекъ отъ мысли грубыми и вульгарными выходками привлечь большую аудиторію. Клирикъ очень сдержанъ въ выраженіяхъ и къ своему оппоненту относится съ полнымъ уваженіемъ, ни разу противъ него не погрѣшая; нигдѣ не выходитъ изъ равновѣсія и не переходитъ грани литературной полемики.

Основная нота Листа Ип. Потей — згода достигнута. Отвѣчая на это самоувѣренное заявленіе триумфатора, клирикъ говоритъ: да, конечно, згода, достигнута, но какая згода²⁶. Очень умѣло и убѣдительно выясняетъ Клирикъ Острожскій, что далеко не всякая згода цѣнна, и въ прошлой исторіи челоуѣчества было не мало случаевъ непрочной и осужденной згоды. Изъ исторіи Ветхаго и Новаго Завѣта приведенъ цѣлый рядъ примѣровъ осужденныхъ примиреній и справедливыхъ несогласій. Одинъ изъ такихъ примѣровъ

²⁵ Памятники полемич. литер. III. 377–379.

²⁶ Op. cit. с. 385–404.

– соглашеніє относительно постройки Вавилонской башни²⁷. Не было-ли тогда у многочисленнаго населенія взаимнаго единенія и любви, что они согласились совмѣстно принять на себя такіе расходы и такіе труды? казалось народу такое рѣшеніє и такое единеніє очень хорошимъ, но что вышло? И теперешняя згода – унія похожа на то соглашеніє Вавилонское (власне теперешняя ваша мѣшаная колотливая згода оному Бабелю подобна, же своею думою въ небо выставити усилюется). Другой примѣръ – желаніє ц. Птолемея Филадельфа примирить язычниковъ и евреевъ: интересенъ сдѣланный въ Отписѣ переводъ изъ 3 кн. Маккав. на понятный для украинскихъ читателей языкъ. Конечно, и эпизодъ съ ц. Птолемеємъ, какъ и другіе примѣры, убѣдительно доказываютъ, что вредные «пожитки приносятъ неразумные і нерозмыслные згоды и Бога до гнѣву побуждаютъ»²⁸.

Ип. Потей съ подъемомъ и воодушевленіемъ противопоставляетъ прежнюю непріязнь православныхъ къ католикамъ и будущее ихъ мирное единеніє. Клирикъ, отвѣчая ему, тоже съ сильнымъ чувствомъ и возмущеніемъ обрисовываетъ реальныя послѣдствія уніи. Чего достигли вы, апостолы уніи? восклицаетъ клирикъ. «Погляди жъ теперь окомъ и послухай слухомъ: чого есте своею, плачу и рыданію годною, згодою, иаброили? Не есть тотъ градъ, не есть мѣсто, где бы есте плачу и рыданія, стогнанія и вопля и слезъ отеческіа Богопреданныя вѣры людей и душъ не наполнили!»²⁹ Рѣзкими выраженіями клеймить клирикъ послѣдствія уніи, вызванный ею несогласія, грубыя насилія въ самой интимной сферѣ – вѣрѣ. «Якого есте преслѣдованья, якого уруганья, якого поличкованья, якого оплеванья, якого замешаня і затрясеня ... нахоженья кгвалтовъ на дома, на школы, на церкви, обелженья шкарадою невѣсть, паненекъ чистыхъ, душъ невинныхъ... наполнили и наброили!» обращается клирикъ къ дѣятелямъ уніи³⁰. «Повадили есте свѣтъ, потурбовали люде, высушили в людехъ зубополную милость, поваснили родичовъ зъ дѣтми, поятрили брата з братомъ, побудили одного противъ другому, распорошили братерство, прогнали пріязнь, впровадили зятренье; внесли надутость, буту, пыху, легкое уважене, легкомысленость, злое одному о другомъ мниманье» – вотъ что внесли въ современное общество пропагандисты уніи. Это цѣльный обвинительный актъ противъ совершившейся згоды.

На приведенные Ип. Потеемъ примѣры мирнаго сосѣдства и мирной жизни грековъ и католиковъ клирикъ отвѣчаетъ беспощаднымъ разборомъ указанныхъ примѣровъ³¹. Полное единеніє послѣдователей различныхъ религій, какъ его характеризуетъ Потей, явленіє не нормальное, объясняемое тѣми исключительными условіями, въ когорыхъ проходитъ жизнь въ перечислен-

²⁷ Op. cit. 387

²⁸ Памятники полемич. литер. III. 388.

²⁹ Op. cit. с. 404.

³⁰ Op. cit. с. 405.

³¹ Op. cit. 407 ei sequent

ных Потеемъ мѣстностяхъ. Чтобы яснѣе представить свою мысль, Клирикъ подкрѣпляетъ ее примѣромъ изъ современныхъ грустныхъ условій крымскаго плена: ведь въ Крыму подъ давленіемъ необходимости невольники-христіане вмѣстѣ съ хозяевами-татарами празднуютъ байрамъ, но едва ли это достойная похвалы згода.

Затронувъ мимоходомъ советъ данный Потеемъ кн. Острожскому – обратиться въ Римъ къ папѣ, Клирикъ переходитъ далѣе къ пересмотру обвиненій противъ восточной церкви: исключается изъ разсмотрѣнія исторія собора Флорентійскаго – объ этомъ поручается прочесть Исторію о Флорентійскомъ соборѣ, и исторія собора Брестскаго – дѣлается ссылка на Апокризисъ.

Въ заключеніи останавливается авторъ на укорѣхъ Ип. Потей, что кн. Острожскій не хочетъ содѣйствовать згодѣ, примиренію. Клирикъ съ негодованіемъ отвергаетъ эти укоры. Князь готовъ содѣйствовать згодѣ, но какой? И вотъ въ pendant къ характеристикѣ состоявшейся гибельной згоды, авторъ намѣчаетъ желательную згodu, желательное примиреніе на основѣ любви³². Кто не сталъ бы «веселиться з засвѣченія ясныхъ променей пожаданой едности по такъ великой мглѣ хмарныхъ и темныхъ облоковъ, ненавистей и гнѣвовъ»? Такой згоды желаетъ и кн. Острожскій: не довольствуясь простымъ указаніемъ такихъ стремленій князя, авторъ развиваетъ свою мысль въ искусномъ построеніи, гдѣ и подъ изысканнымъ сплетеніемъ сравненій все-таки чувствуется искреннее одушевляющее автора чувство.

Переходя къ Отпису Ип. Потей непосредственно послѣ произведенія Клирика Острожскаго, сразу же замѣчаешь глубокую между ними разницу. Отпись Ип. Потей написанъ совершенно иначе, чѣмъ его Листъ. Тамъ, въ Листѣ, Ип. Потей выражался очень сдержанно, соотвѣтственно съ назначеніемъ произведенія; здѣсь, въ Отписѣ, даетъ онъ волю своей порывистой натурѣ, не воздерживается отъ крайностей, рѣзкостей; живое изложеніе портятъ безцеремонныя выходки полемики.

Ип. Потей, прежде всего, оскорбленъ, что вмѣсто князя Острожскаго отвѣчалъ на его Листъ какой-то клирикъ, да и то скрывшій свое имя³³. Іерарху непріятенъ этотъ малозначительный оппонентъ: патріархъ работалъ ради Рахили, а не Ліи, и онъ, Ип. Потей, работалъ для кн. Острожскаго, а не безымяннаго автора. Въ своемъ оппонентѣ-анонимѣ епископъ угадываетъ Жака, мало ученаго и плохо воспитаннаго школьника, которому и отвечать едва-ли слѣдуетъ³⁴. Когда такой школьникъ, Жакъ Острожскій, отвѣчаетъ на листъ, адресованный кн. Острожскому, берется онъ не за свое дѣло, пытается изображать сановное лицо. Такъ Жакъ въ комедіи, одѣвшись въ пышную одежду, изображаетъ царя или важнаго князя, гордо выступаетъ, принимаетъ торжественный видъ. А

³² Памятники полемич. литер. III. 430.

³³ Памятники полемич. литер. III. 1045

³⁴ Op. cit. с. 1043. 1045. 1115

потомъ, всѣ они, снявши пышную одежду, превращаются снова въ школьниковъ и бѣгають подъ окнами, затянувши старую пѣсеньку *Rauregibus*. Такъ относится епископъ къ своему противнику, выступившему вмѣсто князя Острожскаго. А тутъ еще псевдонимъ³⁵: противникъ «закрылъ лицо свое машкарою», чтобы смѣлѣе выступать въ полемикѣ, меньше стѣсняться приличіями. Если онъ «ся научилъ въ школе Острожской людямъ учтивымъ примовляти, не леда цвиче не и годность тое школы показуется». Въ пылу раздраженія на указаніе Клирика относительно неисполнившихся надеждъ іерарховъ на большія почести, Ип. Потей заявляетъ, что противникъ его, Жакъ, учился, должно быть, не въ школѣ, а «рыхлей где въ корчме за горилкою научилесь ся тое диялектыки!» Словно чувствуя, что зашелъ слишкомъ далеко въ своемъ полемическомъ задорѣ, Ип. Потей замѣчаетъ, что отвѣтилъ бы Клирику, какъ слѣдуетъ, но не стоитъ отвѣчать безумному. Это замѣчаніе въ такой формѣ не сглаживаетъ предшествующихъ рѣзкостей Ип. Потей³⁶.

Отпись Ип. Потей, послѣ довольно обстоятельнаго, не безъ колкостей, предисловія (с. 1043–1053) переходитъ къ послѣдовательному разбору одного за другимъ возраженій Клирика Острожскаго. Достаточно вниманія удѣлено защитѣ згоды, а упреки клирика уніатамъ за внесенный въ мирную жизнь разладъ старается Ип. Потей обратить противъ самихъ православныхъ. Интересны сдѣланныя Ип. Потеемъ разъясненія съ точки дѣятелей уніи тѣхъ событій, на которыя намекаетъ Клирикъ (с. 1059–1063). Съ возмущеніемъ отвергаетъ Ип. Потей данное Клирикомъ объясненіе мирнаго единенія католиковъ съ греками на о. Критѣ, Корицирѣ и др., ссылка на крымскую неволю выводитъ Ип. Потей изъ себя (ст. 1065–1071). Затѣмъ подробно останавливается полемистъ на отношеніяхъ кн. Острожскаго къ дѣлу единенія церквей (1071–1083) и переходитъ къ характеристикѣ подневольнаго положенія Восточной Церкви и къ выясненію верховенства Римскаго Престола. На Флорентійскомъ соборѣ Ип. Потей хотя и останавливается въ Отписѣ, но въ деталяхъ отсылаетъ къ спеціальному сочиненію, которое должно появиться «въ короткомъ часѣ» (с. 1103); относительно собора брестскаго – рекомендуетъ обратиться къ «Антикризису» (с. 1115).

По сравненію съ Отписомъ Клирика Отпись Ипатія Потей представляется менѣе содержательнымъ. Клирикъ не только опровергалъ обвиненія Листа, но вмѣстѣ съ тѣмъ давалъ и свои разъясненія современныхъ событій, свои характеристики новыхъ условій, обрисованныхъ въ Листѣ Ип. Потей. Отпись Ип. Потей ближе старается придерживаться основной цѣли опроверженія возраженій и потому менѣе останавливается на современныхъ настроеніяхъ, а въ самое опроверженіе не вноситъ чего-либо новаго. По этому въ Отписѣ Ип. Потей менѣе чувствуется дыханіе современности, происходившая ломка стараго, переоцѣнка былыхъ цѣнностей и приспособленіе къ новымъ условіямъ существованія.

³⁵ Оп. cit. с. 1043. 1049. 1116

³⁶ Оп. cit. с. 1117

Выше указано было, какъ задѣло Ип. Потей насмѣшливое замѣчаніе Клирика о полномъ провалѣ честолюбивыхъ замысловъ относительно повышенія чести іерарховъ. Тонъ Ип. Потей ясно свидѣтельствуєтъ, что ударъ направленъ вѣрно и задѣлъ чувствительное мѣсто: замѣчаніе Клирика нужно сопоставить съ укорами по адресу сторонниковъ уніи, что они все дѣло уніи затѣяли исключительно по соображеніямъ и побужденіямъ личного честолюбія, безъ болѣе возвышенныхъ соображеній. Эти укоры высказывались открыто и должны были задѣвать владыкъ. Меня то во всякомъ случаѣ, отвѣчаетъ Ип. Потей Клирику³⁷, нельзя обвинять въ такомъ честолюбіи: сидѣлъ я въ радѣ немалое время и вовсе не на «подлейшомъ мѣстцѣ», а почти въ среднѣй сенаторской лавицѣ. Чести отъ людей я не добиваюсь, продолжаете далѣе Ип. Потей, и не буду о ней «докучати, хотя жъ маємо обетницю господарскую и иныхъ многихъ сенаторовъ католическихъ». Такъ старается Ип. Потей выдержать спокойный тонъ, но сдерживаемое чувство все-таки прорывается: владыка чувствуетъ себя оскорбленнымъ въ своемъ шляхетскомъ достоинствѣ неумѣстными выходками противниковъ. Я происхожу – замѣчаете онъ съ гордостью – хотя и изъ небогатаго, но уважаемаго и стариннаго шляхетскаго рода, потому я ровня всякому пану и сенатору. Это возбужденіе, прорывающееся чрезъ внѣшне-спокойный тонъ, выдаетъ дѣйствительный чувства, вызванныя нападками Клирика и другихъ представителей православнаго общества на дѣятелей и пропагаторовъ уніи.

Отвѣчая на насмѣшки и укоры въ связи съ неудавшимися честолюбивыми замыслами, Ип. Потей со своей стороны пользуется случаемъ уязвить противника. Это сложный вопросъ, вызвавшій различное отношеніе и среди православнаго лагеря. Дѣло шло объ обращеніи православныхъ къ протестантамъ и унитаріямъ за помощь въ литературной борьбѣ съ католиками и уніатами: считая свои силы недостаточными, острожскій кружокъ обратился къ Мотовилу (отвѣтъ на книгу Скарги) и Христофору Филалету Вронскому (Апокризисъ). Кромѣ литературной полемики думали вообще соединиться съ протестантами и унитаріями противъ католиковъ (посланіе кн. Острожскаго на Торунскій съѣздъ протестантовъ³⁸). Вотъ это-то единеніе съ протестантами и унитаріями вызывало недовольство у болѣе прямолинейныхъ членовъ православной интеллигенціи. Ип. Потей, конечно, зналъ о различномъ отношеніи къ дѣлу единенія съ протестантами въ цѣляхъ совместной борьбы и намекнулъ на эти разногласія. По поводу сочиненія Филалета Ип. Потей замѣтилъ, что Филалетъ внесъ въ свое полемическое сочиненіе много неправды. Впрочемъ, дальше указывалъ Потей, нечего удивляться еретику, а приходится удивляться вашему благочестію: отказались отъ Бога Израилева и обратились къ Веельзевулу, словно не было ученыхъ священниковъ и истинныхъ христіанъ, которые могли бы отвѣчать! Поручили отъ своего имени отвѣчать еретику, котораго, какъ бы

³⁷ Памятники полемич. литер. III. 1117

³⁸ Объ этихъ планахъ совместной борьбы – у М. С. Грушевскаго Історія V, с. 593–4.

ни прятали, все равно не спрячете, какъ не спрячешъ шила въ мѣшкѣ³⁹. Это намекъ на разногласіа въ дѣлѣ приглашенія писателей-протестантовъ. А вотъ еще намеки на единеніе съ протестантами для борьбы съ католиками. Видимъ – съ горечью указывалъ Ип. Потей – какъ вы стремитесь къ соединенію церквей: предпочитаете нападать на своихъ же, а не на еретиковъ... Лучше для васъ торуньскіе соборы еретическіе, лучше люблинскіе аріане, чѣмъ католики⁴⁰... Эти укоры Ип. Потей дѣйствительно достигали своей цѣли, касаясь вопроса, вызывавшая глубокое раздумье и сомнѣнія.

Александръ Грушевскій.

// Грушевскій А. С. Изъ полемической литературы конца XVI века после введенія унии. Птг. : тип. Рос. Акад. наук, 1918. 23 с. Отд. отт.: Изв. Отд-нія рус. яз. и словесности Рос. акад. наук (1917, т. 22).

³⁹ Памятники полемич. литер. III. 1115.

⁴⁰ Памятники полемич. литер. III. 1121.

Данилко Костянтин Юхимович

Безсмертний каменяр¹

Невтомним борцем за щастя трудящих, співцем революційної боротьби за світле майбутнє всіх працюючих, співцем дружби народів був Іван Франко – визначний український письменник-революціонер, один з найталановитіших продовжувачів бойових революційних традицій Шевченка і Чернишевського. Він був великим Каменярем, який цеглину за цеглиною клав у підмурок щасливого майбутнього – нашого сучасного. Співець праці, Іван Франко сам був невтомним трудівником, явивши всьому світові зразок самовідданого служіння народів. Зміст свого життя, мету життя вбачав він у тому, щоб допомогти працюючим позбутись ярма експлуатації, наблизити радісний час визволення трудівника – творця всіх матеріальних і духовних цінностей; зміст життя – у постійній боротьбі за здійснення ідеалів людства.

*Люди, люди! Я ваш брат,
Я для вас рад жити,
Серця свого кров'ю рад
Ваше горе змити.
А що кров не зможе змить,
Спалимо огнем то!
Лиш боротись значить жить...
Vivere memento! ...*

«Лиш боротись – значить жить», пам'ятай про життя, борись за кращу долю, за вільне, щасливе життя, – ось та програма, яку проголосив і якої дотримувався Іван Франко.

Як і його великий попередник – Тарас Шевченко, Іван Франко вийшов з «низів» народних, з народної гущі і став володарем дум народних.

Народився Іван Якович Франко 27 серпня 1856 р. у сім'ї коваля в селі Нагуєвичах, Дрогобицького повіту.

Тогочасна Галичина була на становищі колонії Австро-Угорської імперії; трудящі Галичини, Буковини, Закарпаття зазнавали жорстокої експлуатації «чужих» і «своїх» поміщиків, гнули спину під тагарем рабської, невільницької праці, вмирали з голоду і від непосильної роботи, зазнавали національних утисків і переслідувань. Досить сказати, що не було навіть і початкових шкіл з українською мовою викладання, – Іван Франко вчився спочатку німецькою мовою, потім – польською. Ще в гімназії (у Дрогобичі) І. Франко виявляє глибокий інтерес до російської літератури та літератури наддніпрянської України – він з захопленням читає твори О. Герцена, В. Белінського, М. Чернишевського, І. Тургенева, Л. Толстого, майже весь Шевченків «Кобзар» знав він напам'ять, читав також твори М. Вовчка, П. Мирного та ін.

¹ Доповідь, прочитана 27.VIII.1956 р. на урочистому засіданні виконкому Одеської міської Ради депутатів трудящих, міському КП України та Ювілейного Комітету, присвяченому 100-річчю з дня народження І. Я. Франка.

Вже в цей час, тобто на початку 70-х років, під безпосереднім враженням від навколишнього безправного життя трудящих Галичини та впливом російської визвольної думки, І. Франко задумується над питанням про шляхи до кращого майбутнього: як свідчить сам поет, тогочасна галицька прогресивна молодь захоплювалась ідеями російських революціонерів-демократів, зокрема М. Чернишевського:

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

В 1875 р. І. Франко вступає на філософський факультет Львівського університету. Він популяризує російську літературу, продовжує знайомитись з працями основоположника наукового соціалізму – К. Маркса, друкує на сторінках студентського журналу «Друг» оригінальні твори.

Характерно, що вже в своїх ранніх творах І. Франко вславляє силу і могутність народу-трудівника, виявляє непохитну віру у кращу долю «непоборимого сина землі»,

*Що, хоч повалений, опять міцний і славний
Вставав у боротьбі.*

Віки лихоліття не зламали волі народу до боротьби за світле майбутнє; ніколи не згасала, не вмирала його надія на краще. У вірші «Наймит» (1876 р.) І. Франко, уособлюючи в образі наймита весь пригноблений люд, проголошує безсмертя народу, пророкує вільне життя і вільну працю у майбутньому. Народ, – пише Франко, –

*Все серцем молодий, думками все високий,
Хоч топтаний судьбою.
Свої доленьки він довгі жде століття,
Та ще не дармо жде;
Руїни перебув, татарські лихоліття
і паничини ярмо тверде.
Та в серці, хоч і як недолею прибитім.
Надія кращая жиє...
Пропаде пітьма й гніт, обпадуть з тебе пута,
І ярма всі ми порвемо!
...вольний, власний лан
Ти знов оратимеш –
власнивець свого труда,
І в власнім краю сам свій пан!*

В 1877 р. Івана Франка разом з іншими учасниками студентського демократичного гуртка було заарештовано. Про коло інтересів і напрям думок І. Франка та інших учасників гуртка можна судити хоч би на підставі того, що при

арешті їх були відібрані «Капітал» К. Маркса, «Былое и думы» О. Герцена, «Что делать?» М. Чернишевського.

Але арешт і 8-місячне тюремне ув'язнення не зламали революційної волі І. Франка: він належав до тих синів народу, які «добровільно взяли на себе пута», «рабами волі стали», йшли сміло на страждання і смерть заради визволення трудящих, заради майбутнього щастя всіх працюючих.

Ця рішучість революційних борців, їхня відданість народові прекрасно відтворені І. Франком у вірші «Каменярі», написаному у 1878 р. – рік звільнення з першого тюремного ув'язнення. Каменярі – це тисячі і тисячі свідомих борців за нове життя, «в одну громаду скутих святою думкою» про свободу і братерство народів, мужніх борців проти гранітної скелі – тобто проти експлуатації, деспотизму, свавілля гнобителів-багатіїв, проти всієї капіталістичної системи.

Глибоко розкрив поет благородство душі революціонерів – борців за новий, вільний світ; не бажання слави, почестей, а щире прагнення «пробити» дорогу, вирівняти її для того, щоб по ній пішли наступні покоління до свого щастя, до вільної, розкутої праці, – ось чим запалювались мужні каменярі.

Вийшовши з тюрми, І. Франко відразу включається у активну громадську діяльність. Він перекладає з оригіналу окремі розділи «Капіталу» К. Маркса, «Анти-Дюрінга» Ф. Енгельса, укладає на основі праць К. Маркса та М. Чернишевського підручник з політичної економії, пише польською мовою популярну брошуру «Катехізис економічного соціалізму», редагує робітничу газету «Ргаса» (польською мовою), читає популярні лекції в робітничих гуртках самоосвіти, видає кілька номерів журналів «Громадський друг», «Дзвін», «Молот» (назви мінялись щоразу після конфіскації), пише багато оригінальних творів з життя селян та робітників Борислава.

В 1880 р. І. Франко був вдруге заарештований у зв'язку з судовим процесом селян, яких звинувачували у виступах проти цісарської влади (у селян знайдені редаговані Франком журнали «Громадський друг» та «Дзвін»). Та і на цей раз І. Франко міг відповісти словами вірша, написаного під час першого ув'язнення:

*За що мене в пута скували,
За що мені воленьку взяли?
Кому я і чим завинив?
Чи тим, що народ свій любив?*

*Бажав я для скованих волі,
Для скривджених кращої долі
І рівного права для всіх, –
Се весь і єдиний мій гріх.*

Не маючи явних доказів участі письменника в селянських антиурядових виступах, після трьохмісячного тюремного ув'язнення І. Франка звільнили, відправивши його етапом з коломийської тюрми у рідне село Нагуєвичі.

І. Франко повертається у Львів, що був центром інтелектуального життя всієї західної України, і знов гаряче береться за активну громадсько-політичну і літературну діяльність. Разом з прогресивними польськими діячами він створює «Програму польських і русинських соціалістів у Східній Галичині». З'ясовуючи характер і завдання цієї робітничої організації, І. Франко писав: «В недовгій часі можемо надіятися, що й у нас, в Галичині, буде впорядкована явно «Громада робітницька» з робітників руської, польської, єврейської і всякої другої живучої народності, сільських і міських. Тільки така громада може збудити живий рух серед нашого робучого люду; може живо поширити нові думки по всіх усюдах, може єднати силу і працю всіх робучих людей...». Згідно з програмою «Громади», усі фабрики та заводи, уся земля повинні належати тим, хто на них працює – тобто робітникам та селянам.

Великий Каменяр, поет-борець сміливо кидав «між народ похилий вольності слова». В 80-х роках він пише оповідання і повісті з життя галицьких селян та робітників, зокрема таку визначну і загальновідому повість як «Борислав сміється»; в ній відобразив І. Франко боротьбу бориславських робітників за свої людські права, непримиренність між працею та капіталом, показав перші організовані виступи робітників, пробудження класової свідомості пролетарів, які вже починали усвідомлювати необхідність створення суто пролетарських організацій для більш успішної боротьби проти промисловців. Революційний робітничий рух висунув своїх керівників – здібних організаторів, які зростали разом з розвитком визвольної боротьби, проймалися інтересами робітничого колективу і скеровували назрілий гнів народу проти експлуататорів, шукали шляхів боротьби за краще майбутнє. Таким є у згаданій повісті Бенедьо Синиця.

В ці ж роки І. Франко написав багато визначних поетичних творів; так, в 1880 р. було створено відомі поезії «Гімн», що ввійшов згодом до репертуару революційних пісень, «Земле, моя всеплодющая мати...», «На суді», «Товаришам», «Пісня будучини» та інші. В цих віршах поет складав хвалу на честь мужніх революційних борців – захисників народу, які завжди були готові

*Не ридать, а здобувати,
Хоч синам, як не собі.
Крацу долю в боротьбі.*

Силу й завзяття, вічний революційний дух – «дух, що тіло рве до бою», черпали борці в народі, «по курних хатах мужицьких, по верстатах ремісницьких, по місцях неволі й сліз».

І. Франко стояв на матеріалістичних позиціях. Його суспільно-політичні погляди формувались під безпосереднім впливом оточуючої його дійсності та праць основоположників наукового соціалізму К. Маркса і Ф. Енгельса. Відомо, що І. Франко не лише популяризував окремі роботи К. Маркса та Ф. Енгельса, а й щоразу посилався у своїх дослідженнях і статтях на висловлення К. Маркса і Ф. Енгельса. Так, наприклад, він посилається на «Капітал», «Маніфест Комуністичної партії», «Анти-Дюрінг», «Становище робітничого класу в Англії» та інші праці К. Маркса і Ф. Енгельса. І хоч не завжди виявляв І. Фран-

ко правильне розуміння вчення основоположників наукового соціалізму, але все своє життя він щиро прагнув допомогти народові знайти правильний шлях в боротьбі за зміну існуючого суспільного ладу і засвоїв основне: причиною зубожіння народу є капіталістична система.

Непримиренний атеїст, нещадний викривач реакційних діячів Ватикану, І. Франко безмежно вірив у творчі, революційні сили народу, у його колективний геній, у його безсмертя і своєю творчістю закликав трудящих до єдності, згуртованості в боротьбі за світле майбутнє.

*Ми ступаєм до бою нового
Не за царство тиранів, царів,
Не за церков, попів, ані бога,
Ні за панство неситих панів.*

*Наша ціль – людське щастя і воля,
Розум владний без віри основ,
І братерство велике, всесвітнє,
Рільна праця і вільна любов*

Сам народ, його боротьба, його труд, його розум мають змінити життя на краще, забезпечити це «братерство велике, всесвітнє», бо, застерігає поет, «молитва – слаба там підмога, де лиш розум і труд у пригоді стає».

*Не від бога те царство нам спаде,
Не святі його з неба знесуть,
Але власний наш розум посяде,
Сильна воля і спільний наш труд.*

Вбачаючи в трудовому народі основну і вирішальну силу історії, І. Франко шанував народне мистецтво, народнопоетичну творчість, звідки черпав матеріал для оригінальної творчості, використовував художні засоби. Змалку полюбивши народне слово, народну пісню, він уважно прислухався до народних дум-мрій, називав сумні пісні «кристалізованими стонами», «зітханнями, вли-тими у тужливі тони», «сльозами, перетопленими в алмази». В цих піснях – скорбних думках вилито народне горе, вони породжені народною неволею, тому вони й сумні. Але в них вчував поет назріваючий гнів народу. І знав він, що на зміну старим пісням, які ввібрали у себе тисячолітні ридання народу, прийде нова, бадьора пісня революційної боротьби; звертаючись до цієї пісні майбутнього, І. Франко писав:

*...до найтяжчого бою,
Останнього, за правду й волю милу
Ти поведеш народи, і прогнилу
Стару будову розвалиш собою.
І над оновленим, щасливим світом,*

*Над збратаними, чистими людьми
Ти занвітеш новим, пречудним цвітом.
Прийде той час! Істотою цілою
Ми чуєм хід його поза собою...*

Цими рядками І. Франко перегукується з своїм великим попередником Т. Шевченком, який мріяв про щасливе життя вільного народу на оновленій землі.

У поетичній творчості І. Франка було немало суму і печалі; досить згадати, що окремі цикли віршів, навіть цілі збірки мали назву «Осінні думи», «Скорбні пісні», «Зів'яле листя», «Із днів журби»...

*Краще б то для моди
Заспівати, бач,
Про красу природи,
Ніж про людський плач, –*

писав він у одному з своїх віршів, кидаючи виклик тим «естетам», які любовались лиш красою природи. Але І. Франко, як і Т. Шевченко, бачив передусім людину-трудівника, яка стогнала у ярмі важкої праці, зрошувала землю «кривавим потом і сльозами», бачив справжнє пекло там, де панкам-лібералам, що не помічали страждань народу, вживався «рай». Відповідно добирав І. Франко фарби, порівняння, малюючи реалістичні картини рідної природи, галицькі краєвиди. Ці картини нічим не нагадували ідилії:

*На Підгір'ю села невеселі
Простяглися долом – долинами,
Мов край шляху на твердій постеті
Сплять старці, обвішані торбами.*

І. Франко залишався вірним реалістичним, революційно-демократичним традиціям Т. Шевченка, кращих російських письменників, всією душею, як і багато інших українських письменників, сприйняв проголошений Некрасовим кодекс громадської, дійової поезії –

*Еще стыдней в годину горя
Красу долин, небес и моря
И ласку милой воспевать...*

В години народного горя поет завжди був з народом – разом з народом сумував, разом з народом плакав, бо неволя народу була його неволею, бо горе народу було його горем. З-під його пера виринали все нові та нові рядки-думи про важку долю народну, про нелюдське страждання та поневіряння закутого в кайдани народу-велетня, що працею рук своїх могутніх зодягав і годував весь світ, а сам вмирав від холоду і голоду. В бориславських оповіданнях і повістях,

у віршах і поемах, у драматичних творах І. Франко кров'ю серця свого малює картини жорстокої експлуатації трудящих мас, сваволі польських, українських панів, австрійських урядовців, розповідає про шукання людьми кращої долі за океаном – про емігрантів які «рідну країну з слізьми споминали але з прокляттям із неї тікали».

*Гей, розіллялось ти, руськеє горе.
Геть по Європі і геть поза море!*

Байки про «заокеанський рай» викриває І. Франко у циклі віршів «До Бразилії». Так, у вірші «Лист із Бразилії» через безхитрісну, просту сповідь Олеси поет знайомить читача з поневіряннями змучених голодом емігрантів, з душевним болем розповідає про їх вимирання з голоду, від хвороб, про насміхання і знущання над ними пройдисвітів-ошуканців, представників місцевих властей. Ще жевріє надія на якесь міфічне, невловиме «щастя» –

*Та, може, дасть нам бог іще підняться.
Було нас сорок, є ще вісімнадцять –*

з безпосередністю наївної селянської дівчини пише Олеса. Але з усієї її розповіді випливає лише одне: немало ще загине емігрантських сімей, не одна мати оплаче наглу смерть виснажених голодом дітей, поки й сама за ними не піде в могилу, так і не знайшовши щастя за океаном, далеко від рідної землі; і хоч обіцяє Олеса знову прислати звісточку, коли «заблисне ліпший час», наврог чи дочекаються Олеса – «ліпшого часу», земляки її в Галичині – обіцяної звістки...

Та оспівуючи народне горе, долучаючи до моря народних сліз краплини сліз своїх, І. Франко не втрачав надії на краще майбутнє свого народу, а на звинувачення його в «декадентстві» (занепадництві, індивідуалізмі) гнівно відповів:

*Що в моїй пісні біль, і жаль, і туга –
Се лиш тому, що склалось так життя.
Та є в ній, брате мій, ще нута друга:
Надія, воля, радісне чуття.*

*..Який я декадент? Я син народа,
Що вгору йде, хоч був запертий в льох,
Мій поклик: праця, щастя і свобода,
Я є мужик, пролог, не епілог.*

Сам поет уподібнився до того «вічного революціонера»-народу, у якого ніколи не згасав бойовий дух – дух боротьби; «Лиш в праці варто і для праці жить», – заявляв невтомний Каменяр.

Заглядаючи в майбутнє, І. Франко малював радісні картини щасливого життя, вільної праці на вільній землі; ці картини пов'язані з соціалістичними ідеалами, що їх поділяв великий Каменярь:

*Я думав про людське братерство нове,
І думав, чи в світ воно швидко прийде?
І бачив я в думці безмежні поля;
Управлена спільним трудом, та рілля
Народ годувала щасливий, свободний.*

І. Франко, ретельно простудіювавши праці К. Маркса, Ф. Енгельса, поділяв думку основоположників наукового соціалізму про те, що лише в умовах соціалістичного ладу трудящі маси різних національностей матимуть можливість найповніше розкрити свої творчі здібності. «Розвиток кожної народності, – писав І. Франко, – якщо має бути дійсно всесторонній, може наступити лише при соціалістичному ладі».

І. Франко був непримиренним ворогом шовіністів, націоналістів. Він рішуче засуджував тих «патріотів», які любили в своїй батьківщині лиш «хліб і кусень сала», «воли» та «корови» Звертаючись до одного з таких «патріотів» – українських націоналістів, І. Франко заявляв:

*...твій патріотизм –
Празнична одежина,
А мій – то труд важкий.
Гарячка невдержима.
Ти любиш в ній князів.
Гетьмання. панування, –*

*Мене ж болить її
Відвідчне страждання.
Ти любиш Русь, за те
Тобі і честь, і шана,
У мене ж тая Русь –
Кровава в серці рана.*

Як зауважує з приводу цих рядків М. Рильський, «той, хто міг так сказати про своє ставлення до вітчизни, безперечно любив її найбільшою, найполум'янішою любов'ю, на яку здатна людина». Такою любов'ю, висловлюючись словами Лермонтова, «дивною любов'ю», полум'яніли до своєї батьківщини серця справжніх патріотів – Рилєєва і декабристів, Пушкіна і Лермонтова, Некрасова і Гоголя, Белінського і Добролюбова, Шевченка і Чернишевського. Всі вони ненавиділи самодержавну Росію, мріяли про вільну Росію; справжня, глибока любов до батьківщини завжди поєднувалась у кращих синів її з боротьбою за її краще майбутнє.

Саме за цю беззавітну любов і зазнавали кращі сини батьківщини переслідування з боку представників експлуататорських класів, властей. У 1889 р. І. Франка було заарештовано втретє. Звільнившись з тюрми, він вдруге вступає до Львівського університету, хоч і на цей раз повного курсу не закінчує. Та вже і в цей час І. Франко був відомий, як обдарований науковець, перу якого належало немало цікавих і оригінальних досліджень. В 1893 р. Франко захистив дисертацію у Віденському університеті і дістав ступінь доктора філософії.

В 1894 р. Франко мав намір перейти на викладацьку роботу у Львівський університет і блискуче проводить пробну лекцію, але реакційні кола не допустили його до обрання – особливо ганебну роль відіграли в цьому українські націоналісти. Згодом І. Франко писав про цей сумний факт: «Об'єднаній коаліції урядових сфер із інкарнерованими українцями вдалося врятувати Русь від такого нещастя, яким без сумніву були би сталися мої виклади. «Бійтеся бога, як можна сього чоловіка пустити на університет! Подивіться тільки, в якому сурдуді він ходить!». Так укваліфікував мою кандидатуру брат-русин – той самий, которий, за свою патріотичну працю для добра Русі й Австрії, побирає шість чи сім платень. Очевидно, перед таким аргументом моя кандидатура на приватного доцента мусила впасти, а мотив «політичне минуле» тільки чемніше прикриває справжню причину...».

Але ніякі підступи, ніякі переслідування і цькування не могли змінити ставлення І. Франка до свого громадського обов'язку: на все життя залишився він щирим другом і захисником інтересів трудящого люду. Зазнаючи великої матеріальної скрути, заробляючи на прожиття важкою працею коректора, не доїдаючи і не досипаючи, вислуховуючи отруйливі глузування націоналістів, зазнаючи переслідування австрійських властей, мужньо йшов він вперед по шляху вірного служіння народові.

«Як син українського селянина, вигодуваний чорним селянським хлібом, працею твердих селянських рук, – заявив І. Франко, – почуваюсь до обов'язку панщиною цілого життя відробити ті шеляги, що їх видала селянська рука на те, щоб я міг видряпатись на висоту, де видко світло, де пахне воля, де ясніють вселюдські ідеали. ...І коли що полегшує мені двигати се ярмо, так се те, що бачу, як руський народ, хоча він гноблений, отемнюваний і деморалізований довгі віки, хоч і сьогодні він бідний, недолугий і непорадний, але все-таки поволі підноситься, відчуває в щораз ширших масах жадобу світла, правди та справедливості, і до них шукає шляхів. Отже, варто працювати для сього народу й ніяка чесна праця не піде марне».

Трудящі Галичини добре знали І. Франка як свого надійного і вірного захисника. Тричі кандидатура його була висунута під час виборів до австрійського парламенту і галицького сойму. У виборчій відозві І. Франко охарактеризований як «хлопський син, вихований у чорній біді, на чорнім хлібі, на несоленій капусті. Ціле життя своє боронив Іван Франко хлопські справи». Але, природна річ, депутата від трудящих не було обрано в буржуазний урядовий орган – і тут помішав убогий хлопський «сурдуд», наскрізь «хлопська душа» Франка, його політична «неблагодійність», його соціалістичні симпатії.

І. Франка звинувачували зокрема в тому, що він пропагував ідею визволення Галичини з-під влади Австро-Угорської імперії і приєднання її до Росії. І. Франко дійсно називав цісарську Австрію «тюрмою народів», мріяв про возз'єднання всього українського народу і був щирим другом російської прогресивної культури, літератури. І. Франко був прекрасним знавцем російської літератури, її пропагандистом – він присвятив цілий ряд спеціальних досліджень творчості визначних російських письменників; так, відомі його статті про Льва Толстого, О. Пушкіна, Салтикова-Щедріна, І. Тургенева, Гліба Успенського, Максима Горького. Він захоплювався романом Чернишевського «Что делать?», переклад якого українською мовою надрукував ще на сторінках журналу «Друг» (1876 р.), перекладав твори Некрасова.

Досконало знаючи західноєвропейську літературу і віддаючи належне її талановитим письменникам-реалістам, І. Франко підкреслював одначе, що вся перевага саме на боці російської літератури, бо в особі кращих своїх представників вона завжди була пропагандистом передових визвольних ідей. «Література російська для русинів-українців має далеко іншу, відмінну вагу, ніж всі інші літератури європейські», – писав І. Франко. «Коли твори літератур європейських, – продовжував він, – нам *подобались*, порушували наш *смак естетичний і нашу фантазію*, то твори росіян *мучили нас*, порушували наше *сумління*, будили в нас *чоловіка*, будили *любов до бідних та покривджених*». І. Франко чітко розмежовував прогресивне, що було в тогочасній російській культурі, від реакційного – щиро симпатизував визвольним ідеям російських революціонерів-демократів, був пропагандистом цих ідей в Галичині і засуджував російських монархістів, представників офіційної, самодержавної Росії. «Ми любимо в російській духовній скарбниці ті самі коштовні золоті зерна, та пильно відрізняємо їх від полови, від жуželю, від виплодів темноти... І в тім ми чуємо себе солідарними з найкращими синами російського народу, і се міцна, тривка і світла основа нашого русофільства».

І. Франко з однаковою ненавистю і гнівом ставився як до проявів російського шовінізму, так і до проявів українського буржуазного націоналізму. Він обстоював рівні права всіх слов'янських народів, всіх народів світу. Мріючи про щасливе майбутнє українського народу, І. Франко пов'язував, це майбутнє з вільним розвитком трьох східнослов'янських народів: «...коли органічно, від кореня розвинуться і процвітуть усі частини великого східнослов'янського племені, коли святотатські руки не будуть підрубувати та нівечити одну часть, аби тим краще буяла друга, то тоді зложиться з них цілість і єдність краща, багатша, гармонійніша, ніж се тепер може снитися різним шовінізмом затуманим головам».

Звістка про революційні події в Росії в 1905 р. вселила в душу поета ще глибшу віру в сили народу, у світле майбутнє, яке буде завойоване революційною боротьбою. У філософській poemі «Мойсей», що була відгуком на події 1905 р., І. Франко звертається до важливої проблеми вождя і народу, показує, що очолити народ і повести його на боротьбу за краще майбутнє може лише той вождь, який пройнявся прагненнями народу, яскраво уявляє мету і

впевнено та несхибно крокує до неї. Звертаючись до народу, І. Франко писав у пролозі до поеми:

*О, ні! Не самі сльози і зітхання
Тобі судились! Вірю в силу духа
І в день воскресний твого повстання.*

В цьому ж році І. Франко написав статтю «Нова історія російської літератури»; в ній радо вітав І. Франко першу російську революцію, назвавши її «подихом свободи», «початком нової, світлішої ери». У відповідь на звістку про ув'язнення російським самодержавством М. Горького – великого Буревісника революції І. Франко пише гнівний протест – статтю «Максим Горький». Згадавши про те, що в Петропавловському казематі були ув'язнені Шевченко, Чернишевський, Достоевський, Михайлов та інші, І. Франко писав: «І тепер очі всього цивілізованого світу звернені на те прокляте місце, бо в його мурах сидить і мучиться знов один із світочів російського народу, одна з оздоб російського письменства – Максим Горький». Статтю про ув'язнення М. Горького, якого так щиро шанував Каменяр, він закінчує грізними словами перестороги: «Всі почувають, що його смерть у тім казематі долила би оливи до огню, що тепер бухає в Росії, і, позбавляючи Росію одного з її вільних світочів, була би, може, тою іскрою, що запалює велику пожежу народного бунту».

З 1907 р. внаслідок неймовірно важких матеріальних умов, в яких перебував постійно І. Франко, стан його здоров'я значно гіршав, але він не залишає роботи на користь народові – великий Каменяр дотримав свого слова. Ще в 1880 р. він писав в одному з віршів:

*Я радо йду
На чесне, праве діло і
За нього радо в горю вмру
І аж до гробу додержу
Свій прапор ціло.*

Двічі приїздив І. Франко на лікування в Одесу – в 1909 р. та 1912 р. Дореволюційна прогресивна Одеса знала І. Франка і як активного кореспондента місцевих видань; так, зокрема, в 1883 р. на сторінках найстарішої міської газети «Одесский вестник» було надруковане в перекладі російською мовою оповідання «Грицева шкільна наука» («Школьный год Грицка»); в 1897 р. І. Франко надсилав свої твори та кореспонденції під назвою «Листи з Галичини» до одеського журналу «Жизнь Юга», в якому співробітничали М. Горький, А. Чехов, В. Короленко та інші визначні російські письменники².

І. Франко регулярно слідкував за №№ більшовицької «Искры», поширював в Галичині окремі роботи В. І. Леніна («Что делать?», «Шаг вперед, два шага назад»), в кількох №№ ленінської «Искры» були вміщені кореспонденції І. Франка.

² Див. про це ст. М. В. Павлюка.

В 1913 р. було відзначено 40-літній ювілей літературної, наукової та громадської діяльності І. Я. Франка. У збірнику на честь ювіляра поряд з українськими діячами взяли участь російські та зарубіжні письменники (Горький, Короленко, Шахматов).

В 1916 р., 28 травня, у Львові І. Франко помер – кінчився славетний шлях вірного служіння народові, шлях, що його мужньо і безстрашно пройшов у труді і боротьбі великий Каменярь.

Велика Жовтнева соціалістична революція, до якої не мав щастя дожити І. Я. Франко, принесла народам нашої Вітчизни радість вільної праці, щастя творення нового життя. Мудра національна політика Комуністичної партії і Радянського уряду, неухильне дотримання ленінських ідей забезпечили справжній розквіт економічного і культурного життя всіх народів Радянського Союзу. Здійснилась віковична мрія українського народу про возз'єднання в єдиній державі – в багатонаціональній сім'ї радянських народів-братів знайшли своє щастя трудящі навіки возз'єднаних українських земель.

Нащадки колишніх шукачів щастя – Франкові земляки – повертаються з Бразилії, Аргентини на батьківщину – на оновлену радянською владою землю і саме тут, в Радянській країні, знаходять нарешті справжнє щастя, про яке мріяли десятиліттями й віками. Багато хто з присутніх тут були свідками хвилюючих, зворушливих зустрічей в одеському порту з людьми, які колись з сльозами і прокляттям залишали рідну й водно час чужу, закуту в кайдани землю, а тепер з сльозами радості, з сльозами вдячності радянському народові ступали на священну землю вільної, розкутої Великим Жовтнем Батьківщини.

Бує мирне, творче життя в індустріально-колгоспній Україні – складовій і невід'ємній частині СРСР.

Не той тепер Борислав, іншими, невпізнаними стали за роки Рад. влади села на Підгір'ї, іншими стали люди колишньої Галичини, Буковини, Закарпаття. Лише на Львівщині нараховується 12 вузів, 36 спеціальних середніх учбових закладів, біля 1.000 шкіл, де навчаються діти трудящих, є 4 інститути АН УРСР. Університет, в який не був допущений на викладацьку роботу І. Франко, носить нині славне ім'я Каменяря і в ньому здобувають вищу освіту сини і дочки бориславських нафтовиків, нащадки Бенедя Синиці. Понад 2800 великих і середніх промислових підприємств відбудовано і збудовано в західноукраїнських областях за післявоєнні роки, могутні трактори розорали межі на колишніх вузеньких убогих смужках, на зміну серпам і ціпам прийшли комбайни. За визначні успіхи в труді сотні робітників і колгоспників Львівщини, Дрогобиччини та ін. областей нагороджені орденами та медалями, окремим з них присвоєно почесне звання Героя Соціалістичної Праці. На керівних посадах, в Радах депутатів працюють кращі люди труда – господарями держави є самі трудящі. Здійснились мрії визначних діячів минулого, здійснились мрії І. Франка.

Невтомний трудівник, вірний син народу, І. Франко вважав для себе найбільшим щастям визнання простого робочого люду.

*...Як, мільйонів куплений сльозами,
День світла, щастя й волі засвітає,
То чень в новім, великім людськім храмі
Хтось добрим словом і мене згадає, –*

мріяв колись великий Каменяр. Добрим словом згадує наш народ великого українського письменника-революціонера. Його твори користуються великою популярністю далеко за межами Радянської України. Перекладені вони більш ніж 20 мовами і видавались в радянський час 547 раз загальним тиражем майже 10,5 мільйонів примірників. Ім'я І. Франка добре відоме в Польщі, Чехословаччині, Угорщині, Румунії, Німецькій Демократичній Республіці. Разом з нами відзначає 100-річчя з дня народження І. Франка весь прогресивний світ.

Велика і неоціненна літературна спадщина І. Франка, його перу, за неповними даними, належить біля п'яти тисяч творів, причому писав він не лише українською, а й російською, польською, чеською, болгарською, німецькою, французькою та ін. мовами. Він перекладав твори Пушкіна, Некрасова, Міцкевича, Байрона, Шекспіра, Гейне, Гете, Шіллера, Гюго, Данте, Бернса, Я. Неруди та ін. і цим збагачував українську культуру.

Ця багатюща спадщина – свідчення дивовижної працездатності, обізнаності і справжньої талановитості І. Франка – ретельно досліджується і вивчається радянськими літературознавцями.

Живе і в наш час полум'яне слово письменника, громадського діяча і вченого, який «в праці і для праці жив», вірив в незгасний, нездоланий революційний дух народу, мріяв про прийдешній «день світла, щастя й волі» і мужньо боровся за наближення цього дня. «Твори великого письменника були, є і завжди будуть невичерпними джерелами полум'яного патріотизму, вірності народові, любові до Батьківщини» (О. Корнійчук) .

// Зб., присвяч. 100-річчю з дня народж. І. Франка. 1956. С. 5–15. (Праці ОДУ ім. І. І. Мечникова ; т. 146).

Данилко Панас Юхимович

Традиції і новаторство в українському сонеті¹

*Не іграшка пуста
Та форма, що віки розкрили їй обійми!
М. Рильський*

Сонет в українській поезії зайняв досить почесне місце. Хоч відомий він був ще Мелетію Смотрицькому, який переклав «латинською і польською мовами один з найгостріших сонетів Петрарки» [5, с. 4], але міцно став на ноги і ступив на широкий шлях української поезії завдяки творчості Франка та його сучасників. «Своєю творчістю Франко започаткував нові сонетарські традиції, що стали предметом пильного вивчення і розвитку його талановитими сучасниками і учнями» [5, с. 7].

Творча спадщина Каменяра нараховує 101 сонет (в тім числі 1 польською мовою). З них 93 написані п'ятистопним ямбом і 8 – шестистопним. У римуванні Франко випробував найрізноманітніші комбінації, нерідко відступаючи від канонічних зразків. Проте його сонети, «не завжди строгі в римуванні, відзначаються... суто сонетним розвитком теми» [8, с. 462]. Та головною заслугою Франка було новаторське розширення рамок сонета, він «зробив його знарядом своєї боротьби проти гнобителів народу» [15, с. 6].

Поряд з Франком і значною мірою під його впливом сонети писали його сучасники Леся Українка, В. Самійленко, У. Кравченко, Б. Грінченко, М. Чернявський та ін.

Першорядне значення в поширенні і дальшому розвитку сонета, у виробленні його високих зразків у 20-30-і роки мала творчість поетів групи т. зв. «неокласиків», особливо М. Зерова і М. Рильського. Оригінальний доробок М. Зерова включає 86 сонетів і 14 сонетоїдів. [7, т. 1, с. 22–77]. Усі його сонети строго витримані в канонічній формі: катрени усіх 86 сонетів написані на 2 рими з кільцевим римуванням, терцети – на 3 рими з дотриманням альтернансу: якщо два вірші, які стоять поруч, не римуються між собою, вони мусять мати різні закінчення, якщо ж у них закінчення однакові – жіночі чи чоловічі, – вони мусять римуватися [див. 10, с. 38]. Розмір у 76 сонетах – п'ятистопний ямб і в 10 сонетах – шестистопний. Усі сонети складають 17 строфічних моделей², з яких найпоширенішими є: AbbA AbbA ccD eDe (33 сонети) і aBBa aBBa

¹ Заново відредагований текст доповіді, прочитаної 20 січня 1989 р. на Другому всесоюзному симпозіумі з проблем теорії та історії сонета (м. Тбілісі).

² Поняття строфічної моделі, яким ми будемо послуговуватись і далі, ввів у віршознавство К. Д. Вишневський. Моделлю строфи вчений вважає кожну конкретну комбінацію певної кількості рядків, метру (або стопності) і порядку чергування рим і клаузул. Записується модель строфи формулою, наприклад: AbbA AbbA cDe Dee Я 5. Це означає, що вірш складається з двох катренів на дві рими з кільцевим римуванням і двох терцетів на три рими. Розмір ямб п'ятистопний. Чоловічі рими позначаються малими літерами, жіночі великими, дактилічні великими з підкресленням, гіпердактилічні великими з подвійним підкресленням. Така система

CCd EdE (28 сонетів), 11 сонетів за комбінацією рим та їх розташуванням в катренах і терцетах не мають повторень. Враховуючи весифікаційну вправність, стилістичну витриманість і вишуканість, Д. Павличко охарактеризував сонет М. Зерова як «найдосконаліший в українській поезії» [13, т. 1, с. 20].

Ще більше для розвитку сонета зробив М. Рильський, який не тільки любовно культивував цю форму у власній творчості, але й послідовно стоїчно відбивав нападки критиків і доводив право поета писати у випробуваних віками формах. Так, наприклад, у відкритому листі до редакції газети «Більшовик» від 25 вересня 1923 р., відповідаючи на докори критиків і звинувачення його в поміщицькій, феодальній ідеології, яку вони вбачали зокрема у зверненні поета до образів світової класики, М. Рильський писав: «...і Навзікая, і Афродіта, і Фауст, і строга сонетна форма – все це... *завоювання* людини, котрими поезія в своєму розвитку так же може користуватись, як користуються робітники СРСР фабриками, домами, театрами і т. п., збудованими для капіталістів».

Правомірність сонетів у сучасній поезії, їх повну придатність виражати новий зміст обстоював М. Рильський і на III Пленумі правління спілки письменників СРСР, що відбувся в лютому 1936 р. в Мінську. Власною поетичною творчістю М. Рильський доводив правильність теоретичних міркувань. З-під його пера з'являлись нові сонети, цикли сонетів. У кращих з них пульсувала глибока думка, втілена у красиву і строгу форму, яка у Рильського не втрачала своїх старих, випробуваних віками рис і набувала разом з тим багатьох ознак нового.

Найкращим розміром для сонета в українській, як і в російській поезії, вважається п'ятистопний ямб. Саме цей розмір значно переважає в сонетах М. Рильського. Твердження Д. Павличка про те, ніби Рильський «частіше вживає шестистопний строго процезурований ямб» [16, с. 72], помилкове. Цю ж помилку повторив критик В. Дяченко [6, с. 107], очевидно, повіривши авторитету Д. Павличка. Якраз навпаки: за нашими підрахунками у Рильського із 138 сонетів 97 написані п'ятистопним ямбом, 38 – шестистопним, по одному сонету – змішаним п'яти- і шестистопним ямбом, п'яти- і шестистопним хореєм і чотиристопним ямбом. Останні, згідно з термінологією теоретика віршування І. Качуровського, точніше слід би називати *сонетино* [10, с. 130].

Всі сонети М. Рильського структурно витримані в класичній канонічній формі: вони складаються з двох катренів і двох терцетів з дотриманням альтернансу. Аналіз розмаїтості строфічних моделей розкриває широту можливостей уникнути ритміко-мелодійної монотонності поезій, написаних одним і тим же розміром з подібним на перший погляд строфічним рисунком. Насправді ж у сонетах Рильського зустрічається 48 строфічних моделей, причому 23 з них ні разу не повторюються, а 19 використані від 2 до 20 раз.

Досить широким є жанровий, ідейно-тематичний діапазон сонетів Рильського: тут і сонети-ліричні портрети видатних діячів культури («Франко», «Володимир Короленко», «Микола Лисенко», «Якуб Колас»), і сонети-послан-

запису не займає багато місця і дозволяє досить точно охарактеризувати ритміко-мелодійну систему вірша [2, с. 213].

ня («Михайлові Стельмаху», «Левкові Ревуцькому»), і сонети про мистецтво, про дружбу народів і дружбу культур, сонети про сонет і т. п.

У Рильського є два сонети про сонет. У робочому зошиті поета під рубрикою «Вірші про поетичну майстерність» у травні 1951 р. записано «Сонет» з уточненням в дужках «В порядку дискусії». Епіграфом до вірша Рильський взяв рядок з Пушкіна «Суровий Дант не презирал сонета...». У катренах поет заперечив думку про те, що сонет нібито віджив, нагадав, що Франко «темниці ними потрясав», а в терцетах сформулював вимоги до сучасних поетів, щоб вони впертою працею над словом досягали втілення в сонетній формі глибоких дум і почуттів, які не залишили б читача байдужим:

*В чотирнадцять рядків укласти вмії
І труд, і думку, і натхнення, й бій,
І заклики до братства благородні –*

*І знай, що твій високий сміх і плач
Сучасний прийме радісно читач.
Що вчора ти обернеш у сьогодні! [17, с. 293].*

Ще категоричніше виступив Рильський на захист сонета в полеміці з А. Малишком, який в одному з віршів 1955 р., мабуть необдуманно, написав, що «сонети куці – ні к чому». Рильський, по-дружньому звернувшись до А. Малишка, переконливо довів помилковість його судження про сонет. Уже епіграфами з Пушкіна «Суровий Дант не презирал сонета...» і Франка «Живі, грізні, огромиї сонети...» Рильський спростував Малишкове «...Сонети куці – ні к чому», винесене як антитеза до думок геніїв світової культури також епіграфом. Але значно переконливішим доказом був зміст сонета. Дорікаючи Малишкові за недооцінку спадщини Петрарки, Пушкіна, Міцкевича та інших видатних сонетистів, Рильський наголошував на таких якостях сонета, як сувора простота, стислість, струнка гармонія думки і форми – все це –

*Не псевдокласика, а класика, – і їй ми
Повинні вдячні бути. Не іграшка пуста
Та форма, що віки розкрили їй обійми! [17, с. 148].*

Полеміка мала позитивний результат: А. Малишко не тільки визнав, що він помилявся, а й сам серед інших поетичних форм почав культивувати сонет. Пригадується такий епізод. У травні 1965 р. А. Малишко брав участь в урочистому виїзному засіданні наукової конференції, присвяченої 70-річчю від дня народження М. Рильського. Засідання відбувалось в с. Романівці, на батьківщині поета. В перерві між виступами в колі учасників конференції на моє запитання, чи пише він сонети, А. Малишко відповів, що для нової збірки написав декілька десятків сонетів, а на репліку Бориса Тена (Миколи Васильовича

Хомичевського) – «Значить переконав Вас Максим Тадейович, що сонети слід писати?», поет, посміхаючись, сказав: «Так, переконав. Ось і в цій книзі, яку я здав до друку, є щось біля семи десятків сонетів». І дійсно, коли з'явилась збірка А. Малишка «Рута» (К., 1966), в ній виявилось 56 сонетів, з них 54 написані п'ятистопним ямбом, два – шестистопним.

Щодо архітекτονіки, то в Малишка зустрічаються сонети чотирьох типів: 27 сонетів побудовані за класичним зразком – два катрени і два терцети, 19 сонетів складаються з двох катренів і секстета (4 + 4 + 6), 7 – з двох катренів, двовірша і катрена (4 + 4 + 2 + 4) і 2 з трьох катренів і двовірша (4 + 4 + 4 + 2). Всі сонети Малишка характеризуються великою розмаїтістю строфічних моделей – в 56 сонетах їх нараховується аж 35. Сонети в збірці «Рута» об'єднані в три цикли: «Сонети обухівської дороги», «Сонети вечорів», «Сонети синього квітня». За змістом вони переважно відтворюють побутові картини вечірніх зустрічей і душевних бесід про буденні справи, про минуле і сучасне села, про перспективи розвитку села і міста, містять філософські роздуми про мир на планеті, епізоди з історичних битв народу часів гайдамаччини і т. п. Для сонетів Малишка характерні афористичність, багатство мови, чіткість і глибина думок. І ще характерна особливість сонетів Малишка в тім, що позначені вони якоюсь елегійністю, спокійним розгортанням думок і почуттів, у них ледь помітна та особливість змісту, яку Й. Бехер виділив як драматичну форму протікання конфлікту, а Д. Павличко вдало назвав драматургією сонета.

З поетів старшого покоління не раз звертався до сонетів С. Крижанівський. У його доробку біля 40 сонетів. Написані вони в 40–60-х роках і пізніше. Більшість сонетів Крижанівського відповідають канонічним зразкам, тобто написані п'ятистопним ямбом, складаються з двох катренів на дві рими і двох терцетів на три рими, причім римування у найрізноманітніших комбінаціях. С. Крижанівському належить також експериментальний чи, сказати б, «навчальний» «Сонетарій», до якого поет включив різні сонетні дивогляди – відступи від канонічної форми: сонет кульгавий, перевернутий, безголовий, половинний, кострубатий, сонет на дві рими, сонет-акростих з кодою, сонет-діалог та ін.

Уже в зрілому періоді творчості вдався до сонетної форми П. Воронько. Ним створено понад 40 віршів, які нагадують строфікою сонети, але не всі вони відповідають цій назві. І справа не тільки в тім, що деякі з них написані то чотиристопним ямбом, то чотиристопним анапестом, а в тому, що в них не дотримано основного закону драматургічного розгортання змісту. Невипадково В. Дяченко для подібних поезій придумав спеціальну назву *сонетовірші*. Точніше їх слід би назвати чотирнадцятирядниками.

Найвидатнішим сучасним поетом-сонетярем безумовно є Дмитро Павличко. Починаючи з другої половини 50-х років і до початку 80-х Павличко написав 197 сонетів, перевиконавши «норми» своїх попередників і вчителів – І. Франка, М. Зерова, М. Рильського. Майже всі сонети Д. Павличка об'єднані в 4 цикли: «Львівські сонети», «Київські сонети», «Білі сонети» і «Сонети

подільської осені». Дослідники творчості Д. Павличка відзначали не тільки тематичне багатство його сонетів, особливий сонетний лад, але й розмаїття варіантів архітекτονіки. Правда досі ніхто скрупульозно не проаналізував ритміки і строфіки всіх його сонетів, тому твердження про багатство варіацій залишалось бездоказовим.

Які ж формальні ритміко-мелодійні особливості сонетів Павличка? Які розміри і строфічні моделі в них переважають?

Наш аналіз показав, що із 148 сонетів, побудованих за канонічними зразками, 145 написані п'ятистопним ямбом, 1 – шестистопним і 2 – чотиристопним (сонетино). Всі сонети діляться на два катрени і 2 терцети; дотримано, за винятком одного випадку, альтернансу. Катрени мають по дві рими з різними комбінаціями римування (всього їх в катренах 11 варіантів), а терцети на 2 римах мають 9 варіантів і на 3 римах – 15 варіантів. Всього ж в сонетах Д. Павличка використано 28 строфічних моделей по одному разу і 18 таких, що повторюються від 2 до 27 раз, тобто це становить 46 моделей строф. Ось де секрет того величезного розмаїття ритмомелодики, який дозволяє уникнути надоїдливої монотонності! Стає зрозумілим спотереження Й. Бехера, що, подібно грі в шахи, «партії» чотирнадцяти рядків нескінченно різноманітні, і сонети лише нібито подібні один на одного. Якщо уважніше придивитись до них, то вони розрізняються, як одна шахова партія від другої...» [1, с. 440].

Окрім названих вище циклів, Павличко написав ще цикл сонетів «Гранослов». Він складається з 15 сонетів і присвячений Максимові Рильському. Це оригінальний вінок сонетів, створений під свіжими болісними переживаннями в дні прощання з поетом-академіком. Можна здогадуватись, що, створюючи цей вінок сонетів, поет свідомо відмовився від традиційної форми вінка, яка вимагала більшого часу. Оперативно, схвильовано і просто, так, як підказували серце і розум, від усієї душі, з її глибини вилились рядки про людину-трудівника на ниві української культури і саме в тій поетичній формі, яку любив, культивував і відстоював від нападок поет.

Говорячи про сонети Д. Павличка, не можна обійти питання про білі сонети. Як відомо, Павличко створив цілий цикл «Білих сонетів», до якого ввійшли 49 поезій. Літературознавці, втім числі й автор цієї статті, оцінюють їх по-різному. О. Н. Мороз вбачає в білих сонетах новаторство, оскільки, за словами самого поета, в них збережено все, крім римування [див. про це 11, с. 94–99].

У сонеті «Старенька рима» Д. Павличко засобом метафоричного зіставлення рими «у паркані вірша» з гнилою штахетиною, яка лиш займає відведене їй місце, образно доводить, що не в римі суть: «тільки потривож її рукою, Переконатися поспробуй сам, Чи міцно думки цвях сидить у слові – І вже гуде в поезії діра!» Можна цілком погодитись з поетом, що нерідко т. зв. «сонети», які зовні мають ніби всі ознаки цієї жанрової форми, насправді ж пустопорожні щодо думки і почуття, бо зовсім погано,

*...як іржаву мисль
Вганяють молотком у дошку рими,
Що зм'якла від гниття й приймає ржу!*

*Навіщо майструвати загорожі,
Коли вони дірками верещать,
Під'юджують невинних до злочинства? [14, с. 61]*

І все ж таки саме рими і певний порядок їх розташування, разом з віршовим розміром, створюють звукову ритмомелодіку сонета. Без рим «ясна, дзвінка закінченість сонета» (М. Зеров) втрачає свою звукову привабливість, поетичну красу. Та й чи варт свідомо у наш час підкладати вибухівку під ті прекрасні численні будови, які спорудили талановиті зодчі протягом століть, і замість них (чи поруч з ними) вибудовувати нові, з сірих, майже однакових панельних блоків?!

М. Ільницький вважає, що відколи виник сонет, еволюція образотворення «...мусила викликати певні зміни і в самій архітектоніці жанру, *зняти з нього обмеження і демократизувати його* (курсив мій. – П. Д.), щоб він залишився дієвою формою для наступних епох і нових суспільно-історичних обставин» [9, с. 121]. Неважко собі уявити, до чого може привести на практиці зняття обмежень і демократизація сонета. Недаремно з цього приводу висловила занепокоєння О. Никанорова: відмовившись від рим в сонеті, цілком закономірно і природньо, пише вона, уявити і наступний крок – ігнорувати чотирнадцятирядник як обов'язкову ознаку строфи і, відповідно, графіку катренів і терцетів. «Це шлях до поступового переростання неканонічного сонета в якісно інший жанр, а точніше – до самозаперечення» [12, с. 151–152]. І даремно М. Ільницький звертається до сонетів Расула Гамзатова як до аргументу на користь білих сонетів: адже в аварській мові немає рим, перекладачі ж Н. Гребнєв, Я. Козловський відтворили ці сонети римованими російськими віршами і зробили, на мою думку, правильно. Ось думка самого поета: «Перекладач на російську мову вводить рими, яких немає в оригіналі. Чи закономірно це? Я вважаю, що так... Для російського вірша рима така ж природна, як для аварського алітерація, цезура, традиційний розмір» [3, с. 7]. І ще М. Ільницький посиляється на приклад «Ста сонетів про кохання» чилійського поета Пабло Неруди, написаних «сонетним верлібром» [9, с. 120]. Що ж це таке – «сонетний верлібр»? Чи може автор хотів так позначити сонети, написані верлібром? То чи не краще вже «верліберний сонет»?

Хоча вслід за Д. Павличком з'явилась ціла шеренга наслідувачів зі своїми «сонетами-альбіносами», доводиться сумніватись, чи узаконить їх традиція, бо в жодному поетичному жанрі форма і зміст не пов'язані так тісно між собою, як в сонеті.

Необхідно відзначити великі заслуги Д. Павличка в галузі перекладів сонетів. На протязі багатьох років поет старанно перекладав на рідну мову сонети поетів

світової літератури. У 1983 р. вийшов том «Світовий сонет» – унікальна антологія, до якої увійшли 415 сонетів 117 авторів з 26 національних літератур у перекладі Д. Павличка. Він же написав передмову, подав короткі довідки про авторів та склав примітки. Ця величезна праця безперечно збагатила українську поезію і відкрила перед українським читачем багатства світової сонетистики.

І на завершення ще деякі міркування про сонет у зв'язку з питанням про жанр. Як визначає відомий теоретик віршування І. Качуровський, питання строфи і жанру нелегке і дуже і дуже відносне. «Якщо ми за вихідну точку беремо форму, маємо строфи з жанровими ознаками. До таких строф належать сонет, рубаї, танка... ряд інших канонізованих строф. Якщо ж за основу приймаємо зміст (пов'язаний з певною формою), то перед нами – жанр із строфічними ознаками. Звичайно, строфи в такому випадкові допускають значно більше коливань...» [10, с. 190].

Жанрові ознаки сонета за понадсімсотлітню історію його існування зазнали величезних змін, і про це написано вже немало праць. Щодо архітекτονіки сонетної строфи, то вона більш консервативна, і тут відхилення допустимі у певних межах. Як правильно зауважує відомий дослідник сонета К. С. Герасимов, кожний поет має право відмовитись від канону, порушувати відомі правила, але ці порушення також мають свої межі. У кожному окремому випадку читач (а ще більшою мірою критик) має право вирішувати, сонет перед ним, чи ні. «Відхилення від канонічної структури перетворює сонет в поетичний твір більш чи менш досконалий у художньому відношенні – в залежності від можливостей автора, – але сонетом він перестає бути» [4, с. 41–42].

У 70–80-і роки на Україні вийшли окремими збірками сонети М. Зісмана «Різноліття» (1973), «Ряст» (1979), П. Бондарчука «Грань» (1973), Д. Черевичного «Хліб на столі» (1979), Василя Колодія «Сонети» (1980), В. Сагайдака «Сонетний двір» (1987), в яких опубліковано майже 700 оригінальних і понад 200 сонетів, перекладених з інших літератур. Крім того в кожній третій – четвертій збірці нових поезій обов'язково зустрічаються і сонети. Така злива сонетів вимагає уваги критиків, які часто не виявляють належного інтересу до цієї поетичної форми.

Яким шляхом піде подальша сонетотворчість в українській поезії і чи збереже сонет свої основні, віками вироблені риси і свою привабливість, чи деградує, деформується і зникне, розчиниться «в недраматичній ліро-епічній схемі чотирнадцятирядника» [1, с. 453], – покаже майбутнє. Значною мірою це залежатиме і від професійної критики.

Список використаних джерел

1. Бехер И. Философия сонета, или Малое насталение по сонету / И. Бехер // Бехер И. Любовь моя, поэзия / И. Бехер. – М., 1965. – С. 436–462.
2. Вишневский К. Д. Русский стих XVIII – первой половины XIX веков : дис. ... д-ра фил. наук / К. Д. Вишневский. – Пенза, 1972. – Кн. 1.
3. Гамзатов Р. Книга сонетов / Р. Гамзатов // Гамзатов Р. Сонеты / Р. Гамзатов ; пер. с аварского Н. Гребнев. – М., 1973. – С. 5–8.

4. *Герасимов К. С.* Діалектика канонов сонета / К. С. Герасимов // Гармония протиположностей. Аспекти теорії і історії сонета. – Тбілісі, 1985. – С. 17–51.
5. *Добрянський А.* Живі, грізні, величезні сонети / А. Добрянський // Український сонет : антологія – Київ, 1976. – С. 3–20.
6. *Дяченко В.* ...І майстер сонета. Дослідження : портрет жанру / В. Дяченко // Прапор. – 1984. – № 1. – С. 103–115.
7. *Зеров М.* Твори : в 2 т. / М. Зеров. – Київ, 1990. – Т. 1 : Поезії. Переклади. – С. 22–77.
8. *Зеров М.* Франко-поет / М. Зеров // Зеров М. Твори : в 2 т. – Київ, 1990. – Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці. – С. 457–491.
9. *Ільницький М. М.* Дмитро Павличко : нарис творчості / М. М. Ільницький. – Київ, 1985. – 189 с.
10. *Качуровський І.* Строфіка / І. Качуровський. – Київ, 1994. – 272 с.
11. *Мороз О. Н.* Етюди про сонет / О. Н. Мороз. – Київ, 1973. – 112 с.
12. *Никанорова О.* «В мені землі моєї кров...» / О. Никанорова // Література і сучасність. – Київ, 1982. – Вип. 15. – С. 143–166.
13. *Павличко Д.* Безсмертний майстер / Д. Павличко // Зеров М. Твори : в 2 т. / М. Зеров. – Київ, 1990. – Т. 1 : Поезії. Переклади. – С. 14–20.
14. *Павличко Д.* Сонети / Д. Павличко. – Київ, 1978. – 368 с.
15. *Павличко Д.* Сонети Івана Франка / Д. Павличко // Франко І. Сонети / І. Франко. – Львів, 1955. – С. 3–10.
16. *Павличко Д.* Сонети Максима Рильського / Д. Павличко // Павличко Д. Магістралями слова / Д. Павличко. – Київ, 1977. – С. 61–93.
17. *Рильський М.* Зібрання творів : у 20 т. / М. Рильський. – Київ, 1984. – Т. 4 : Поезії. – 424 с.

// Іст.-літ. журн. 1996. № 2. С. 35–38.

Мовні засоби комізму у Квітки

Окремої уваги заслуговує питання про використання Квіткою, для досягнення комічного ефекту, специфічно-мовних засобів. Значну різноманітність застосовуваних ним прийомів можна віднести, знов таки, за рахунок безпосереднього наслідування зразків усної народної творчості. Письменник послідовно витримує цей стиль наслідування народним зразкам. Разом з тим, почуття міри, властиве художнику, який ввібрав у себе несхибні і досконалі норми народної естетики, оберігає Квітку від надмірного застосування вульгаризмів, як і інших моментів, запровадження яких у белетристичний твір вимагає щоразу окремого зумовлення. Якщо вони трапляються у Квітки, то це завжди буває викликано або потребою характеристики персонажу, або прийомом одвертого наслідування простонародної мови, до якого з такою охотою вдається автор.

Одним із засобів надання розповіді комічного відтінку є засіб розповіді від особи наївного і простодушного селянина, застосовуваний Квіткою у всіх його оповіданнях. Автор не копіює мову селянина, але імітація цієї мови, дуже близька до оригіналу і дуже майстерна, в поєднанні з літературними формами розгортання сюжету, з якими вона часто заходить у несподівані суперечності, що особливо підкреслюють різницю двох стильових планів, у яких провадиться оповідання, одного – зовнішнього, вираженого стилем селянської розповіді, і другого, що його весь час має на увазі читач, – авторського ставлення до зображуваних подій, така імітація створює несподівані комічні ефекти. Можна припустити, що в даному разі діє комізм невідповідності, а саме – невідповідності між ладом думок автора і світосприймання селянина, що дає себе знати раз-у-раз в окремих репліках, у застосовуваних виразах, як і в цілім підході до теми розповіді. Крім того, ця передача авторської ролі селянину-оповідачу дає письменникові можливість незвичайних і несподіваних сполучень чисто мовного порядку, дає можливість запроваджувати діалектизми, які не зустрічаються в літературному вжитку. З другого боку, письменник дістає можливість висміювання застарілих зворотів, що, за його часу, знаходили ще своїх адептів.

Сам Квітка, як відомо, не уявляв собі в повній мірі значення свого почину в українському письменстві. Скільки можна скласти собі уявлення в цім питанні за власними свідченнями автора, його літературна діяльність видавалась йому чимсь призначеним для хатнього вжитку, для розваги в тіснім сімейнім колі. В листуванні його знаходимо досить ясні вказівки на це. В листі до Плетньова від 26 квітня 1837 р. Квітка прямо каже:

«Никогда я не думал писать что-либо. Читанное не нравилось; а если встречалось что-либо, сходствовавшее с моим разумением, я находил, что не с той точки писавший смотрел, не то заметил. Отдаленность от действующих и пребывание в здешней пустыне не лелеяли дальнейших рассуждений и не возбуждали во мне охоты писать. При том же, занятия, приятные для души и сердца моего, обладали тогда мною в высшей степени... Я устраивал институт – са-

мая мысль так новая для здешнего края; боролся с мнениями, предрассудками, понятиями; произвел – и в награду увидел зависть, действующую против меня со всем ожесточением. Бросил все мои труды и тут то, посланною мне богом Анною Григорьевною побужденный, принялся писать».

В іншому листі до Плетньова /від 15 березня 1839 р./, торкаючись тієї ж теми, письменник згадує про те, що від своїх творів ждав, головним чином, «одной забавы для себе, веселого чтения с женой».

Частково та настанова на шукання в літературній творчості веселої розваги, частково – характер української народної творчості зумовили той факт, що Квітка, як і його літературні попередники, став на шлях гумористичної обробки використовуваного матеріалу.

Прийняття живої української мови за основу творчості мало своїм наслідком не лише засвоєння автором до певної міри народної тематики, але й запровадження народного способу розповіді, логіки розгортання фабули, мовних конструкцій, властивих народній творчості. За таких обставин, письменник-новатор, який вводив в літературу комплекс ознак, що характеризують мову простого народу, не міг зберегти свою індивідуальність у творах у повній мірі. Максимум того, на що він міг здобутись, було визначення свого авторського ставлення до зображуваних подій vis-à-vis інтелігентного читача, до якого він звертався. Решту письменник мусив віднести на адресу того простого народу, мовою якого він заговорив, і якому властиве було і певне світосприймання, і оцінка кожного окремого епізоду в оповіданні, і спосіб висловлювати думку. Це і примусило Квітку сховатись за машкарою хуторянина Грицька Основ'яненка, відповідального відтоді за всі особливості розповіді, за всі діалектизми у мові і провінціалізм у поглядах і в ставленні до фактів.

Читаючи українські оповідання Квітки, сучасний читач легко вирізнить моменти, в яких на хвилину проглядає письменник, людина культурного кола, певної класової ідеології і певних уподобань, від решти тексту, яка, до речі, становить незрівняну більшість, і в якій співбесідником читача з'являється Грицько Основ'яненко, простодушний, безхитрисний селянин, перейнятий тодішньою селянською ідеологією і забобонами, який, видимо, бачив трохи світа – навколишні села, найближче губернiale місто, – побував трохи між людьми, знає і письменних, знає і панів, зберігає у своїй пам'яті чимало оповідань, що чув від старих людей, і, взагалі, має свої цілком усталені погляди на речі і на відносини. Він не від того, часом пожартувати, властивий народу гумор – його гумор, але, одночасно, він має той нахил до філософського усвідомлення явищ життя, який створює тип, що так часто зустрічається по українських селах. Інше питання, що Квітка навантажив його функціями, продиктованими авторовою ідеологією, що цей розповідач Квітчиних творів раз-у-раз виявляє прихильність до надмірної патріархальності у побуті і в класових відносинах. Але те, що стосується чисто-літературної частини – прийоми розповіді, конструкція мови, вирази – належить, безсумнівно, селянинові.

Незмінно в кожному з своїх оповідань автор вживає заходів до того, щоб постать цього селянина-оповідача виступала якнайвиразніше. Особливо помітно це в тих оповіданнях, в яких переважає гумористичний елемент. Здебільшо-

го, перші слова оповідання виводять оповідача на авансцену. Твір «От тобі і скарб» попинається так:

«Чому се по нашому селу Джигунівці але не видно, щоб хто по вулиці шлявся?» – запитує оповідач своїх слухачів. – «Таки і малої дитини не побачиш» /с. 259/.

Одне це коротке речення вже містить три нелітературних, з погляду стилістичного, компонента. «Але не видно» – вириває речення з правильних синтаксичних рамок і надає йому характеру вільної мовної конструкції, властивій лише усній народній мові, з її своєрідними й свавільними, часом, відхиленнями від звичайних норм. Вульгаризм «шлявся», здатний характеризувати до певної міри мовну манеру оповідача, теж не може бути залічений до літературних виразів. Нарешті, визначення оповідачем місця дії як «нашого села», явно має на меті конкретизувати цю підставну персону, прикріпивши її в уяві читача до певного місця і створивши ілюзію тіснішого зв'язку уявлюваного оповідача з подіями, що розгортатимуться в оповіданні. Зараз же по цьому автор вдається до складнішого, композиційного, прийому, що не самий тільки спосіб вислову, але й спосіб ведення оповідання цілком передає все тому ж уявленому селянинові.

Розповідями з неквапливою селянською манерою про приготування до великодня, він переходить до подробиць. В одному з дворів старий хазяїн обпатрав кабана і розсилає меншим хлопцям шматки – що у хату, що у комору до молодшої невістки, щоб заховала. Згадка про цю невістку /яка ніде потім в оповіданні не зустрічається/ викликає в оповідача додаткові асоціації і він кидає почату тему:

«А сю невістку узяли тількишо на пушалній, так ще не дуже що тямить по господарству, та ще собі з бідності узята, так і не знала, що і як за віщо узятися, так тим її і послали у комору, щоб усе поприбирала...» і т. д.

Розповідь про невістку тягне за собою – цілком природно, в стилі простодушного розповідача – згадку про її чоловіка, що рубає дрова тут же побіля комори. Те, як молоді щохвилини одвертаються од роботи, щоб хоч зирнутись між собою, дає авторові привід до цілої ліричної тиради, до згадки про власну молодість і т. д. Протягом якогось часу розповідь розгортається, ніби не за авторовим планом, а логікою зв'язку дрібниць, кожна з яких тягне за собою нову, все з того ж обмеженого кола понять уявлюваного оповідача.

І в рядках, де виводиться головний персонаж, автор ні на хвилину не дає читачеві забувати, кому саме належить розповідь.

«Що ж то за чоловік, той Хома Масляк? Еге! Ось бачите: батько його був кріпко заможненький і усе чумакував» /с. 263/.

Спосіб вислову виразно розрахований на підкреслення цієї приналежності.

Розповідач живо і емоційно реагує на розгортання подій. Розказавши про помилку Хоми, який побив діда, прийнявши його за зачарований скарб, оповідач не може утриматись від вигуку: «О, щоб тебе! І сміх і лихо з ним!» /с. 265/. Після того, як Хома, пострічавшись в чортю, розговівся дочасу, автор вдається в такі міркування:

«... прийшов до свісти і не заходячи в хату, нужди мале ні про жінку, ні про діточок, і чим вони розговіються /гаразд, що сам розговівся у великодню

п'ятницю ковбасою і яєщнею. О, бодай тебе!// пішов на тік, залізу соломю, там і захріп після чортячого бенькету» /с. 271/.

Ця докірлива вставка має належати, звісно, не авторові, хоч він був і дуже релігійний, а тому богобоязному селянинові, в наївній релігійності якого, а вірою в цілком матеріальний світ богопротивних сил, сам автор вбачає комічні риси.

Емоційна насиченість реплік оповідача супроводить кожний епізод в оповіданні, де вона являється доречною. Юдун частує Хому чортячою ковбасою:

«Відрізає гарненько скибочку собі і Маслякові... А він – тю, тю, дурний. – глита, мов попів мурло» /с. 265/.

В таких місцях увага читача мимоволі переключається з дійових осіб на оповідача, і, якщо до персонажів оповідання читач зберігає ставлення лише умовної довірливості, то особа оповідача набирає в такі моменти незаперечної рельєфності.

Постать розповідача з його характерними рисами і своїм власним ставленням до подій ні на хвилину не зникає сперед очей читача. Герой оповідання Хома Масляк

«... ходить собі уподовж вулиці та знов вертається та вигляда, а до жінки і до діток йому і діла нема. Йому байдуже, що вони у чужій сім'ї празник приймають і чужою паскою розговлятимуться» /с. 266/.

Дуже вдала підробка під ідеологію богобоязного селянина і емоціональне зафарблення в засудженні поведінки Хоми лише підкреслює приналежність цих слів селянинові. Можливо, це «празник приймають» звучить трохи лицемірно і скидається на непомітний кивок, який робить Квітка своєму читачеві за спиною Грицька Основ'яненка. Але навіть якщо припустити, що в цім осуді відбилась ідеологія і самого релігійного автора, все одно, спосіб вислову має виразну настанову імітувати селянську мову.

Саме в цьому оповіданні, завдяки фантастичному сюжету і деталям, які з цієї фантастики виникають, автор має можливість співставлення наївної селянської віри в надприродне, змалюванню якої присвячені всі композиційно-істотні епізоди, з точкою зору культурного читача; з цього співставлення виникає ряд колізій, що не можуть не викликати посмішки. Подаючи Хомі чарку, Юдун попереджає його: «Пий же, синку, мовчачи та не мотай рукою» – і оповідач зараз же поспішає з своїм поясненням: «себ то не хрестись. Бач!» /с. 266/. Це простувате «бач», яке викриває, що розповідаючи, оповідач в той же час сам слідує зі страхом за розвитком подій, особливо створює враження приналежності всієї розповіді селянинові, а не письменникові.

Розповідь про те, як Хома, не зважаючи на очевидну небезпеку, йде просто до нечистого в лапи, є найбільш емоціональним місцем оповідання. Отже, і оповідач, розійшовшись, сипле виразами, що зраджують його внутрішнє хвилювання.

«Чудний мені наш Хома Масляк. Як таки він нікого не второпав? ... Чому у Юдунового каптана задне полотнище таке довге, неначе паней? Еге, хвіст закривало! Чому на ньому така висока шапка та ще з вуглами? На роги бо надіта!.. Еге! От що. А як сказав, що зовуть його Юдуном, так тут вже хіба дурень не догадався б... то Юда, а то Юлун. Справка чистая!» і т. д. /с. 270/.

Окремі вирази й численні міркування оповідача з приводу описуваних подій дають можливість скласти більш-менш точне уявлення про його особу. Це має бути селянин з претензією на знайомство з «письменною» мовою. Про це свідчать застосовувані ним вирази на зразок: «парлація /в значенні екекуції/, «справка чистая», «уконтентувати» і т. п. Прислужуючись, в одній стороні, до більшої конкретизації образу розповідача, з другої сторони, ці вирази служать дискредитації канцелярської домішки в живій народній мові, – мета, якій Квітка присвячує не одну сторінку в своїх оповіданнях.

Інші оповідання Квітки дають нові зразки цього способу передачі авторства. В «Конотопській відьмі» на першій же сторінці вжито заходів до того, щоб надати оповіданню характеру невимушеної живої розповіді. Розповідаючи про ранок сотника Микити Забрюхи, автор несподівано звертається:

«Ось кете лишень кабака, в кого міцніша, та й слухайте» /с. 177/.

Це розраховано не лише на імітацію форм розповіді, але й на створення ілюзії певної обстановки, в якій провадиться розповідь. Якщо це єдиний випадок безпосереднього звертання до слухача, звертання, розрахованого на вихід з двохмірного світу книжкових сторінок в трьохмірний світ, у якому оповідач з слухачем можуть частувати один одного кабакою, то інші випадки авторського звертання до читача теж служать меті встановлення тісного контакту. В тій же «Конотопській відьмі» автор повідомляє:

«А сюю повість, або казку та розказував мені покійний Панас Месюра – коли знаєте».

І згадка про Панаса Месюру, якого читачі повинні б, мабуть, знати, і пряма форма звертання – «коли знаєте» – імітують усну розповідь.

З такою ж безпосередністю звертається розказчик до слухачів зі своїми міркуваннями за ходом оповідання:

«Та як і не дивуватись, бачачи, що чоловік о своїм умі ні з того, ні з сього полетів, як птах. І коли б се опівночі, як усяка нечисть товчеться, а то ще й сонечко тільки-тільки що зійшло».

Цей зразок наочно показує, яку істотну роль в створенні комізму відіграє прийом розповіді. В даному випадку комічними є не стільки деталі епізоду, скільки логіка розповідача, який супроводить їх своїми зауваженнями.

Ні на хвилину не даючи читачеві втратити враження усної розповіді, автор і закінчує більшість своїх оповідань підкресленням цієї форми. Останні слова В оповіданні «Солдатський патрет» – «От і вся» /с. 25/. Характерний своєю примітивністю спосіб закінчення, вживаний лише народними оповіданнями в усній розповіді. «Мертвецький великдень», навпаки, закінчується цілої тирадою, в якій розповідач виявляє своє ставлення до подій і до головного персонажа. Це не просто міркування з приводу розказаного, це емоційно насичене звертання до слухачів з закликком дотримуватись пропонованих оповідачем норм поведінки, з застереженнями, в яких вчувається особиста заінтересованість оповідача:

«Оттак то. От до чого ся горілочка доводить, що йому таке приведеніє було, що крий боже і усякого християнина. Цур же їй, тій горілці. Пити її можна, та не напиватись; чарку-другу у кунпанії, а не так вже, як Нечипір, що й худобу попропивав і звівся нінащо, та ще й душі трохи було не занапастив».

Тут захоплення оповідача своєю морально-проповідницькою місією досягає кульмінації і він свильовано застерігає слухачів: «Ей, бережіться, хлопці! Не удавайтеся у теє п'янство!»

Знов іншим прийомом викликає автор перед очима читача образ уявленого розповідача в оповіданні «Козир-дівка». Не запроваджувавши вульгаризмів протягом цілого оповідання інакше, як в мові дійових осіб, він починає останній, заключний абзац, словами: «А наші молоді пішли жити вибрикуючи» /с. 348/.

В «Солдатському патреті», йдучи за усталеною вже літературною традицією зникнення класичного об'єкту, Квітка розказує «латинську побрехеньку», застосовуючи місцями підкреслено-спрощеного лексику. Ця форма була для автора тимбільш прийнятною, що вона якнайкраще надавалась до використання з метою полемічною, з якою, власне, і було написано «Солдатський патрет». Ось чому з першого ж рядка автор безтурботно починає цією ніби недбайливою, мовою, сказати б – трохи розхристаною, – яка одразу ж має показати, що в нього й не на думці дотримуватись будь-яких літературних правил:

«Був собі колись то якийсь то маляр... ось на умі мотається, як його звали, та не згадаю... Ну, дарма; маляр, та й маляр» /с. 7/.

Передача письменником авторських функцій селянину-розповідачу сама в собі вже містить зерно комізму. Автор ніби заходить в певну гру з читачем, в якій свідомість умовності ситуації, як і у всякій грі, становить істотний момент. Ця умовність і є основою відчуття комізму, при тім – комізму чисто інтелектуального порядку, що породжує чисто-естетичне задоволення. Вона супроводить ціле оповідання і є, до певної міри, тлом, на якому відбувається сприймання читачем окремих комічних деталей.

Саме оповідання «Солдатський патрет» показове для розповідного стилю Квітки застосуванням у ньому підкреслено-розповідних прийомів, не так рясно розкиданих по інших творах. Письменник послідовно витримує цей стиль, вживаючи навмисні вульгаризми і наближаючи свій синтаксис до простонародного синтаксису: «Раз... /о! сміху було! хлопці аж кишки порвали від реготу! / змалював він таки нашого отця Микити кобилу, та як же живо вчистив, так навдивовижу!»

Спосіб розгортання фрази теж наслідуює цей селянський примітив, з очевидною навмисністю нехтуючи приписи літературної будови речення:

«Ну, намалювавши, та й кає нам: "Тепер, хлопці, дивіться, що за кумедія буде". А ми каємо: "Ану, ну; що там буде?" А він кає: "А йдіть лишень за мною та й несіть патрет попової кобили"» /с. 7–8/.

Це тричі повторене суто-провінціальне «кає», та своєю безумовною функцією довести нам, як мало місця для літературної штучності є мова автора. Одночасно, це є також засобом змалювання селянської наївності – на цей раз вона виявляється не в поглядах і не у вчинках, а в мові – який ми вже зустрічали, і призначення якого – викликати прихильну посмішку культурного читача.

Подібне ж повторення одного й того слова, властиве народному способу побудови речення, знаходимо і в дальших рядках, що розповідають епізод з попом:

«... а далі як підійшов близенько, як закине їй на шию пояс, як крикне «тпру!», як потягне до себе, а кобила як впаде, а ми так і зареготались, та на-втікача».

«Як» повторюється в цім невеликім реченні п'ять разів. У простонародній мові його функція – не лише дати уявлення про напруженість дії, але й встановити зв'язок послідовності між окремими діями. Примітивність засобу говорить сама за себе, і використання такого звороту письменником може мати тільки одну єдину мету: перевтілення в уявлюваного селянина оповідача.

Опис опудала зроблено в такий же спосіб. Тут же яскравіше виступають риси простонародної психології, яка виявляється в щирому здивуванні і в страху перед змальованим москалем:

«От же ж то і змалював він солдата, та ще як! Що, я ж кажу, що й живий не буде такий бридкий, як то був намальований... А оружко? Так погибіль його зна, як то живо списав! Оттак, бачиться, і стрельне...» /с. 9/.

Цій же меті – імітації форм усної розповіді – служить в оповіданні і удаване невміння дотримуватись послідовності – прийом, який ми вже спостерігали в оповіданні «От тобі і скарб». Оповідач збирається розказати про маляра... а як його звати – він забув. Але це його не спиняє, йде захоплена розповідь про майстерність маляра. Розказчик пригадує випадок, який цю майстерність характеризує якнайкраще – йде епізод з отцем Микитою. Це дає авторові можливість численних заходів на адресу недотепи-попа, та вони здаються на своєму місці, бо їх вимагає сюжет епізоду. Раптом оповідач згадує, як звали маляра: «Те, те, те, тепер згадав: його звали Кузьмою, а по батьшці Трохимович. Як тепер його бачу...» – і починається опис зовнішності Кузьми Трохимовича. Згадується, звідки він родом і які то там усі маляри добрі майстри, і знов, щоб відтінити їхню вмілість, автор порівнює з ними богомазів-москалів. це дає привід для нового відхилення вбік, і лише після цього автор переходить нарешті до основного сюжету оповідання.

Все це не раз примушує читача посміхнутись, і досить часто – посмішкою поблажливою, на адресу оповідача. Комізм створюється тут наївністю мови розповідача, наївною примітивністю його способу мислення, способу переходити від епізоду до епізоду і грає, безумовно, на почутті вишості, яке з'являється у читача.

Не завжди розповідна форма у Квітки допомагає бажаному оформленню матеріалу. Можна вказати принаймні один випадок, коли ця форма заходить в суперечність з авторовими намірами і, переважаючи, визначає характер опису не в тім напрямку, якій було накреслено автором спочатку. В оповіданні «От тобі і скарб», сюжет якого побудовано цілком на матеріалі української народної демонології, автор спочатку витримує образ старшого чорта Юдуна в таємничих рисах, надає йому навіть повної урочистості і, попри всю його огидність, викликає в читача деяку повагу, змішану зі страхом.

«... вже стар чоловік, чи купець-москаль, чи шинкар – не вгадаєш. Борода б то йому і є, так цапина та й рижа, очі сірі, та так і бігають, брови густі та довгі та широкі, так і на пужились, як щетина. Ніс довгий та карлючкуватий і на кінці загострений, ніби шпилька. Губи тоненькі, а ріт... так від уха та до вуха, а як за-

говорить та роззявить його, так здоровенна голова з шапкою зовсім улізе; а у роті зуби притьмом свинячі... Ноги у жовтих чоботях з пальцями, мов рукавиці, а на п'яті теж був палець, як у собаки; а крізь ті пальці пролазили когті...» /с. 267/

Таємничий характер цього персонажа зберігається, протягом усіх його зустрічей з Хомою, і в мові Юдуна і в його поведінці. Автор витримує цей характер доти, доки, на «чортячому весіллі» до Юдуна не переходить функцій оповідача. Стиль сільського балакуна виявляється непридатним для розповіді про підземний світ від особи старшого чорта, і цей останній, несподівано діставши від автора мову і спосіб мислення сільського дядька-плескача, втратив усю свою таємничість і урочистість, змінився і здрибнів на очах у читача. Ось зразок його розповіді:

«Такої мізерної душі, як твоя, в мене і послідній хлопець за нюх кабаки не озьме». «Та й чортам полегшало: перш... усе вони, сердешні відбували, щоб тільки тих грішників по казанам уконтентувати; а віддихнути, а пожартувати між собою, – бо і між ними є і молоді, і усякої натури – хоч поборотись, або у скраклі, та й до самого женихання ніколи було... Чорт їх зна, як вони не пови-здихали від такої надсади...» /с. 279/.

Ідучи за прикладом «Енеїди», автор дотримується в своїм описі славнозвісного зразка. В його пеклі ми знаходимо і панів, що мучили колись своїх кріпаків, знаходимо селян і чиновників; приготовано місце і для самого письменника; є і свої «мацапури» – невдалі літературні критики. Але все це розтягнуто більш ніж удвоє проти опису Котляревського, змінено з метою надання більшої злободенності і втратило живі фарби, якими горить створена Котляревським картина.

Наближення мови своїх оповідань до мови розповідача з народу Квітка досягає також використання численних приказок, які, здебільшого, підібрані так, що і самі викликають певні комічні уявлення. Іноді це просто гостре народне слівце, скероване як не проти соціально-чужої групи, так проти хиб селянського ж таки побуту, зокрема, побуту родинного. Не обминаючи постійний об'єкт народної сатири – лиху свекруху – Квітка в оповіданні «От тобі і скарб» застосовує такої приказки, що характеризує ставлення свекрухи до невістки і одночасно веселить читача влучним виразом. Розповівши про готування до свят і про те, як свекруха командує з печі, автор висловлює співчуття нещасній невістці, яка «втомилася, що і рук і ніг не чує», і додає: «а тут свекруха знай моркву скромадить» /с. 231/.

В цім же оповіданні, сміючись над недотепою Хомою, що не міг розібрати, з ким має справу, оповідач висловлює власне судження у формі такої ж жартівливої приказки: «Хоч до сто баб не ходи, а видно було, що то справжній чорт!» /с. 270/.

Іноді приказка служить одночасно і для характеристики взаємин між дійовими особами. Писар в оповіданні «Козир-дівка», навчившись уже пристосовуватись до звичок нового голови, який по-начальственному частенько гримає на нього, думає собі потай, слухаючи свого сердитого начальника: «Не бійся тієї собаки, що гавкає» /с. 303/. Комізм постає в наслідок розкриття ситуації: який не є суворий голова, а писар водить його за ніс.

В арсеналі літературної гумористики не останнє місце займає застосування вульгаризмів. Комічна дія їх заснована на ефекті раптового зниження, яке створюється контрастуючим з цілим текстом словом. Прийом цей, що вимагає певної обережності, запроваджуваний Квіткою, ніколи не ріже слух, тому що в нього вульгаризм завжди виглядають природно вмотивованими. Іноді ми знаходимо їх в мові дійових осіб, іноді – в мові розповідача. В останньому випадку вони виконують ще й додаткову функцію – підкреслити приналежність розповіді людині з простого народу. В інших випадках – служать засобом характеристики дійової особи.

Такі вирази, як: «... таки Хомі дали добру прочуханку»¹ або: «та з сим словом – черк його у пику»² – не мають іншої мети /крім хібащо, досягнення певної образності/, як переадресування авторства.

Трохи іншого відтінку набирають вульгаризми у реченні: «... потягли нашого Хому... приперли до волості... у кишені гуде»³. Оповідач уже встиг розказати дещо про Хому, виявити своє ставлення до нього, і ця грубість, без тіні співчуття до бідолашного Хоми, має підкреслити зневагу оповідача до цього персонажу, зневагу статечного селянина до ледаря і волоцюги, що пустив на химери всю батькову спадщину. Той же вислів зневаги знаходимо і в реченні, що стосується одної з дійових осіб оповідання «Мертвецький великдень», парубка-гульвіси і бешкетника: «пику йому порозбивають... бельбахи повідбивають, що насилу удосвіта рачки додому долізе» /с. 118/.

Виявлення ставлення оповідача до дійової особи і разом з тим характеристику цієї дійової особи знаходимо у вульгаризмах: «у Хоми ж жижки трусяться», «... повітріщав баньки й не тямить нічого»⁴, «Масляк вилупив на них очі, дивиться і нічого не второпа»⁵.

Інший випадок застосування вульгаризмів, виправданий тим, що вони належать дійовій особі, отже служать для її характеристики, знаходимо в оповіданні «Мертвецький великдень». Жінка вичитує чоловікові, що прийшов додому п'яним:

«Побила мене лиха година та нещаслива от і в цим дурнем, п'яницею, волоцюгою. Де ти там у гаспида таскавсь?» /с. 121/.

Випадок, близький до нього, маємо в оповіданні «От тобі і скарб». Тут, розповідаючи про судовиків, яким до рук потрапив Хома, оповідач застосовує виразів, які виявляють ставлення чиновників до своєї чергової жертви: «... стало бить, хоч наплюй на нього, а узяти нічого...» /с. 265/.

Рамки, якими обмежено характер цих вульгаризмів, визначені, можна припустити, особою розповідача, який не виходить за певні межі, як людина, що по-

¹ «От тобі і скарб», с. 265.

² «Мертвецький великдень», с. 120.

³ Там же, с. 265.

⁴ «От тобі і скарб», с. 265.

⁵ Там же, с. 275.

важає себе і своїх слухачів і в той же час залишається досить простою, для того, щоб не вміти обходитись без слів подібного гатунку, замінити які йому нічим.

Простонародний лексикон оповідача різноманітність часом словами, запозиченими з мови вищої, культурнішої верстви. Своєрідне сприймання народом цих слів і намагання підігнати їх під форми рідної мови дає в наслідок зразки так званої народної етимології і щоразу створює комічний ефект, який треба віднести почасти за рахунок невідповідності між властивим слову значенням і тим значенням, якого воно набуває в народній переробці, почасти ж – за рахунок деградації особи оповідача або дійової особи, залежно від того, кому це слово належить, деградації з погляду освіченого читача, перед яким згадана особа несподівано відкриває свою слабку сторону. Це має місце не лише в тих випадках, коли оповідачеві трапляється якенебудь канцелярське слово, як от «лепорт», слово, яке, до речі, ми знаходимо у Квітки лише в такому вигляді, хоч воно і зустрічається дуже часто в мові оповідача і в мові дійових осіб: «Прийнялися допроси та лепорти писати» /оповідач, «От тобі і скарб», с. 265/; «Се, добродію, лепорт об сотеннім народосчисленії...» /писар Пістряк, «Конотопська відьма», с. 184/; «Ось давай про се толковатись, що нам по тому лепорту робити...» /сотник Забрюха, там же, с. 193/.

Зустрічаємося з цим і тоді, коли дійова особа мусить назвати якусь установу, як це трапляється з Ївгою в оповіданні «Козир-дівка»: «Чи се, дядюшка, палата угомонна?» /с. 325/. В попередніх випадках ми мали зразки примітивного комізму, що базується лише на перекрученні селянином слова, добре відомого читачеві. Останній випадок дає зразок складнішої техніки. Тут комізм не лише в тім, що дівчина-селянка неправильно вимовляє слово «уголовная». Народ сприйняв це, чуже йому, слово, по-своєму, надавши йому переробкою такого змісту, який відповідає, за народним уявленням, призначенню самої установи, де вгамовують, «угомонюють» тих, хто туди потрапляє. Тут до комізму наївності сприймання поняття приєднується комізм влучного народного слівця, що вміє показати найістотнішу сторону явища.

На тій же, приблизно, основі, ґрунтується комічна дія виразу, що належить вже не персонажу, а оповідачеві. В суді: «... тут об злодіях, тут об пожежі, тут об постижно вмершому...». Звісно вже, що коли людина не по-християнськи вмерла, без покаяння, і лежить край дороги, накрита рядном, то таку смерть тільки і можна назвати «постижною».

Подібне намагання усвідомити слово по-своєму, виявлюване в зміні незрозумілого слова на зразок своїх, відомих слів, що мають цілком певне значення, знаходимо і в таких прикладах:

«Копитан»⁶, «З православної плахти та нарядили її у той проклятий компот»⁷, «Честь-минєю мав свою і усе було чита її»⁸, «Стоять з позасвічува-

⁶ «Сердешна Оксана», с. 363.

⁷ Там же, с. 366.

⁸ «Щира любов», с. 502.

ними свічками... слухаючи, як славно чита одіяние попович-хвильозоп...»⁹. Ці зразки комічні тільки своєю наївністю. «Деянія» – це важко і незрозуміло, це не викликає ніяких уявлень. «Одіяние» – з цим уже пов'язуються конкретні уявлення, байдуже, що вони не мають ніякого відношення до змісту того, що читається. Можливо, що тут прихована легка насмішка автора з приводу ступеня розуміння селянином цілої служби церковної.

«Хвильозоп», так само, як «путешествия», які читають перед сном запанілому «старшому чортові»¹⁰, як і «спектори»¹¹, з якими приходять на Гончарівку студенти, як «рихтма», скомпонована дяком для писанки¹², грають виключно на звукових змінах, на спотворенні слова.

Інше враження справляють випадки, які свідчать про претензії і оповідача похизуватися знайомством з панськими «вченими» словами. Коли він розказує, що «наш Хома Масляк після парлації ченчикує додому»¹³, то це вже примушує посміхнутись не так самому перекинуттю слова, як тому факту, що оповідач навмисне замінює слово «побиття» словом «письменним».

Те ж враження, можливо – з трохи іншим відтінком іронії, викликає застосування оповідачем слова, якому він надає цілком точного значення, невідповідного, звісно, до його дійсного значення:

«Якже роздивиться Явдоха, ... що це не справжній солдат, а тільки його парсуна, – засоромилась, почервоніла...»¹⁴. В тон неправильному розмінню слова потрапляє і неправильна його вимова.

Разом з виразами типу «но, но, мосьє», «фор б'є»¹⁵ ці останні зразки мовного комізму становлять групу, призначення якої збігається з призначенням шаржованої мови писаря Пістряка – висміювати засмічення народної мови канцелярщиною, старослов'янищиною і взагалі всякими чужорідними елементами.

Окремий розділ мовного комізму становлять власні ймення, підібрані навмисне з розрахунком на комічний ефект. Треба зауважити, що Квітка уникає, скільки це можливо, застосовувати ймення, комічні лише своїм звуковим складом, або такі, що викликають асоціації, не пов'язані з характером дійової особи, якій ім'я належить. До цієї категорії можна віднести хібащо тільки Охріма Супоню, мимохідь названого в оповіданні «Мертвецький великдень» /с. 124/ і ні разу більше не згадуваного. Призначення комічного відтінку цього ймення – підтримувати, разом з іншими деталями, загальний гумористичний тон оповідання.

⁹ «От тобі і скарб», с. 274.

¹⁰ «От тобі і скарб», с. 283.

¹¹ «Щира любов», с. 500.

¹² «От тобі і скарб», с. 274.

¹³ «От тобі і скарб», с. 265.

¹⁴ «Солдатський патрет», с. 15.

¹⁵ «От тобі і скарб», с. 280.

У всіх інших випадках комізм власних імен допомагає розкриттю образу дійової особи, можна сказати, визначає заздалегідь характер образу. Взяти хоч би багату на вид комізму «Конотопську відьму». Найвиразніша постать оповідання – писар Прокіп Ігорович Пістряк – носить ім'я, що означає, в той же час, нійдошкульніщу болячку. З першого ж розділу оповідання читач переконується в тім, як пасує не ім'я до особи, якій його дано – злостивого, мстивого писаря. Чудово характеризує ім'я Забр'юха неохайного й ледачого конотопського сотника, що справді забр'юхався вкрай, і в прямому і в переносному розумінні слова. Вся його поведінка виявляє недбайливість до себе й до інших, неохайність у побуті і у виконанні службових обов'язків.

З граничною виразністю, в дусі народного шаржування, підбрано ймення «відьмам»: Пріська Чирячка, Химка Рябокобилика, Явдоха Зубиха, Пазька Псючиха, Домаха Карлючківна.

Тут же знаходимо ймення, підібрані з розрахунком не такої прямої характеризуючої дії. Так, один з епізодів оповідання авторові розказував Йохим Хвайда /чудова алітерація, яка підкреслює характер слова, що несе основне смислове значення/, одне ім'я якого здатне навести на сумнів у вірогідності всієї історії.

Ім'я Демки Швандюри, про якого розповідач каже: «стар чоловік і непевний», і який розвіяв ману, напущену на людей відьмою Зубихою, викликає уявлення про те, що свої таємничі знання він здобув десь у мандрах, «швандяючи» по чужих сторонах.

Інші оповідання дають не менш вдалі зразки імен, часом підібраних більш тонко, з наданням різноманітних смислових відтінків, часом розрахованих на безпосередню характеристику персонажа. Бублейниця Явдоха Колупайчиха з «Солдатського патрету», яка верховодить на ярмарку бублейним цехом, всіма своїми вчинками підтримує враження, яке складається вже від самого її імені». Таким же характерним для його носія є ім'я Трохима Макухи, батька Ївги з оповідання «Козир-дівка». Спочатку читач дізнається лише про те, що Макуха, удовець, здав господарство на руки дочці, яка всім і заправляє. Це вже встановлює якийсь неясний натяк на те, що вдача його виражена його іменем. Натяк стає більш прозорим, коли автор розповідає:

«А вже що вигадати і як яке діло до кінця звести, то, Макуха, спитай Ївги: вона тебе на розум наведе і совіт добрий дасть» /с. 202/. Мірою доповнення характеристики персонажа, виявляється, автор не дурно так назвав його. Таким, як тепер, Трохим був і замолоду:

Він, ще оженившись, послухав жінки, од мужицтва одстав, а збивавсь трошки на купецький лад...»

Отже, як виявляється, і тоді ще Макуха жив жінчиним розумом. Далі автор і зовсім розкриває своє ставлення до персонажа:

«... був собі... так... бог з ним! не дуже вмів, як, що й коли придбати; як там кажуть: коли з топлої хати йде, то вже й дверей не зачиняє, бо бач, тепло, а того не розсудить, що вистудити хату недовго і в ній холодно буде» /с. 292/.

Іншою є функція комізму імен «старих людей», яких покликав Хома Масляк після пригод з нечистою силою. Ці ймення – Кирик Жабокрюка, Пилип Ши-

калка і Талимон Нечоса – мають, видимо, натякнути на несерйозне ставлення самого автора до розказаної ним історії.

Засідатель Марко Побийпіч, якого згадує пан справник в оповіданні «Козир-дівка» /с. 308/ не фігурує в творі власною особою. Комізм імени цього, мабуть дуже свавільного, засідателя збільшується тим, що «Марко» нагадує популярну приказку – «товчеться, як Марко по пеклу», і це посилює основне враження.

Як відомо, Квітці припало бути сучасником, та й більше – стати учасником процесу, який переживала українська літературна мова за часів Котляревського і зараз після нього, процесу, що полягав у визволенні її від старо-книжної слов'янищини і наближення до живої народної мови. П. Житецький у своїй розвідці констатує¹⁶, що слов'яно-українська мова за часів Котляревського ще затримувалась у вжитку. Вже Котляревський завдав рішучого вдару консервативним тенденціям у мові, але значення цього зламу було дещо однобічним, коли врахувати стиль «Енеїди». Зразків літературної творчості живою українською мовою на серйозні теми ще не було.

Квітці, випало сказати останнє слово в цім змаганні ріжних мовних течій. Виступаючи в гостро-сатиричному тоні проти сучасних йому спроб штучно затримати у вжитку цю чужу народові мову. Квітка створіє ряд шаржованих постатей сільських писарів, потрапляючи тим самим в тон народній тенденції, скерованій на вороже висміювання всіляких недоуків, які пнутьсьа будьщо підібгати під ноги селянську масу. Звідси – незмінна дотепність у копіюванні «високого» писарсько-дияківського стилю в «Конотопській відьмі» і в деяких інших оповіданнях.

Прийом застосування дійовою особою специфічно-книжної мови, насиченої слов'янськими виразами, перекрученої зіпсованою церковно-слов'янською граматиною, займає у Квітці найбільш помітне місце серед прийомів створення комізму засобами мови. Квітка охоче звертається до цього прийому щоразу, коли йому треба схарактеризувати псевдовченість недоуків, особливо ж у тих випадках, коли письменник змальовує шахрая, що своєю удаваною вченістю хоче одурити простих селян. Тут відбились, знов таки, не стільки особисті симпатії чи антипатії самого автора, скільки споконвічна зненависть народу до «письменних пиявок»; ненаситна жадібність яких давала себе відчувати якнайдокульніше, коли проста людина потрапляла в хитро сплетену мережу судово-бюрократичного апарату.

В оповіданнях Квітці цей прийом найповніше використано у «Конотопській відьмі», де він служить для характеристики злостивого, мстивого, але разом з тим і дурного писаря Пістряка. І в розмові з своїм безпосереднім начальником, сотником Забрюхою, і перед козаками і перед народом писар висловлюється у такий спосіб:

¹⁶ П. Житецький – «Енеїда Котляревського в зв'язку з оглядом української літератури XVIII ст.», К., 1919, с. 95.

«І се внезапная вість потрясе мою унутреннюю утробу, а паче і паче, єгда прочтєх і уразуміх повелєніє милостивого начальства збиратися у поход аж до Чернігова. Сіє, пане сотнику, пишуть, щадя душі наша, да не когда страх і трепет обуєт нами і ми скорбні падем на ложа наша і уснем в смерть» /с. 185/.

Іноді те, що говорить пан писар, не має зовсім ніякого змісту, як, наприклад, привітання, з яким Пістряк звертається до сотника перед людьми:

«Вождєлінного умоізступленія, з дневним містопрєбиванієм, вам, пане сотнику, утрєсугубляємо» /с. 205/.

Розрахунок писаря читачеві цілком ясний: справити на присутніх враження своєю «вченістю», яка стоїть вище рівня їх розуміння. Але народ прекрасно розумів, що подібна мовна плутанина є частиною цілої бюрократичної плутанини, створеної як допоміжний засіб обдурювання і експлуатації, як засіб не дати простому народові скористатися з тієї жалюгідної часточки «прав», яка у кріпосницько-чиновницькому суспільстві припадала на його долю. Звідси – така гостра зненависть до всіх проявів чиновницької зверхності по відношенню до простого народу, звідси – таке багатство й різноманітність народної сатири скерованої проти урядовців.

З технічної сторони, прийом застосування перекрученої канцелярської мови, яку автор вкладає в уста негативному персонажу, призводить до деградації даної особи завдяки розкриттю безпідставності її претензій на підвищену пошану до неї. Що за таку особу править звичайно якийсь грамотій – чи то попович, чи то писар, чи навіть і селянський син, але такий, що їздив за розумом по чужих краях, – себ то особа, яка справді мала б стояти вище загального рівня, – то і ефект деградації є відчутнішим. І Стендаль і проф. Бен підкреслюють ту обставину, що ефект деградації залежить значною мірою від ступеня поваги, якою об'єкт користується або повинен був би користуватись. Щоправда, оскільки читачами Квітчиних творів з'являлись не селяни, а та верства, яка була незрівнянно грамотніша і від старосвітського писаря і від недоука-поповича, комічний ефект слід віднести частково за рахунок усвідомлення, підтвердження зайвий раз своєї соціальної і культурної вишості, частково – за рахунок можливих паралелей, що їх викликали в уяві читача зображувані персонажі.

Майстер легкого жарту, який спадає мимохідь, Квітка щедро розкидає його по всіх сторінках своїх оповідань. Це створює враження легкої посмішки, яка панує надо всім, і вона підносить читача над окремими, іноді більш-менш напруженими ситуаціями в оповіданні. Ця посмішка осягає несподівано і найбільш патетичні місця його творів.

Немає сумніву – гумористична інтерпретація дійсності якнайкраще надається зм'якшувати її гострі кути, дозволяє обійтися посмішкою там, де напрошується слово гнівливості осуду. Цей спосіб сприймати дійсність якнайкраще пасував і до особливостей вдачі самого Квітки, і до його суспільних поглядів. Проте, читаючи його оповідання, ми не можемо закинути письменникові ні найменшого спотворення вдачі і світовідчуття описуваного ним народу. Навпаки, ми незмінно

відчуваємо народність квітчиного гумору в переважній більшості його проявів.

Ця здатність – посмішкою відповідати на найтяжчі несправедливості з боку долі і людей становить притаманну рису українського народного світосприймання. Протягом століть національна здача українського народу формувалась під гнітом тяжких історичних обставин. Спочатку – татарщина, за нею – польське панування, далі – тягар кріпацтва; протягом століть не можна вказати періоду, коли народ розігнун би спину спід ярма. Між тими стихійними вибухами народного гніву, які траплялись раз на одне покоління, а то й рідше, народ мусив зносити повсякденний тягар, мусив захищатись проти намагань дужого ворога зітерти його національне обличчя, розчавити його самотність, змінити звичаї, витруїти пам'ять про його походження. Єдиною зброєю народу в цій нерівній і, здавалося часами, безнадійній боротьбі була його моральна стійкість. На намагання знецінити його духовні скарби він відповідав зневагою на адресу переможців; претензіям ренегатів-панів на духовну вишість він протиставив насмішку над їхньою фальшованою достойністю. Ця насмішка була йому засобом заперечення і неприйняття всього стороннього, що намагались накинути йому класово чужі люди з метою спотворити його вдачу. В цій реакції посмішкою на явища дійсності виявлялась не тільки його природна лагідність; в ній полягала, одночасно, непохитна свідомість тієї обставини, що дійсність далека від ідеалу, що вона не є ні метою, ні зразком; в цій посмішці – критичне ставлення народу до цієї недосконалої дійсності. Природний нахил до споглядального ставлення до життя надав його сміху того філософського відтінку, що становить складову частину українського гумору.

Черпаючи з цієї скарбниці народного духа, Квітка, безперечно, робив певний відбір. Не все поспіль, притаманне народному гумору, увійшло в арсенал письменника. Все те гостре й непримиренне, що означало категоричну незгоду на прийняття чужих народів тенденцій, він обминав або зм'якшував. Квітчин гумор – це, найчастіше, гумор невинних побутових епізодів, гумор лагідного споглядання з пасивним ставленням до фактів реального життя. Проте, дуже часто художник віддає данину об'єктивності, і народна сатира, в своїм натуральнім вигляді, знаходить собі місце на сторінках його оповідань.

Перший український прозаїк, Квітка визначив своєю творчістю напрямок, яким йшла протягом всього майже XIX ст. українська літературна гумористика: творчість Стороженка, Руданського, Щоголіва, частково і Самійленка живилась все з того ж джерела, в якого черпав своє натхнення Квітка – щедрого джерела народного гумору.

// Дащенко М. А. Гумор Квітчиних оповідань : дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук. Одеса, 1946. [Розділ 4]. С. 154–180.

Постановки української класики

Ще в «Березолі» В. С. Василько виступав у багатьох виставах як актор, але одночасно входив до складу створеної в театрі режисерської лабораторії, брав активну участь у колективній розробці багатьох питань, зв'язаних з постановкою п'єс. Вперше пробує він свої режисерські сили, поставивши перероблену (осучаснену) комедію М. Старицького «За двома зайцями». З цього часу, власне і починається новий етап – режисерська праця. Повторив цю постановку в новоствореній Одеській держдрамі.

Здійснена Васильком вистава комедії М. Старицького була в певній мірі сатирою на міщанство, яке починало оживати в перші роки непу. Багатий сценічний матеріал комедії дав можливість розкритись майстерності виконавців дійових осіб комедії. Талановитий автор Шумський виконав роль Голохвостого, Замичковський – Мірошника, Мацієвська – перекупку та інші. Актори показали нові грані свого обдарування. Василько постійно дбав про найповніше вираження потенціальних можливостей театру, про зростання майстерності акторів.

В. Василько поряд з радянськими п'єсами ставив у керованих ним театрах російську та українську класику: «Борис Годунов» О. Пушкіна, «Ревізор» М. Гоголя, «Без вини винуваті» О. Островського, «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка, «Наймичка» І. Карпенка-Карого, «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М. Кропивницького, «Земля» і «В неділю рано зілля копала» за творами О. Кобилянської та інші. Особливо важливою і потрібною була пропаганда російської класики в умовах Буковини, бо в минулому західноукраїнських земель було багато перешкод на шляху до ознайомлення з російською культурою.

Виступаючи з виставою «Шельменко-денщик», він грав в ній Шпака (Харківський театр ім. Шевченко – в евакуації). Вистава мала великий успіх. 1943 року, працюючи вже художнім керівником Чернівецького театру, знов здійснив цю постановку, виконуючи вже роль Шельменка. В цьому образі Василько переконливо розкриває душу людини з народу. За комедійними фарбами актора весь час звучать сумно-ліричні нотки. В окремі хвилини, коли Шельменко не хитрує, глядач відчував, що ця людина стоїть вище панського оточення.

Трактуючи інші образи, Василько завжди знаходить важливі індивідуальні риси героя п'єси. Така активна акторська і режисерська діяльність Василька сприяла помітному гуртуванню творчого колективу театрів.

Особливим успіхом користувалась вистава «Земля» за однойменною повістю О. Кобилянської. Беручись до інсценізації цього твору, уявляв собі майбутню виставу як народну трагедію. Василько прагнув створити самостійний

драматичний твір. Як радянський художник, він глибше розумів і оцінював соціальні явища в порівнянні з авторкою «Землі». Тому в п'єсі він змінив композицію, ввів нові сцени: весілля, в казармі, фінал. Дехто з критиків заперечував весілля, вважаючи його неоднорідним у виставі. Василько відстоював свою точку зору, вважаючи, що «сцена весілля не розважувальна і не етнографічна сцена, а глибоко пізнавальна і соціально значима».

Пізніше Василько повторив виставу в Одеському театрі імені Жовтневої революції. Він тоді писав: «Ми прагнемо добитися у постановці того ступеня театральної майстерності, коли до глядача доходить не лише зміст п'єси, але й її образно-емоціональне звучання... Ми хочемо створити виставу, яка б, виконуючи високу ідейну і громадську функцію, водночас представляла творче обличчя нашого театру».

Основу репертуару Одеського театру 1948–1955 рр. складали теж українські і російські радянські п'єси, які здійснив В. Василько. Але серед них знайшла своє значиме місце українська класика: «Земля», «В неділю рано зілля копала» за Кобилянською, «Наймичка» І. Карпенка-Карого та інші.

Василька зацікавила повість О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала». Він інсценізував цей матеріал і в кінці 1955 року здійснив постановку.

У своїх драматичних і режисерських пошуках Василько прагнув загострити соціальне звучання твору, поєднати психологічну глибину образів з емоційною насиченістю п'єси, вистави. Не завжди вдавалось це поєднання. Інколи переважала зовнішня ефективність, зайва мальовнича яскравість на шкоду розкриттю внутрішнього світу персонажа. Але основна мета – створення п'єси про високі і благородні людські почуття досягалась.

Працюючи над інсценізацією, В. Василько не завжди йшов за О. Кобилянською. Він випустив деякі тематичні лінії (тема расовості, спадковості, фаталізму), вважаючи, що це залишки впливу ідеалізму на світогляд письменниці. З приводу цього він говорив: «Сценічне мистецтво не є звичайним дзеркалом життя, а збільшуваним склом. Те, що при читанні повісті пройде як другорядне, побічне, на сцені може набути непотрібного провідного значення. Роблячи наголос на таких тематичних лініях, ми далеко б відійшли від суті високохудожнього твору О. Кобилянської. Випускаючи названі тематичні лінії, ми уникаємо непотрібного біологізму і прагнемо загострити соціальне звучання твору».

В трагедійному плані була вирішена Васильком і вистава «Наймичка» І. Карпенка-Карого. Згадуючи про творчу працю Василька над цією п'єсою, А. Недзвідський писав, що «трагічна доля батрачки Харитини розкривалась у всій силі художнього узагальнення. Картина ніби розсувалась – із хати куркуля Цокуля вона поширювалась на всю Україну. І уже страждала не одна Харитина, її горе сприймалося як горе багатьох тисяч дівчат старого українського села».

Готуючи виставу, Василько виявив добру режисерську сміливість, доручивши роль Харитини молодій актрисі В. Туз, яка, за свідченням очевидця,

«внесла у виставу чарівність молодості, щирість, і її гра по-справжньому хвилювала глядача».

Василькові постановки української класики засвідчують, що в його особі мали обдарованого актора і режисера, який багато зробив для створення і розвитку українського театру. Великі його заслуги у вихованні режисерських кадрів. Вся його праця в мистецтві продовжує служити радянському театрові.

// Народний артист СРСР В. С. Василько і український радянський театр : тези доп. і повідомл. наук.-твор. конф. (Одеса, жовт. 1983 р.). Одеса, 1983. С. 22–25.

Дузь Іван Михайлович

Слава сонцем засіяла

Пророчі шевченківські слова про безсмертя Івана Петровича Котляревського стали світлою дійсністю. Він знаний у всьому світі. Організація об'єднаних націй назвала 1994 рік, це його 225-ліття від дня народження, – роком Котляревського. «Енеїда» перекладена на десятки мов світу, вона коментувалася та вивчалася вченими багатьох країн, ілюструвалася найкращими майстрами.

Другим за популярністю твором Котляревського стала п'єса «Наталка Полтавка». Вона обійшла сцени всіх слов'янських держав. Вона сягнула Китаю та Індії, діаспори Америки, Канади, Бразилії. Поет став часткою національної культури у ближньому зарубіжжі. В Україні ж він вважається родоначальником нової української літератури, фундатором рідної мови. Вагомо сказав про це Іван Франко:

*Так Котляревський у щасливий час
Українським словом розпочав співати,
І спів той виглядав на жарт не раз.
Та був у ній завдаток сил багатий,
І огник, ним засвічений, не згас,
А розгорівсь, щоб всіх нас ogrівати.*

Згодом про значення Котляревського у розвитку української мови й літератури писав російський письменник Володимир Короленко:

«В його серці палала любов до української «мужицької» мови. Він перший став писати мовою, якою говорило населення цілого краю, але якою не писали. Він зробив цю м'яку, виразну, сильну, багату мову літературною, і українська мова, яку вважали лише місцевим наріччям, з його легкої руки зазвучала так голосно, що звуки її рознеслися по всій Росії».

Після 1798 року, коли побачили світ перші три частини «Енеїди», вона видавалася окремо і в зібраннях творів понад сто разів. «Наталка Полтавка» стала, за висловом Карпенка Карого, годувальницею українського театру. З часу першої вистави 1819 року у Полтаві вона ставилася тисячами аматорських і сотнями професійних театральних колективів. Вона розкрила талант Михайла Щепкіна і Карпа Соленика, Марка Кропивницького та Марії Садовської-Берілотті, Миколи Садовського, Марії Заньковецької, Оксани Петрусенко, одеситки Раїси Сергієнко та багатьох-багатьох інших митців.

Починаючи із сорокових років минулого століття складається велика довідкова, літературознавча та мемуарна література про Котляревського. Це праці Ст. Стеблін-Камінського, Михайла Драгоманова, Миколи Дашкевича, Івана Франка, Івана Тобілевича, Михайла Возняка, Олександра Білецького, Євгена Кирилюка та інших.

Живими і діючими залишилися в нашій літературі традиції Котляревського. Вони в творчості Тараса Шевченка та Івана Франка, Лесі Українки та Остапа Вишні, Степана Олійника і Сергія Воскресенка...

Іван Котляревський став образом художньої літератури. Про нього, з легкої руки Івана Франка, написано сотні поетичних творів. Тут і Леся Українка, і Павло Тичина, Максим Рильський та Володимир Сосюра, Павло Усенко і численна генерація поетів молодшого покоління. Популярністю користуються в нашого читача повісті Василя Стрпета «Над Дунаєм над рікою» та Івана Пільгука «Грозовий ранок».

Всі твори Івана Котляревського талановито ілюстровані відомими художниками П. Мартиновичем, В. Корнієнком, Г. Нарбутом, І. Іжакевичем. М. Дерегусом, Ф. Коновалюком, А. Безилевичем, В. Касіаном.

«Енеїда» та «Наталка Полтавка» збудили творче натхнення композиторів О. Барсицького, А. Єдлічка, М. Лисенка, Л. Ревуцького, Ю. Знатокова.

Ще в 1903 році в Полтаві споруджено пам'ятник Котляревському (скульптор Л. В. Позен). Засновано літературно-меморіальний музей. Його іменем названі вулиці, школи, культурно-освітні заклади, колгосп в Карлівському районі на Полтавщині.

Воістину слава Івана Петровича сонцем засіяла.

Не залишився в боргу перед Котляревським і причорноморський край. В книзі «Історія міст і сіл Української РСР. Одеська область» знаходимо записи: «В Балті проходив військову службу І. П. Котляревський» та «В облозі Ізмаїла брав участь видатний український письменник І. П. Котляревський, який служив офіцером в російській армії».

Ім'я Котляревського було відомим в Одесі ще за життя письменника. Мешканці міста ще задовго до першого видання були знайомі з рукописних варіантів з відомою «Енеїдою». Окремі строфи, міткі рядки-афоризми входили в їх побут. Поширеними вони були також у Балті, Бендерах, Ізмаїлі. 1808 року, коли вийшло у світ друге видання трьох частин поеми, книга дійшла до Одеси і продавалася у книжкових магазинах.

У Науковій бібліотеці Одеського державного університету імені І. І. Мечникова зберігається один примірник, а їх було, очевидно, два, бо на титулі зроблено позначку «дублет» і поставлено шифр – УП-1138. На титулі розміщені назва та вихідні дані: «Енеида на малороссійский языкъ перелицованная И. Котляревским. Часть I. Издание второе. В Санкт-Петербург, печатано в типографии Ивана Глазунова 1808 года». Тут також – печатка власника, на якій зображено дворянський герб та ініціали «Н. К.». На окремій сторінці видрукована присвята: «Любителям малороссійської словесности усерднейше посвящается». На звороті – кругла печатка. На обводі напис «Державна наукова бібліотека». По центру – «Абонемент», тобто книга видавалася для користування дома.

На сторінках 37 та 77 повторюються дані титула з вказівкою на номер частини – «Часть вторая» і «Часть третья». На 141 сторінці заголовок: «Собрание малороссійских слов, содержащихся в Енеиде, и сверх того еще весьма мно-

гих иных, издревле вошедших в Малороссійское наречіе с других языков, или и коренных российских, но неупотребляемых». Обсяг видання 148 сторінок. Формат 12,5х20,5.

Книгою користувалися. Про це свідчить її вигляд та підкреслення в тексті (їх 22), позначки в словничку (їх 32).

Такий же примірник цього видання зберігається і в музеї рідкісної книги наукової бібліотеки імені М. Горького. Ним, очевидно, користувалися більше. Книга зносилася, тому на її обкладинці приклеєна бірка з написом: «Не видавати».

У науковій бібліотеці є також перше авторське видання «Енеїда» – чотири частини, здійснене в 1809 році. На обкладинці читаємо:

«Вергилиева Энеида на малороссийский язык переложенная И. Котляревским. Санкт-Петербург. В Медицинской типографии». Внизу чорним чорнилом було зроблено підпис власника книги. Час зробив свою справу. Чорнило вицвіло. Підпис розібрати неможливо. Але зрозуміло, що у фонд бібліотеки цей примірник попав із приватних надбань. Нагадаємо, що університет було відкрито значно пізніше цього видання – в 1865 році.

На титульній сторінці повторено текст обкладинки, але зроблено суттєвий додаток-коментар – «вновь исправленная и дополненная противу прежних изданий». Під цим вказівка – «Часть первая».

Далі, на окремій сторінці, публікується присвята: «С. М. К.....ю (С. М. Кочубею. – І. Д.) усерднейше посвящает сочинитель». Ще далі, знову ж таки на окремій сторінці, подано «Уведомление автора поэмы», але без підпису. В ньому говориться:

«Энеида» на малороссийский язык мною переложенная, в 1798 и 1808 годах была напечатана без моего ведома и согласия.

Она досталась Господам издателям со многими ошибками и опущениями, случившимися от переписки, а сверх того и издававшие многое в ней по-своему переделали и почти испорченную выпустили под моим именем.

Я решился исправить и дополнить прежде напечатанные три части, и присоединить четвертую, издать все вместе.

Благосклонное принятие «Энеиды» сей от публики будет наградою трудов моих; и ежели она принесет удовольствие читателям, то я поспешу приложит и пятую часть».

Кожна частина поеми цього видання має свою нумерацію сторінок. Перша – 29, друга – 26, третя – 48, четверта – 45. На початку кожної частини подано текст титульної сторінки з визначенням номера.

У кінці тексту на окремій сторінці – заголовок: «Словарь малороссийских слов, содержащихся в Энеиде и многих иных в Малороссии употребительных, исправленный, умноженный и дополненный словами для четвертой части».

«Словарь» має свою нумерацію сторінок – 18.

На окремій сторінці вміщено «погрешности». Одна колонка – «напечатано», друга – «читать».

Такий же примірник «Енеїди» зберігається в експозиції Одеського державного літературного музею.

Отож, як бачимо, одесити були знайомі з твором Івана Петровича Котляревського ще за його життя.

Згадаємо ще три видання Енеїди», що зберігаються в Науковій бібліотеці імені М. Горького.

Одне здійснене в 1898 році, як додаток до журналу «Киевская старина», в друкарні Київського імператорського університету святого Володимира. Це було ювілейне видання, приурочене до століття першої публікації твору. Воно має великий довідковий матеріал. На кожній сторінці тексту подано різночитання в порівнянні із виданням 1808 року.

Друге – теж як додаток до «Киевской старины», вийшло в 1900 році. Воно звірено по першому виданні Парпури та авторському (1809 р.). В ньому прономеровані всі строфи, після кожної дається словничок різночитань з вказівкою на видання – П. – Парпура. К. – Котляревський. Це справді наукове видання.

Ще одне видання здійснене в 1912 році в Києві, в друкарні А. І. Гросмана. Воно ілюстроване малюнками художника Порфирія Денисовича Мартиновича, який античних героїв зобразив у вигляді своїх земляків-полтавчан. Так, Еней (стор. 5) – це сільський хлопець в задумі. На нім чорна смушева шапка, полотняна сорочка та штани. Права рука стиснута в кулак, в лівій – палиця, закинута па плече. На ній почеплена торба. Юнона та Еол (стор. 7) сидять за сільським столом і т. п.

Відкривається книга портретом Котляревського (на півсторінки). Під ним початок статті «Іван Котляревський».

Цей примірник належав М. Ф. Комарову. На титулі штамп і номер 266/836.

Великий інтерес викликають дві гарно оформлені книги, видані в 1862 році в Петербурзі в друкарні «Департамента уделов». Одна – «Москаль-чарівник», друга – «Наталка Полтавка». На звороті титулів вміщено цензорські вказівки: «Печатать позволяется с тем, чтобы по отпечатании представлено было в Цензурный Комитет узаконенное число экземпляров, С. Петербург. 5 апреля 1862 года. Цензор Ст. Лебедев».

Ці видання справді робочі. В них і підкреслення, і правки, і копюри, і дописування-переробки. На звороті обкладинки п'єси «Москаль-чарівник» знаходим вказівку постановника (підпис нерозбірливий):

«Реквизит: скамьи, стол, простой подсвечник с сальной свечкою, две бутылки водки, колбаса и курица в черепадной миске. Крейда и недогарок сальной свечи в черепадной крышке. Хлеб и нож».

На звороті другої обкладинки записані рукою постановника куплети (однакове чорнило та почерк переліку реквізитів, є підпис). У друкованому тексті викреслюється репліка Тетяни – «І в могилі боляче буде», монолог Финтика, що починається словами «Милостивые благодетели!» та кінцева репліка солдата. Ось цей запис:

В с і:

*Треба в світі дружно жити,
Треба так жінок любити,
Щоб от Бога не гріха,
Щоб і людям не сміха.*

Т е т я н а:

*Паничі, остерігайтесь,
Не запальчиво влюбляйтесь,
Бо хто ласий до чужбини,
Покуштує і дибини.*

В с і:

Треба в світі... Весь куплет

Ф и н т и к:

*Всім тепер скажу я так,
Не втаїться зло ніяк,
Хоть удасться в один раз
Попадеться в другий час.*

В с і:

Треба в світі... Весь куплет

Цікаво, що ці куплети в дещо переробленому варіанті з порядковою перестановкою, при збереженні реплік Тетяни та Солдата і монологу Финтика увійшли до видань п'єси «Наталка Полтавка» 1894 року. Здійснено воно в Москві в «Типолитографии высочайше утвержд. «Русского товарищества печатного и издательского дел. Чистые пруды. Соб. дом». Воно гарно оформлене. На кольоровій обкладинці розкішна природа, а на її фоні крупним планом Наталка і Петро. Оддалік – Возний та Виборний. На звороті перелік дійових осіб та дозвіл цензора від 4 жовтня 1894 року.

Привертає увагу відвідувачів музею рідкісної книги видання «Наталки Полтавки», здійснене в 1903 році в Києві типолітографією «Прогрес» під редакцією І. Стешенка. Текст її перевірений за відкритим списком 1820 року та публікацією в «Украинском сборнике И. И. Срезневского», що вийшов у Харкові 1838 року. На кожній сторінці подано варіанти-різночитання реплік і ремарок.

Цікавим є також видання 1906 року, здійснене в Києві книгопродавцем І. Т. Губановим. У нього гарна кольорова обкладинка.

Знову ж таки чудова українська природа, криниця, а біля неї Наталка з відрами на коромислі. Це ілюстрація до слів: «Я умію шити, прясти і носити воду».

Зберігається в бібліотеці примірник п'єси «Москаль-чарівник», також здійснений книгопродавцем І. Т. Губановим в 1901 році. Обкладинка кольорова, на ній: у розрізі селянська хата. В ній видно піч, стіл, постаті Солдата, Тетяни та Михайла.

У семидесяті роки починають виходити окремими виданнями всі твори Котляревського – «Енеїда», «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник», «Ода до князя Куракіна». Перше таке видання здійснене в 1874 році під редакцією С. П. Катранова в Київській друкарні Є. Я. Федорова. На титулі ініціали «П. Г.» та нерозбірливий підпис власника. Очевидно, пізніше поставлено штамп нового книгозбирача «W. W.». Такі ж позначки стоять в тексті – перед кожною частиною «Енеїди», перед назвою творів «Наталки Полтавки», «Москаля-чарівника», «Оди до князя Куракіна». На звороті дозвіл цензора: «Киев. 20 октября 1874 года».

Далі йде переднє слово від видавця, а під назвою «Замість передмови» вміщено короткий нарис Сергія Катранова про життя і творчість Котляревського.

Це видання повністю повторене в 1875 році. Дозвіл цензора датований 17 березня 1875 року. Після преднього слова видавця та вступу С. Катранова, подається «Енеїда» – 252 сторінки, словник до неї.

На 279 сторінці визначено другий розділ та його назву «Наталка Полтавка» – українська опера в 2 действиях. Цікаво, що на сторінці, де подається перелік дійових осіб, олівцем зроблено дописки – прізвища виконавців ролей.

Наталка – малороссийская дивчина – Кваш. Сам.

Горпина Терпелиха – мать ея – Поппер Л.

Петро – любовник Наталки – Крамаренко.

Микола – дальний родственник Терпелихи – Соколовский.

Тетерваковский – Возный – жених Наталки – Кам.

Макогоненко – Сельский выборный – Поппер А. Ф.

Оскільки ця книга була власністю бібліографа Миколи Федоровича Комарова, гадаємо що ці записи зроблені ним.

У тексті п'єси є правки окремих слів і реплік.

Сторінка 247 позначена: (III Москаль-чарівник, Малороссийский водевиль в одном действии. А на 301 сторінці – IV. Ода до князя Куракіна. Всього в книзі 410 сторінок.

Трете видання було здійснене в 1890 році на цей раз під редакцією І. С. Левицького. Тут же, на титулі, вказано місце видання: «Киев и Одесса. Издание книжных и музыкальных магазинов Болеслава Корейко». На звороті дозвіл цензора – «Киев, 24 декабря 1888 года» та адреса друкарні: «Типография Г. Л. Францевича. Крещатик. Пассаж». Змінено формат – замість 15,5x20 зроблено 11x16,5. На окремій сторінці вміщено портрет Котляревського, якого не було у попередньому виданні.

У фондах Наукової бібліотеки також представлено повне зібрання творів Котляревського, що вийшло 1896 року в Полтаві при допомозі губернського земства. На його титулі стоїть печатка: «Книжные магазины в Киеве и Одессе И. Л. Розова».

Заслугує на увагу видання творів Котляревського, здійснене в Києві видавництвом «Вік» в 1909 році. Воно дісталось бібліотеці з приватної колекції Комарова. Коштовно оформлене, надруковане українським шрифтом, з гарни-

ми ілюстраціями, заставками та кінцівками, довідковою літературою – видання одразу привертає увагу.

Рефероване видання оформляв художник І. Бурачик. Ілюстрації до «Енеїди» належать художникові В. Корнієнку. Їх одинадцять. Всі вони підписані авторським текстом – «Еней був парубок моторний» (Частина I, строфа 1), «Еол зібрав всіх воїнів до двора» (Частина I, строфа 9), або довільним текстом – «Юнона в дорозі до Еола» (Частина I, строфа 4), «Нептун на ракові» (Частина I, строфа 11) і т. д. Над кожною ілюстрацією вказівка: «Атотилія А. Брукмана в Мюнхені».

Зауважимо, що ілюстрації Василь Корнієнко робив в Одесі.

Василь Онисимович Корнієнко народився 1867 року в селі Попівці на Катеринославщині в селянській родині. Він пройшов всі «університети» талановитого сільського юнака. Спочатку була сільська школа, в якій проявилися малярські здібності. Потім майже двадцятилітні найми у маляра-заробітчанина, де розкрився талант майбутнього художника. На це звернув увагу катеринославський губернатор-меценат. Він організував виставку-продаж картин. Було зібрано сто карбованців.

На ці кошти Василь їде до Севастополя, де навчається в художній школі Макухіної. Згодом у Петербурзі закінчує академію художеств.

Василь Онисимович здобув визнання, але не мав роботи. У її пошуках він у 1902 році приїхав до Одеси. Якраз у той час одеська «Громада» задумала видати серію книг класиків української літератури з ілюстраціями. У 1903 році планувалось видати «Енеїду» І. П. Котляревського, в 1904 – «Кобзар» Т. Г. Шевченка. Корнієнку запропонували виготовити двадцять ілюстрацій до «Енеїди». З ентузіазмом та натхненням взявся митець за цю роботу. Та нагальна смерть перервала задум. Він завершив лише одинадцять ілюстрацій, які й побачили світ у названій книзі.

На 199 сторінці назва другого розділу – «Ода до князя Куракіна», на 207 – третього – «Наталка Полтавка». Українська опера на 2 дії. В тексті вкладка – горельєф з пам'ятника Котляревському в Полтаві академіка Л. Позена. На 243 сторінці – розділ четвертий – «Москаль-чарівник». В тексті також вкладка – горельєф з пам'ятника поету – Тетяна, Финтик та солдат, роботи Л. Позена.

Відкривається видання передмовою «Котляревський» Сергія Єфремова. Йому ж належать біографічні та бібліографічні розвідки до «Енеїди» (стор. 158–161), «Оди до князя Куракіна» (стор. 161–162), «Наталки Полтавки» (стор. 162–164) та «Москаля-чарівника» (стор. 164–165).

Всі строфи в «Енеїді» пронумеровані. Кожна частина починається з нової сторінки. На зворотній стороні бібліографічного розділу вміщено картку першого видання «Енеїди».

Вихідні дані видання такі: Київ, 1909 р. Друкарня 1-ої Київської Друкарської спілки. Трьохсвятительська, 5.

Доля цього видання трагічна. У роки боротьби з українським буржуазним націоналізмом, коли Сергій Єфремов був оголошений «ворогом народу», вчи-

нено жахливе свавілля над однотомником Котляревського. На титулі заклеєно ім'я редактора і автора передмови та наукових розвідок. Всі його матеріали вирвано. Загинули фотографії – «Дім Котляревського в Полтаві» – малюнок Т. Г. Шевченка, «Могила поету» (старий та новий надгробок), «Пам'ятник поету в Полтаві».

Один примірник цього видання зберігається в фондах Одеського державного літературного музею. Він належав, як свідчить штамп на 9, 17 та 25 сторінках, киянину Борису Віталійовичу Юрковському. Книга побувала у великій «роботі», в ній безліч підкреслень різними олівцями, чимало позначок на полях. Трапляються одірвані листки. Відсутні обкладинка та титульний лист. Але на щастя повністю зберігся текст творів, передмови та біографічних матеріалів. Це коментарі до всіх творів Котляревського, розповіді про дім поета у Полтаві, про його могилу та пам'ятник. Збереглася стаття – посмертна згадка про ілюстратора Василя Корнієнка. Вінцем цього розділу є біографія автора «Енеїди».

У 1918 році це цінне видання знову видрукуване у видавництві «Вік» друкарнею акціонерного товариства «Петро Барський в Києві», Хрещатик, 40. Книга також знівечена.

Тоді ж у Петербурзі в друкарні П. Я. Сінченка побачила світ ще одна книга «Собранный сочинений» Котляревського. Відкриває її коротка біографія поета.

Такі видання І. П. Котляревського зберігаються та експонуються в музеї рідкісної книги Одеської наукової бібліотеки імені Максима Горького. Їх переглянули тисячі відвідувачів – учнів, студентів, викладачів шкіл, представників творчої інтелігенції. Це данина світлій пам'яті Івана Петровича Котляревського.

Крім цих скарбів, у діючих фондах бібліотеки зосереджено сотні пореволюційних видань – окремих творів та повного зібрання. Вони в постійному обігу.

Справжні скарби бібліотеки Горького доповнюються фондами Одеського державного літературного музею. Значна частина з них постійно експонується на виставочних стендах. Найцікавіші з них такі:

«Вергилиева Энеида на малороссийский язык переложенная. Ч. I–VI». Видана вона в 1842 році Волохіним в друкарні Харківського університету. Це перше повне видання твору. На титульній сторінці під «Часть I» стоїть штамп власника «А. Питолец». На звороті дозвіл цензора А. Никитенка – 25 березня 1840 року. В тексті першої частини олівцем зроблено багато правок – це пояснення окремих слів, що містяться в словнику. Перед кожною частиною повторюється текст титула. Кожна частина, як і словник, мають свою порядкову нумерацію.

Є в музеї ще одне рідкісне видання – «Писання І. П. Котляревського». СПб. Видання П. Куліша, типографія Департамента уделов. 1862 р. 451 сторінка. Перед титульною сторінкою подано репродукцію малюнка Т. Г. Шевченка – «Будинок І. П. Котляревського в Полтаві». Літографія В. П. Черв'якова.

Відвідувачі музею звертають увагу на суворїнське видання «Дешевая библиотека» двох книжок – одна «Москаль-чарівник», друга «Наталка Полтавка». Вони вийшли в Петербурзі 1889 року. Запам'ятовується нотний збірник

«Наталка Полтавка». У ньому опубліковані всі пісні з п'єси на музику Миколи Лисенка. Це видання здійснив уже відомий нам Болеслав Корейко.

Одеса як відоме театральне місто одна з перших побачила на підмостках театрів п'єси І. П. Котляревського. У травні 1837 року на гастролі до Одеси приїхав прославлений артист Михайло Семенович Щепкін. До його репертуару ще з 1819 року входили п'єси «Наталка Полтавка», в якій він виконував роль виборного Макогоненка, та «Москаль-Чарівник», де актор грав Михайла Чупруна. Ці вистави привіз Щепкін до Одеси і мав величезний успіх.

Удруге Щепкін приїхав до Одеси у червні 1843 року і пробув два з половиною місяці. У його репертуарі був «Ревізор» Гоголя. «Скупий» Мольєра, «Горе з розуму» Грибоєдова, «Підступність і кохання» Шіллера, «Мірондолина» Гольдони та незмінна «Наталка Полтавка». Це були провідні ролі Михайла Семеновича. 1842 року під час гастролей в Петербурзі він обрав їх для свого бенефісу. Про успіх актора Вісаріон Белінський писав:

«...Коли нарешті останній раз піднялася завіса і почалися сцени з «Наталки Полтавки», захоплення публіки досягло найвищого рівня... Кожний романс публіка змушувала Щепкіна повторювати кілька разів. Коли ж усе, що було в цих сценах... було проспівано й повторено і завіса повинна була б опуститися, Щепкін, зворушений і схвилюваний, ніби зрозумівши сумне почуття публіки, затримав ще на мить хвилину прощання і заспівав чудові за своєю простотою і грацією куплети з п'єси «Москаль-чарівник», якими протягом своєї перебування в Петербурзі постійно захоплював публіку... Неможливо описати захоплення вдячних глядачів... Сім разів опускалася завіса і сім разів піднімалася знову. Сім разів виходив і знову з'являвся зворушений артист перед публікою, якого зустрічали і проводили голосними криками і оплесками...».

Те ж саме було і в Одесі в приміщенні міського театру. «Москалем-чарівником» почав Щепкін гастролі в Одесі в червні 1846 року і в 1850 році закінчив їх також «Москалем-чарівником». «Одесский вестник» писав, що ці гастролі були «торжеством Щепкіна».

Одесити бачили також у ролях Виборного і Возного та Михайла Чуприни видатного артиста Карпа Трохимовича Соленика. У сорокові роки минулого століття він був кумиром глядачів. Т. Г. Шевченко у своєму «Журнале» занотував:

«Тогда же я в первый раз видел гениального артиста Соленика в роли Чуприна («Москаль-чарівник»). Он показался мне естественнее и изящнее неподражаемого Щепкина».

Вимогливий одеський глядач мав змогу бачити гру Марії Садовської, Марії Заньковецької та Марії Литвиненко-Вольгемут, які виконували роль Наталки у відомій п'єсі «Наталка Полтавка». Неперевершеним Макогоненком-Виборним був Марко Лукич Кропивницький. Згадуючи його гру, І. О. Мар'яненко писав:

«Вокальні сцени в М. Л. Кропивницького, як от перша поява його з гучною піснею «Дід рудий, баба руда», або сцени з жартівливою піснею «Ой під вишнею» завжди зустрічалися громом оплесків».

Чарували одеситів Микола Садовський в ролі Возного, Панас Саксаганський – Виборний, Карпенко-Карий – Микола та ряд інших талановитих митців.

Традиції корифеїв стали здобутком артистів Одеського державного українського драматичного театру імені Жовтневої революції. У вересні 1936 року цікаву виставу створив режисер А. Возіян. В ній взяли участь провідні артисти: Наталка – Б. Михалевич, Терпелиха – Л. Мацієвська, Виборний – І. Маяк, Возний – І. Твердохліб, Петро – Л. Лаппа, Микола – А. Крамаренко.

З цього часу вистава постійно в репертуарі театру. У роки Великої Вітчизняної війни вона йшла в місті Токмаку (Киригізія) та на фронті у концертному виконанні. У цій п'єсі зміцнився, розкрився талант С. Шиманської, О. Кошутського, Т. Ходаченко, Ю. Божека, А. Дриженка, І. Максимова, В. Бойко.

У тридцяті роки «Наталку Полтавку» поставив Одеський театр опери та балету. Це була цікава, вдумлива робота режисера Г. Дикого, дирижера Д. Сипитинера. Автор декорацій народний художник України П. Злочевський. Емоційно вела партію Наталки Р. Сергієнко. Полюбився глядачам Петро у виконанні Я. Шовкового та Миколи – В. Нещеретний. Образ Возного створив В. Яковенко, а Виробного – В. Павлов. Вистава всі роки знаходиться в репертуарі театру. На ній зросло кілька поколінь талановитих артистів. Це – А. Рихтер та А. Канустін, Л. Ширша та А. Базарченко.

П'єси Котляревського стали здобутком багатьох аматорських колективів.

Одесі належить також одне з чільних місць у науковому вивченні спадщини Котляревського. Пальма першості у цій справі належить видатному бібліографу та громадському діячеві Михайлові Федоровичу Комарову. Ще в семидесяті роки минулого століття вчений розпочав значну роботу по складанню бібліографічного покажчика нової української літератури. У його полі зору була також біографія та творчість Івана Петровича Котляревського. Довідник побачив світ в 1883 році, але бібліограф не припиняв роботу над вивченням студій про автора «Енеїди» та виданням його творів. У 1904 році у збірнику «На вічну пам'ять Котляревському» опубліковано «Бібліографічний покажчик видання Котляревського, творів та писань про нього» (467–494).

Працю М. Комарова продовжив С. Єфремов, який надрукував у тому ж збірнику «Додатковий покажчик до бібліографії М. Комарова за 1903 р.». А в 1928 році в збірнику «Праці Одеської центральної наукової бібліотеки» (Том II, випуск II) опубліковано продовження бібліографії, яку склав аспірант О. Горещкий. Вона охоплює тринадцять років – 1904–1928, складається з чотирьох розділів – видання творів (збірки та окремі видання); розвідки, статті та матеріали до біографії; статті та публікації щодо увічнення пам'яті Котляревського; критика творчості (загальні огляди та статті; розвідки та статті про «Енеїду»; розвідки та статті про драматичні твори).

Крім покажчика М. Комаров написав ще рецензію на видання в 1890 році п'єси «Наталка Полтавка» та «Полное собрание сочинений» (К., 1890). Котляревський згадується у багатьох дослідженнях бібліографа.

У післяреволюційний період вивчення творчості Котляревського плідно займаються професори Андрій Музичко та Андрій Недзвідський, літературоз-

навці та мовознавці Мирон Степняк, Микола Дашченко, Микола Павлюк, Артем Москаленко. На філологічному факультеті університету щороку захищаються дві-три дипломні роботи, присвячені творчості Котляревського.

Іван Петрович завжди користувався шанною і любов'ю громадських та освітніх організацій Одеси.

Відомо, що в 1882 році Одеська «Громада» підготувала до видання п'єси Котляревського, розраховані для задоволення попиту сільських драматичних гуртків. Керівництво товариства звернулося за дозволом до цензора, який, у свою чергу, порушив клопотання перед генерал-губернатором. В Одеському державному архіві зберігається такий документ:

«Возвращаемые при сем произведения на малороссийском наречии под заглавием «Москаль-чарівник» и «Наталка Полтавка» сочинения И. П. Котляревского могут быть дозволены к перепечатанию, но с тем условием, чтобы при перепечатании были соблюдены правила правописания, принятые в русском языке».

Так були видані «Москаль-чарівник» – видання В. Уточкіна та «Наталка Полтавка» за редакцією І. С. Левицького у видавництві Болеслава Корейка.

В 1898 році минуло сто років від часу першого видання «Енеїди». До цієї дати проводились читання та літературні вечори. Газета «Одесский листок» 4 жовтня опублікувала статтю «И. П. Котляревский», вмістила портрет письменника. У ній зокрема писалося:

«Первым литературным трудом Котляревского была его знаменитая «Энеида» на малороссийский язык перелицованная». Образный язык, неподдельный юмор сделали то, что написанная сто лет тому назад сатира-поэма не потеряла и теперь своего значения, как яркая характеристика нравов общества того времени и тогдашнего положения крестьян».

Одесити дружно підтримали ініціативу полтавців по збору коштів на спорудження в Полтаві пам'ятника Котляревському. Журнал «По морю и по суше» (Одеса, 1895, № 41) опублікував листа полтавського міського голови про збирання пожертв. Одеські газети постійно сповіщали про хід цієї кампанії. На відкриття монумента було відряджено представника літературно-артистичного товариства І. В. Іваненка. Він з честю представив одеську громадськість. Коли на урочистому вечорі у Гоголівському будинку для освітніх цілей міський голова Трегубов заборонив читати привітання українською мовою, група вітаючих заявила протест. Вони залишали головуючому порожні теки, тексти привітань брали з собою і виходили із зали. Серед них був і представник одеської інтелігенції.

Урочисто відзначили одесити століття від дня смерті Котляревського восени 1938 року.

10 листопада обласна філармонія провела великий літературно-музичний вечір у залі міської ради. Із словом про першого класика української літератури виступив поет Григорій Плоткін. Після цього відбувся великий тематичний концерт. Заслужений діяч мистецтв Л. В. Мацієвська та артист О. В. Осташевський прочитали уривки з поеми «Енеїда». Сцену з першого акту «Наталки Полтавки» виконали артисти українського театру Д. О. Борисова, К. Т. Голов-

ченко та М. П. Хорош. Прозвучали пісні «Ой, не шуми, луже», «Сонце низенько», «Ох, я нещасний» у виконанні артиста театру опери та балету М. В. Рибалкіна. Артист Г. В. Брюнер проспівав пісні з опери «Наталка Полтавка»: «Ой, під вишнею» та «Дід рудий, баба руда».

У театрі опери та балету із словами про І. П. Котляревського виступив декан філологічного факультету університету професор Р. М. Волков. Після цього відбулася вистава опери «Наталка Полтавка». В ній взяли участь провідні артисти – Крижанівська, Ільїн, Плеханов, Світличний, Снібровська, Константинов.

Вечір, присвячений Котляревському, відбувся в міському Палаці піонерів.

Велика виставка видань «Енеїди», «Наталки Полтавки», «Москаля-чарівника» експонувалась у Науковій бібліотеці ім. М. Горького. На ній були представлені рідкісні видання, здійснені за життя поета. Широко експонувалися твори письменника, видані за роки Радянської влади. Окремі розділи були присвячено темам «Котляревський і Шевченко» та «П'єси Котляревського на сцені провідних театрів».

Окрім того, літературні вечори, шкільні ранки пам'яті поета, виставки пройшли в усіх районах області. Аматорські драмгуртки ставили «Наталку Полтавку» та «Москаля-чарівника». Були оголошені конкурси на кращий вишитий портрет письменника. Пальму першості у цій справі посіли майстрині села Троїцьке Любашівського району.

Активну участь у вшануванні пам'яті Івана Петровича Котляревського брала обласна преса. «Чорноморська комуна» надрукувала портрет поета і статтю І. Жука та Л. Носенка «І. П. Котляревський» (11 листопада). Газета «Большевистское знамя» (11 листопада) опублікувала також портрет автора «Енеїди» та статтю «Первый украинский классик» Андрія Недзвідського. В газеті «Молода гвардія» надруковано портрет письменника і статтю Григорія Плоткіна «Іван Петрович Котляревський» (12 листопада).

1948 рік. Україна відзначила знаменну дату в розвитку української національної культури – 150-річчя опублікування початкових частин «Енеїди». Свято відзначалося в Одесі. Газети постійно інформували про літературні вечори, виставки видань поеми та наукових праць. Газета «Большевистское знамя» опублікувала портрет Котляревського роботи заслуженого діяча мистецтв І. С. Іжакевича, репродукції до творів письменника, виконані художником А. Подберезьким та статтю професора Миколи Сиваченка «Классическое произведение украинской литературы».

В 1969 році світова та українська громадськість відзначала двохсотліття від дня народження Івана Петровича Котляревського. 12 вересня 1969 року в Одеському Будинку вчених відбувся урочистий ювілейний вечір. Відкрив його голова обласного ювілейного комітету, відповідальний секретар Одеського обласного відділення Спілки письменників Іван Гайдаєнко. Про безсмерття автора «Енеїди» говорили професор А. В. Недзвідський, письменник В. Ляковський, поет В. Гетьман, директор середньої школи № 4 Т. Станковська.

Театр опери та балету і український драматичний театр показали вистави за п'єсою «Наталка Полтавка». У Будинку вчених відбувся літературно-музичний

концерт. Тематичний вечір «Велике серце України» пройшов у будинку культури міста Ізмаїла. Артисти українського театру показали виставу «Наталка Полтавка» в Татарбунарському, Біляївському, Білгород-Дністровському та Комінтернівському районах.

9 вересня 1969 року обласна газета «Чорноморська комуна» присвятила ювілейній даті всю третю сторінку, де були опубліковані стаття члена-кореспондента Академії наук України Євгена Шабліовського «Дорогоцінний вклад», розвідка бібліографа С. Скрижинчак «І огник, ним засвічений, не згас», наукове повідомлення доцента Артема Москаленка «Невичерпні мовні скарби», розвідка А. Іванова «Перші вистави в Одесі», хроніка про ювілейні торжества на Україні, інформація «Наталка» на колгоспній сцені та вірш Костя Прохоренка «Він в кожному серці, в кожному домі». У центрі сторінки розміщено портрет поета в обрамленні героїв його творів роботи художника Д. Беккера.

Того ж дня в газеті «Знамя коммунизма» опубліковані матеріали доцентів Михайла Левченка «Величие творческого подвига», Петра Маркушевського «Из сокровищницы народной», професора Андрія Недзвідського «На земле Придунайской», музикознавця Г. Валентинова «На оперной сцене». У номері вміщено гравюру М. Яремчука – Іван Петрович Котляревський.

1994 рік – теж ювілейний. Виповнилося 225 років від дня народження основоположника нової української літератури, славного сина України, який своїм вірним служінням їй здобув шану й повагу на віки.

Цей мотив став визначальним всіх урочистостей, що проходили в нашому причорноморському місті. Про це йшлося у слові про автора «Енеїди» на міському літературно-мистецькому вечорі, що відбувся в Українському державному музично-драматичному театрі. Після урочистостей було показано виставу «Наталка Полтавка». У ній в ролі Наталки дебютувала молода артистка Любов Помазав. Чарує її голос, багатство інтонацій, манера триматися, стрімкі переходи від ліричних до драматичних, а то й трагічних ситуацій. Знову порадували глядача своєю майстерністю та винахідливістю народний артист України Анатолій Дриженко, заслужені артисти Володимир Бойко, Станіслава Шиманська.

Про славу Котляревського, що сонцем засіяла в наші дні, говорилося на літературних читаннях, які організувала кафедра української літератури Одеського державного університету. На них виступили провідні літературознавці, студенти читали реферати, виконували уривки з поеми «Енеїда», співали пісні з «Наталки Полтавки».

Привернули увагу громадськості розлогі книжкові виставки, які підготували працівники музею рідкісної книги міської бібліотеки імені Максима Горького та державного літературного музею. Особливий інтерес студентської та учнівської молоді викликали прижиттєві видання «Енеїди».

При аншлазі пройшла «Наталка Полтавка» в оперному театрі. Головну партію виконала заслужена артистка республіки Людмила Ширіна.

По радіо та телебаченню прозвучали передачі, присвячені ювілею І. П. Котляревського. Серед них і поетичний вінок, що складався з поезій Т. Г. Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Максима Рильського, Володимира Сосюри, Миколи Упеніка. У них визнання та віра у великий талант на віки:

*Як день горить, як вітер хилить віти,
Як зорі ті, що світять для очей,
Земля все так же буде в даль летіти
Й твоє ім'я сіяти між людей.*

(В. Сосюра).

*// Дузь І. М. Котляревський і Чорноморське козацтво : літературознавчий
нарис. Одеса : Маяк, 1994. [Розділ 3]. С. 74–100.*

Метафора в малярському мистецтві

Термін «метафора» перенесений на ґрунт малярського мистецтва з художньої літератури, як, зрештою, і такі терміни, як «сюжет», «фабула», «сюжетно-композиційний центр» та інші терміни, котрі на кожному кроці зустрічаються на сторінках мистецтвознавчих праць. До речі, не менша, якщо не більша кількість мистецтвознавчих термінів («пейзаж», «портрет», «інтер'єр», «колорит» тощо) перейшла з малярського мистецтва в літературу. Явище це закономірне, оскільки обидва ці мистецтва давно взаємодіють між собою, взаємовпливають одне на одного і тим взаємозбагачуються.

Тривалий час, власне, протягом останніх двох століть, спостерігався інтенсивний процес зближення малярства з прозою. Результати цього зближення загальновідомі. Під впливом малярства збагатилися зображальні можливості літератури, її здатність малювати словом. З другого боку, під впливом літератури значно зросли реалістичні тенденції в малярському мистецтві, поглибився психологізм образів, художники навчилися будувати розгорнуту сюжетну «розповідь», про що, зокрема, переконливо свідчать жанрові картини передвижників.

Останнім часом виразно проявилася нова тенденція у взаєминах малярства й літератури, а саме: «переорієнтація» малярського мистецтва з епосу, прози на поезію, лірику. В результаті в малярському мистецтві значно зросла роль суб'єктивного начала. Сформувався новий тип художньої образності, який прийнято називати лірико-інтелектуальним або поетичним типом на відміну від традиційного розповідно-описового або прозового типу образності.

Відомо, що в творах традиційного малярства художнє узагальнення здійснюється у формі прямого об'єктивного зображення життєвих явищ і, як правило, носить характер типізації. Зовсім інше спостерігаємо у творах лірико-інтелектуального, поетичного плану, в яких зображення, «зберігаючи об'єктивність, тобто правдоподібність», постає перед глядачем «ніби в потоці думки, в потоці переживань, в системі асоціацій» [3, с. 192].

У творах традиційного малярства художня форма скрита, ніби «розчинена» в самому зображенні, і ми починаємо звертати на неї увагу лише в процесі аналізу твору. У творах лірико-інтелектуального плану навпаки – художня форма ніби спеціально оголюється художником, від чого стає виразно підкресленою. Нашу увагу привертає не стільки саме зображення, скільки ті асоціації, які цим зображенням породжуються. Причому й асоціації, що виникають в нашій свідомості, теж свідомо «провокуються» художником.

Асоціативність властива тією чи іншою мірою всім видам, типам і жанрам мистецтва. Властива вона і творам традиційного малярства. Коли ми вдивляємося, наприклад, в пейзаж І. Труша «Самітна сосна», то в певний момент у нас напевне виникне асоціація з самотністю, самотньою людиною. Однак цьому моментові передуватиме наше замилювання майстерністю Труша-пейзажиста,

правдивістю і поетичністю зображеної художником картини природи. У творах лірико-інтелектуального плану асоціації виникають відразу, так би мовити, з першого погляду, і тримають нас у своєму полоні до кінця. У зв'язку з цим нової якості набуває художній образ – він сприймається глядачем уже не як образ-розповідь чи образ-опис, а швидше як образ-думка, образ-переживання. Фігурально кажучи, образ стає ніби своєрідною формулою, в якій сконденсована ідея твору. Важливу, можна навіть сказати, визначальну роль у творенні таких образів відіграє живописна (зображальна) метафора.

Відразу відзначимо, що під поняттям «метафора» в образотворчому мистецтві (малярстві, графіці, скульптурі) прийнято розуміти всі види інакомовлення, притаманні цим мистецтвам, – і символ, і алегорію, і асоціативні порівняння. Звідси зрозуміло, що термін «метафора» стосовно малярського мистецтва носить умовний характер. Адже символ, алегорія і асоціативні порівняння хоч і входять в коло понять, близьких до метафори, однак метафорою не стають, що переконливо довів у своїй відомій праці «Проблеми символу і реалістичне мистецтво» А. Лосєв [6].

І все ж термін «живописна метафора» існує, ним оперують сьогодні всі мистецтвознавці, які торкаються проблем сучасного малярства. А тому виникає необхідність зіставити поняття «поетична метафора» (метафора в мистецтві слова) і «метафора живописна», тобто метафора в малярському мистецтві.

Наперед скажемо, що висновок, зроблений на підставі такого зіставлення, може бути лише один: поняття ці не адекватні, між ними існує суттєва різниця. По-перше, поетична, словесна метафора завжди породжує нове поняття, новий смисл або ж якийсь новий смисловий нюанс. Вона стабілізується в мові і «живе» незалежно від тих чинників (за термінологією А. Лосєва – «денотатів»), що її породили. Живописна ж метафора не породжує ні нових смислів, ні нових нюансів, вона не стабілізується в «мові» живопису чи графіки, не виходить за межі свого контексту і поза твором, до якого вона входить, не існує.

По-друге, поетична метафора завжди двосуб'єктна, механізм її творення і механізм її дії передбачає обов'язкову наявність двох суб'єктів (денотатів): основного, того, що характеризується метафорою, і допоміжного, імпліційованого її прямим значенням. Живописна метафора позбавлена двосуб'єктності, вона не більше ніж образ, який у тому чи іншому контексті набуває значення символу чи алегорії. А категорії ці, як відомо, односуб'єктні.

По-третє, словесний метафоричний образ – це передусім образ-індивідуалізація (щоразу щось нове і неповторне), хоч виконує він, зрозуміла річ, також і функцію узагальнення, адже в цьому основна і єдина його функція. Крім того словесна метафора не піддається малярському чи графічному зображенню, тоді як живописна метафора завжди тяжіє до малярського чи графічного втілення.

Нарешті, ще один важливий момент. У поетичній, словесній метафорі цілісність образу завжди залишається непорушною. У живописному метафоричному образі символічного чи алегоричного змісту може набувати і окремий якийсь компонент (колір, форма предмета, положення об'єкта зображення в просторі тощо).

Отже, як бачимо, метафора в літературі й метафора в малярському мистецтві – поняття дійсно різні, «механізм їх творення, як і функції, що вони виконують, далеко не адекватні» [1, с. 51].

І все ж, як уже було відзначено, термін «метафора» міцно прижився в мистецтвознавчих працях. Можна зустріти навіть синонімічне вживання таких термінів, як «метафоричний образ», «символічний образ», «алегоричний образ». Як синонімічні, вживаються також поняття «лірико-інтелектуальний живопис» та «метафоричний живопис».

Метафоричний напрямок у малярському мистецтві – це породження ХХ століття. Однак історія світового образотворчого мистецтва знає твори метафоричного змісту, які з'явилися значно раніше. При цьому досить згадати хоч би живописні алегорії Ієроніма Босха, зокрема його «Корабель дурнів», або ж сповнені глибокого змісту картини Пітера Брейгеля Старшого («Вавилонська вежа», «Сліпці-каліки» та ін.), в яких видатний нідерландський митець в алегорично-символічній формі висловив своє розуміння важливих морально-етичних проблем свого часу [2, сс. 237–239; 361–366].

У російському та українському малярстві метафоричний напрямок започаткували на початку ХХ ст. М. Врубель та К. Петров-Водкін. Сьогодні уже всім ясно, що образи Демона в картинах Врубеля – це не що інше, як живописні метафори, в яких художник висловив своє розуміння світу і місця людини в цьому світі. Це ж саме можна сказати і про твори К. Петрова-Водкіна, зокрема про його картину «Купання червоного коня», метафоричний зміст якої теж не викликає ніякого сумніву. Інша річ, що не так просто розшифрувати цю живописну метафору. Можливо має рацію Н. Дмитрієва, коли твердить, що образ червоного коня в картині Петрова-Водкіна – це і передчуття кривавих подій першої світової війни та великих змін у суспільстві, і мрія художника про спалах краси – незвичайної, виняткової, достойної вільної людини [4].

Започаткований М. Врубелем та К. Петровим-Водкіним напрямок, на жаль, не набув подальшого розвитку, оскільки зустрів на своєму шляху непереборну перепону – нівелюючий все і вся так званий «соціалістичний реалізм», що утвердився в радянському мистецтві в 30-і роки. Принципам метафоричного живопису певною мірою залишався вірним з радянських живописців хіба що один Мартірос Сар'ян.

Відродження лірико-інтелектуального, метафоричного напрямку розпочалося лише в 1960-і роки, в період так званої «хрущовської відлиги», коли ідеологічний прес, який довгі роки давив на мистецтво, дещо ослаб. Цікаво, що першими репрезентантами цього процесу виступили митці, які розпочинали свою творчість як художники-традиціоналісти. У російському мистецтві це В. Попков, в білоруському М. Савицький, в українському Т. Яблонська та деякі інші.

Однак повернемося до суті проблеми. Передусім відзначимо, що ступінь метафоричності творів живопису може бути різним. Метафора в малярстві розпочинається уже з найпростіших художніх, а, точніше, асоціативних порівнянь. Широко користується цим засобом зокрема М. Сар'ян у своїх творах портретного жанру.

Портрети М. Сар'яна настільки своєрідні, що їх важко віднести до якогось з відомих різновидів цього жанру. Індивідуальна неповторність характеру людини розкривається в них нетрадиційним способом, не так, як, скажімо, в портретах-типах або в портретах репрезентативних чи психологічних. Портрети М. Сар'яна найбільш правильно було б назвати філософськими, настільки сильні у них елементи філософських роздумів. «Як живописець, – справедливо відзначає один з дослідників творчості М. Сар'яна, – він сформувався не розповідачем подій дня, а філософом, що розкриває духовний світ людини, її уявлення про прекрасне і досконале» [5, с. 17].

Суть у тому, що Сар'ян любить зіставляти у своїх портретах людину і світ, людину і результати її діяльності, людину і речі, що її оточують. Так, наприклад, відомого вірменського архітектора А. Таманяна художник зобразив на тлі Єреванського оперного театру, який є справжнім шедевром його творчості. Поета Аветіка Ісаакяна художник помістив на полотні між вікном і картиною, що висить на стіні його кабінету. За вікном видніється гірський краєвид, а на картині – пейзаж з зображенням такого ж типового для вірменського ландшафту краєвиду. Це дало художникові можливість розкрити важливий для характеристики образу портретованого мотив: поет і батьківщина, поет і рідна природа, рідна культура. В результаті образ набув узагальненого звучання: поет, його рідна Вірменія, образне відтворення Батьківщини – все у цьому образі сплавлене в єдине ціле, просякнуте філософським осмисленням буття.

У багатьох творах М. Сар'яна, зокрема в портретах та автопортретах, ми знайдемо зображення африканської маски – деталь, що теж відіграє роль своєрідного асоціативного порівняння. Річ абстрактна і нетлінна, маска контрастує в портретах М. Сар'яна з живою конкретністю зображених людей – простих смертних, викликаючи роздуми у глядача про вічне і минуле, живе і мертве.

Іноді Сар'ян з метою поглиблення філософського і символічного звучання своїх творів вдається до інтеграції жанрів, як це має місце, наприклад, в портреті дочки художника Катаріне Сар'ян. Своєрідність цього портрета полягає в тому, що в ньому, власне, поєднані три жанри: портрет, пейзаж і натюрморт. Причому об'єднані вони не на сюжетній основі, а на основі лірико-філософській. Чарівний образ молоді дівчини зіставляється з лірично забарвленим пейзажем, з красою квітів і плодів. Пейзаж і натюрморт знову ж таки виконують функцію художнього порівняння, надаючи творові метафоричного звучання. А все разом взяте творить синтетичний образ, в якому осмислюється і поетизується краса реального світу.

Звичайно, портрети Сар'яна – це ще не метафоричний живопис у повному розумінні цього слова, оскільки в них наявні лише більш чи менш вагомні елементи метафоричності. Інша річ – такі твори, як «Хлібини» М. Савицького (1968), «Материнство» Т. Яблонської (1967) та «Шинеля батька» В. Попкова (1972).

Щоб мати чіткіше уявлення про те, що являє собою метафоричний живопис, зіставимо картини «Мати» М. Івасюка (1908) і «Материнство» Т. Яблонської (1967). Перша з них вирішена в плані традиційної образності. У вільний від роботи час – недільний або ж святковий день молода селянка-мати,

сидячи на землі, годує своє немовля. Художник зобразив свою героїню на тлі розквітлих соняхів. Глядач милується вродливим, усміхненим обличчям жінки, її святковим вбранням, майстерно написаним художником пейзажем. І тількидесь потім, уже не етапі аналітичного осмислення картини, спробувавши визначити ідею твору, ми зробимо висновок про те, що художник прославляє в ньому материнство.

В картині Т. Яблонської ця ідея вловлюється нами відразу, при першому ж погляді на зображену художницею молоду матір з немовлям на руках, оскільки ніщо в творі не відволікає нашої уваги від основного – осяяного невимовним щастям обличчя матері: ні умовний, ледь накреслений пейзаж, ні одяг, поданий декоративно, без детальної розробки фактури, ні, навіть, немовля, закутане в теплу ковдру так, що видніється лише кінчик головного убору. І ми відразу розуміємо: це – метафора, символ, що уособлює в собі ні з чим незрівняне почуття материнства.

Може скластися помилкове враження про те, що метафоричний малярський твір – це якоюсь мірою спрощений твір, в якому відразу все ясно і зрозуміло. Насправді це не так. Зробити висновок про те, що перед нами твір метафоричний, – це ще не значить досягнути його зміст. Необхідно проникнути в суть метафори, оскільки лише при цій умові відкривається шлях до розкриття ідеї твору та його художньої своєрідності. А це зробити не так і просто, особливо якщо метафора ускладнена рядом додаткових компонентів, зокрема композиційного чи колористичного плану, як це можна бачити, наприклад, в картині В. Попкова «Шинеля батька».

Своєрідність картини «Шинеля батька» полягає в тому, що вона має два плани: реальний і умовний. Реальний план – це подана крупним планом постать головного героя твору – немолодого вже чоловіка, який приміряє на себе шинелю убитого на війні батька. Обережно торкаються пальці руки рукава шинелі, друга рука зажимає борт шинелі, під яким билось колись батькове серце. На обличчі сина – глибока задума, він увесь поринув у невеселі спогади.

Умовний план картини – контурне подані постаті жінок – героїнь попередніх творів художника, присвячених вдовам солдатів, теж полеглих на війні («Мензенські вдови», «Північна пісня» та ін.). Вони теж поринули в спогади про своїх чоловіків. Наявність цього плану пояснюється тим, що картина «Шинеля батька» – твір автобіографічний. Не лише батько художника, а й скорботні постаті солдатських вдів теж стали об'єктом його спогадів. В. Попков ніби піддає аналізу всю свою попередню творчість. Цікаво, що жіночі фігури вирішені в кольорах, які домінували в картинах, присвячених пам'яті полеглих на війні воїнів (синій, червоний, жовтий), тоді як постать головного, «реального» персонажа вирішена в коричнюваті-сірих тонах, які раніше не були характерними для палітри художника.

Як бачимо, картина В. Попкова «Шинеля батька» – твір ускладненої метафоричності. Створені художником образи – це образи-символи, з допомогою яких художник апелює до пам'яті глядача, змушуючи його не забувати про страшну війну і її безневинні жертви. Однак тут не просто апеляція до пам'яті, а осмислення цієї пам'яті, аналіз її засобами мистецтва, зокрема шляхом погли-

блення психологізації образів. Психологізм у цьому творі В. Попкова настільки виразний, що набуває самодостатнього значення, виростаючи, як справедливо відзначив один з дослідників творчості художника, до символічного звучання.

Які ж шляхи ведуть до створення метафоричних малярських образів? Якими принципами повинен керуватися в такому разі митець?

Передусім – це відмова від сюжетності, від наявності в творі того, що в традиційному малярстві прийнято називати сюжетно-розповідною зав'язкою картини. Як відомо, художники-традиціоналісти прагнуть так компонувати картину, так розміщувати постаті і предмети на полотні, щоб між ними був сюжетний зв'язок, щоб в результаті з'явилося живописне оповідання, розповідь і глядач ніби включався б в дію, ставав її активним учасником. Так виникає сюжетність, якою, як правило, характеризується традиційна жанрова картина. У творах метафоричного малярства сюжетний зв'язок відсутній навіть у тих випадках, коли художник розробляє традиційні мотиви, як це можна бачити, наприклад, у творах російського художника М. Зайцева.

Мотиви картин М. Зайцева підкреслено буденні, прості: художник любить зображувати більш ніж скромні інтер'єри кімнат з пейзажами міських околиць, що видніються з вікон, такі ж непримітні будиночки передмістя та сільські краєвиди. Відбір об'єктів зображення, як бачимо, традиційний. Однак далеко не традиційною є трактовка цих об'єктів. У картинах Зайцева сюжетної дії ніколи не виникає. Кожен предмет на його полотнах існує немов би сам по собі, як і постаті людей. Вони хоч і оточені звичайною побутовою обстановкою, однак внутрішньо виключені з її ритму. Персонажі в творах художника завжди замислені і звернені не до того, що їх супроводжує в житті, а до глядача, в результаті чого зв'язок між образами твору і глядачем стає специфічним. Між ними виникає дистанція, якої художники-традиціоналісти прагнули будь-що уникнути. Загострюючи цю дистанцію, художник тим самим сильніше привертає увагу глядача до зображеного, до постатей людей і предметів, які набувають явно символічного звучання.¹

Важливо уникати також живописного багатослів'я, побутових подробиць, які, як відомо, у творах розповідно-описового плану відіграють важливу роль як складова і невід'ємна частина сюжету. Акцент повинен бути зроблений на найбільш характерних деталях, здатних піднести образ над буденністю, змусити глядача пережити його, задуматися над його прихованим змістом.

Художник, який працює в метафоричному ключі, повинен уміти бачити в щоденному нещоденне, в конкретному загальнолюдське, уловлювати в буденному високий, «вічний» смисл. А це значить, що у творенні метафоричних образів особливого значення набуває творча уява митця, його схильність до філософського осмислення тих життєвих явищ, які стають об'єктом його зображення.

¹ Детальніше про творчість М. Зайцева див.: Морозов А. И. Советская живопись 1970-х годов. – М., 1979.

Метафоричний малярський образ повинен викликати у глядача «складне почуття», містити в собі, образно кажучи, «пізнавальну загадку», закликати до співтворчості з автором, до спільних з ним роздумів над смыслом життя.

Усе це в свою чергу пов'язане з переосмисленням ролі художньої форми. У творах метафоричного малярства, на відміну від малярства традиційного, форма трактується, як правило, узагальнено, без детальної розробки, що сприяє монументалізації образів, наближує станкову картину до настінного розпису, а точніше, до монументально-декоративного панно. Яскравим прикладом цього може бути, зокрема, картина Т. Яблонської «Літо» (1967), в якій художниця створила узагальнений образ української природи, образ, що змістом своїм наближається до символу, а формою – до декоративного панно.

Нового характеру в декоративному малярстві набуває композиційне вирішення картини. Твори метафоричного малярства, як правило, малофігурні, позначені граничним лаконізмом. Колористичне вирішення цих творів теж своєрідне і будується на інших принципах, ніж колористичне вирішення творів традиційного малярства. Кольори в картинах-метафорах здебільшого локальні, позбавлені тонових градацій і нерідко містять у собі символічний зміст.

З усього, сказаного вище, випливає такий висновок: у творах лірико-інтелектуального, метафоричного малярства все підпорядковується одній меті, а саме – створення такого живописного образу, який би містив у собі глибокий загальнолюдський зміст і за характером узагальнення життєвих явищ наближався до образу-символу чи образу-алегорії.

Метафоричність – це лише один з засобів художнього узагальнення в творах образотворчого мистецтва, причому далеко не універсальний. Незважаючи на те, що потяг до метафоричності серед художників останнім часом значний, все ж основним, домінуючим напрямком в малярському сучасному мистецтві залишається напрямок традиційний. Зрештою – обидва ці напрямки рівноправні, обидва мають право на існування. А тому нехай змагаються між собою на користь прогресу в естетичному розвитку людства.

Список використаних джерел

1. Арутюнова Н. Д. Метафора й дискурс / Н. Д. Арутюнова // Теория метафоры. – М., 1990. – С. 5–53.
2. Всеобщая теория искусств : в 3 т. – М., 1962. – Т. 3. – 530 с.
3. Ванслов В. О станковом искусстве и его судьбах / В. Ванслов. – М., 1972. – 296 с.
4. Дмитриева Н. Изображение и слово / Н. Дмитриева. – М., 1962. – 314 с.
5. Каменский А. Счастье жизни. – Сарьян / А. Каменский. – М., 1969. – 26 с.
6. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М., 1976. – 367 с.

// *Іст.-літ. журн.* 1996. № 2. С. 7–11.

// *Методологічні аспекти літературознавчого синтезу : зб. наук. пр. на пошану проф. Нонни Шляхової з нагоди її 75-річчя / відп. ред. Є. М. Черноіваненко ; ОНУ ім. І. І. Мечникова. Одеса : Астропринт, 2008. С. 79–86.*

Художнє слово Т. Г. Шевченка на службі народної освіти виховання

Зародження і розвиток капіталістичних відносин в середині XIX-го століття дав поштовх до значного поживлення в галузі освіти і виховання. В цих умовах велась класова боротьба між прогресивними і реакційними педагогами та політичними діячами за оволодіння свідомістю молодого покоління. В процес цієї боротьби активно включалась і художня література – могутній фактор впливу на формування характеру і світогляду молоді.

Критичні, філософські та художні твори, які відіграли виняткову роль в розвитку педагогічної думки та шкільної науки, займають значне місце в літературній спадщині видатних революціонерів-демократів В. Г. Белінського, М. Г. Чернишевського, М. О. Добролюбова, Т. Г. Шевченка.

В. Белінський вважав, що дитячі книги пишуться для виховання, а вихованням вирішується доля людини. В багаточисленних статтях про дитячу літературу Белінський виступає проти догматизму, схоластики шкільного навчання, рекомендує дітям читати прогресивні, суспільно значимі твори, такі, які б збуджували патріотичні почуття, народні книги. Великий критик бідкається, що у нас мало книг для виховання – учбових та літературних дитячих творів, його постійно цікавить питання сім'ї і школи:

«О, серце обливається кров'ю при думці про безтолковий підручник і варвара-педагога, які загальними силами вбивають юні таланти і із дітей з людським організмом роблять ідіотів...»¹.

Література і школа, письменник і учитель, виховання людини майбутнього нового суспільства – такі проблеми порушують у своїх роботах М. Чернишевський і М. Добролюбов. Працюючи вчителем у Саратовській гімназії, Чернишевський прищеплював молоді революційні погляди на дійсність. «Я роблю тут такі речі, які пахнуть каторгою», – записує письменник в щоденнику про свою роботу в Саратові. Чернишевського турбує, яку роль у вихованні повинна грати книга і педагог, тому він гаряче рекомендує молоді і дітям одні твори і виступає проти інших, визначає роль вчителя в цій справі.

В ряді літературно-педагогічних та критичних статей, рецензій М. Добролюбов ставить вимоги наблизити художню літературу і школу якомога ближче до життя, дитяче читання направити на глибоке пізнання дійсності, пристосувати до завдань часу:

«Не абстрактно-моральні сентенції, не фантастичні марення, не розчулені розглагольствування повинні тепер займати сторінки дитячих книг: в них повинні повідомлятися позитивні відомості про світ і людину, оповідання із дійсного життя, роз'яснення тих питань, які тепер хвилюють суспільство і зустрінуть нинішніх дітей, як тільки вони вступлять в життя»².

¹ Белинский В. Г., Чернышевский Н. Г., Добролюбов Н. А. О детской литературе. – М. : Детгиз, 1954. – С. 21.

² Белинский В. Г., Чернышевский Н. Г., Добролюбов Н. А. О детской литературе. – М. : Детгиз, 1954. – С. 335.

Питанню домашнього і суспільного виховання молодого покоління М. Добролюбов особливо багато уваги приділив в статті «Риси для характеристики руського простолюду». Розглядаючи оповідання М. Вовчка «Игрушечка», критик розвінчує пагубне панське виховання, яке веде до загибелі дитини, і проповідує народне.

Твори генія України Т. Г. Шевченка, як і твори російських революційних демократів, гартували в народних масах борців за нове суспільство. Своїм життям і творчістю великий співець свободи показав неповторний приклад того, як покріпачений народ вміє виховувати своїх синів, і затаврував назавжди всю поміщицько-дворянську систему навчання та виховання.

Глибоке розуміння великої перетворюючої сили освіти спонукало Шевченка до створення, з одного боку, художніх образів – самовідданих поборників прогресу і науки, а з другого – представників морально розкладеної молоді, вихідців з пануючих кіл суспільства. Ці різноконтрастні типи найяскравіше виступають в його російських повістях, де проблема сім'ї і школи здебільшого є центральною.

Людей, покалічених і вбитих дворянсько-поміщицьким середовищем, Шевченко наділив епітетом «несчастный». Головний герой повісті «Несчастный» Іполит – син розгульної і жорстокої поміщиці, вилупок з кріпосницького маєтку. В дитинстві він пройшов школу розбещеності і злочинства в домі матері.

Т. Шевченко пером художника-сатирика викриває нігілістичне ставлення поміщиків до освіти, навчання. Зарозуміла поміщиця Марія Федорівна переконана, що її сину грамота не потрібна, бо син «столбовой дворянин». На пораду сусід віддати Іполитушку в науку, Марія Федорівна в думках відповідає: «Дурні ви... зі своєю грамотою; адже він столбовий дворянин, поміщик, та ще й поміщик який! 1000 душ чистогану, не по-вашому – три з половиною душі, та й ті три рази закладені і перезакладені, – ось воно що! До нього, неграмотного, ви ж, грамотні, прийдете і в ноги поклонитесь»³.

Ніби на глум («так, для проформи») поміщиця примусила канцеляриста навчати свого тупоумного сина. Не раз водили писаря Федю на конюшню («а на конюшню відомо для чого водять» – далеко не двозначно зауважує Шевченко), але крім злочинства Іполитушка нічому не навчився. Це ремесло Шевченко іронічно називає «художеством».

Пізніше, навчаючись в Петербурзі, замість того, щоб ходити на уроки до вчителя, Іполит гуляє на крадені гроші, потрапляє в публічний дом. Згодом бачимо його рядовим солдатом в Орській кріпості, куди він був відданий рідною матір'ю «за неповагу» до неї.

Таким Іполита зробило поміщицьке гніздо, де він спостерігав фізичне покарання кріпосних на конюшні (в тому числі і свого вчителя), брехню і егоїзм,

³ Шевченко Т. Повна збірка творів : в 3 т. / Т. Шевченко. – ДВУ, 1949. – Т. II. – С. 216. (Далі цитуватиму за цим виданням, вказуючи в дужках тільки сторінку).

розпусту і пихатість – весь ідіотизм поміщицько-дворянського середовища. Поняття «нещасний» Шевченко розповсюджує на цілий прошарок тодішнього суспільства – розбещене панство, представником і жертвою якого став Іполитушка. Дізнавшись від солдата, хто такий Іполит, оповідач розмірковує: «Слово «нещасний» дивно якось було вимовлено солдатом. Мені здалося, що він цим словом називає якийсь стан, а не те, що воно власне виражало.

Згодом я дізнався, що там і крім солдат так вимовляли це слово, а коли я освоївся з ним, то я і сам його точно вимовляв так» (стор. 194).

Вплив середовища на індивідуум – важливий фактор формування характеру людини. Щоб яскравіше і художньо переконливіше довести цю незаперечну істину, Шевченко часто ставить своїх героїв спочатку в однакові умови виховання, а потім – в різні. В повісті «Музикант» письменник висміяв Софію Самійлівну, матір-поміщицю, яка збирається виховувати своїх дочок поза будь-яким середовищем, «у цілковитому відлюдді і потім випустити їх у світ зовсім, як двох пташенят з-під крильця». Автор іронізує над цією нездійсненною ідеєю матері-зозулі, що віддала своїх дочок Лізу і Наташу чужим людям – Мар'яні Якимівні та Антону Карловичу. Та письменник вітає цей нематеринський вчинок, бо, справді, що корисного може дати дітям мати, тільки по званню, великосвітська красуня, яка соромиться, коли її хто спитає про здоров'я її дітей, а в майбутньому думає відправити дочок в Смольний інститут, – в Полтавському вони можуть зробитись хохлячками. Всім ходом розвитку подій в повісті письменник-дітолюбєць застерігає: не довіряйте таким матерям дітей, бо вони понівечать їх чисті як сльоза душі, вб'ють їх морально.

В умовах доброти, чистосердечності правдивості і простоти виховувались сестри Ліза і Наташа в дитинстві. Двох сестер письменник порівнює з двома каплями води, підкреслюючи цим їх зовнішню і внутрішню схожість. Наташа залишилась в своїх прийомних батька й матері – Мар'яні Якимівні і Антона Карловича.

Тільки народне виховання – художньо стверджує Т. Шевченко, – може дати найкращі результати. Ліза й Наташа в дитинстві виховувались в народному дусі: вони знали українську народну мову, звичаї, пісні, танці, музику. Оповідач любить такою картиною: музикант «грав на скрипці танцювальну малоросійську пісню, а Ліза і Наташа перед ганком з піднятими рученятами, ніби приклацуючи, танцювали, примовляючи:

*Гоп-чук, гречаники,
Гоп-чук, печенії* (стор. 151–152).

Утверджуючи народне виховання, Шевченко виступає проти нав'язування дітям всього іноземного, погрібного і непотрібного. Більше того, Шевченко показує, що українське народне середовище настільки сильне, що німці і французи, того не бажаючи, піддаються його впливові.

Природні психологічні задатки і риси, прищеплені Наташі в дитинстві, зміцнюються в період отрочтва і юності. Доброю, чуйною, розумною і скромною виростає Наташа, вона любить музику і людей, розуміє простий народ, знає його пісні і танці.

Дальшим образом розвитку Лізи письменник ставить і розв'язує складне психологічне завдання: де шукати причини того, що Ліза, така схожа в дитинстві поведінкою і вдачею на Наташу, стала її протилежністю? Волею беззаконня Ліза потрапила в маєток розпутного поміщика Арновського, спокусника дівчат, який уже не одну кріпосну відправив на той світ. Загострюючи увагу читача показом жорстоких нелюдських умов виховання Лізи, Шевченко розповідає про трагічну загибель талановитої артистки Тарасевич, винуватцем якої був поміщик-садист.

Перебування в Арновського і опіка «безграмотної старої, підлої дівки», сестри поміщика, спостереження ситого і розпутного життя, – все це зробило пагубний вплив на вразливий характер Лізи. Дівчина стала капризна і горда, байдужа до людського горя. Відчувши владу над старим поміщиком, вона погоджується вийти за нього заміж з тим, щоб потім посміятися над спокусником і самій стати владною поміщицею. Ліза – колись прекрасне, миле створіння, була «так не по-людськи морально спотворена» умовами виховання. «Згадайте, – говорить автор, – що Ліза виростала під безпосереднім наглядом розпутної старої дівки. Згадайте це, і неприродне заміжжя Лізи робиться самим натуральним» (стор. 181). Ліза стала поміщицею, але вона, як і Іполит, нещасна, бо в неї украдено щастя – чисту, непорочну душу, благородство простої, чесної людини.

Наташі не торкнулось жало поміщицького середовища, вона залишилась доброю, простодушною, скромною і милою людиною. Вийшовши за недавнього кріпака, подібного до неї характером, талановитого музиканта, вона стала щасливою. Письменник закінчує повість словами радості за щасливих благородних людей: «Я страшенно люблю дивитись на щасливих людей, і, по-моєму, нема прекраснішого, нема більш втішного видовища, як образ щасливої людини» (стор. 189).

Засуджуючи самодержавно-кріпосницький лад, закликаючи народ до його повалення, Т. Г. Шевченко шукає разом з тим позитивного ідеалу прекрасного в житті. В повісті «Близнецы» письменник поглиблює питання ролі родинного, шкільного та суспільного виховання в житті людини. Обравши об'єктом зображення двох близнят, підкинутих солдаткою на другий день народження заможному бездітному хуторянину Никифору Федоровичу Сокирі, Шевченко показує, «яка статися може різниця від виховання між двома об'єктами, абсолютно однаково організованими».

Шевченко в цій повісті розширює межі художньо-педагогічних проблем. Він створює тут і тип нещасного, і різче окреслює свій ідеал – тип щасливого, створює позитивні образи учителів-вихователів.

На Полтавщині, в оточенні прекрасної української природи щасливо живуть близнята Ватя та Зося в не менш щасливих прийомних батьків Никифора Федоровича і Параски Тарасівни Сокир. Брати настільки були схожі зовні і внутрішніми якостями («всім єством своїм»), що тільки мати могла їх розрізнити.

Т. Шевченко полемізує з тими педагогами, які твердили, що виховання, середовище не впливає на становлення характеру людини («який з колиски, такий і в могилку»). Український письменник стоїть тут на одних позиціях з російським критиком М. Добролюбовим, який виступав проти принципів, «кто в чем родился, в том и пребывай», «знай сверчок свой шесток».

«Ще говорять, – читаємо в «Близнецах», – що живі дитячі враження такі живучі, що вмирають тільки разом з нами, що вихованням нічого не зробиш з юнака, коли його дитинство було оточене грубою декорацією і такими ж акторами (тут в розумінні вихователя, вчителя – І. З.). і що дитинство, проведене на лоні божественної природи і на лоні люблячої прекрасної матері і християнина батька, – що такі прекрасні враження незборимою стіною стануть навколо людини і захистять її на дорозі життя від усіх мерзот коловоротного світу.

Подивимось, в якій мірі можна вірити цій непорушній істині (стор. 302).

Художніми образами Зосима і Саватія Шевченко заперечує твердження буржуазних педагогів про вродженість моральних рис і проповідує матеріалістичну точку зору на це: навколишня дійсність, характер виховання формують свідомість особистості. Домашнє оточення, в якому росли брати Саватій та Зосим, методи навчання і виховання колишнього семінариста Степана Мартиновича Левицького дали чудові результати – діти були прикладом у поведінці, щирі й правдиві, слухняні, успішно оволодівали учбовими матеріалами. Та життєві дороги обох братів виявились контрастно протилежними, і залежало це, насамперед, від умов, в які вони потрапили, від учителів-вихователів.

Т. Г. Шевченко перший в українській літературі створив позитивні образи вчителів. У «Близнецах» діють відомі історичні особи, письменники-педагоги Г. С. Сковорода і І. П. Котляревський, а також вигаданий персонаж учитель Левицький.

Бурсацька дійсність зробила з Степана Левицького ідіота. Зовнішній і внутрішній портрет семінариста, майбутнього вчителя дітей Сокири, змальовано в добродушно-шаржовому плані:

«...потворно довга і худа фігура, з такими ж незграбними кістлявими руками, обличчя опойкового кольору з величезним носом, випнутим вперед довгим загостреним підборіддям і з чималими висячими вухами і, на додаток, з розпухлою нижньою губою... Внутрішні достоїнності Степана Мартиновича були в повній гармонії з зовнішніми» (стор. 316). Наймичка Марина, побачивши семінариста, сумнівається: «Чи воно живе?»

Та під драною свитою і засушеною душею семінариста б'ється добре серце. Дійсність приспала і спотворила його добру натуру, а людське ставлення Никифора Федоровича розбудили природні здібності і сили Степана Мартиновича.

З ідіота, яким був семінарист, Сокира зробив людину, здатну мислити і глибоко відчувати.

Левицький сумлінно виконав роль домашнього вчителя, віддав всі свої знання і уміння, щоб прищепити Саватію і Зосиму найкращі людські якості. Але добротне зерно дає буйні сходи, коли падає на родючу землю. Домашнє і шкільне навчання й виховання є тим зародком, з якого має розвинутисть, сформуватись характер людини. Середовище, оточення є тим ґрунтом, на якому вона росте і розвивається, – стверджує Шевченко.

Зосим потрапив до військової школи, де навчались діти привілейованих класів. Знань там хлопець не здобуває, бо «наше воєнне сословіє далеко відстало від сучасників на шляху освіти», а середовище, в якому опинився курсант кадетського училища, потім гвардійський офіцер Сокирін, виявилось згубним. Моральне розтління Зосима дійшло свого краю: він спився, став злодієм, жорстокою людиною без совісті і честі. За моральною загибеллю прийшла смерть фізична. Отже, з колиски Зосим вийшов однією, а в могилу зійшов зовсім іншою людиною.

Не тими стежками пішов Саватій. Він потрапив у середовище, що стояло ближче до народу, де здоровий демократичний дух був відчутніший – в Полтавську гімназію, попечителем якої перебував тоді автор знаменитої «Енеїди» І. П. Котляревський, а потім – в Київський університет.

Тогочасна дійсність давала мало матеріалу для створення позитивного типу вчителя. Мертвотна схоластика, догматика, відірваність школи від життя – все це засушувало та засмічувало мозок вчителя, робило черствою його душу. Шевченківський ідеал вихователя – народний учитель, виходець із низів, що живе інтересами, мріями і прагненням народу, є його проповідником. Тому Шевченко звертається до історичної особи І. П. Котляревського – народного письменника і педагога.

Гімназія, керована Котляревським, певна річ, не була чимось новим, відмінним від інших гімназій типом школи. Але її попечитель стояв близько до народу, знав його запити, пісні, обряди і зміг демократизувати гімназичні порядки, наблизити навчання і виховання до народного життя. Котляревський за Шевченком (і це відповідає історичній дійсності) носить селянський одяг, розмовляє народною українською мовою, простий у поведженні, добрий, ласкавий. Степана Мартиновича він зустрів «в білому полотняному халаті і в солом'яному селянському капелюсі», посадив його обідати, ласкаво повів з ним мову про Саватія та Зосима, обіцяючи допомогти їм у навчанні.

Діти Сокири перебували під безпосереднім наглядом Котляревського, добрими якостями їх не міг він налюбуватись, але спостережливе око побачило, а чуйне серце вихователя відчуло негативний вплив кадетського училища на Зосима. В листі до старого Сокири він пише:

«Раз у мене Зося попросив гривеник на якусь кадетську потребу, але я йому не дав; з досвіду знаю, що не добре давати дітям гроші» (стор. 341).

Саватій Сокира – втілення авторських поглядів на виховання. Вихований Котляревським, він пішов шляхом передової демократичної молоді. Здобувши вищу освіту в Київському університеті, Саватій їде працювати лікарем в оренбурзькі степи, а після повернення на Україну теж віддає сили і знання на благо рідного народу.

Т. Шевченко зупиняється на відтворенні навчання і виховання старшого покоління – Федора Сокири та його сина, названого батька близнят, Никифора. Ще в той час, коли дворяни «не находили потреби в освіті або, краще, їм не наказували освічуватись», юний Федір Сокира тягнувся до знань. Навчаючись в Київській бурсі, Федір подружився з Іваном Левандою, пізніше знаменитим церковним оратором, і уже відомим тоді філософом Григорієм Сковородою.

Неабиякий потяг до науки мав і Никифор Сокира, тільки Вітчизняна війна 1812 року завадила йому стати вченим та музикантом. Ці добрі освітньо-виховні традиції сприйняв молодий Саватій Сокира. Якщо вчителем Саватія був Котляревський, то недалекий його попередник Сковорода вчив Никифора Сокиру. В епізодичний образ Сковороди (про письменника йде мова в кількох місцях у формі спогадів) втілена думка про високе покликання народного вчителя, йдучи за історичними фактами, Шевченко розкриває роль Сковороди, як мандрівного просвітителя народних мас, який «надіне на себе сіру свитку, накриє голову солом'яним брилем, візьме флейту в руки і марш куди очі дивляться». Скрізь можна зустріти народного вчителя в Березані і в Переяславі, в Кисті і Трахтемирові, в Яготині і в Полтаві. Навчаючи музики юного Никифора Сокиру, вчитель-філософ знайомить свого учня з суспільними відносинами на Україні в XVIII ст., вчить критично сприймати дійсність, читаючи йому свої твори, в яких критикуються представники експлуататорських класів і їх посіпаки: «...менше як через рік вони вже вдвох з учнем співали різні канти і дуети, а в день ангела отця Григорія, після вечері, на велике захоплення гостей, заспівали вони, з акомпанементом на гусях, сатиричну пісню Сковороди, яка починається так:

*Всякому городу нрав и права,
Всяка имеет свой ум голова.* (стор. 306)

Повість Т. Шевченка «Близнецы» глибоко реалістична, пройнята передовими ідеями, любов'ю до України, її народу, пісень і обрядів. Головне в творі – палка проповідь народно-демократичних методів навчання і виховання та засудження розтлінної «педагогіки» поміщиків і дворян. Безумовно, повість відіграла важливу роль в розвитку прогресивної української прози та передової педагогічної думки.

Глибоко народне виховання – єдино вірний шлях виховати працелюбних, чесних і відданих своїй країні громадян, борців за новий, кращий суспільний лад. Така думка проходить через усі російські повісті Шевченка. Переконує в цьому письменник художньою правдою, створюючи то контрастні позитивні і

негативні образи дітей селян та поміщиків і їх вчителів, то зображуючи виховання засобом народної пісні і танцю, як важливих компонентів всієї системи народної педагогіки, то бичуючи нещадно прибічників сліпого наслідування всього іноземного.

Тільки княгинею в майбутньому бачить свою дочку пані Катерина Лук'янівна («Княгиня»). Відповідно їй наставляє вона Катрусю, оберігаючи дитину від усього мужицького: виховує презирство до фізичної праці, народних пісень і танців, до простих гречкосіїв, привчаючи дочку до думки, що вона може вийти заміж тільки за князя або генерала.

З творів Шевченка нам уже відомий образ пихатої, зарозумілої, високомірної поміщиці. Розтлінно діє вплив Катерини Лук'янівни на свою дочку. Вона вчить Катю музики, але категорично забороняє народні мелодії, бо «тільки інструмент псуєш своїми мужицькими піснями», – заявляє мати дочці. Природне обдарування Каті безсумнівне. У неї прекрасний голос: «...бувало, візьме та і заспіває: «Не ходи, Грицю, та на вечорниці», – тихо, тихо та солодко, так би ось, здається і слухала б її, слухала б до самого світанку», – розповідає колишня її няня. А хазяїн, в якого зупинився оповідач, згадує: «...раз іду я вночі біля вашого саду, тільки слухаю, щось співає, тільки не «Гриця», а якусь іншу пісню. Я зупинився і так простояв, як прикутий до тину, до самого білого дня» (стор. 114).

Та не про розвиток таланту своєї дочки дбала поміщиця, вона спала і бачила свого зятя чи то князя, чи то генерала. Вболіваючи за справжніх матерів, Шевченко вигукує: «О, матері, матері! Ви забуваєте свої муки при народженні дитини, коли так недорого продасте своє дитя, котре вам так дорого обійшлось» (стор. 118).

Драгун, князь Мордатий, за якого силоміць видала мати Катрю, пустив з вітром і димом господарство пані, загнав у могилу милу, тиху і покірну молоду дружину. Письменник прямо вказує на винувницю цієї печальної історії:

«А все мати! Всьому, всьому причиною одна рідна мати: захотілось їй, бачиш, свою єдину дочку побачити княгинею! Ну ось тобі і княгиня! Любуйся тепер на свою княгиню! Любуйся тепер на своє прекрасне село, на свій сад зелений, на свій будинок високий! Любуйся. Катерино Лук'янівно, любуйся на свої добрі справи! Ти, ти одна все це натворила!» (стор. 117).

Козачком був приставлений малий кріпак Кирило до свого ровісника графа Болеслава (повість «Варнак»). На уроках, які давали графу спеціально виписані вчителі, був присутній і козачок. Графу наука не давалась, а козачок, прислуговуючи на уроках, вбирав в себе знання, мов губка, і завжди потім готував свого малого повелителя до екзаменів.

Якщо в Болеслава й були мізерні здібності до навчання, то й ті приглушувались матір'ю. Розповівши про те, як мати захоплювалась неіснуючими успіхами свого сина в оволодінні знаннями, як вона в усьому догоджала йому, і сама показувала поганий приклад, письменник запитує: «Тепер скажіть мені,

який добрий моральний приклад міг бачити хлопчик в сімейному житті своїх батьків?» Читачеві легко дати відповідь, яка впливає з дальшого розгортання сюжету: тільки згубний, розтлінний вплив на формування характеру молодії людини може зробити графське виховання.

Графиня-мати й наймані вчителі привчили малого Болеслава до того, що він – граф, багатий і тому йому не потрібно вчитися. Така «наука», моральна розбещеність, яку спостерігав син в маєтку матері, виховали з Болеслава тупу, розпутну, людину, садиста, вбивцю рідного батька, злодія.

Болеславу протиставляється образ Кирила – сироти, розумної й кмітливої дитини, хлопця, який виховувався серед селян-кріпаків і під впливом ласкавої, освіченої і передової вчительки Магдалени. За кордон подався граф Болеслав, укравши в старої графині гроші, варнаком, народним месником став Кирило. Такі контрастні наслідки різного за своїм змістом і формою виховання.

Практичною діяльністю і художнім словом Тарас Шевченко дбав про те, щоб дати освіту широким масам трудящих. Принципові позиції, з яких письменник виходив у розв'язанні цього питання, висловлено героєм повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали»: «Освіта повинна збагачувати, а не обкрадати серце людське». «Корінь навчання гіркий, – говорить Шевченко в повісті «Наймичка», – плоди солодкі».

Настирливе прагнення простолюдина до освіти, природний його потяг до світла, важкий шлях до науки Шевченко показує в ряді повістей. Письменник зображує навчання дорослих та дітей у школі і дома, на полі, солдат – у вільний від муштри час.

Яскраві епізоди навчання в школі, що мають автобіографічний характер, відтворює Шевченко в експозиційній частині повісті «Княгиня».

Всі чинники буржуазної педагогіки показані письменником в дії: тут і зубріння безглуздих складів церковно-слов'янської мови тму-мну, тля-мля і жорстоке частування учнів березовою кашею, тут і вчитель-дячок, який далі псалтиря нічого не знає, і важка праця та жебракування школяра. Серпанком смутку і обурення пройняті картини розповіді про навчання в школі: «...вийду із школи на вулицю, подивлюсь в яр, а там мої щасливі ровесники граються собі на соломі біля клуні і не знають, що є на світі і дяк, і школа. Дивлюсь, бувало, на них і думаю: «Чому ж я такий безталанний, для чого мене, сердешного, мучать над проклятим букварем?» (стор. 105).

Дячок Совгир – нещасна і жорстока людина, це породження тогочасної дійсності. Письменник називає Совгиря спартанцем, підкреслюючи цим крайню надмірність в обмеженні своїх життєвих потреб. Він не тільки бив своїх вихованців, а в процесі здійснення цього «педагогічного» заходу примушував учня читати п'яту заповідь. Шевченко наголошує на тому, що мордобій був законом буржуазної педагогіки і став уже традиційним, як щось само собою зрозуміле: «Мир праху твоєму, сліпий Совгирю! Ти, бідолаха, сам не знав, що робив: тебе так били, і ти так бив і не підозрівав гріха в своїй простосердечності!» (стор. 106).

Важка робота, голод, жебракування ждали малого героя повісті в п'яного стихарного дячка, в якого він був за школяра і наймита. Безнастанна праця, спотикання попідтинню з торбою і простягнутою рукою, щоденне читання псалтиря над покійниками – на цьому починалось і кінчалось навчання дитини. «І багато, багато міг би я розказати захоплюючих і повчальних речей на цю тему, – продовжує оповідач, – та розказувати якось сумно» (стор. 107).

У вірші «Доля» Т. Шевченко теж відтворює подібну картину навчання в дячка і говорить про його сумні результати:

*Ти не лукавила зо мною,
Ти другом, братом і сестрою
Сіромі стала. Ти взяла
Мене, маленького, за руку
І в школу хлопця одвела
До п'яного дяка в науку.
– Учись, серденько, колись
З нас будуть люди! – ти сказала.
А я й послухав, і учивсь,
І вивчився. А ти збрехала.*

Великий Кобзар створив яскраві образи представників народу, які нестримно прагнуть до освіти, а навчившись, безкорисливо передають свої знання іншим. Характерним з цього погляду є образ Трохима з повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали». В цей образ письменник втілює думку про могутню перетворюючу силу грамотності, освіти, думку, яка в більшій чи меншій мірі проповідується Шевченком в усіх російських повістях.

Трохим був звичайним, мовчазним, некітливим і лінивим панським слугою, який більше «лежав на ларі у передпокої, але не спав, а глибокодумно дивився в стелю». Пізнавши таємниці букваря, навчившись писати, Трохим ніби перероджується: всім він цікавиться, записує народні пісні, читає книги. Чистосердечний, правдивий, щирий слуга, Трохим, в поведінці якого не було нічого лакейського, здружився з таким же добрим, щирим матросом, відомим своїм нечувано гуманним вчинком: в нагороду за каліцтво на фронті і вірну службу вітчизні, цей матрос попросив звільнити його сестру з кріпацтва.

Скоро недавній безграмотний, до всього байдужий слуга Трохим стає вчителем матроса. Переборюючи труднощі педагогічної премудрості, Трохим терпеливо навчає грамоті свого нового товариша. Ось лаконічна сценка передачі знань з уст в уста: «Чекаючи мене, Трохим читав вступну лекцію своєму учню. Коли я входив у кімнату, він примушував його пізнавати букви на обкладинці «Морского сборника» і прехитро тлумачив йому, що означають дві палички з перекладинкою зверху і що означають такі ж дві палички з перекладинкою посередині... Ця нова сцена звільнила мене від втомлюючого враження попереднього відчуття» (стор. 594).

Визнаючи за наукою велику перетворюючу силу, Шевченко разом з тим наголошує на тому, що освіта в руках пануючих класів стає знаряддям експлуатації, наживи. В народі родилось, здається, варварське прислів'я, яке проте, має під собою реалістичну основу: «Мужички наші недаремно говорять: «Не буде добра і правди на землі, поки письменному очі не повилазять» («Капитанша»). В середині XIX ст., коли серед трудящих грамотна людина зустрічалась дуже рідко, це прислів'я було суворим осудом пануючих класів, в руках яких була освіта. Шевченко в повістях «Капитанша», «Художник» вивів образ писаря – п'яниці і хабарника, шахрая, морально розтлінного експлуататора. Він користується всіма благами, живе паразитом на тілі мужика, бо він єдино грамотна людина, «святе письмо читає». Письменник робить висновок в «Капитанше»: «Загальна грамотність в народі – величезне добро, але де на 100 – один грамотний – величезне зло».

В поетичних творах, в «Щоденнику» Тарас Шевченко нерідко принагідно теж висловлює свої думки про характер виховання, шкільне навчання, про потребу освіти для широких народних мас. В повістях ці проблеми є центральними. Великий письменник-революціонер добре усвідомлював, що від розвитку науки і освіти залежить майбутнє суспільства, тому він так настійно проповідував художнім словом прогресивні, народні методи виховання і навчання.

Торкаючись в своїх художніх творах проблеми освіти і виховання, Т. Шевченко і тут залишався на революційних позиціях. Визнаючи, що народ творить матеріальні і культурні цінності, що тільки маси є рушійною силою розвитку суспільства, великий Кобзар вважав, що освіта повинна належати народові, а міцна народна мораль повинна бути основою, ґрунтом виховання поколінь.

Художньо-педагогічні проблеми, висунуті і розв'язані Т. Шевченком в російських повістях, мають велике значення і в наш час. Твори Шевченка завжди будуть взірцем для радянських письменників, які пишуть про нову школу, таку, про яку мріяв великий поет.

// Праці ОДУ ім. І. І. Мечникова. Серія Філол. наук. 1962. Т. 152, вип. 14 : Т. Г. Шевченко. С. 145–153.

Смислові параметри кольорового універсуму «Лісової пісні» Лесі Українки

Твір справжнього мистецтва, зокрема синтетично-філософського характеру, яким є драма «Лісова пісня» Лесі Українки, відкриває при перерахуванні все нові й нові грані для дослідника.

Драма-феєрія «Лісова пісня» є одним із «найкольоровіших» творів видатної української письменниці, отже благодатним об'єктом для вивчення поетики кольору. У монографії «Найперше – музика у Слові: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст.» Олександр Рисак, досліджуючи проблеми синтезу мистецтв у творчості видатних письменників періоду порубіжжя ХІХ–ХХ століть, наголошує, що «сприймаючи світ у його звуково-кольорових ознаках, у видозміні і взаємозумовленості поліаспектних виявів, Леся Українка шукала і знаходила відповідні художні “знаки”, збагачуючи тим самим мистецьку палітру» [11, 73]. Літературознавець С. Соловійов підкреслює: «Колір у літературі має особливий винятковий інтерес для дослідника: письменник використовує його ненавмисне, інтуїтивно, підсвідоме, як правило, це природна, натуральна функція» [12, 54]. Разом із тим серед аспектів вивчення творчості Лесі Українки питання кольористики заслуговує на більшу увагу, бо вивчається, як правило, побіжно і не спеціально. Серед досліджень, у яких ця проблема так чи інакше звучить, доцільно назвати праці В. Агєєвої [2], І. Денисюка, Л. Міщенко [6], Н. Кузякіної [8, 9], Л. Кулінської [10], Л. Скупейка [13] та ін.

Драми Лесі Українки умовно можна поділити на «безкольорові» та «кольорові». Досліджуючи смислові параметри кольорового універсуму драматичних творів письменниці, виділимо «кольорові» драми: «Блакитна троянда», «Осінь казка», «Камінний господар» і «Лісова пісня». Не кожному митцеві вдається майстерно використовувати барву, щоб продемонструвати багатогранність змалюваного навколишнього світу та почуттєвої сфери людини. Символіка кольору підкреслює у Лесиних драмах національні традиції, і це обов'язкова умова естетичного та емоційного сприйняття світу. «Поетеса була дуже уважна до зорових ознак осмислюваних явищ і процесів, майстерно послуговуючись широким кольоровим спектром», [11, 369–370] – робить висновок Олександр Рисак, аналізуючи поетичний доробок Лесі Українки.

Драма «Лісова пісня» відзначається неабияким кольористичним багатством і характеризується яскравою єдністю емоційного й пісенного початку. Письменниця передає красу рідного волинського краю, як правило, відмовляючись від власних колористичних епітетів. Кольори, які зустрічаються у драмі, мають відношення до пейзажу, до рослинного світу природи. Не дарма поетеса назвала її «лісовою». Природа сама була творцем, «генієм пейзажу», вона не

тільки чудовий художник, але й неперевершений колорист, користується яскравою палітрою фарб і кольористичними відтінками.

Як відомо, ще Микола Зеров звернув увагу на «прославлення матірнього лона природи» [7, 396] у драмі. Символіка кольору «Лісової пісні» стає ще більш зрозумілою, якщо згадати слова поетеси про «рідний куточок» Волині в її віршах і листах, спогадах друзів та знайомих. Характеристика її як «лісової душі» розкриває достатньо повно емоційну позицію автора драми, що знаходить втілення в тузі за волинськими лісами.

Перевага білої та зеленої фарб у драмі зразу стає очевидною. Частотність цих кольорів, здавалось би, пояснюється досить просто – воно відповідає духу драми, визначається назвою її, пов'язане багато в чому із частими згадками лісової природи, бо дія драми-казки відбувається у лісі, а волинський пейзаж давно хвилював Лесю Українку й вимагав втілення.

Кольоризм драми не вичерпується дихотомією «білий – зелений», він більш складний. Досить характерний розподіл кольору в драмі «Лісова пісня»: білий – 48 згадок; червоний – 24; зелений – 16; чорний – 15; сірий – 11; золотий – 9; синій (із відтінками) – 8; жовтий (вогненний) – 7.

Більша частина барвоутворень у драмі використана для зображення природи й подається частіше у ремарках. До складу ремарок входить портрет, інтер'єр, у якому реалізується авторське ставлення до персонажів та обстановки. Ремарка Лесі Українки набуває образності, стає вираженням авторської позиції, концепції дійсності. У творі пейзаж не стоїть окремо від розвитку подій, а органічно зливається з настроями та внутрішнім станом героїв. Гама кольорів допомагає гармонійно розкрити задум автора, а сам вибір кольорів має безпосереднє відношення до подій, які відбуваються.

Кольори у «Лісовій пісні», як і музика, багаті та рухомі й змінюються залежно від настрою героїв. Динаміка кольору свідчить про зміну пір року. Драма починається картиною ранньої весни: кольорова гама передається ніжними блакитними, яскраво-зеленими відтінками. Коли весна повністю вступає у свої права, фарби змінюються, стають яскравішими. Колір пов'язаний не тільки із часом та простором, але й із музикою. Колір та музика зливаються в єдиний рух п'єси, і не випадково веснянка, яку грає на сопілці Лукаш, пробуджує цвітіння природи. Барвам пір року відповідають кольори одягу героїв.

На початку драми, як ми уже підкреслювали, у природі грають фарби ранньої весни: блідо-блакитний, яскраво-зелений. Ці кольори домінують і при зображенні зовнішнього вигляду казкового персонажа «Того, що греблі рве»: «... молодий, дуже білявий, синьоокий, з буйними і разом плавкими рухами; одяга на йому мінився барвами, від каламутно-жовтої до ясно-блакитної, і поблискує гострими злотистими іскрами. Кинувшись з потоку в озеро, він починає кружляти по плесі, хвилюючи його сонну воду; туман розбігається, вода *синішає*» [14, 202] (тут і далі виділено мною – Л. І.).

Читаєш ці рядки і видається, що він перед тобою шумить, вирує, переливається відтінками. В образі «Того, що греблі рве» поетеса показала пробудження

весняних вод. Не випадково дослідники І. Денисюк та Л. Міщенко [6] відзначили, що фарби для характеристики фантастичних героїв витримані у кольорі тієї стихії, яку вони передають. Перелесник, наприклад, символізує вогонь, тому він у червоному одязі. У його мові багато «вогню», «вогняного кольору». Потім з'являється Русалка, настрої її радісний, вона «знадливо всміхається, радісно складаючи долоні» [14, 204], в її одязі – зелений колір – передвісник весни. «На ній два вінки – один більший, *зелений*, другий маленький, як коронка, *перловий*, з-під нього спадає серпанок» [14, 204]. Цікаво, що Леся Українка передає гру кольорів, не тільки безпосередньо називаючи їх, а через акцентування окремих предметів рослинного світу. Автор називає комиш (ми знаємо, що він зелений), калину (вона цвіте білим), мак (він червоний).

І ось з'являється в «...ясно-зеленій одежі з розпущеними *чорними*, з *зеленим* полиском, косами...» [14, 213] Мавка. В очах лісової царівни віддзеркалюються фарби весни. Лукаш говорить їй: «(Придивляється.) // Та ні, тепер *зелені*... а були, // як небо, *сині*... О! тепер вже *сиві*, // як тая хмара... ні, здається, *чорні*, // чи, може, *карі*... ти таки дивна!» [14, 216].

Леся Українка своїм твором утверджує думку, що мистецтво може творити чудеса. І те, що сопілка дає Мавці душу, під її музику розвивається і розквітає все у природі, сприймається нами вповні реально. Кольори у «Лісовій пісні» подані за принципом психологічного паралелізму, весь час супроводжуючи історію кохання Лукаша і Мавки. Так, у першій дії спостерігаємо апофеоз кохання героїв і разом із тим розквіт у природі. У хвилини повного щастя героїв природа цвіте найніжнішими та яскравими кольорами. Чудово грає Лукаш, а ліс вторить цій мелодії своєю красою.

Весна в природі та в душі героїв розквітає в нерозривній єдності. Зеленим, ніжним кольором проіннятий світ радостей Лукаша та Мавки. Зелений колір у драмі виступає як символ життя. З цього приводу дослідниця Наталя Кузякіна підкреслювала: «Пробудження людських почуттів, як і природи, втілюється перш за все у різнобарвності відтінків зеленого – вічного символу життя» [9, 74].

А визначний знавець слов'янського фольклору, і передусім українського, О. М. Афанасьєв у дослідженнях зазначає, зокрема, що у народі існувало повір'я: якщо зелений вінок не пов'яне від Семіка до Троїці, то життя буде довгим і щасливим, а якщо пов'яне, то треба чекати смерті [3, 708]. Концепція кольору, вироблена народно-поетичною традицією, не просто відома авторові драми-феєрії, а вона її творчо застосовувала для вираження головної ідеї твору.

У першій дії Мавка та Лукаш безмежно щасливі, але у тонкій натурі лісової красуні вже з'являється передчуття чогось сумного. Те, що вона помічає у кінці дії сумну берізку та плачучу вербу, здавалось би, контрастує з її щастям. Але це не так. Це вже передчуття «пізнього літа», що настає у наступній дії.

На початку другої дії – опис в'янучої природи. Змінюється палітра кольорів: бліднуть квіти, а червоний мак чорніє. З останніми квітами, скошеними

разом із стиглим житом, умирає і кохання Лукаша до Мавки. Настає пізнє літо в природі. І якщо у першій дії Леся Українка 33 рази використовує білий, ясний колір, то у другій – лише тричі. Лукаш не утримується на висоті своїх почуттів, його душа роздвоюється.

Леся Українка порівнює почуття кохання із цвітом папороті: «Той цвіт, – скаже Мавка, – від папороті чарівніший – // він скарби *творить*, а не відкриває» [14, 249]. О. Афанасьєв у книзі «Поэтические воззрения славян на природу» пише, що у слов'янських землях вірили, що папороть – фантастична квітка, що цвіте червоним, кривавим вогнем і таким яскравим, що очі не можуть витримати цього блиску [Див.: 3, 375–389]. Папороть називають жар-цвітом, тому що, коли вона розцвітає, ніч буває ясніше дня. Цю вогненну квітку Леся Українка порівнювала із квіткою кохання. Здається, краще порівняти і не можна. У драмі червоний колір – це символ кохання.

Підкреслимо, що чим сумніше на душі у Мавки, тим похмуріше і в природі. Природа співпереживає, вона наповнена передчуттям чогось тривожного, трагічного. Яскраві, сонячні кольори змінюються на темні, бурі, сірі, чорні, холодні (Леся Українка тут лише тричі використовує зелений та білий колір).

Ми бачимо Мавку, яка «... знов похилилась, довгі *чорні* коси упали до землі. Починається вітер і жене *сиві* хмари, а вкупі з ними *чорні* ключі пташині, що відлітають у вирій...» [14, 264]. Але ще не вмерла надія, хоча «...ліс – уже в *яскравому* осінньому уборі на тлі *густо-синього* передзахідного неба» [14, 264].

Картина свята осені постає в промові Лісовика, коли той просить Мавку знову повернутися в ліс, бути лісовою царівною, тому що для Мавки ще «не всі вінки погинули»: «Вдяг ясень-князь кирею *золоту*, // а дика рожа буйнії *корали*. // Невинна білз змінилась в гордий *пурпур* // на тій калині, що тебе квітчала, // де соловей співав пісні весільні. // Стара верба, смутна береза навіть // у *злато-глави* й *кармазини* вбралась // на свято осені...» [14, 265].

Леся Українка майстерно використала у своїй драмі кольори золотої осені. Змінилися фарби, став іншим і настрій героїні, вона знаходить у собі сили подолати свій смуток і зійти із «мілких стежок», на які спустилася заради кохання. Мавка оживає, вона просить у Лісовика дати їй святкові шати, щоб знову стати лісовою царівною. Він «...розкриває свою кирею і дістає досі заховану під нею *пишну, злотом* гаптовану *багрянцю* і *срібний* серпанок, надіває *багрянцю* поверх убрання на Мавку..., накидає їй *срібний* серпанок на голову» [14, 266].

Про символіку білого кольору у драмі йдеться в монографіях Н. Кузякіної [8 ; 9]. Подаючи приклади із європейського мистецтва часів античності до ХХ століття, дослідниця стверджує, що білий колір – це колір забуття. Із цим можна погоджуватися і сперечатися. Справа у тому, що символіку білого кольору у драмі не слід розглядати однозначно. До зустрічі з людьми Мавка спала і сні її були спокійними, білими. Н. Кузякіна стверджує, що то були сні нерухливості, забуття. Можливо, і так, якщо брати до уваги те, що взимку все завмирає в природі, і лісова істота Мавка теж спала.

Знаємо, що «Лісова пісня» Лесі Українки виросла із народної творчості. Фольклорист О. Афанасьєв писав, що в народній уяві білий колір означає «світлий, ясний» [3, 94]. Мавка ще не зустрічалася із людьми, вона ще не знає почуття кохання, не знає людських переживань. Значить білі сни – це сни світлі, ясні, без хвилювань. Уві сні Мавка бачить «ясні самоцвіти», «блискучі, білі квіти», «ясне намисто», її мрії «золото-блакитні». Виділені слова ще більше підкреслюють білі, чисті, ясні сни Мавки, спокійні, не засмучені ще нічим і ніким.

У кінці драми Леся Українка подає білі видіння Лукаша. Тут також можна говорити про забуття, як пише Н. Кузякіна, але можна – і про прозріння, очищення героя, його самосвідомості. Сопілка Лукаша починає грати «жагливіше», чим у першій дії: «...як міниться музика, так міниться зима навколо» [14, 293] – білий колір забуття перетворюється знову у білий колір життя та кохання.

Якщо знову звернутися до досліджень символіки білого кольору, які провів О. М. Афанасьєв, то дізнаємося, що у народі слова, які визначали «світло», «блиск», разом із тим слугували і для вираження поняття благополуччя, щастя, краси, здоров'я. Тому образ білого цвіту з дерев, який «закриває закохану пару, далі переходить у густу сніговицю» [14, 203], можна вважати символом життя, кохання і щастя. Життя продовжується у вербі, у яку перетворюється Мавка, у цьому – її вічність і торжество. Тієї весни, коли розквітло кохання Мавки до Лукаша, лісова царівна прикрашає себе білим цвітом калини. Калина в народній уяві дуже часто зіставляється з дівчиною. Білий колір, як свідчать народні пісні, символізують дівочу чистоту, красу. На Чернігівщині О. Афанасьєв досліджував купальські пісні, в яких говорилося «не ламай калину – то Аннина красота...» [3, 505]. А у «Лісовій пісні» – це теж чистота душі лісової красуні, її чисте і вірне кохання.

Мавка закохана, щастя наповнює її серце, вона говорить Лукашеві: «я хочу // для тебе так завітчатися пишно, // як лісова царівна!» [14, 236].

Мавка ламає калину і прикрашає нею одяг, а Лукаш прикрашає її волосся: «Тут світляки в траві, я назбираю, // вони *світитимуть* у тебе в косах, // то буде наче *зоряний* вінок... // ...Я вберу // тебе, мов королівну, в самоцвіти!» [14, 236–237].

Після того, як кохання Мавки стало зрілим, а у природі настає золота осінь, лісова царівна прикрашає себе червоними ягодами калини. «Мавка йде до калини, швидко ламає на ній *червоні* китиці ягід, звиває собі віночок, розпускає собі коси, квітчається вінком ...» [14, 266]. Сама героїня говорить, що червоні плоди калини – то її кров... А у народних повір'ях вони асоціюються із гіркою жіночою долею. Я. Автомонов підкреслював, що в народних піснях колір ягід калини зближується з вогнем: «Вогонь горить калиновий...» [1, 255]. «Можливо, – пише Я. Автомонов, – сама назва калини виникла із тих уявлень, які пов'язані з вогнем: «калить», «розкаляти» [1, 255]. А вогонь, як відомо, у народній фантазії виступає символом руху, життя. Народ дає вогню епітет живого, – зазначає О. Афанасьєв. З давніх часів вогонь вважався святим, попе-

реджав усілякі хвороби, він вважався охоронцем домівки, сім'ї, вогню поклонялися» [Див.: 3, 1–51]. Володимир Даль відзначає, що червоний за кольором значить вогненний. Вогонь наші пращури пов'язували з життям: відсутність вогню для них означала смерть, вогонь – це поєднання тепла і світла [Див.: 5, 187, 644], а це і складає життя.

Маленький червоний пучечок, що червоніє на грудях Мавки, асоціюється з майбутнім вогнем, яким запалала Мавка. Після того, як вона віддалася «Тому, що в скалі сидить», героїня з'являється перед нами «в *чорній одежі, в сивому непрозорому серпанку, тільки на грудях красіє маленький калиновий пучечок*» [14, 270]. Це ще та миттєвість життя, її надія, яка повернулася, щоб врятувати коханого, щоб очистити його душу від усього дріб'язкового, несуттєвого. Почуття Мавки справжні, вони не вмирають навіть після зради коханого. Коли вона почула, як виє, ставши вовкулакою Лукаш, героїня із полону «Того, що в скалі сидить» силою свого кохання повертає юнакові людську подобу. На це вона скаже Лісовику: «Не радій, // бо я його порятувала. В серці // знайшла я тее слово чарівне, // що й озвірілих в люди повертає» [14, 271].

Письменниця осяює свою героїню палким зірковим ореолом, це вогненне сяйво супроводжує Мавку протягом усієї драми. Так, у ніч першої зустрічі Лукаш одягає на голову Мавки «*зоряний вінок*». Вона хотіла, щоб очі Лукаша розсипали «*вогні самоцвітні*». Коли Мавка полюбила, «*огнисте диво сталось*». А після зради Лукаша «*всі зорі погасли в вінку і в серці*» Мавки. Навіть Перелесник, залицяючись до неї, обіцяє «*вогнистого раю*». Із мертвого царства вона виривається за допомогою вогню: «Вогнем підземним // мій жаль палкий зірвав печерний склеп, // і вирвалась я знов на світ» [14, 272]. В останньому монолозі Мавки безсмертя асоціюється з яскравим вогнем, вільними іскрами. Вогонь освітлює «*багряною плямою сірість лісу*». Леся Українка порівнює вогонь із цвітінням, палаюча «*кроква, вкрита кучерявим вогнем, як цвітом*» [14, 288].

Вогонь, яким зайнялася Мавка-верба у кінці драми, символізує вічність життя і природи. Цю ідею Леся Українка стверджує словами Мавки:

Ні! я жива! Я буду вічно жити!
Я в серці маю те, що не вмирає [14, 269].

Фарби, якими Леся Українка доповнює характеристику своїх персонажів, виявляються в описі природи, зовнішності героїв, рідше – у їх мові. В описі природи, Мавки, інших лісових істот поетеса підкреслено піклується про гармонію кольорів, показує ніжні переливи і напівтони.

У змалюванні Килини цієї гармонії нема: вона подана у знижувально-пародійному забарвленні: «молода повновіда молодиця, в *червоній хустці з торочками, в бурячковій спідниці, дрібно та рівно зафалдованій*; так само зафалдований і *зелений фартух з нашитими на ньому білими, червоними та жовтими стяжками*; сорочка густо натикана *червоним та синім*, намисто дзвонить ду-

качами на *білій*, пухнатій шиї... [14, 254]. Автор підкреслює всі подробиці її одягу і фігури, звертає увагу на «замашисту ходу». Тоді як у Мавки виділено не тілесне, а духовне начало, цьому відповідає і стисла портретна замальовка.

«Лісова пісня» насичена різнобарвними фарбами, які реалістично відтворюють багатство кольорів різних пір року, інколи до відтінків, як у картині зимового сну Мавки. Але ніде Леся Українка не використовує нереальних фарб. Кольори у творі згущені.

У першій дії природа зазнає таких змін фарб і такого розвитку, для яких необхідно не менше трьох місяців – ціла весна. А все проходить за один вечір зустрічі Лукаша з Мавкою. І ми зовсім не відчуваємо цього ущільнення, цієї умовності. Такі ж зміни часу і фарб спостерігаємо у всій драмі. Лукаш починає швидше грати на сопілці: «переможний спів кохання [мелодія № 10, тільки звучить голосніше, жакливіше, ніж у першій дії] покриває тугу. Як міняється музика, так міняється зима навколо: береза шелестить кучерявим листом, весняні гуки озиваються в завітлім гаю, тьмянний зимовий день змінюється в ясну, місячну весняну ніч... Вітер збиває білий цвіт з дерев. Цвіт лине, лине і закриває закохану пару, далі переходить у густу сніговицю...» [14, 293].

В останній сцені бачимо швидкий перехід зими у весну і весни в зиму. Як змінюються почуття замерзаючого Лукаша (смуток переходить у згадку про щастя), так змінюється і зимовий пейзаж: густа сніговиця – весіннім цвітінням.

Використовуючи ті чи інші фарби, Леся Українка досягала лаконізму, їй не потрібне багатослів'я для уточнення тієї чи іншої обстановки. Співставлення епітетів – білий, золотистий і чорний, темний – уже саме по собі, без зайвих пояснень, переконливе. Колір у драмі – це елемент психологічної характеристики героїв. Зміна кольору говорить і про зміну їх настрою і почуттів. Саме ця особливість «кольористичних» елементів драми надає їй символічного навантаження. Закономірності кольорових співвідношень у «Лісовій пісні» не повинні пройти повз уважного читача та глядача, бо вони тут мають велике значення, яке відповідає законам стилістики жанру. Вміння знайти потрібне співвідношення кольору і правильно використати його у творі – завдання дуже тонкого розвинутого письменницького смаку і таланту. Цей талант – талант генія – мала Леся Українка.

Список використаних джерел

1. Автомонов Я. А. Символика растений / Я. А. Автомонов // ЖМНП. – 1902. – № 11/12. – С. 193–294.
2. Агеєва В. Поетеса зламу століть : творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації / В. Агеєва. – Київ, 2001. – 264 с.
3. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу : в 3 т. / А. Н. Афанасьев. – М., 1868. – Т. 2. – 784 с.
4. Гундорова Т. І. Проявления слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. І. Гундорова. – Львів, 1997. – 297 с.
5. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. Даль. – М., 1981. – Т. 4. – 779 с.
6. Денисюк І. Дивоцвіт: джерела і поетика «Лісової пісні» Лесі Українки / І. Денисюк, Л. Міщенко. – Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1963. – 93 с.
7. Зеров М. К. Леся

Українка / М. К. Зеров // Зеров М. К. Твори : в 2 т. / М. К. Зеров. – Київ, 1990. – Т. 2. – С. 359–401. **8.** Кузякина Н. Б. Украинская драматургия начала XX века: пути обновления / Н. Б. Кузякина. – Л., 1978. – 86 с. **9.** Кузякина Н. Б. Леся Украинка и Александр Блок : лит.-критич. очерк / Н. Б. Кузякина. – Київ, 1980. – 223 с. **10.** Кулінська Л. П. У світі ідей та образів / Л. П. Кулінська. – Київ, 1971. – 223 с. **11.** Рисак О. О. «Найперше – музика у Слові»: проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. / О. О. Рисак. – Луцьк, 1999. – 402 с. **12.** Соловьев С. Цвет, число и русская словесность / С. Соловьев // Знание – сила. – 1971. – № 1. – С. 54–56. **13.** Скупейко Л. І. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки / Л. І. Скупейко. – Київ, 2006. – 416 с. **14.** Українка Л. Лісова пісня / Л. Українка // Українка Л. Зібрання творів : у 12 т. / Л. Українка. – Київ, 1976. – Т. 5. – С. 201–298.

// Волинь філологічна : текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі : зб. наук. пр. / Волин. держ. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк : РВВ «Вежа», 2008. Вип. 5. С. 19–29.

***Жанр поезії у прозі як форма
літературно-естетичної свідомості перехідної доби***

У літературному процесі кінця XIX – початку XX століття спостерігається збільшення інтересу до сучасних віянь західноєвропейської літератури, філософської думки, що спричинило утвердження нового типу художнього мислення та становлення модернізму як самобутнього мистецького явища. Зокрема, Т. Гундорова, досліджуючи своєрідність модерністичного дискурсу української літератури перехідної доби, правомірно зауважила, що «у самій же літературі народницько-просвітницькі уявлення, притаманні традиційному українському письменству, іноді навіть еклектично поєднуються з формами новітнього європейського досвіду, такими, як інтелектуалізовано культурна рефлексія, міфологізовані форми узагальнення, елементи психоаналізу тощо» [6, 56]. Раціоналізм та емпіризм у літературі на межі століть поступається місцем суб'єктивному відображенню внутрішнього світу людини, художньому інтуїтивізму та естетичному синтезу. Отже, актуальною стає проблема пошуку нових форм художнього моделювання дійсності, необхідності змінити стереотипи художньої свідомості, що передусім виявилось у своєрідному поєднанні жанрів, стилів, різних видів мистецтв тощо.

Питомі зміни стильових та жанрових констант реалістичної поетики були пов'язані з процесами родо-жанрової динаміки. Досить виразно в цей час виявляється тенденція до взаємодії епосу і лірики, епосу і драми, що зумовлює жанрові модифікації малої прози, виникнення нових жанрових різновидів. Так, І. Денисюк, аналізуючи розвиток української малої прози зламу століть, влучно схарактеризував жанрові видозміни: «...Відбувається дифузія літературних родів та жанрів – лірика затоплює прозу. Драма братається з новелою, оповідання з нарисом чи новелою, а то й із повістю. Толерується крайня «верлібність», фрагментарність прози. Виникають різні форми «новелістичного нарису». Іде безнастанна трансформація жанрів малої прози – взаємопроникнення і їх взаємонакладання, процвітає розмаїтість форм і барв. Стиль омузичується й збагачується «кольоровими» тропами» [7, 265–266]. Розвиваючи спостереження над процесами «ліризації» малої прози, Н. Шумило пише, що «неабияке значення при цьому мала, очевидно, і національна іманентність літературного розвитку, бо ліризм разом із романтичним началом упродовж всього літературного розвитку визначав домінанту української прози, а відтак значною мірою і її національну своєрідність» [21, 255].

Справді, ліричне начало виявилось не лише як пафосно-прагматична ознака стилю (переважно через емоційну забарвленість оповіді), але й позначилось на видозміні сюжетно-композиційної, наративної структури прозових жанрів. У багатьох своїх творах письменники-модерністи не вдавалися до фабульної організації тексту, а зосереджували увагу на внутрішньому конфлікті, монопереживаннях героїв, змінах настрою, психологічних станів. Поступово

зникали елементи побутописання та етнографічні описи. Доволі поширеними стають жанри фрагментарної прози (етюд, акварелька, образок, поезія в прозі та ін.), розвиток та популярність яких передусім були пов'язані зі зміною морально-ціннісних, світоглядних орієнтирів доби, а також прагненням «утекти» від бурхливих подій нового життя, переосмислити його, зануритися у вирій власних рефлексій, почуттів, вражень від дійсності.

У зазначеному контексті літературного процесу перехідної доби привертає увагу цілком своєрідний синтетичний жанр – поезія в прозі, особливістю поетики якого стає не лише поєднання ліричних та епічних родових ознак, але й вільне ставлення до канонічних норм наративного та композиційного структурування тексту.

Витоки цієї форми спостерігались ще у поетизованих зразках біблійних псалмів. Саме жанрове визначення формується під час дискусії французьких теоретиків літератури XVII–XVIII століття, суть якої полягала у спробі змінити класичні канони віршування. Спостерігаються нові принципи композиційної будови, використання поетичних засобів у структурі прозового тексту, «дещо аналогічних верлібру» [7, 218]. В українській літературі виникнення ритмізованих конструкцій спостерігалось ще у пам'ятках давньоруської писемності. Так, на думку І. Денисюка, «Слово о полку Ігоревім» це неперевершений зразок поеми в прозі [7]. Очевидно й те, що розвиток жанрових різновидів ліричної прози (зокрема, і поезій в прозі) активізується в добу романтизму, коли література зазнає впливу фольклористики, а також визначальною стає суб'єктивна домінанта художньої творчості. Першими українськими письменниками, у творчому доробку яких з'являються зразки цього своєрідного жанрового утворення, вважають М. Шашкевича («Віра серця мого, як Бескид»), К. Климовича («Знайдений скарб»), І. Воробкевича («Із сна ся здригнув», «Спомин»). Проте такі поодинокі приклади не могли скласти певної літературної традиції. Тому, мабуть, правомірніше говорити, що на розвиток жанру поезії в прозі кінця XIX – початку XX ст. більший вплив мала художня рецепція здобутків зарубіжної літератури. Зокрема, творчі надбання французьких письменників А. Бертраана, Ш. Бодлера, які зумовили виникнення подібних жанрових експериментів в американській, польській, російській та українській літературах.

Історія та теорія поезії в прозі кінця XIX – початку XX ст. ґрунтовно не досліджувалася в українському літературознавстві, за винятком праць В. Агєєвої, О. Бігун, І. Денисюка, О. Івасюк, Н. Калениченко, Ю. Кузнєцова, П. Майдаченка, С. Павличко, А. Підпалого, Н. Шумило, у яких вибірково розглядалися жанрово-стильові аспекти поезій в прозі різних українських авторів. Не менш важливими видаються й наукові розвідки російських вчених: Е. Бальбурова, Е. Геймбуха, Л. Ісєєвої, А. Квятковського, Ю. Орлицького, Е. Фєнєвої та ін. У багатьох сучасних літературознавчих дослідженнях жанрова дефініція поезії у прозі формулюється по-різному: деякі вчені розглядають поезію в прозі як окремий жанр фрагментарної прози із усталеною системою певних формально-змістових ознак, проте більшість літературознавців переконані, що варто говорити лише про певне синтетичне родове утворення невизначеною структурою, що постійно змінюється залежно від індивідуальних авторських інтенцій та стильових уподобань.

У художній структурі поезій в прозі виразно виявляється взаємодія різних літературних родів та, відповідно, різних форм мовлення (віршованих і прозаїчних). «Весь складний комплекс законів, які керують організацією цього оригінального жанру, міститься вже в зародку, в силі, в самій його назві: вірш у прозі. – пише С. Бернар. – І справді, вірш у прозі не лише за своєю формою, а й за своєю суттю ґрунтується на поєднанні протилежностей: прози і поезії, свободи і регламентації, руйнівної анархії і організуючого мистецтва» [18, 57].

Проблема кореляції ліричного чи епічного родових начал у художній структурі поезії в прозі в літературознавстві досі невизначена, полемічна. Сама назва поезії у прозі відбиває особливості родового зрощення, при якому епічні та ліричні елементи співіснують збалансовано в художньому тексті, синтезуючись в оригінальну художню цілісність. У цьому аспекті В. Агєєва вказує на складність зарахування згаданого жанру до ліричного чи епічного роду і пояснює певні тенденції, які зумовили поширення поезій у прозі в літературі перехідної доби: «Увага до поезії в прозі в імпресіонізмі пов'язана, по-перше, із загальною настановою на синкретизм, із прагненням зруйнувати межі мистецьких жанрів і навіть родів і, по-друге, з намаганням посилити сугестивні функції прози» [2, 39].

За твердженням Ю. Кузнєцова, поезія в прозі виникає як жанрове утворення, яке «фрагментарністю малюнка, своєрідним використанням кольору, світлотіні та звуку впритул підводить до імпресіоністичного письма» [12, 101] і передуює становленню імпресіоністично-психологічної новели у літературі кінця XIX – початку XX ст.

Потрібно зазначити, що й ті дослідники, які намагались точніше визначити чіткі жанрові ознаки поезії у прозі перехідної доби, іноді доходили до суперечливих і часто необґрунтованих висновків. Так, Л. Іссова виявила такі загальні жанрові чинники поезії у прозі, як-от: малий обсяг художнього матеріалу, поетичний характер змісту, поетичні мотиви та прозаїчну форму [9]. Проте, подібні формально-змістові властивості були притаманні не лише поезії у прозі, але й іншим жанровим різновидам ліричної прози (образку, етюд, ліричний автобіографії тощо.).

Жанрова природа поезії у прозі утворилася внаслідок накладання родових ознак, що й зумовлює складність віднесення цього жанру до ліричного чи епічного роду. Зокрема, А. Квятковський характеризує поезію у прозі «як середню, маргінальну форму між вільним десиметричним віршем та прозою, а саме як твір поетичний за змістом та прозаїчний за формою» [10, 12]. Логічно продовжує означену думку твердження Е. Фенової, що «один із видів поетичних текстів – поезія в прозі – графічно поданий як проза, а тому єдиним критерієм поетичності тут є ліричний характер змісту та емоційно забарвлене мовлення, а також різноманітні стилістичні прийоми і засоби, що створюють однорідну ритмічно-інтонаційну структуру... Формально прозаїчний текст вбирає багато рис, притаманних ліричній поезії» [19, 31–32]. Справді, саме через «розмивання» категорії роду, яка вже не зберігає чіткого визначення, у структурі поезії у прозі надзвичайно важко визначити родову домінанту, а тим більше досліджува-

ти як окремий ліричний жанр. Крім змістових, ідейно-емоційних, у прозовій структурі часто спостерігаються і формальні ознаки ліричного роду. «У поезії в прозі виявляються всі традиційні ознаки вірша, крім розміру та рими» [8, 17], – наголошує О. Івасюк.

Отже, досі актуальним і малодослідженим залишається питання генологічної ідентифікації поезії у прозі, комплексу жанрових ознак, виділення яких дасть змогу виокремити поезію у прозі поміж інших афабулярних форм ліричної прози у літературі кінця XIX – початку XX ст.

Цілком правомірно, визначаючи жанрову своєрідність поезії у прозі, літературознавці акцентують перевагу ліричних ознак, що зумовлюють специфіку не лише змісту, але й сюжетно-композиційної будови тексту. «У структуруванні переважають ліричні родові ознаки, які тісно пов'язані тут з емоційними переживаннями, експресією, чуттєвістю, пафосом, сугестивністю. – наголошує О. Бігун про жанр поезії у прозі. – Поетичне мовлення експлікується емоційною насиченістю і тісно пов'язане з ритмом... Сюжет поетично-прозових мініатюр наближений до ліричного. Внутрішній рух, розвиток, що діє на читача, викликає власні асоціації, бачення, відчуття та слугує сюжетною основою для цієї художньої форми» [3, 5].

Виникнення «синтетичної форми поезії у прозі» німецький дослідник У. Фюллеборн пов'язує зі змінами у структурі прозаїчного тексту, а саме із процесом «поетизації епічного мовлення», «посиленням суб'єктивного, ліричного начала в прозі» [20, 85–86]. Подібне трактування жанрової природи поезії у прозі належить П. Майдаченку, який зауважує, що «поезія в прозі має також усі ознаки ліричного жанру: загальну установку на вираження суб'єктивного враження чи переживання..., коло образів, мотивів, ідей..., зазвичай безсюжетну композицію, підвищену емоційність стилю, невеликий обсяг, поділ на абзаци, подібні до строф. Оскільки ці ознаки ліризму традиційні для поезії, то в прозі вони особливо відчутні та дійові» [13, 409]. Водночас дослідник дещо упереджено наголошує, що форма цих творів прозаїчна, а ритмічність та «благозвучність» прозового тексту – лише ілюзія. Поезія у прозі, справді, має прозову форму текстового упорядкування, проте це не виключає можливості застосування й функціонування елементів, властивих віршованим формам (звукові повтори, анафори, епіфори, іноді строфічна побудова, що створює своєрідну ритмомелодику тексту та ін.). У поетиці більшості поезій у прозі спостерігається певна варіативність мовленнєво-композиційних структур, тому при аналізі родо-жанрової природи цієї форми важливим є визначення структурних видозмін та функціонування форм епічної оповіді у зв'язку із засвоєнням ознак ліричного роду.

На цей аспект дослідження звернув належну увагу А. Підпалий, який, з'ясовуючи теоретичні питання становлення та розвитку поезії у прозі, пропонує ширше визначення: «Вірш у прозі – це прозовий (за лінійною організацією мовного матеріалу) твір, в якому можливі різноманітні віршовані чинники, які, однак, не дозволяють тексту перетворитись фактично у вірш» [14, 90]. Справ-

ді, саме через нерівномірне, довільне поєднання різних родових елементів у структурі поезії у прозі іноді важко визначити родову домінанту. Це також залежить від інтенцій авторського задуму щодо способів репрезентації тексту та його прагматики.

На сучасному етапі розвитку літературознавства для вивчення жанрової природи поезії у прозі найпродуктивнішим виявляється методика лінгвостилістичного та наративного аналізу. Літературознавчі дослідження здійснюються в аспекті вивчення специфіки художнього висловлювання, оповідних форм, пов'язаних з актуалізацією суб'єктно-об'єктних відношень у тексті, виявленням авторської свідомості, перспективою відтворення подій, що впливає на формування відповідного читачького сприйняття.

Отже, спробуємо окреслити жанрові ознаки поезії у прозі українських письменників кінця XIX – початку XX ст. у зв'язку з загальними тенденціями модернізації літератури та процесами родо-жанрового синтезу тощо.

В українській літературі на межі століть важко назвати письменника, який би не звертався до написання поезії в прозі: О. Авдикович, І. Вільде, М. Жук, Н. Кибальчич, О. Кобилянська, Г. Комарівна, М. Коцюбинський, У. Кравченко, Б. Лепкий, І. Липа, Д. Маркович, В. Стефаник, Гнат Хоткевич, Дніпрова Чайка, М. Черемшина, Л. Яновська, М. Яцків та ін. Для більшості поезій в прозі різних авторів в основному має спільні жанрові ознаки невеликий обсяг та переважна безфабульність. У порівнянні з іншими жанровими різновидами ліричної прози із властивим «відкритим фіналом», у поезії у прозі відтворюється переважно композиційно завершений фрагмент дійсності, особистих переживань, думок, на що часто вказує заголовок твору. «Ліризовану» оповідь характеризує не опис послідовних подій, ситуацій, а розвиток суб'єктивних емоцій, думок ліричного оповідача чи героя, який часто стає виразником авторських інтенцій у тексті. Оповідь має сповідальний, часто медитативний характер, оформлюється у вигляді невпорядкованих міркувань, рефлексій над власним життям, власною долею (у поезії у прозі В. Стефаника «Ользі присвячую», «Раненько волосся чесала», О. Авдиковича «Химери», «Проблеми», Л. Лукиченко «В душі моїй», Автонома Худоби «Ніч», М. Коцюбинського «Самотній», «Хмари», «Сон», О. Кобилянської «Восени» та ін.).

Так, внутрішній сюжет поезії у прозі Ореста Авдиковича «Проблеми» розгортається через хаотичне відтворювання переживань, рефлексій суб'єкта мовлення. Вираження думок позначене натяками, недомовками, грою відтінків настрою, нагнітанням почуттів, переживань «межових станів». Осмислення сенсу минулого життя, що безпосередньо пов'язане із творчістю, «піснею життєвої поезії», відбувається через полісемантичні образи, символи, які виринають в уяві героя в найемоційніші миті саморефлексії, у моменти трансценденції митця.

Суб'єктивність ліричного вираження вирізняється винятковим багатством та розмаїттям художніх прийомів. Високу емоційну тональність та ритмічність оповіді зумовлюють апеляційні форми, періодичне повторення яких створює певну систему лейтмотивів (за відсутності сюжетної цілісності тексту), що

об'єднують семантично невідповідні епізоди оповіді. Власне «внутрішній стан» суб'єкта мовлення реалізується через образні звертання до абстрактного об'єкта, візуалізованого образу власної підсвідомості – «долі»:

...Стрійний метелик минувшини цілує
ще душу слабкими крилами останніх снів...
А на кранцях гарного просоння плаче дух
молодої уяви.
Остання межа. Вузонька стежка. Ховзька
дорога.
Моя ти доле!
Ти обіймеш мене в останнє [1, 154]¹.

Драматизм відтвореної ситуації увиразнюється діалогічними інтенціями оповіді, що виявляє «розірваність» свідомості ліричного суб'єкта під час переживань, рефлексій, емоційних спалахів почуттів. Ці голоси підсвідомості то дистанціюються (через риторичні запитання, звертання), то зливаються в єдине ціле. Ліричний герой немов веде розмову з самим собою. Риторичні звертання розгортаються як рефрен, що створює особливий тип «наскрізної композиції».

Вагомою стає динаміка семантичних значень тексту, посилена формально-ритмічними та риторичними особливостями мовлення. Семантичні відтінки слів, їх внутрішній смисл виявляється у контекстуальній взаємодії з іншими висловлюваннями (попередніми чи наступними), що «є ланкою безперервного процесу означування – не дійсності, а інших мовних значень» [25, 218]. С. Яковенко визначає це явище як «мімезис мови», що реалізується в тексті як наслідування виражених думок та їх формальних властивостей [25]. У поезії у прозі Ореста Авдіковича «Проблеми» ностальгія за минулим, передчуття творчого вичерпання, втрати духовної та фізичної сили, символічне моделювання стану забуття виявляються через низку повторюваних антитетичних образів: ідилії, пісні, волі, крил, весни, кохання, пов'язаних з актом творчості, та елегії, осені, снігів, темної домівки, сирію домовини, темної безкінечності як відчуття трагізму скінченності власної творчості, а отже, і власного життя. Ці образи утворюють багатоступеневу систему асоціативного змістового підтексту. Крім того, антитетичні та прямі повтори, а також антонімічні за своєю семантикою образи стають важливим елементом тематичного ритму, що виявляє авторські інтенції, психологію переживань, втілює додаткові контекстуально приховані значення тексту.

Композиційна структура тексту відбиває зміну точок зору ліричного «Я», його асоціацій. Конструктивним чинником тут стає прийом градації, яка виражена інтонаційними засобами словесно-образного нагнітання певного настрою, посилюється завдяки поєднанню її з анафорою. Однакові повтори на початку речень створюють певний лексико-інтонаційний ритм оповіді, що стає

¹ Правопис авторський

способом словесної сугестії для суб'єкта мовлення, впливу на самого себе, так само й на реципієнта тексту:

Як рвала ся воля, бурхало серце, дрожала
надія, горіло кохання.
Як плакали очи!
Як чахнуло молоде жите.
Як слабнули крила, кєрвавила ся душа, як
тонує човен надії, тіпали пірвані нерви любови.
Як в'янули, скошені цвіти.
Весно моя!...
... Моя ти Доле! [1, 154].

Синтаксичне оформлення монологічного викладу (повтори, однорідні члени речення, виокремлення слів) переводить нейтральний тон оповіді в лірично-пристрасний, емоційно забарвлений. Ритм мовлення відповідає внутрішньому стану ліричного суб'єкта, передає нюанси його почуттів, переживань. Посилення почуттів розгубленості, зневіри, втрати надії прочитується у подальших уривках тексту через прийом нагнітання заперечних часток «не», що значно увиразнює ритм уривчастих, емоційних рефлексій:

... Ти обіймеш мене в останнє...
Не вернеть ся сила. Не підемо далі
Я обійму тебе ще раз... в останнє
На зітхання твоєї груди не гляне місяць ясним оком... [1, 155].

Ритміко-інтонаційний малюнок оповіді утворюється також унаслідок кумуляції предикатів, що передають динаміку емоцій, образних уявлень, стають засобами поступового зростання інтонаційно-сміслового напруження. Дієслівні конструкції набувають семантичної акцентуації. Це посилює напруженість та динамізм висловлювань, увиразнює лаконічність оповіді. Модальність і стилістичні відтінки оповіді стають вагомими для сприйняття та розуміння змісту твору, ніж сюжетний зв'язок подій. Як наслідок, у подібній композиційній побудові абзаци тексту, окремі висловлювання квапливо змінюють одне одного. Так створюється враження швидкоплинності, складного перебігу настроїв та почуттів. Речення розбиваються на декілька словосполучень-синтагм, різних за своєю структурою. Поділ на абзаци, синтаксично «розбиті» фрази, відокремлені висловлювання, що за своєю функцією умовно співвідносяться із віршованими строфами, виявляють прихильність автора до поетичного мислення. Письменники-модерністи, отже, намагалися «позбутися» «міметичної основи творчості» із властивою конкретикою часопросторового відображення дійсності, через яку неможливо було відтворити чуттєво-настроєве, іноді містичне сприйняття світу. Переживання, емоції, психологічні стани суб'єктів

мовлення виявлялись не лише у формі полісемантичних та експресивних висловлювань, а й через ритм, «тон», мовно-звуковий шар оповіді. Важливою стає саме експресія «словесного звучання» ніж предметне значення тексту.

Для визначення специфіки суб'єктивної форми поезії у прозі не менш вагомою є прономінативна модель тексту. Хоча, як показує аналіз цього жанру, автори поезії у прозі перехідної доби не так часто зверталися до особових займенників у текстах. Так, поезія у прозі М. Коцюбинського «Самотній» сприймається як авторефлексія ліричного героя, який розмірковує над станом своєї самотності, осмислює сенс власного життя. Текст поезії у прозі структуровано у семи абзацах, які відділяються один від одного іронічними зверненнями-анафорами, спрямованими до себе самого. Виявляється відчуття та усвідомлення власної ізольованості митця, яку він переживає під час стосунків з близькими людьми, не може позбутися цього відчуття й у хвилини радості, на лоні природи:

«І снує срібну нитку розум і золоту серце, хвиля життя виходить з берегів, шумить і грає – і коли до уст моїх торкається келих веселощів – я чую вже знайомий реквієм душі:

– А ти самотній!» [11, 270].

На думку Е. Геймбуха, саме «автокомунікативність» стає визначальною жанровою ознакою поезії у прозі [4]. У поезії у прозі В. Стефаника, О. Авдіковича, Л. Лукиченка, Автонома Худоби, М. Коцюбинського, О. Кобилянської автор, ліричний герой та реципієнт твору створюють певну комунікативну єдність, нероздільне «ми». Така своєрідність адресату поезії у прозі пов'язана з авторськими інтенціями, адже багато творів не були розраховані на публікацію. Так, М. Грицюта висловлював одне з припущень, що свою поезію у прозі В. Стефанік сприймав як своєрідний інтимний документ, тому жодну з них не приносив до редакції [5]. Згадаймо слова письменника після перегляду вистави за власними творами «Земля»: «Слово поета в інсценізації «Земля» – це був приватний лист, який я написав до жінки (Є. Калиновської. – О. К.), що її любив до смерті. Я не люблю до себе говорити й аж примушений написав «Моє слово», бо так хотіла адресатка» [16, 84].

Яскраво виражена суб'єктивність поезії у прозі зберігається й у тих творах, поетика яких відбиває рівноправне поєднання епічних та ліричних ознак («Старий Ч-ій», «Старий жебрак стоїть» В. Стефаника, і – «Весна», Симфонія», «Обнова» М. Черемшин, «Весняний акорд» О. Кобилянської). Власне ці твори за особливостями своєї наративної, композиційної будови, тематичними мотивами наближаються до жанру образка, до якого часто звертаються письменники перехідної доби. Серед поезії у прозі, за спостереженнями О. Івасюк, «часто трапляються твори, побудовані на сюжетній основі, проте які не втрачають свого ліризму, навіть поетичності, особливостей жанру» [8, 18]. Наприклад, в основі сюжету поезії у прозі Марка Черемшини «Весна» лежить короткий статичний фрагмент дійсності, а саме зображено прогулянку «пана у дорогім одінню», який планує будівництво літньої альтани для відпочинку. Окремий погляд на стару селянку, скручену під калиною на сирій ще могилі, змінює настрій героя. Такий сюжетний поворот, зміна фокусу зображення сприймається як новелістичний пуант, що втілюється

у короткому зауваженні оповідача, змінює розв'язку твору, додає зображеному інших смислових відтінків. До оповіді вмонтовано монологічні репліки героїні, формально відмежовані лапками. Через звертання-голосіння старої селянки читач дізнається про нещасливу долю її доньки, яка занедбала своє життя на важкій роботі у пана, про умови існування матері, яка втратила єдину близьку людину, опору в житті, «яку б мала і з голоду не вмирала» [23, 112]. Письменник надзвичайно емоційно й реалістично відтворював мову селянки з її інтонаціями, ритмом, мелодикою, що часто ставало найкращим способом для змалювання найбільш потаємних душевних порухів його героїв:

«Зелена левада тяженько стогне враз з нею, а сонце не ясніє, тільки червоніє.

– Доню моя, – голосить вона, – обізвися з сирої могили до мене. Навіщо ти на отсій калині життя собі відобрала? Через неславу, що її заподіяв тобі оттут на роботі пан? Що неслава! Я підопру з тебе тепер мала і з голоду не вмирала б. Ти ж не винувата.

Пан почув виразний плач бабусі і віддалився. Він не будував уже на цім місці альтани...» [23, 112].

Фабульна подія очевидна. Але у зображенні, здавалось би, реалістичної ситуації відчувається суб'єктивне відношення, емоційне переживання й напруження, що стає опосередкованим виявом внутрішніх почуттів оповідача. Одним із жанровизначальних чинників поезії у прозі перехідної доби стає особливий фокус зображення, динаміка від зовнішнього до внутрішнього, коли через єдину деталь, подробицю втілюється емоційне сприйняття та уявлення суб'єкта мовлення про світ. Зокрема, у поезії в прозі М. Черемшини «Весна» суб'єктивне сприйняття зображеної події втілено через пейзажні картинки, надзвичайно емоційні, насичені символічними образами. Спостереження оповідача за природою у поезії у прозі М. Черемшини, як правило, налаштовує на роздуми про людські долі, життєві проблеми, тому так часто можна зустріти у творах розгорнуті порівняння та зіставлення природних явищ із психологічними переживаннями та елегійними почуттями героїв. Так, у поезії у прозі відбувається поєднання начебто різних фокусів: об'єктивного, що пов'язується з епічною описовістю, подієвістю, та ліричного, що виражає стихію суб'єктивного розуміння, емоційного сприйняття описаної ситуації.

Своєрідні засоби змалювання звичайного соціального факту виявляють також і глибокий філософський підтекст, прихований смисл, що віддаляє його від прозаїчного реалістичного зображення. Коротким уривком із життя героїв автор намагався сугерувати узагальнений зміст, надати твору універсального значення. Цей твір спонукає до роздумів над долею закріпачених селян, які залишаються сам на сам зі своїми проблемами, переживаннями тощо.

У поезії у прозі перехідної доби часто спостерігається «взаємопроникнення» філософічності та психологізму, що пов'язане з тяжінням до аналітичності мислення авторів. У цьому жанрі своєрідно поєднано роздуми з емоціями. Ідейно-тематична основа та наративна структура більшості творів тяжіє до роздуму-переживання (у поезії у прозі М. Коцюбинського «Хмари», Б. Леп-

кого «Хочу писати», «Кидаю слова» В. Жуковецької «Штука», В. Стефаника «Амбіції», «Чарівник», «Старий жебрак стоїть», М. Чернявського «Зорі», І. Валівської «Самота»).

Приміром, поезія у прозі В. Стефаника «Старий жебрак стоїть» сприймається як прозова мініатюра філософського змісту. Важливим стає сам зміст поезії у прозі, ускладнений психологічною характеристикою зображених героїв та подій. У формі короткого уривка тексту відтворюється складність соціально-психологічних стосунків між жебраком та людьми, які не помічають його, ігнорують. Єдина жінка подає крихти хлібу, адже сам образ жебрака у солдатський шинелі нагадує про втраченого сина на війні. Візуальний образ стає поштовхом для емоційних спалахів, переживань самотності матері. Тільки вона розуміє страждання жебрака, адже сама відчула силу втрати, зневіри, занедбаності. Отже, у поданому творі аналітичність (як художньо-змістова ознака жанру) виявляється не стільки через послідовний розвиток думки, а поєднується з виявом емоцій, експресивним сприйняттям дійсності оповідачем, саме тому, як правило, є прихованою, вгадується у підтексті.

Переплітаються різні змістові плани оповіді – інтимно-особистісний, психологічний та філософський, узагальнений. Медитативність стає найхарактернішою рисою поетики багатьох поезій в прозі. Важливу роль у творах відіграють ліричні компоненти сповіді, молитви тощо. Показовою у цьому аспекті є поезія у прозі В. Стефаника, О. Кобилянської, Дніпрової Чайки, М. Чернявського, Б. Лепкого. Наприклад, в основі ліричної мініатюри М. Чернявського «Зорі» кумулятивне відтворення рефлексій, асоціацій, що виникають від споглядання нічних зірок. Це стає мотивом до міркувань над сенсом життя як такого, місцем людини в суперечливому динамічному світі. Наскрізним лейтмотивом твору стає бажання ліричного героя подолати поневолення власної свідомості і злитися з космосом, уособленням духовної гармонії:

...Я дивлюся, думаю, і знов дивлюся довго-довго...
І зорі м'якими світляними лапками гладять мою душу й пестять її.
Мій сум засипає, як заколисувана дитина.
І я вже не нарікаю на долю й на який час мирюся з тим, що я
невимовно малий і хвилинний.
Бо я відчуваю себе частиною єдиного безсмертного Космосу. ...
...Бо я не один дивлюсь на їх.
Мільйони очей на світі дивляться на їх,
і мільйони істот думають про їх.
І кожна свою думу.
Так, кожна свою власну думу... [24, 283–284].

Символічні висловлювання, інакомовлення, алегорії стають художнім увиразненням емоційності та філософічності творів. Оповідь у поезії у прозі відзначається афористичністю, ліричною настроєвістю. Для мовлення стає влас-

тивим послаблений зв'язок із дійсністю, динаміка контекстуальних смислів, що веде до багатозначності та відповідної апперцепції тексту. Спостерігаємо ознаки модерністичного дискурсу, що тяжіє до релятивності, руйнування однозначності та предметності зображеного. Витворення нових вербальних форм, заснованих на асоціаціях, полісемії, афористичності, стає свідченням художньої вартості літератури кінця XIX – початку XX ст.

Вираження універсально-філософських смислів, так само суб'єктивних рефлексій, динаміки внутрішніх переживань та почуттів, відбувається через своєрідну багатозначну образність, засоби символізації, інакомовлення, систему тропів. Символ чи алегорія стають основними засобами змістового вираження, втілення контекстуальних смислів у поезії у прозі О. Кобилянської «Рожі», Дніпрової Чайки «Струмок», «Самоцвіти», «Плавні горять», М. Черемшини «Ледові квіти», «Заморожені фіалки», «Весна», «Море», «Осінь», «Симфонія», В. Стефаника «Вітер гне всі дерева», «Вечір», «Вночі», «Городчик до бога ридав», В. Таші «Море – кат», М. Чернявського «Зорі» та ін. Вираження умовності, навіть подекуди екзотичної штучності образності стає особливістю художньо-естетичного пізнання й моделювання дійсності, виявляє схильність до перетворення предметного світу на світ символів. Помітною стає полісемія метафор, анафор, епіфор. Жанротворчого характеру набуває спосіб мовного упорядкування висловлювань та сама внутрішня форма слова, що надає тексту додаткових інтерпретаційних відтінків, також стає засобом авторської сугестії. Специфіка художнього висловлювання в поезії у прозі перехідної доби виявляється в послідовному нашаруванні «мовних значень», що спрямоване не стільки на відображення «зовнішніх» предметів, явищ, скільки на утворення іманентних значень у тексті.

У поезії у прозі В. Стефаника «Вночі» втілюються два плани уявлюваних подій. Перший утворюють поетизовані звертання до неозначеного об'єкта через множення різних голосів. Виникає уявна комунікативна ситуація, яка нагадує стилізоване марення, що слугує ілюстративним коментарем внутрішніх переживань суб'єкта мовлення. Надалі у тексті розгортається другий план оповіді, у якому втілюється також діалогічна подія шляхом персоніфікації природних явищ, як фрагментарна картинка «в'яніння японської рожі» через наскрізні повтори у тексті:

...Японська рожа похилилася і било кактуса до півночі, обернулося від голосу.
Другий голос: голосом своїм – перлами тебе осиплю, зором своїм –
вогнем тебе скупаю...Перлами чорні птахи загулю, вогнем їх спалю,
стрілами чорними пострілю.
Японська рожа цвіт опустила і лист кактуса д'нем схилювся.
Третій голос: всі зорі з неба стягну до тебе...Впаду на серце коло ніг
твоїх і звізди потягну і звізди впадуть.
Упав цвіт другий і лист другий схилювся.
Четвертий голос: рокою мою махну – та раєм тобі стану.
Цвіт рожі вітер займив у море і лист д'морю похилився.

П'ятий голос: є в мене поле, широкі ниви рожі зродили... Нива ся
вклонить, ручай у ноги впаде...
А вже цвіт поплив і лист ще душе над воду схилився...» [17, 42].

Імітується уявна естетично-символічна реальність. Символізація образності спонукає до розсіювання значень, «стирання» предметності світу та «стирання» реального суб'єкта, оскільки вони залишаються певними знаками, символами. Втрачається пряма референтність слова. Мовлення розгортається як феномен уяви, стає об'єктом переживання і засобом його творення. Головним у творі стає не зображення дійсності, сюжетних деталей, а феномен мовлення, сугестія метафоричних утворень, поетичних вербальних комплексів. «Асоціативне поле» такого викладу значно ширше, ніж у міметичних описових конструкціях. Предметність, однозначність втрачається, розсіюється в полісемантичному образному ланцюгу. За спостереженнями О. Потебні, така мова стає «засобом не вираження вже готової думки, а її створення, ... є не відображенням сформованого світобачення, а діяльності, що формує його...» [15, 120]. Складність багатозначних варіацій ідейного змісту та образного наповнення тексту декодується лише асоціативно, залежно від особистісного сприйняття читача. Інтерпретувати зміст символічних узагальнень образної системи тексту можливо лише на основі початкової редакції поезії у прозі «Вночі». У творі поетизувались почуття дівчини, яка чекала свого нареченого, згадувала останню розмову з ним у саду. Квітка рожі втілює таємницю жіночої душі, щирість почуттів, ідеалів та сподівань. Це протиставляється помпезним обіцянкам різноманітних голосів, «штучність» яких увиразнюється ускладненою метафоричністю, повторами, смисловою акцентуацією певних деталей, що призводить до поступового згасання «екзотичної квітки». Наприкінці твору автор застосовує прийом «антистрофи»: на тлі сумної картини раптом виникають оптимістичні сподівання оповідача щодо вороття гармонії та щастя, що створює своєрідний підсумок, осмислення представленої ситуації. Актуалізується політональність та, певною мірою, притчовий характер оповіді.

Схоже образно-асоціативне розгортання мовлення можна виявити у поезії у прозі В. Жуковецької «Доля», Г. Комарівни «То був сон», Юр. Сірого «Осінь» та ін. Більшості творам властиве розгортання наративу у формі візії, сну, мarenь, що навіюють почуття, рефлексії, сприйняття голосів із сфери підсвідомості, активізують внутрішні рефлексії, «пошуки» внутрішньої гармонії тощо.

Приміром, у поезії у прозі В. Стефаника «Вечір» художній зміст твору виражено через комбінацію різноманітних образів, уривків думок. За допомогою метафор, образних сполук нагнітається враження від дійсності. Речення не мають чіткої структурної організації. Розгортається внутрішній сюжет через на низування асоціацій. На початку оповіді ліричний суб'єкт означає тему нарації – відтворює ситуацію та образ побаченої жінки з дитиною на сходах собору, що викликає певні відчуття, душевні переживання. Далі зміст оповіді декодується

й одночасно варіюється цілим рядом метафоричних узагальнень, що мають образотворчу функцію:

Вечір. Ми йдемо попри камінні сходи, люди передо мною і за мною.
На сходах сидить жінка з дитиною на руках. Одійж її спливає по
камінню як брудна вода. Двері до церкви за сходами розтворені... [17, 39].

Ліричному суб'єкту здається, що плач дитини лунає всюди, по всьому світові. Важливу роль у метафоричних означеннях цього «плачу» відіграє ефект нагнітання предикатів: «церкви плачуть», «плач спливає по сходах», «вітер підіймає той плач, несе у зубах плач образів» та ін. Очевидно, образ «плачу» втілює сприйняття образу самотньої, покинутої та забутої всіма людини.

Мовні інтенції в поезіях в прозі перехідної доби здебільшого націлені на виявлення неоднозначних імпліцитних смислів зображених явищ, предметів, які втрачають свою референтність й об'єктивні відтінки зображення. Семантична структура мовлення декодується через граматичне оформлення, синтаксичне упорядкування висловлювань. Письменники часто насичували тексти поезії у прозі різноманітними художньо-стилістичними фігурами інверсії, поетичної градації, «кільцевого» упорядкування викладу, синтаксичного паралелізму, анафор, антитез, що виявляло особливу ритмічність текстів і посилювало сугестивність оповіді.

Образна полісемія, вираження імпліцитних смислів, певна «мовна гра» виявляється також інтертекстуальними засобами: алюзіями, ремінісценціями, заголовками, які переважно пов'язані з національними філософсько-історичними та культурними традиціями. У поезії у прозі В. Стефаника, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, М. Чернявського, М. Яцкова засоби інтертексту спостерігаються у стилізованих оповідних формах, наближених до структури та ритміки народного епосу, використанні народних символів, образів, що експлікують своєрідне авторське світосприйняття й вираження у творі.

Варто відзначити й особливості часопросторової організації жанру поезії у прозі. Так, здебільшого хронотоп творів формується як зображення переломного моменту, «порогу» у житті чи почуттях оповідача. Він не здійснює «перемішень» у просторі та часі (або у минуле, або у майбутнє), важливим стає відтворення саме теперішнього стану внутрішніх почуттів, думок. «Ліричне спрямоване на дійсність настільки, наскільки вона піддається суб'єктивному переживанню... Ліричне родове начало істотно пов'язане з редукцією моделюючого часу, оскільки беззастережним стає «... стягування трьох часових площин в одну (властивість презентності художнього почуття)» [22, 362].

Поширеною в літературознавстві є думка про те, що жанровою ознакою поезії у прозі перехідної доби стає їх циклічність. Письменники тяжіли до створення формально завершених циклів, подібних за мотивами, образами, структурними компонентами творів, що, власне, і було особливістю модерністичної літератури. Так, поєднання поезії у прозі в цикли спостерігаємо у творчості

М. Черемшини «Листки», Г. Хоткевича «Поезії в прозі», М. Коцюбинського «В путях шайтана», Б. Лепкого «Поезії в прозі», У. Кравченко «Розгублені листочки», О. Авдиковича «Демон руїни», Дніпрової Чайки «Морські малюнки», М. Жука «Пісні раба» та ін. Підставою розглядати ці твори як цілісність стають лише деякі чинники текстотворення, особливості висловлювання.

Отже, структурно-семіотичний аналіз поезії у прозі кінця XIX – початку XX століття дає можливість виявити специфіку жанрової природи, простежити їх зв'язок зі становленням українського модернізму. Предмет зображення, засоби образотворення, розвиток сюжету у поезії у прозі перехідної доби модифікуються у зв'язку із взаємодією ліричних та епічних родових ознак. Ліричність оповіді проявляється у прономінативних елементах тексту, модальності мовлення. Часто художнім виразником авторської свідомості в текстах, подібно до ліричних жанрів, стає суб'єктивний оповідач або ліричний герой, у дискурсі якого вгадуються авторські емоції, своєрідне образно-асоціативне сприйняття світу. Визначальними жанровими ознаками стають і мовленнєво-виражальні засоби в текстах поезії у прозі (використання ряду метафор, порівнянь, символічних висловлювань, в основі яких поєднання найвіддаленіших понять і смислів, виявлення ірраціонального, несвідомого у мовленні). Специфіка художнього висловлювання у поезії у прозі перехідної доби виявляється у послідовному нашаруванні «мовних значень», що спрямоване не стільки на відображення «зовнішніх» предметів, явищ, скільки на утворення іманентних значень у тексті. Головним стає не зображення дійсності, сюжетних деталей, а феномен мовлення, сугестія метафоричних утворень, поетичних вербальних комплексів.

Наративна структура ускладнюється комбінуванням повторів, антитез, акцентуванням однорідних членів речення внаслідок ритмічних переносів. Чергування однотипних мовних одиниць створювало певну ритмомелодику речень, що сприяло підсиленню семантико-емоційного «згущення думки». У такий спосіб через ритміко-мелодійний малюнок оповіді виражався не лише певний настрій, а навіювалось відповідне сприйняття тексту.

Дослідження іманентних жанрових ознак поезії у прозі перехідної доби може бути доповнено й науковими розвідками компаративістичного характеру, що сприяло б виявленню характерних ознак цього своєрідного жанру модерністичної літератури.

Список використаних джерел

1. Авдикович О. Поезія і проза – Львів, 1899.
2. Агеєва В. Ритм як засіб подолання фабули // Слово і Час. – 1997. – № 10.
3. Бігун О. Типологія жанру поезій в прозі (французька та українська література кінця XIX – початку XX ст.) : автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Тернопіль, 2008.
4. Геймбук Е. Ю. Лирическая миниатюра в системе родов и жанров (лингвостилистический аспект). – М., 2004.
5. Грицюта М. С. Художній світ В. Стефаника. – Київ, 1982.
6. Гундорова Т. Тенденції розвитку художнього мислення (початок XX століття) // Слово і Час. – 1993. – № 1.

7. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози кінця XIX – початку XX століття. – Львів, 1999.
8. Ивасюк О. М. Становление и развитие жанра стихотворения в прозе в украинской литературе : дисс. ... канд. филол. наук. – Черновцы, 1987.
9. Иссова Л. Н. Жанр «стихотворение в прозе» в русской литературе (И. Тургенев, В. Гаршин, В. Короленко, И. Бунин) : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 1969.
10. Квятковский А. Поэтический словарь. – М., 1966.
11. Коцюбинський М. М. В путях шайтана та інші оповідання. – Київ, 1924.
12. Кузнєцов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX століття: проблеми естетики і поетики. – Київ, 1995.
13. Майдаченко П. Орнаменталізм Василя Стефаника і Марка Черемшини. – Київ, 2000. – Кн. 1.
14. Підпалій А. В. Маргінальні форми в українській поезії XX століття : дис. ... канд. філол. наук. – Київ, 2004.
15. Потебня А. А. Мысль и язык. – Київ, 1993.
16. Стефаник В. Повне зібрання творів у III т. – Київ, 1953 – Т. II.
17. Стефаник В. Повне зібрання творів у III т. – Київ, 1949. – Т. I.
18. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе. – Київ, 2006
19. Фенова Е. А. Интерпретация поэтического текста : учеб. пособ. – Уфа, 2001.
20. Фюллеборн У. Немецкое стихотворение в прозе. К теории и истории жанра. Fülleborn U. Das deutsche Prosagedicht. Zu Theorie und Geschichte einer Gattung. – München : Fink, 1970. – 59 s. // Реферативный журнал. Общественные науки за рубежом. Литературоведение. – 1973. – № 1. – Серия 7.
21. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. – Київ, 2003.
22. Шупта-В'язовська О. Г. Ліричні та епічні родові начала в структурі художнього часу // Літературознавство : матеріали IV конгресу Міжнародної асоціації українців. – Київ, 2000
23. Черемшина М. Вибрані твори. – Львів, 1999.
24. Чернявський М. Зорі // Українська хата. – 1910. – № 5.
25. Яковенко С. Романтики, естети, ніщеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму. – Київ, 2006.

// Слово і Час. 2015. № 11. С. 58–70.

В. С. Василько і одеська преса

Одесі судилося стати однією з віх творчої біографії В. С. Василька. Тут побачили світло рампи кращі вистави режисера, були написані численні театрознавчі розвідки. Тож і одеська преса не могла ко стати відголоском, відбиттям шукань і здобутків визначного митця. Тричі приїздив Василько до нашого міста, щоразу пов'язуючи свою творчу і життєву долю з українським театром імені Жовтневої Революції.

Вперше він став художнім керівником Одеської держдрами через рік після її утворення – в 1926 році. І одразу ж в центрі культурного життя Одеси і водночас місцевої преси стали його перші на одеській сцені постановки: «Кінець Криворильська» (Б. Ромашова), що знайшла особливо широкий відгук, «Любов Ярова» К. Треньова, «Республіка на колесах» Я. Мамонтова, «Заколот» Д. Фурманова. Критика підкреслювала, що в умінні художньо показали сучасників – перша і найбільш визначна заслуга Василька.

Завдяки тогочасним публікаціям (в «Вечерних известиях», «Театральному тижні», «Одесских известиях») ми маємо можливість досить широко познайомитись із творчою лабораторією, світоглядом майстра.

В. Василько широко відкриває на одеській сцені дорогу українській класиці. Але насамперед він заявляє про себе як невтомний шукач, першовідкривач української радянської драматургії, для якого дуже важливо «не впасти в “урапатріотизм”», в трафарет і плакатність. Як підкреслюється в «Театральному тижні» (№ 7 за 1927 р.), Василько не тільки щасливо уникає цього, але й створює картини високої художньої вартості.

Позитивну оцінку знаходить постановка п'єси М. Куліша «97». Традиційним стає виступ в газетах художнього керівника театру напередодні нового сезону. І кожного разу в таких виступах не просто перелік назв та імен (як це, на жаль, трапиться через кілька десятиліть в подібних газетних публікаціях), а глибокі роздуми, цікаві думки, турботи художнього керівника про те, щоб залучити до театру ширше коло глядачів, щоб театр став могутнім засобом пропаганди української культури.

Друга зустріч Василька з Одесою – у передвоєнні 1939–1941 роки. Серед вистав цього періоду, що знайшли схвальний відгук в місцевій періодиці, слід назвати спектаклі «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука, «Поєтова доля» С. Голованівського, «Віндзорські кумоньки» В. Шекспіра. Напередодні сезону (2 серпня 1939 року) в газеті «Чорноморська комуна» В. Василько писав: «Театр повинен оголосити боротьбу примітивному, спрощеному, вульгаризаторському розумінню злободенності тематики п'єс. Театр повинен ставити все вищі і вищі вимоги драматургії, а не жититися сурогатами драматургів».

Визначна сторінка в біографії В. Василька – започаткований ним театр О. Кобилянської. На одеській сцені майстер ставить «Землю» (1948) і «У не-

ділю рано зілля копала» (1965). Це була третя зустріч з Одесою. І хоч про ці вистави йдеться на сторінках газет, та, на жаль, матеріали про них носять в основному інформативний характер.

Отже, в одеській періодиці творчість В. Василька в цілому знаходить досить широке висвітлення. Особливу цінність при цьому мають виступи самого майстра. Порівнюючи відгуки преси на спектаклі Василька протягом усього періоду, не можна не помітити, що робота режисера на одеській сцені в останні роки відображена не так повно, як в перші. В цьому, звичайно, результат застійних явищ в журналістиці, коли віддавалась перевага будь-якій сірятині, яка легко вписувалась у стереотипи застиглих ідеологічних догм, а усе неоднозначне, неординарне, що вимагало глибоких оцінок та роздумів, в кращому разі замовчувалось.

Минули роки. З нашого оновленого сьогодні добре видно певну тематичну і жанрову вузькість багатьох газетних публікацій. Та, гортаючи пожовклі підшивки, немов би відчуваєш живий подих тих років, атмосферу самих спектаклів, невтомність пошуків майстра.

// Народний артист СРСР В. С. Василько і радянський багатонаціональний театр : тези доп. та повідомл. Обл. наук.-твор. конф. (Одеса, 22–24 груд. 1989 р.). Одеса, 1989. С. 54–56.

«Я» – ЕСТЕТИКА» (розділ з монографії «Микола Хвильовий – катастрофа кентавра»)

Геній – не тільки «співтворець», пророк і духовний вінець нації (Шевченко, Міцкевич, Петєфі, Пушкін, Тагор...), він – той, підчас таємниче-стихійний, зате життєтворчий, духовно-здвигний вулкан (а вулкани, навіть онімло-скаменілі, полишають по собі вершини), який творить неповторно-пульсуючу, конкретну, а головне, глибоко уособлену, індивідуальну плазму, енергію, ауру «я»-естетики, «я»-філософії, «я»-поетики, навіть «я»-характеру... Під фінал нашого віку ці поняття і категорії постають все більш індивідуалізованими (власне, вони за всіх часів рухали й розвивали «науку про красу»), все більш переконливо та радикально протистоять тій, часом відчуженій від реального життя, заабстрагованій, академічній естетиці, навіть тоді, коли йде мова про прогресивно-позитивні моменти в її розвитку періоду так званого «соціалістичного реалізму» в працях відомих нео-кантіанців і нео-гегельянців Бахтіна, Тинянова, Жирмунського, Ейхенбаума, Шкловського, Борева... І цілком детермінована й діалектична ота відверто-виклична естетична «агресія» і бунт «Я» художника XX століття у філософсько-мистецьких платформах і маніфестах екзистенціалістів, модерністів чи не всіх напрямків, адептів сучасного апокаліптичного андерграунду. Екзистенціалізм із його вкрай оголеною і бунтівною філософією «я»-існування, «я»-протесту (хай навіть і на пограниччях абсолютного абсурду), на наш погляд, був цілком об'єктивною реакцією не так на фундаментальний академізм естетики та філософії, – як на тоталітарно-фашистську, вкрай заідеологізовану «естетику» Леніна-Троцького, в якій не тільки митцеве, а й елементарне, людське «я» програмувалося як «гвинтик» знищення і самознищення, як немислячий раб і пігмей всевладної тирано-системи, тому ще навіть у часи кривавого тріумфу революції та громадянської війни у світах найбільших і найчуттєвіших художників слова простежуються виразні сліди, відблиски та відбитки ранньої «екзистенційної опозиції» новородженій соціально-політичній системі, надто у творчості найзначиміших талантів національного Ренесансу 20-х років; і тут нічого дивного немає: адже і Хвильовий, і Тичина, Куліш і Підмогильний були сучасниками і такими ж дітьми «здибленої Європи», як і Пруст, Кафка, Джойс, Беккет...

Відомо, що ідеалом всезагального європейського Відродження XV–XVII ст. була «універсальна людина», «*homo universalis*» за Гете [66], феномен, якби перенесений з лона античної демократії і цивілізації в тогочасну Європу; три українські ренесанси (Івана Мазепи, Тараса Шевченка та епохи 20-х років нинішнього віку) ставили перед інтелектуально-духовною елітою нації інші, на сакраментальну вагу – «бути чи не бути нації!?» – проблеми та завдання; і над усе – знову й знову, визначально, наскрізно і генеруюче поставала *національна ідея*, тисячолітня «Українська Мрія»!

Симон Петлюра: «Я не знаю більш тривкого цементу, що зв'язує розпоршені сили нації, як кров, пролита нею для національної ідеї» [10, 410].

Дмитро Донцов: «Бути перейнятим великою ідеєю і фанатизмом до її зреалізування, що ще не забезпечує перемоги, треба мати геній її справді здійснити! Правда, що ні одна ідея не перемогла, яка не носила прикмет «романтичної» доктрини, яка не мала своїх фанатиків, але також не перемогла й та ідея, що не посувала людськість в її розвою хоч на один крок наперед» [7, 443].

Чим не духовний портрет Миколи Хвильового?... Бо найбільш сконцентовано й цілеспрямовано «буря і натиск» *національної ідеї* і нової, революційної естетики втілилися у Відродженні 20-х років нашої доби, коли воістину «я»-талант, «я»-геній, «я»-новатор – у просторі такої, здавалось би, реальної свободи! – поставав справді епіцентром, вузлом всіх векторів, рушійною силою духовної еволюції. Взагалі, бунт, повстання великого художника за всіх часів ставали передвісником глибинних, «тектонічних» зрушень, «світання» нових шляхів не тільки в мистецтві, а й у соціально-філософській царині. І драма так званої естетики «соціалістичного реалізму» у тім, що вона, не створивши себе, повернула знову на круги класичної, академічної естетики (це у кращих варіантах) або ж, опираючись на вкрай заідеологізовану «естетику» Чернишевського та Маркса-Леніна-Троцького, намагалася волонтарно вибудувати свої утопічно-ефемерні конструкції, на кшталт: «Марксистська естетика теоретично осмислювала естетичні аспекти освоєння світу у всіх сферах практичної діяльності людини, а також і в суто художній сфері, де її завданням стала активізація соціальної значимості мистецтва на основі усвідомлення його природи». Мовлено це в 1988 році одним з нібито найпрогресивніших російських естетів, Юрієм Боровим. Знову, але вже в наш час, такий знайомий, «ленінський курс» із «Партійної організації і партійної літератури» – на вузько-прагматичне, «соціально-значиме» русло функціонування мистецтва..., ба, навіть з тавтологічними недоречностями, як ось: «...естетичне осмислення естетичних аспектів». І чи вкрай так необхідне оте «естетичне осмислення» всього суцього? За Ю. Боровим, виявляється, так – навіть у створенні ядерної зброї, взагалі, засобів масового знищення! Адже це також «сфера практичної діяльності людини» за тим же таки Боровим...

Більш ніж піввіку, а точніше, 63 роки тому з'явилася енциклопедична есея М. Хвильового «Думки проти течії», але вона, навіть у своєму, «специфічному», саркастично-гоголівському ракурсі, набагато глибша, об'ємніша, коли хочете, «Естетики» Ю. Борева, й що найцінніше – еретично-бунтівніша у своїх щирих потугах до незалежної, або майже незалежної істини: «Перш за все назва розділу: «До марксівської поетики». Як вам подобається? Га? Марксівська поетика!» Тут «динамічний верліброст» (має на оці Хвильовий поета Валер'яна Поліщука – А. К.) із місця в кар'єр показав свою подвійну неписьменність: і поетичну, і ту ж марксівську. «Петербурзького писаря» збентежила, очевидно, наша «марксистська естетика». Але це ж дві «великих адеських різниці». *Естетика є відділ філософії, а поетика, пїтика – всього-на-всього теорія по-*

етичного слова. Як не може бути марксіського чоботарства чи то кравецтва, так не може бути й марксіської поетики. Коли російський формалізм робить ухил в ідеалізм, то не у сфері поетики, а у сфері естетики...».

Попри всю переконливу нищівність і доказовість критики, варто зазначити більш ніж присутнє: Хвильовий і тут, в одновимірній, публіцистичній структурі есеї таки не забуває про «ідеологічний наголос чи акцент, про «свій марксизм», «нашу марксистську естетику». Оця ідеологічна роздвоєність, ця «кентавро-боротьба», на наше глибоке переконання, а саме – за «більшого», «якіснішого», «відданішого» марксиста і комуніста, зрештою, і вистрелила в Миколу Хвильового. І не тільки в нього, а стала фатальною для всього українського націонал-комунізму.

Все ж коли в Хвильового (як і в кожного великого майстра слова) в абстрактні візії залогізованого чи заполітизованого мислення вривається його вулканне й підчас невірноважене естетично-індивідуальне «я», тоді істина або концепція вже під метафоричною напругою, себто, в «художньому виконанні» прибира, бува, зовсім іншого звучання, смислу й навіть напрямку, бо ж, ясна річ, природа художньо-естетичного світосприймання і світотворення має інший характер і ґносеологію, таку відмінну від вербально-логічного мислення. Бо ж навіть у масовому пізнанні, де панує чиста логіка, вкрай важливі (збільше – вирішальні!) оті інтелектуальні «я»-здви́ги, «я»-осія́ння, «я»-революції..., у кожному випадку зокрема, від Коперника до Ейнштейна, завдяки таким і еволюціонує, рухається і живе наука, світове пізнання і прогрес.

Без сумніву, сфера художнього освоєння людини і світу востократ індивідуальніша, тут роль неповторного «я» художника (навіть на рівні фрейдистського, підчас вульгарно-паталогічного тлумачення «я») прибира глобального значення, – і тому якраз «я»-естетика, «я»-поетика, «я»-філософія, «я»-характер має стати найголовнішим об'єктом справді наукового літературознавчого аналізу; зрештою, індивідуально-художнє «я» як рушійна, естетично-психологічна мікро- й макрочастка – і є першоджерелом й епіцентром усього сущого у великому світі великого художника. Як тут не впасти в гріховну спокусу та не перефразувати одне з найбільш таємничих і символічних місць «Святого Письма»: «Споконвіку було «Я», а «Я» в Бога було, і Бог був «Я». Воно в Бога було споконвіку. Усе через нього повстало, і ніщо, що повстало, не повстало без «Я» [1, 1308].

Підмінивши міфічне, біблійське «СЛОВО» поняттям «Я», ми, видається, не надто вже й зрадили істину, бо ж «СЛОВО» і явилось тільки тоді, коли народилося мисляче «я»...

Зрештою, ми повинні прийняти вирішальну, аксіоматичну точку зору, що все і вся в художньому світі «відбувається» і вирішується на рівні «Я»-художника; найбільш генеруюче, воно здебільшого і сподвигає естетику, поетику, філософію... Ні, «Я» – не абсолют, але вирішальне та найпродуктивніше у художньому осягненні світу і людини. І тут, на новому, якісному витку розвитку національного і світового мистецтва ХХ ст., знову й знову маємо по-

вертатися до категорій, визначень і дефініцій Канта-Гегеля, що були фактично зражені навіть найпрогресивнішими радянськими теоретиками літератури й мистецтва, які майже століття, під тиранічним, тоталітарним тиском зводили свій примарний, колективний, вульгарно соціологізований, класово-партійний, абстрактно-утопічний Вавілон так званої «соціалістичної естетики». Геній як найвища, неперехідна, відбожа цінність був начебто свідомо призабутий, згірше – викинутий з коліски естетики! Далєбі, той же Кант заповідав естетам, що «високе мистецтво повинно розглядатися як мистецтво генія» [9, 323]. Він же, Еммануїл Кант, *весь рух і розвиток мистецтва перш за все концентрував тільки і тільки навколо генеруючо-глобального епіцентру-генія*: він – первісне джерело «естетичних ідей», він – «улюбленець долі, і його необхідно розглядати лишень як рідкісне явище, «його приклад творить для інших здібних людей школу» [9, 335].

Дещо пізніше другий великий німець Йоганн Вольфганг Гете ще глибше конкретизує і розвиває постулати Канта про первородно-вирішальне значення генія (воістину світородний відблиск Бога!), який несе в собі найголовніше для розуміння суті природи й поступу мистецтва – світовідкриваючу і світотворчу функцію чи функції: «В мистецтві і поезії особистість – це все» [5, 37]. Особистість, за Гете, впротилеж звичайному її розумінню, – не в «окремішності», навпаки, вона – «щось *об'єднуюче за самою своєю природою*, осереддя, в якому схрещуються найрізніші історичні та культурні традиції» [5, 38]. «І народ народжує своїх героїв, які, неначе півбоги, захищають його та ведуть до слави. Так, поетичні сили французів об'єднались у Вольтері. Якраз такі обранці долі поводити у своїм поколінні, вплив яких триває набагато довше...» [13, 286–287]. За словами Гете, геній не тільки епіцентр нації та національної ідеї, а вузол, «бджолина матка», вулканічний центр сучасної йому естетики; бо ж великі таланти, як твердить Гете, «випереджують свій час і наче б тягнуть його за собою» [13, 132].

Видатний український філософ і культуролог Дмитро Чижевський в праці «Початки і кінці нових ідеологічних епох», аналізуючи естетично-філософські структури окремих історичних періодів, зокрема в нашій національній літературі, визначає і «динамічні критерії вибору» в естетиці, де – «встановлення *«вершків»* процесу розвитку та *«встановлення тенденції розвитку»*» [12, 481]. За Чижевським, «вершки», «кульмінаційні пункти історичного розвитку лежать в межах певних епох різно: то десь у середині, в центрі епохи, то на її початку, то в кінці. Історичні епохи мають різні структури, належать до різних структурних типів...» [12, 481]. Можна з певністю твердити, що український Ренесанс 20-х років XX ст. як «структурний тип» майже не має аналогів і прототипів у розвої європейської культури, простежуються хіба що віддалені паралелі із епохою «континентального» Відродження та з національним Ренесансом пори гетьмана Івана Мазепи, часів Шевченка. Але *спільною і об'єднуючою домінантою, навіть для таких різних і віддалених епох є роль, місце, значення, «енергетично-духовні» впливи на еволюцію національного мистецтва великих,*

воістину «рушійних» талантів, цих справжніх епіцентрів духовно-естетичного поступу. І Дмитро Чижевський якраз акцентує на тім, як важливо «встановити вершок», або «центр тяжіння», «центр ваги» певної епохи... «Встановлення такого центру тяжіння, – наголошує Чижевський, – центру ваги доби є в кожному разі справою конкретного дослідження. Котляревський, стоячи... на самому початку певної доби, є з усім тим «вершком», «центром» тяжіння... Шевченко, що виступає вже після численних, та не тільки дрібних романтиків, є теж безсумнівним «центром тяжіння» цілої української романтики... Тичина (у перший період творчості) є представником українського символізму і «центром ваги» цього літературного напрямку (або хоч одним із «центрів ваги»), хоч прийшов він на самому кінці розвитку символізму... В центрі збігаються всі лінії розвитку, схрещуються і перетинаються різні шляхи...» [12, 481].

Безперечно, що «я»-творець – наріжний «центр ваги» кожної мистецької епохи, її глобальна, визначальна, всепідкоряюча категорія і ціннісна домінанта інтелектуально-художньої еволюції та духовно-естетичного поступу.

І набагато раніше Д. Чижевського Михайло Грушевський на прикладі естетичного дивосвіту Лесі Українки також наголошував на центральну, «генеруючу» роль, духовне «лідерство» генія: «...усе було, немов якийсь титанічний хід по велетенських уступах, не рушених людською ногою, де кожний крок, кожний твір означав нову стадію, відкривав перед очима громадянства нашого все нові перспективи мислі, все нові обрії образів... Наше громадянство не встигало йти за цим захоплюючим, бурним потоком натхнення, цею блискучою панорамою образів; цей високий ремень ідей... був незвичайний... Смерть перервала цю путь у вселюдські простори» [8, 359–360].

Микола Зеров вслід за М. Грушевським також ставить Лесю Українку в епіцентр її часу: «Перед нами людина, що самим своїм народженням була в осередку українського життя...» [8, 360]. На домінантну роль «я»-характеру творця в естетиці вказував і Л. М. Толстой: «...головний інтерес складає характер автора, що віддзеркалюється у творі» [11, 495].

Тисячолітній деспотизм Російської імперії, що поступово, під тиском буржуазно-демократичних і націонал-демократичних сил та рухів починав лібералізуватися під кінець XIX і на початку XX ст., по більшовицькому перевороті трансформувався у ще більш геноцидні, смертоносні форми та суспільні інститути; він, тоталітаризм, ясна річ, не те що не терпів будь-якого опозиційного, «сепаратного» «я», а методично нищив під корень насамперед незалежне, велике, а то й «світової ваги» «Я» художника – від Хвильового і Пільняка – до Стуса і Григора Тютюнника!

І в жорстокій реальності життя та творчості майстрів слова, наприклад, в позиції, такій близькій до платформи Миколи Хвильового, Михайла Булгакова – «стати безпристрасно над червоними і білими» [4, 565]; і в естетиці, в історії та теорії літератури геній, «я»-філософ, «я»-поет, «я»-характер, – як визначальна домінанта, як «генеруючий центр ваги» і «тяжіння» епохи, витискується більшовицьким приматом нав'язливої ідеологічності та класовості, партійної,

обмеженої заангажованості; і навіть такий проникливий, талановитий теоретик красного письменства, як Михайло Бахтін, тільки спорадично згадував про роль «автора-творця», але він («я»-геній) у Бахтіна вже не всетворча естетичного і духовного, самого поступу мистецтва, а тільки виконує суто формотворчі функції: «Автор-творець – конститутивний момент художньої форми» [2, 58], – як бачимо, надто вже звужує М. Бахтін функціональний потенціал кожного великого таланту тільки до «формотворчих функцій», але в іншому місці праці «Проблеми змісту, матеріалу й форми в словесній художній творчості» дещо розширює і конкретизує це вірне й глибоке, але все-таки однобічне положення: «Формотворча активність автора-творця і споглядача оволодіває всіма поворотами слова: з допомогою всього цього він може витворювати завершаючу форму, націлену на зміст; з іншого боку, все це слугує і для вираження змісту; у кожному моменті творець і споглядач відчують свою активність – вибірку, творчу, визначаючу, завершальну...» [2, 63].

Безсумнівно, що Микола Хвильовий поруч із Павлом Тичиною і був «вершком», «центром тяжіння» своєї неповторної епохи, трагічних часів національного Відродження 20-х років, його темпераментно-буйним і таким суперечливим, як сам час, генеруючим епіцентром, його «інваріантним ядром» та фундаментальним «креативним шаром», що виникає на стику ворожих світів, на «перехрестях світогляду... письменника з його фундаментальними особистісними якостями» [3, 176]. Відцентрові вектори впливу Хвильового на глобальні процеси в українському Ренесансі багатогранні: естетично-філософські, ідеологічні, політичні; він навіть був суперавторитетним (і таким не захищеним!) «законодавцем моди» в проблемних, стилістичних, навіть формальних пошуках тогочасної української прози... Про яскраве, «заголовне» духовне лідерство Миколи Хвильового переконливо пише М. Зеров: «Із всіх можливих стилів прози – скрізь і завжди Хвильовий, до того – Хвильовий, сприйнятий як канон, як літературна норма. Дотягніть до цієї норми – і будете «яко боги»!.. Рідко хто з молодих авторів уміє боронити свою самостійність проти «Синіх етюдів» та «Осені»: Косинка, що стоїть на ґрунті винниченківського імпресіонізму, трохи приправленого Васильченком, Підмогильний, один з небагатьох, що орієнтується в художньому набуткові чужомовної прози, та ще два-три з менш обдарованих прозаїків. Решта прагне писати неодмінно як Хвильовий...» [8, 518]. Одне слово, пізнати – «прозріти» надзвичайно складний і суперечливий світ Миколи Хвильового, пройти потаємними, підчас свідомо закодованими руслами та стежками розвою цього дивовижного таланту, – значить зазирнути до самої серцевини тих духовно-естетичних процесів, що так буйно вирували в горнилі, у кратері національного Відродження 20-х років нинішнього століття.

Список використаних джерел

1. Євангелія від Івана // Новий Заповіт.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики / М. Бахтин. – М., 1975. – 809 с.
3. Боров Ю. Эстетика / Ю. Боров. – М., 1988. – 496 с.
4. Булгаков М. Собрание соч. : в 5 т. / М. Булгаков. – М., 1989. – Т. 1. – 624 с.
5. Виль-

монт Н. О книге «Разговоры с Гете» и ее авторе / Н. Вильмонт // Эккерман И. Разговоры с Гете... / И. Эккерман. – М., 1981. – 279 с. **6.** Гете И. Поэзия и правда / И. Гете. – М., 1969. – 605 с. **7.** Донцов Д. Націоналізм / Д. Донцов // Історія філософії України. – Київ, 1993. – С. 435–446. **8.** Зеров М. Твори : у 2 т. / М. Зеров. – Київ, 1990. – Т. 2. – 580 с. **9.** Кант Э. Сочинения : в 6 т. / Э. Кант. – М., 1965. – Т. 5. – 451 с. **10.** Нагаєвський І. Історія Української держави / І. Нагаєвський. – Київ, 1993. – 430 с. **11.** Толстой Л. Что такое искусство? / Л. Толстой. – М., 1985. – 592 с. **12.** Чижевський Д. Початки і кінці нових ідеологічних епох / Д. Чижевський // Історія філософії України. – Київ, 1993. – С. 471–482. **13.** Эккерман И. Разговоры с Гете... / И. Эккерман. – М., 1981. – 685 с.

// Іст.-літ. журн. 1996. № 2. С. 43–46.

Модальність сатиричної та побутової комедії в українських драматичних жартах кінця XIX – початку XX століття

В українському літературознавстві ще недостатньо праць, присвячених жанровій своєрідності української одноактної драматургії, хоча ця проблема у різний час привернула увагу таких науковців, як Г. Доридор, А. Захарченко, Н. Малютіна, Р. Тхорук, В. Сахновський-Панкєєв та інші. Дослідники відмічають, що кінець XIX – початку XX століття є перехідним і принципово важливим для історії української літератури. Це пов'язано, по-перше, з тим, що у зазначений період в українському літературному просторі увиразнюється відмінність двох концепцій літератури: народницької й модерної, які передавали абсолютно різні погляди на розвиток літератури. По-друге, на початку XX ст. в українській драматургії спостерігається оновлення тематично-змістового наповнення сюжету п'єси, переорієнтація з зовнішньої події на внутрішню. Поетика художніх текстів свідчить про переосмислення самого поняття комічного. Так, за спостереженнями Н. Малютіної, «процеси дифузії комедіоцентричних жанрів, як то: водевіль, фарс, трагікомедія, інтермедія, жарт; своєрідного “вживлення” у комедійну структуру елементів ліричної драми, трагедії, фєєрії та інших несподіваних жанрів, форм, виявляли авторську стратегію й впливали на глядацьке сприйняття, підживлене парадоксами самого тексту» [6, с. 237]. На думку дослідниці, за часів І. Котляревського відбулося розширення меж комедійних жанрів: водевілю, мелодрами, комічної опери, оперети, драматичного жарту, між якими «посилюються інтерактивні взаємини наближення, взаємопроникнення, поглинання різних жанрових начал одного в іншому» [6, с. 10]. Не випадково драматичний жарт стає вкрай популярною драматичною формою на українській сцені саме в цей експериментальний період, адже у ньому часто схрещувалися ознаки одночасно двох чи навіть більше жанрових форм. Власне, за спостереженнями дослідників, драматичний жарт як жанровий різновид (або метажанр) веде свою генезу від інтермедії, водевілю, і побудований, як правило, на анекдотичній ситуації. Завдяки живому гумору, побутовими темами наприкінці XIX століття одноактівка з водевільними сюжетами (а саме: отримання батьківського благословення завдяки розіграшу, приборкання норовливої/норовливого тощо) трансформується у комедію-жарт, драматичний жарт «взаємодіє» з іншими жанровими формами, вбирає в себе елементи й жанрові особливості водевілю, мелодрами, оперети, соціально-побутової комедії тощо.

До сьогодні немає жодного спеціального історико-літературного дослідження українського драматичного жарту кінця XIX – початку XX ст., що зумовлює **актуальність** нашого дослідження. Отже, **мета** нашої статті полягає у дослідженні процесів жанрового оприявлення українського драматичного жарту,

усвідомлення його специфіки жанрово-стильового характеру в контексті розвитку інших комедійних жанрів.

У зв'язку з цим перед нами стоять такі **завдання**: показати здатність українського драматичного жарту до увиразнення оцінювально-понятійних механізмів комізму, а узв'язку з тим – проявлення іронічно-пародійної, сатирично-викривальної модальності, що дозволяє розглядати його в руслі тих процесів, які будувалися на зламі століть з комедією.

Дослідники драматургії давно помітили, що наприкінці XIX століття не лише руйнуються структурні відмінності між типами творів, причому зникає можливість диференціювати окремі жанри, види у змінюваних родо-жанрових формах (наприклад, у поетичній драмі-сатирі чи у драматичній новелі), але й змінюється розуміння природи комізму [10, с. 189]. Посилюється оцінювально-понятійне спрямування комізму, він стає формою виявлення складної, часто протирічної позиції автора.

Не випадково український драматичний жарт набуває в цей період популярності не лише як масово-розважальний театральний жанр, але й як жанрова форма, що поєднувала в собі різні авторські стратегії та характер модальності, сюжетного розвитку, форми і прийоми комізму тощо. Безумовно, функціонування драматичного жарту слід розглядати в системі комедійних жанрів, виявляючи спільні й відмінні з комедійними стратегії висловлювання, природи комізму тощо. Т. Коєн зауважує: для драматичного жарту характерним є раптовий фінал (пуант), неочікуване закінчення вистави, яке має виправдовувати горизонт очікування глядачів [18, с. 484]. Ключовим моментом Т. Коєн називає процес збігу авторських очікувань (закладених в драматично-сценічний текст авторських установок) та реалізація цих очікувань глядачами (тобто здатність до «прочитування» авторських гумористичних сентенцій). Так, на думку дослідника, сутність жарту полягає у фальші, у неможливості здійснення тої чи іншої сценічної ситуації у реальному житті, тобто жарт, певною мірою, є театралізацією (чи то ілюзією) самого життя, пародіюючи та іронізуючи сталі погляди суспільства [18, с. 502]. Власне, мистецтво початку XX століття, яке «маніфестує правду життя (реалізм та натуралізм), створює лише ілюзію й правди, і самого життя» [1, с. 23]. Саме тому на початку XX ст. відбувається певна переорієнтація самого поняття комічного, змінюються комунікативні стратегії драматургів, а в основу жарту закладається дидактично-тенденційний компонент [18, с. 498].

За спостереженням англійського дослідника Н. Кароля, жарт, як правило, мусить складатися із загадки-замороки та раптового вирішення цієї загадки. Ця схема наближує драматичний жарт до поезики анекдоту [17, с. 23]. Цю думку підтримує Є. Курганов, який доводить, що сам по собі анекдот балансує між монологом і діалогом, він не здатен існувати самостійно, тому неодмінно пронизує усні й письмові жанри. Однак, на зламі століть анекдот, як тип сюжету, виходить за рамки розважальних жанрів і функціонує подібно до метажанрів. Не випадково схожі тенденції до драматизації анекдоту спостерігаємо в літе-

ратурах інших слов'янських країн: ми спробуємо довести, що російські «гуморески», «шутки», польські фразки мають деякі спільні та відмінні жанрово-комунікативні та рецептивні стратегії із українськими драматичними жартами.

Як спостерігає Т. Шахматова, в п'єсах, подібних до драматичного жарту в російській літературі, виразно простежується не лише фольклорна, але й тривка комедійна літературна традиція. Це пояснюється передусім тим, що російські комедія або водевіль (який виявляв ознаки, подібні до комедійних і міг виступати замість комедії) характеризувалися не тільки (і не стільки) фольклорною основою, але, передусім, орієнтацією на літературні форми (часто як їх стилізація); відзначалися відкритим характером для діалогу з європейськими зразками драматургії. Вже у перших водевілях А. Шаховського спостерігаються пародійно-іронічні віднесення до текстів давньогрецького комедіографа Аристофана. Український водевіль також продовжував європейську комедійну традицію, але, поряд із тим, плідно черпав образи, сюжети з джерел народного театру (про що писали І. Франко та М. Возняк). Драматичні жарти в російській та українській літературах, з одного боку, виявляють спільні розважальні тенденції, а з іншого, – віддзеркалюють форми та способи віднесення до національної та європейської комедійної традиції. Йдеться про те, що хоч А. Чехов вважав свої «маленькі комедії» (гуморески або жарти) водевілями, проте його п'єси 1880-х – 1890-х років не були ними «в певному значенні цього терміна, хоча і, безсумнівно, тяжіли до водевільного жанру» [11, с. 81]. На думку С. Васильєвої, зацікавлення А. Чехова жартами пов'язане з бажанням драматурга поекспериментувати з водевільним жанром і було, швидше, підготовкою до написання «великих» комедій, опрацюванням анекдотичних ситуацій, типів-героїв, сюжетів і т. д. А. Чехова приваблював один з основних аспектів водевільної поетики – анекдот (або комічна сценка з життя), який надалі знайде своє місце в усіх комедійних п'єсах автора. Так, в поетиці чеховських жартів дослідники виділяють веселі, іронічно-пародійні («Ведмідь», «Пропозиція», «Трагік мимоволі») і викривальні («Ювілей») жарти [см: 2].

Чеховські жарти «Ведмідь» та «Пропозиція», що за своїм характером є видовишно-розважальними п'єсами, мали неабиякий успіх на сцені. В цих жартах спостерігаємо трансформацію водевільного мотиву сватання у мотив поєдинку (в першому жарті відбувається дуель між чоловіком і жінкою; а в другому – словесна суперечка-двобій). Однак, вже у другому жарті мотив «шлюбних випробувань «обростає» в п'єсі новими смислами: персонажі... ледве можуть витримувати ці випробування, демонструють слабкість, безсилля, але, все ж, жанрова ознака – отримувати бажане – «happy-end» зберігається [см: 2]. Однією з особливостей драматизації анекдоту в жартах А. Чехова вважаємо переорієнтацію комічного акценту із зовнішнього на внутрішній світ героя. Так, комізм ситуації відходить на другий план, поступаючись місцем комізму характерів героїв. Відчувається тенденція драматичного жарту до посилення епічного начала в структурі самої дії, модальності іронії, гротеску («Трагік мимоволі»).

У жарті А. Чехова «Ювілей» розважальні тенденції значно слабшають, переосмислюється саме поняття комізму. Анекдотичний конфлікт не вирішується традиційним пуантом. Завдяки «діалогу глухих», драматург підкреслює абсолютну неможливість упорядкувати хід подій, розібратися в них, і це децентралізує дію п'єси. Таке вирішення конфлікту підкреслює не тільки авторську іронію, а й творчі шукання російського драматурга, його бажання оновити установлені погляди на жанрові та сценічні моделі водевілю. Власне, зштовхування трагічного і комічного надає жарту «Ювілей» іронічно-сатиричного звучання.

Фрашка (або «двожанка» чи «фіглік») у польській поезії XVII ст., за літературознавчим словником, – «коротенький жартівливий чи сатиричний твір як актуальної проблематики, так і етичних мотивів, подекуди з ознаками філософствування» [7, с. 716]. Деякі дослідники зазначають, що термін «фрашка» італійського походження («*frasche*» з італійської – дрібничка, витребенька). Зокрема, В. Чадович у своїй статті «Стилізація сюжету п'єс І. П. Котляревського «Москаль-чарівник» у драматургії Ю. Федьковича та С. Воробкевича» зауважує, що тематична специфіка фрашки полягає у тому, що «об'єктом зображення фрашки має бути правдива життєва сценка або правдоподібно вигадана, яка передається крізь призму сміху. Сміх може бути двоякий: як джерело розваги, безтурботний, веселий, викликаний комізмом зображеної ситуації чи особи, і сміх як засіб сатиричного викриття негативних рис характеру людей, певних громадських вад та нездорових суспільних явищ» [см: 15]. Та основна вимога фрашки як драматичного жанру, на думку дослідниці, – це наявність анекдотичної ситуації, комічного випадку. Саме тому деякі українські драматурги, надаючи своїм п'єсам авторського жанрового визначення «фрашка» (йдеться про драматургів Західної України або діаспорних письменників), мали на меті підкреслити її жартівливий анекдотичний характер (п'єси С. Воробкевича, Ю. Федьковича). Спробуємо виявити деякі спільні риси у фрашках польських та українських драматургів (А. Фредри «Два шрами», Ю. Федьковича «Як козам роги виправляють», «Запечатаний двірник»).

Так, у фрашці на одну дію «Два шрами» (1857) А. Фредри, життя і творчість якого тісно пов'язані зі Львовом, відтворюється, на перший погляд, типова для водевілю ситуація «*qui pro qui*»: обидва претенденти на руку молодій вдови Мальської видають себе за одну й ту ж особу, оскільки мають подібні шрами на обличчі. Утім вже з першої яви відчувається авторська гра з комедійними прийомами, фабульними схемами і жанровими канонами: риси комедії ситуації, комедії характерів тісно переплітаються з елементами ярмаркового театру. У фрашці А. Фредри також помічається характерний для метадрами прийом «п'єси у п'єсі», «гра у грі», що допомагає драматургові створити певні моделі ігрової поведінки своїх персонажів. Так, аби заплутати Завейську, Альфред та Барський розігрують виставу «з двома Тульськими». В цій поставленій самими ж персонажами «п'єсі» Альфред займає позицію режисера й виконавця п'єси, він не лише моделює розіграш, але й чітко розуміє його мету:

А л ь ф р е д. ...Я просто хочу немного позабавиться и, кстати, заранее огр-
дить себя от железной власти уважаемой пани Завейской [14, с. 45].

Образ Барського, якому «дістається роль Тульського», за своїм характером та метою введення у дію п'єси нагадує нам ярмаркового актора імпровізатора, оскільки й сам Барський діє доволі стихійно, спонтанно, покладаючись на долю випадку. Пані Завейська «потрібна» драматургові, аби поіронізувати над типом водевільних персонажів, що прагнуть поєднати у шлюбі закохані серця. Молода вдова Мальська, в свою чергу, «займає позицію» глядача, який зі сторони із зацікавленням спостерігає за дійством. Таким чином, використовуючи прийоми жарту-фрашки, А. Фредро у своїй п'єсі «Два шрами» вказує на іронічно-пародійне сприйняття цих сталих прийомів, що дозволяє вказати на рису жанрової авторефлексійності в п'єсі.

У фрашках українського драматурга Ю. Федьковича «Запечатаний двірник» і «Як козам роги виправляють» так само, як і в п'єсі А. Фредри, дія підпорядковується прийомам театралізації дійсності. У фрашці «Запечатаний двірник», яка побудована за принципом «сцени у сцені», відчувається авторська іронія над сталими водевільно-мелодраматичними ситуаціями, водевільними амплуа тощо.

У фрашці Ю. Федьковича «Як козам роги виправляють» зберігається театральна умовність, майже відсутній внутрішній конфлікт, натомість акцентується увага на зовнішньому драматизмі дії. Принципово важливо для цієї п'єси те, що, жартуючи, драматург показує можливі маніпуляції класичного сюжету, а звідси – жарт як стратегія або прийом набуває жанрових ознак, закріплюючись як спосіб бачення світу. Отже, в основі сюжету фрашки Ю. Федьковича лежить суперечка: Катря є козир-дівчина із знаком «мінус», Василь навпаки – козир-хлопець із знаком «плюс», що й являє собою основу комедійної ситуації. Саме тому Катря й Василь постають одне для одного антагоністами, а їхня сутичка набуває рис любовного поєдинку. У цьому ми вбачаємо спробу українського драматурга іронічного осторонення відомого театального сюжету приборкання норовливої дівчини, що являє собою пародійну інтерпретацію відомого шекспірівського сюжету в стилі українського фольклорного дійства.

У 80-х – 90-х роках XIX ст. в Україні відбувається справжня мистецька революція, адже «саме в цей період відбулося остаточне оформлення національної української драми як явища театру, не тільки національного, але й європейського» [9, с. 8]. За спостереженнями Т. Свербілової, Н. Малютіної, Л. Скорини, процес становлення нової європейської модерної драми збігається з процесом українського театроутворення, адже наприкінці XIX століття вже існував театр корифеїв, «який протягом наступного століття викликав в чужих країнах захоплення національними особливостями пасіонарної акторської гри, а вдома – невдоволення етнографічно-побутовим напрямком драматургії, яка була сільською за тематикою, народницько-просвітницькою за духом» [9, с. 8]. Варто зазначити, що для комедій того періоду стає характерним гостре висміювання соціально-політичних проблем суспільства, деформація й перебільшення тої чи

іншої ситуації, зведення її до абсурду й гротеску, що відповідає, по суті, поетиці сатиричної комедії. Таку тенденцію спостерігаємо у жартах А. Володського «На бідного Макара...» (1910) і М. Франчіча «Депутат» (1911), в яких почасти зникає добродушний водевільний гумор, натомість з'являється «інший» сатиричний сміх, мета якого, передусім, – викликати у глядачів/читачів зневагу до міщанського способу життя й типу мислення зокрема, змусити замислитися глядача й засудити певні суспільні явища. Звідси, уточнює М. Федь, «витікає й той головний засіб сатиричної типізації, який прийнято визначати терміном – “перебільшення”» [12, с. 175].

Як і сатирична комедія, жарт А. Володського «На бідного Макара...» має «дворівневий» конфлікт. Перший рівень – сюжетний (зовнішній), другий – позасюжетний (внутрішній). Об'єктом суперечки головних персонажів (зовнішньої та внутрішньої) виступає земля, «родовий маєток» Бублика, яку кожний герой сприймає крізь призму власного інтересу: Бубликові земля «потрібна», аби постійно відчувати себе паном, приналежність до «вищого світу», а, отже, для приховування свого комплексу меншовартості, у чому розпізнається іронія над романтичними стереотипами минулого. Для дітей і дружини земля є нічим іншим, як можливістю отримати задарма гроші, наречений доньки Бублика Павло Павлович оцінює її як духовні скарби нації тощо. Та «пан» Бублик, який пишається своїм начебто шляхетним походженням, постійно згадуючи свого великого прасура гетьмана Тетерю, по суті, не є аристократом. Осторонені уві сні героя стереотипи гетьманського минулого виразно зводяться до кітчу:

Б у б л и к. Що? ... Я, Бублик, – без землі?! ...Збутись прапрадідівського ґрунту, продати казна-кому прапрадідівські могили? Ви, мабуть, забули, який мій рід, забули мою родословну?.. що Бублики ведуть свій рід від гетьмана Тетері... що сестра гетьмана Тетері вийшла заміж за Галушку... Галушчина сестра одружилася з Юшкою... дочка писаря Юшки одружилася з <...> Яковом Бубликом... ти забула, що я гетьманського роду, що в жилах моїх тече – гетьманська кров!

В а с и л и с а. Хоч королівська... «Мене» скажіть, «виперли з четвертого класу реального, бо байдики бив... б'єте й тепер. І щастя велике, що носитесь з якоюсь-то Тетерею!.. [3, с. 11–12].

Структурною домінантою художнього простору в драматичному жарті А. Володського є образ маєтку, «родового» будинку Бублика. На думку С. Гончарової-Грабовської, образ будинку (землі, хати, маєтку, квартири тощо) є одним з провідних в російській та й в європейській драматургії початку ХХ століття [4, с. 34]. Він може символізувати як добробут, сімейне щастя, захищеність від соціально-політичних негараздів, так і навпаки – безлад, хаос, занепад, розруху в матеріальному й духовному сенсі.

Український драматург закладає код сприйняття хати Бублика на початку другої дії. Так, перед глядачами з'являється занедбана кімнатка з прогнилими віконцями. Сцена деякий час залишається пустою, хоча глядачі чують розмову Ганнульки і Хведота за кулісами. В образі «занехаяного, але поетичного»

[3, с. 29] будинку спостерігаються риси пародіювання чеховських мотивів, зокрема мотиву руйнування «дворянських гнізд» (як, наприклад, у п'єсі А. Чехова «Вишневий сад»). Тяжіння до обмеженого сценічного простору, в який потрапляють герої жарту, нагадує магічне коло, властиве поетиці чеховських комедій, і вказує на певну традицію розгортання комедійного конфлікту. Поліфонізм недочутих реплік у замкненому «магічному колі» помічається передусім у спілкуванні самих героїв жарту, адже кожен живе у своєму маленькому мікросвіті: Бублик сконцентрований на своєму походженні, його дружина – на продажі землі, Олена – на музичній школі, Анатоль – на картах й алкоголі, Лахно – на позичанні грошей, Павло Павлович – на віднайденні історичних пам'яток у курганах тощо. З кожними новими діалогами персонажів все помітніше виявляється комедійна «недіалогічність», яка закладена в основі комічного, потрібна задля того, щоб розбіжні емоційно-психологічні параметри обов'язково зіштовхнулися між собою. Герої, які ведуть «діалог глухих», відмовляються від спроби розібратися в ситуації, поступитися власними переконаннями.

З першого погляду здається, що сценічну дію «контролює» колишній пан, власник маєтку Бублик. Так, його постійні конфлікти і суперечки з близькими, безумовно, надають п'єсі певної динаміки. Все ж на рівні розгортання інтриги (переїзд із міста до села) від Бублика мало що залежить. Поведінка Бублика на початку і наприкінці п'єси залишається незмінною, як це і характерно для комедійного героя, оскільки паном рухають лише емоції, зумовлюючи його поведінку.

Зав'язка сценічної дії відбувається з появою найактивнішого героя п'єси – канцеляриста Павла Павловича, який «розважається археологією». Саме Павло Павлович пропонує Бублику їхати до села, через що виникають скандали «нащадка» із ріднею; він позичає Бубликові гроші, тим самим примушує його погодитися на подорож, врешті, знову порушує плани панича й повідомляє про сватання до Олени. В образі Павла Павловича помічаються риси П'єро – однієї з найпопулярніших масок за часів французького народного ярмаркового театру. Канцелярист, як і Pierrot, прикриваючись добродушністю, врешті досягає своєї мети: за ним залишаються кургани, незалежно від розпродажу землі. Однак, наприкінці п'єси, завдяки дельартівському прийому знімання маски, Павло Павлович перетворюється на очах глядачів на жалібного коханця-невдачу, якого покинула дружина через його безпомічність й пристрасну любов до старовини. Захоплення Павла Павловича археологією, точніше, старими курганами («я не претендую ні на що... Мені аби могили»), його романтичні ідеали доводяться до кінця: Павло Павлович майже влаштовує істеріку, побачивши похоронну процесію. Власне, у фанатичному бажанні канцеляриста «розривати» кургани Бубликових предків помічаємо у підтексті іронічну алюзію на відомий вірш Т. Шевченка «Розрита могила» (1843 р.), за часів козацької слави ставлення до ідеалів значно змінюється, не випадково спроба повернення до них доводиться до кінцевого огрублення. Власне, паралелізм між честю і безчестям,

славетною історією й самозванством, дистанція між ілюзіями та реальністю гротескно передається у нічному видінні Бублика. Сон Бублика надає трагікомедійний, фарсовий ефект дійству. Сцена-феєрія зустрічі козаків зі своїм «нащадком» побудована за принципом ігрового театру «сцена у сцені». Вона, по суті, не випадає з сюжетно-подієвого ряду, але відіграє важливу роль для вияву авторської іронії над стереотипами свідомості української «еліти». У вставній сцені сну принципово змінюється тональність самого сміху: він втрачає легку глузливість, притаманну жарту на початку дійства, натомість погляди сучасних Бубликів набувають гострого, сатиричного, викривального засудження, наближуючись до вироку: «Який же ти мизерний! Нещасний виродок! Одне моє слово – й будеш на палі, на шибениці!» [3, с. 42].

Авторська оцінка дійсності й персонажів особливо відчувається у великій ремарці, яка характеризує не стільки просторово-часові координати дії, скільки внутрішній (підсвідомий) світ персонажа, створюючи особливе емоційне поле вистави.

Іронічну авторську позицію спостерігаємо також у зображенні образів дітей Бублика, поведінка яких є пародією на стереотипні заняття еліти. Так, Олена (як зазвичай було прийнято у «високих» колах) займається музикою, не маючи до того аж ніякого хисту, Анатоль – постійно програє в карти великі суми грошей.

Фінал у жарті залишається відкритим, що характерно для сатиричної комедії: адже розпродаж «гетьманської» землі не вирішує головного конфлікту, у п'єсі не відбувається розв'язки як такої, навпаки, втрата землі загострює внутрішній конфлікт Бублика зі світом. Його страждання зводяться до гротескно-окарикатуреного зображення любові до своєї землі: Бублик цілує діжку з фікусом. Так, романтичний образ рідної землі змінює модальність, набуваючи елементи трагіфарсу:

Б у б л и к. Ця діжечка [вазон із фікусом – К. Г.] мій талісман. Тут, в цій діжечці моя, моя не заставлена земелька! Гетьманська, родова! Я гляну на свою земельку – і згадуватиму, що рід Бубликів ведеться від гетьмана Тетері!.. [3, с. 64].

Незначна репліка Ганнульки, сільської дівчини, яка так і не отримала відповідь на своє питання про електрику, набуває іронічного забарвлення: ніхто і ніщо не змінюється, герої як були, так і залишаються «глухими» одне до одного.

У драматичному жарті на 3 дії М. Франчіча «Депутат» (1911) віддзеркалюється типова сатирична ситуація, коли виникає протиріччя між ілюзією та реальною дійсністю, бажанням героя бути тим, ким не є насправді. Так, Пилип Глек стає жертвою розіграшу невідомих, котрі відправили торговцеві листа із запрошенням до Полтави стати депутатом. Ця новина перевертає все життя Пилипа, відкриває його справжнє обличчя, жагу до влади тощо. Пилип Глек одержимий ідеєю стати депутатом так само, як і Бублик – своєю землею. Він втрачає здатність до критичного мислення, поринаючи у світ власних ілюзій, які будуть знищені у розв'язці п'єси. Та, на відміну від жарту А. Володського, у «Депутаті» помічаємо наявність одного позитивного персонажа: різника Цап-

ка, який єдиний з усіх дійових осіб об'єктивно оцінює ситуацію, висловлює сумніви щодо вручення депутатського мандату торговцеві, більш того, намагається застерегти Глека від ганьби. Як зазначає В. Сахновський-Панкєєв, позитивний герой в сатиричній комедії вводить автором не задля композиційного чи то внутрішнього порядку дії, він не є моралізатором, не виконує роль «рятівника» пропащої душі, навпаки, його присутність у канві драматичного тексту необхідна драматургові, коли конфлікт передбачає неминуче зіштовхування позитивних і негативних явищ суспільства [8, с. 38]. М. Франчіч так само, як і А. Володський, аби окарикатурено зобразити внутрішній світ Пилипа Глека, також вдається до зображення сфери підсвідомого героя. Та в жарті «Депутат» сон не є вставною сценою, Пилип сам розповідає про свої видіння, причому засоби пародійної стилізації нагадують поему «Сон» Т. Шевченка, що додає п'єсі гротескного зображення дійсності:

П и л и п. ...Мені навіть сон у руку приснився: буцім я вже в преславній Полтаві і раптом подають мені червоного коня і я сам у червоному мундирі; і поїхали ми з усіма гонорами на святу Шевченкову могилу, аж ось – летить кур'єр і прямісінько до мене. Дає мені орден у бралянтах – самоцвітах... Боже мій, думаю собі уві сні, за що мені сіє? Яке багатство, яка краса! Та від радощів і прокинувся мокрий – упрів! [13, с. 28].

Фінал цього драматичного жарту набуває трагіфарсових відтінків, наближуючи п'єсу М. Франчіча до комедії характерів: розчарований і пригноблений Пилип вертається додому, усвідомлюючи усю абсурдність свого стану й, водночас, жаліючи, що не вдалося стати депутатом.

У ряді жартів того часу спостерігається зміна об'єкта комічного: замість побутової ситуації, навіть звичаїв, моралі середовища таким об'єктом викриття стають суспільні, культурні тенденції, які в такий спосіб усвідомлюються. Так, у жартах І. Ревкуна «Два глухих» (1910) та Т. С. Сулими-Бачихиної «Хавромантій» (1913) відчувається відхід від традиційного водевілю, який полягає у авторській орієнтації на реалістичне відтворення соціально-побутових мотивів та вчинків персонажів, зацікавлення національними характерами, що наближає ці драматичні жарти до жанру побутово-сатиричної комедії.

Жарт на одну дію І. Ревкуна «Два глухих» (1910) продовжує тему духовної деградації українського міщанства. Розважальні тенденції жарту І. Ревкуна помітно слабшають. Анекдотичний конфлікт не вирішується традиційним пуантом, створюється ілюзія незавершеності дії. Так, «діалог глухих» полягає в тому, що кожен персонаж перебуває у світі власних ілюзій. Ці різні контексти, які, за логікою анекдоту, повинні перетнутися, вибухнути, надати розв'язці емоційно-психологічної завершеності, рухаються по спіралі, нагнітаючи ситуацію, але її не вирішують.

Синтез комічних і трагіфарсових елементів простежуємо у побутовому жарті на дві дії Т. Сулими-Бачихиної «Хавромантій» (1913), комізм дії якого полягає в нашаруванні різних контекстів мислення героїв. Сюжет жарту нага-

дує комедію Квітки-Основ'яненка «Ясновидящая» (1820): так само, як і в п'єсі Квітки, глядач дізнається про містичні здатності «хавромантія» Лейби з розмов інших персонажів між собою. Ця позасценічність додає драматичному жарту епічних елементів оповіді, адже через діалогічне мовлення персонажів в уяві глядача проектується образ Лейби-шарлатана. Завдяки прийому контрасту чи то співставлення двох реальностей – сценічної та позасценічної, вдається розпізнати авторську установку на іронічне сприйняття п'єси.

Таким чином, драматичні жарти наприкінці XIX – у першій третині XX ст. демонструють свою жанрову гнучкість, можливість поєднувати у собі не лише розважальні водевільно-мелодраматичні тенденції, але й елементи сатирично-побутової комедії. Це помічається, передусім, у зміні естетичних засад комізму, в якому посилюється оцінювально-аналітичне спрямування, тональності самого сміху, який передає авторське іронічно-пародійне ставлення до сталих водевільно-мелодраматичних схем, у сюжетній будові самих жартів, у наявності дворівневого конфлікту, зовнішнього та внутрішнього, у зміні засобів сатиричної типізації, а саме: у використанні гіперболи, гротеску, в авторському зображенні дійсності, відсутності однозначно позитивного героя тощо.

Список використаної літератури

1. Барановская О. Смех сквозь грёзы / Ольга Барановская // Докса : [збірн. наук. пр. з філософії та філології]. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2008. – Вип. 13. – С. 21–26.
2. Васильева С. С. Чеховская традиция в русской одноактной драматургии XX века: поэтика сюжета : дис. канд. филол. наук : 10.01.01 «Русская литература» [Електронний ресурс] / Светлана Сергеевна Васильева. – Волгоград, 2002 – 208 лист. – Режим доступу: <http://www.dissercat.com/content/chekhovskaya-traditsiya-v-russkoiodnoaktnoi-dramaturgii-xx-veka-poetika-syuzheta>.
3. Володський А. «На бідного Макара...». Жарт на 3 дії / А. Володський. – Київ : Друкарня 1-ої Київської Друкарської Спілки, 1910. – 64 с.
4. Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века : учеб. пособ. / С. Я. Гончарова-Грабовская. – М. : Флинта: Наука, 2006. – 280 с.
5. Курганов Е. Анекдот как жанр / Е. Курганов. – СПб. : Акад. проект, 1997. – 123 с.
6. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст. : аспекти родо-жанрової динаміки : [монографія] / Наталія Павлівна Малютіна. – Одеса : Астропринт, 2006. – 352 с.
7. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – Київ : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
8. Сахновський-Панкєєв В. О. Мистецтво комедії / Володимир Олександрович Сахновський-Панкєєв. – Київ : Мистецтво, 1966. – 68 с.
9. Свербілова Т. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX ст. / Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина. – Черкаси, 2009. – 598 с.
10. Теория литературных жанров : учеб. пособ. для студ. учреждений высш. проф. образования / [М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа] ; под ред. Н. Д. Тамарченко. – 2-е изд., стер. – М. : Академия, 2012. – 256 с.
11. Тиме Г. А. У истоков новой драматургии в России (1880–1890-е годы) / Г. А. Тиме. – Л. : Наука, 1991. – 150 с.

12. Федь Н. Жанры в меняющемся мире / Н. Федь. – М. : Сов. Россия, 1989. – 544 с.
13. Франчіч М. Депутат. Жарт на три дії з міщанського побуту / М. Франчіч. – Полтава : Електрична друкарня Г. І. Маркевича, 1911. – 35 с.
14. Фредро А. Свечка погасла. Два шрама / Александро Фредро. – М. : Гос. изд-во «Искусство», 1957. – 95 с.
15. Чадович В. А. Стилiзацiя сюжету п'єси I.П. Котляревського «Москаль-чарівник» у драматургiї Ю. Федьковича та С. Воробкевича. [Електронний ресурс] / В. А. Чадович. – Режим доступу: <http://govuadocs.com.ua/docs/2945/index-539900-1.html>.
16. Шахматова Т. С. Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков : дис. канд. филол. наук : 10.01.01 / Татьяна Сергеевна Шахматова. – Казань, 2009. – 210 арк.
17. Carrol N. O dowcipach / N. Carrol // O komizmie: od Arystotelesa do dzisiaj. – Gdańsk, 2011. – S. 501–505.
18. Cohen T. Dowcipy. Filozoficzne rozważanie o dowcipach / T. Cohen // O komizmie: od Arystotelesa do dzisiaj. – Gdańsk, 2011. – S. 481–500.

// Вісн. Маріупол. держ. ун-ту. Серія: Філологія. 2014. Вип. 10. С. 33–42.

Микола Кулиш в Одессе

В юношеских планах Кулиша Одесса занимала особое место – там был Новороссийский университет. Талантливый паренек из тихих Алешек (нынешний Цюрупинск) мечтал стать студентом и попробовать свои силы в литературе: в 1913 г. уже написана его первая пьеса «На рыбной ловле». Заканчивался почти десятилетний (в 1905 г. учитель Губенко из степной Чаплинки привез сына батрака для учебы в Алешки) путь Кулиша «в люди».

Летом 14-го года кареглазый юноша, явно украинской крестьянской породы, приехал в Одессу сдавать экзамены за гимназический курс и, наконец, выдержал нелегкое испытание знаний и нервов.

Летняя Одесса 14-го года развлекала и удивляла Кулиша экзотической жизнью. На вывесках кафе и табачных лавок красовался неизменный турок в чалме. И вокруг их сновало множество – низкорослых, чернявых, они бойко орудовали в гавани, где стояли их фелюги. Все, что связано с гаванью и базарами, гудело, кричало, вопило в многоголосии южного дня с обалдевшим солнцем над просторным морем.

Но был и кусочек иной Одессы – спокойной, интеллигентной. В глубине зеленых кварталов, на холме, с достоинством высились университетские здания, рядом с ними – серый портик Публичной библиотеки и внешне невзрачный театр на Херсонской. Божественный равнобедренный треугольник, где университет и библиотека составляли для Кулиша как бы прочное основание будущего, а театр – его недостижимую вершину.

Да, тогда ботинки Кулиша звонко цокнули по серому мрамору университетского вестибюля, впереди открылись марши беломраморной лестницы. Его зачислили на историко-филологический факультет. И счастливый юноша на неказистом дымном пароходишке, по летнему заполненном дачниками с детьми, узлами и баулами, уплыл в Херсон и неприметные в плавнях Алешки, чтобы осенью начать новую жизнь.

А в августе грянула война – и с ней закончилась юность Кулиша и людей его поколения. Неведомая грозная судьба постучалась в двери к миллионам, мимоходом рванув и его окно. Все рухнуло.

И, в сущности, все только началось, потому что ему 22 года, и впереди, как оказалось, была еще жизнь.

Кулиша мобилизовали сразу же, первые месяцы он пробыл в запасном 44-м полку в Херсоне и к концу сентября чуть не угодил под суд. Он решил перед отправкой на фронт непременно попрощаться с любимой девушкой, Антониной Ильиничной Невелль, – он дал ей слово. Тося учительствовала в далекой Елизаветовке – ночь плыть вверх по Днепру, а потом еще ехать 72 версты.

Тихо, никого не спросив, Кулиш ушел из казармы и отправился к Тосе, испугав, покорив ее верностью слову и чувству.

В полку его ожидал суд за дезертирство. Но романтическая история прощания с невестой тронула разъяренного полковника. И Кулиш отделался легким наказанием, совсем в духе будущего романа Я. Гашека о бравом солдате Швейке, – месяц бессменно чистить клозеты!

Восемь дней Кулиш исправно вымывал казарменные нужники, а затем над ним сжалились, к делу вспомнили о гимназическом образовании и отправили в Одессу, в школу прапорщиков, на Большой Фонтан. Так Кулиш снова оказался в городе, о котором мечтал, но совсем в другой роли. Целый день в ушах стояло медное пение сигнальной трубы. Октябрь держался сухой и теплый, будущие прапорщики готовились вести бой и быть убитыми.

В дни увольнений Кулиш бродил широкими улицами центра, ходил в театр. Пожалуй, тут он впервые должен был понять смысл слов «красивый город»: Одесса подчиняла уверенностью архитектурных форм, в ней жило искусство. Возможно, тогда Кулиш еще не вполне осознавал всю важность этой четкости, проработанности линий, которые и есть мастерство и культура. В Алешках недурно дилетантствовали, но мир искусства открывался по-настоящему здесь – в Одессе.

Кулиш чувствовал себя в школе прапорщиков, очевидно, неплохо: общая взвинченная атмосфера, уверенность в неминуемой скорой победе влияли и на него. Позднее он вспоминал, что «тогда даже осенние горизонты цвели и горели маками».

В военном деле Кулиш сообразителен и исполнитель, хотя в шеренге будущих российских офицеров не очень смотрелся: круглоголовый мужичок-степнячок с быстрыми глазами. Проницательные, горячие, насмешливые, глаза свидетельствовали о недюжинном уме и темпераменте Кулиша, ушел в сторону взгляд – и осталась ординарность внешности. По иронии судьбы военная форма была первым костюмом, сшитым на него, а золотые погоны прапорщика прикрепили к серой шинели солдатского сукна. В марте 1915 г. состоялся выпуск, и Кулиш отправился в пехотную часть, формировавшуюся в Смоленске.

Казалось, что он попрощался с Одессой навсегда. Шли годы войны с ранениями и контузиями. И годы революции и гражданской войны в Алешках, где в феврале 1918 он стал первым председателем городского Совета рабочих и солдатских депутатов. Отступления и наступления в составе советских войск в 1919–1920 годах. Ужасный, невиданный голод 21 и 22-го годов. Страницы записной книги руководителя уездного отдела наробраза Николая Гурьевича Кулиша наполнились картинами мужества и отчаяния. Но жизнь побеждала.

И в самом Кулише, из-под пепла сожженных лет, пробивалось старое, неистребимое желание – писать. Рассказать о муках и страданиях народа на путях новой жизни. Отдать долг памяти тем, кто погиб.

Внутренне Кулиш приготовился к переменам, душа его жаждала вырваться из узкого круга алешковских дел.

А все решилось быстро и просто: в ноябре 22-го года, под шумок реорганизации, почти что вымершую Николаевскую губернию (куда входили и Алешки)

ликвидировали, а территорию ее присоединили к Одесской губернии, Кулишу предложили работу в Одессе, в губернском отделе народного образования. И он, не медля, согласился.

Город, которого Кулиш не видел семь лет, выглядел жалко постаревшим. Зимой 23-го он такой: голодный, пронизанный резкими норд-остами с моря. Безлюдный порт, тускло холодное море, пустынный бульвар Фельдмана (бывший Николаевский). Длинную эстакаду в порту разобрали на дрова, исчезли беззаботные, грязные грузчики и босяки, наполнявшие обжорки вокруг порта. Всюду шныряли скрюченные от холода фигурки беспризорных, облюбовавших для жилья разбитые лавки Нового базара, – попасть в ночлежку было не так-то просто.

Впрочем, Одесса все равно сохраняла свои причуды, а также невероятную смесь языков и нравов, свойственную большинству европейских портов. Здесь поражали любые смешения рас и национальностей, европейской культуры и местечковых предрассудков.

В этом городе предстояло жить простодушному и наблюдательному Кулишу.

Губернский дом народного образования занимал последний дом под номером 8 на бывшей Екатерининской, а тогда Карла Маркса площади. До революции на ней высился памятник Екатерине II, в 20-е годы на освободившемся месте водрузили бюст Маркса, он был похож, как уверял Эренбург, «на бородатого удельного князя». На противоположной стороне площади, в саду, стоял деревянный театр (территорию его займет в будущем музыкальная школа).

Красивые дома в центре Одессы строили до революции на петербургский манер: великолепные лепные фасады, роскошные – во весь этаж – квартиры для преуспевающих адвокатов, оборотистых дельцов и узкие, маленькие дворики, в которых снимали жилье конторщики, студенты и прочий скромный люд.

За красивым трехэтажным фасадом в стиле Ренессанс восьмой номер скрывал тесный двор и неудобные квартирки. Объясняя другу, Ивану (Жану) Днепровскому, как найти его квартиру (№ 9, третий этаж), Кулиш выразился кратко: «Увидишь кучу детей, женщин с детьми, и ударит тебе в нос сильная вонь (узенький двор, срач, мусорник). Вот там я и живу». Описывать квартиру Кулиша – две комнаты с минимумом разнородной мебели – нет возможности, да, очевидно, и надобности.

Здесь жила его семья: жена Антонина Ильинична, Тося (при безработице тех дней жены сколько-нибудь обеспеченных людей сидели дома), двое детей и теща. Сюда приходил ночевать и Кулиш. «Жил» же он в другом месте, на работе, – сначала в этом же доме, а затем на Княжеской, 10 (ныне Баранова), куда переехало Губоно, и где он служил старшим инспектором Соцвоса (отдела социального воспитания детей).

М. Булгаков, ужаснувшись тяге нового времени к непроизносимым сокращениям, в «Дьяволиаде» посмеялся и над «Соцвосом»: гипсовый мужчина в белом кунтуше, Ян Собесский доверительно сообщал очумевшему герою повести, Короткову, что он «уже подал заявление об утверждении моей новой фамилии – Соцвосский. Эта гораздо красивее и не так опасно».

Увы, слова-выродки (шкраб – школьный работник, потель – служащий в почтово-телеграфных отделениях и т. п.) тогда сочинялись почем зря, но ведь каждое время имеет свои жаргоны!

В дурно звучащем «Соцвесе» Кулишу, после трехкратного (начиная с 1921 г.) обмена денег в стране, весной 1924 г. уже платили приличную сумму – 150 рублей, выдавая ее кредитками, удобно повторившими цвет старых денег: рубль – коричневый, трешка – зеленая, пятерка – синяя и червонец – красный.

Тогда это немалые деньги, если знать, что, скажем, студенческий минимум имел такой расклад: квартира (угол) – 3 руб., еда и керосин – 5 руб., стирка и папиросы – 3 руб., книжки и газеты – 2 руб., итого – 13 рублей в месяц. Сравнительно зарплата у Кулиша хороша, но у него четверо иждивенцев, все еще оборваны, – и деньги разлетались мгновенно.

Может быть, и поэтому, в пику убого-франтоватым одесситам, с шиком носившим «американские» костюмы, производства портных с Большой и Малой Арнаутских улиц, Кулиш сначала сохранял в Одессе провинциальный вид: зимой в тулупе и высокой барашковой шапке, весной в тех же сапогах да поношенном пиджачке. Уступил он Одессе в одном – сбрил длинные усы, оставил маленькие – и сразу помолодел.

Простота одежды естественно соотносилась с неприметной внешностью Кулиша, а он, пожалуй, чуть бравировал этим: вот, мол, принимайте нас мужиками. На эту удочку попадались, толкуя впоследствии о нем в мемуарах как о «дядьке», «мужике», – это была скорее привычная форма, прикрывавшая глубокую духовную жизнь писателя.

Как человек организованный, Кулиш составлял расписание на неделю. Чистое время работы (не учитывая один час служебных дел дома и дорогу): пон. – 11 часов, вторн. – 10, среда – 9, четв. – 8.5, пятн. – 9, суб. – 8. Всего – 55,5 часа, выходной – воскресенье.

На литературную работу оставалось время с 9 до 12 ночи. Поздним вечером инспектор Соцвеса, прислушиваясь к сонному дыханию квартиры, раскладывал на клеенке кухонного стола книги и тайком писал, читал, учился – до часу, до двух. «О, если бы у меня было свободное время! Писал бы и писал...». А утром служебная круговерть вновь втягивала его.

В условиях расцвета невиданного прожектерства и утопических представлений о том, какой может быть школа тех дней, Кулиш твердо держался реальности. Он пуше всего боялся разрыва слова и дела, настойчиво собирал крупички живого опыта. Между тем всюду – и в Губоно, и в других учреждениях – он сталкивался с опасными тенденциями выскочить из обстоятельств времени, отмахнуться от реальности (а заодно и от опыта старой школы) и подменить строительство системы школьного образования скороспелыми реформами.

Заведующий Губоно, предприимчивый и энергичный человек, А. Хаит обладал легким пером. В статье по поводу смерти Ленина – «Заветы Ильича народным учителям» он писал: «Вспоминаю я 1919, 1920 гг. Сколько у нас, коммунистов, работавших по просвещению, было «замечательных» идей и те-

орий! ...Бесконечно ломались копыя и велись горячие споры. И в увлечении «теоретизированием» 99 процентов из нас не видели, а подчас не хотели видеть нашей брэнной практики» («Наша школа», 1924, № 1–2).

Хаит явно торопился, поминая «прожекторство» как болезнь прошлого, ведь оно проявляло тип отношения к жизни. А этот тип, отлитый эпохой величайшего переворота, был ориентирован на волевое разрушение и преодоление любых обстоятельств.

Кулиш на поспешные сочинения руководства Губоно реагирует недвусмысленно: «Должен сказать, что серия реформ, предложенных нашему вниманию, крайне неожиданна. Поражает многообразие проектов. Было бы гораздо лучше, если бы все эти проекты были предварительно обсуждены на местах и согласованы с нашими нуждами... Принцип американизма хорош, но пригодного состава преподавателей на местах мы найти не можем, ибо их там нет...».

Реальность, правда жизни для Кулиша – основа. Слова «старые заветы», «честь народного учителя» для него не потеряли смысла. Двдцативосьмилетний Хаит, ставший коммунистом в 19-м году, писал о сельском учителе так: «Этот серый, голодающий, одинокий среди населения, оторванный в своей глухой деревушке от мира учитель испугался и сокрушающей и созидающей силы пролетарской революции... Тов. Ленин своей ясной головой предвидел этот путь, который будет этим серяком-учителем пройден в течение ряда лет; он предвидел, что окольными тропинками, тернистыми, извилистыми народный учитель, в конце концов, придет к нам с повинной, и, быть может, не столько с повинной, сколько с глубоким сожалением по поводу многочисленных своих ошибок и заблуждений, придет с величайшей готовностью отныне служить народу».

Просто и непринужденно Ленину приписывались свои мысли и понятия! А в том же номере журнала приводились слова Ленина, записанные в «Страничке из дневника» («Правда», 1923, 2.1), и в них, оказывается, речь шла совсем о другом: «Мы не заботимся или далеко не заботимся о том, чтобы поставить народного учителя на ту высоту, без которой и речи быть не может ни о какой культуре: ни о пролетарской, ни о буржуазной» («Наша школа», 1924, № 1–2).

Хаит удивительно наглядно доказывал, как можно третировать этого самого народного учителя: он у него – «серый», «серяк-учитель», он должен прийти «к нам с повинной» и сожалением «по поводу многочисленных своих ошибок и заблуждений». Нет, на «высоту», пусть наисамомалейшую, Хаит ставить народного учителя не собирался. На высоте стояли «мы», власть, единственные носители истины, а учитель мыслился внизу, приползающим к стопам с покаянием.

Вот так, мимоходом, Хаит обнажил основы своего провинциального старого миропонимания, по которому учитель всегда ставился в зависимость от любого чинуши: не чиновник для учителя – чтобы ему лучше работалось, а напротив, учитель для чиновника – чтобы тому красоваться в своей власти.

В журнале «Наша школа» Кулиш, тоже коммунист с 1919-го года, печатает цикл заметок из записной книжки «По весям и селам» – о двукратной инспекторской поездке по селам Днепропетровского уезда в страшный, лютый 21-й год. И его записи свидетельствуют совсем о другом: уж скорее новая власть должна повиниться перед учителем, которого она по своей бедности покинула в голод без зарплаты и спасения. Среди учителей есть разные: и кулаки, и бессеребренники, и герои, и натуры ординарные. Но если они в голод не бросили школу – честь и хвала им! Лучшие из них совсем не одиноки среди населения, напротив, их слушаются, им помогли выжить.

Так материалы «Нашей школы», записи Кулиша и статья Хаита спорили друг с другом, отражая противоречия времени. Из ста детей, которые приходили в сельскую начальную школу (трехлетнюю или четырехлетнюю) оканчивало ее всего 8,4 процента – т. е. из сотни ребят 80 человек уже уходили в жизнь почти неграмотными. Это была реальность тех дней, то, что имел в виду Ленин, когда в речи на съезде РКСМ (1921) назвал нас в области просвещения, мягко, «полудикими». А в Губоно толковали об «американизме»!

Планы же, в самом деле, были очень хороши! Примерная таблица числа недельных занятий для семилетки выглядела так: в подготовительном классе – материнская речь, в прочих – все семь лет украинский язык и литература – два часа в неделю, русский – три часа в неделю, или наоборот, в зависимости от основного языка школы.

Цикл изобразительного искусства (1 час в неделю) шел все семь лет, история всемирной и русской культуры начиналась с 4-го класса по три часа в неделю.

Самой замечательной была «История местной культуры»: по 2 часа, с первого по третий класс. Дельный, нравственно благородный курс имел целью закрепить в ребенке естественную любовь к окружающей природе, помочь осмыслить достоинства родного села и города как суверенную часть великого мира, воспитать уважение к труду поколений на этой земле.

Да, история «местной культуры» – вот с чего начинается самоуважение человека и вот где устанавливаются основы трудовой нравственности! Замечательный курс был замышлен в те далекие годы, но не осуществлен – в нормах нашей школы – и по сегодняшний день. Разве что настойчивым и наиболее преданным делу учителям типа В. Сухомлинского удавалось прорвать тут кордоны чиновничьей унификации и боязни как огня всякой местной инициативы, ненужного начальству «местного» патриотизма...

Так в тревогах и спорах шли дни Кулиша в Соцвесе. Сначала он надеялся соединить интересы работы, которая к тому же кормила семью, и свое тяготение к литературе. «Какое-то профессиональное упорство горит во мне и упрямо стоит мысль: надо же детей вывести в люди. И к литературе тянет. Попробую пожить с двумя женами... Хотя и 33 уже, а все же ж таки попробую, как говорят в Чаплине».

На опасения столичного харьковского жителя Днепропетровского, – не отстает ли Кулиш в провинциальной Одессе от общего движения времени, замотанный

службой Кулиш уверенно отвечал – как бы не так! Плыву на первых волнах, уже устал – но плыву!

Он говорил правду. В трудностях житейского плавания впереди светил спасительный маяк литературы. Желание рассказать о цене новой жизни, о страданиях и стойкости украинских крестьян оказалось тогда значительней и сильнее всех иных потребностей его духовной жизни.

Весна и лето 23-го года в Одессе для Кулиша промчались так, будто установился штормовой силы упругий норд-ост.

В августе он, наконец, почувствовал, что может оглядеться по сторонам. Ушли первые трудности службы, определился быт. Лето выдалось жаркое. Приднепровьекисло в холоде и сырости, а над Одессой безмятежное солнце плавало в идеально чистом небе. Кое-где даже прихватило ранней жарой хлеба, а все же это был первый урожай, на который крестьяне и горожане могли реально рассчитывать.

И Одесса менялась с каждым днем. Легкомысленная красавица, пробужденная весной нэпа от голодного полусна, подняла тяжелые веки-жалюзи. В чисто вымытых стеклах витрин вдруг появились умопомрачительные модные вещи – перчатки с крагами, сумки-ридикюли, шарфы и апельсиновые фильдекосовые чулки. За прилавками, будто из небытия, возникли подобострастные фигуры продавцов давней выучки. Из ресторанных кухонь на Ланжероновской и Ришельевской потянуло острыми запахами мясных соусов и греческих приправ, и хотя город еще полнился безработными, беспризорными, и жизнь выстраивалась жестко: есть работа – имеешь хлеб, нет работы – припухаешь, но все же милостивое лето – для всех благодатная пора. Голодные порозовели, а лохмотья беспризорных приобрели театральную импозантность.

Высокими сорванными альтами они пели новые песни о Сергее-пролетарии, который был членом «завкома» и «фабкома» и в общем «безусловный активист».

Евонная Манька страдала с уклоном,
Плохой между ними был контакт:
Помазанные губки, колена ниже юбки,
И это, безусловно, вредный факт.

Муж напрасно взывал к «товарищу Марусе», она не хотела сидеть в клубе с массажи:

Тогда разъярился Сергей-пролетарий
И Маньке милой он сказал:
«Тибемине не нада, ты подлая гада
И разойтись нам пора?»

В нелепых словах проступал облик времени, противоречия быта тех дней.

Все, естественно, хотели забыть о недавнем голоде и его жертвах. А Кулиш – не мог, душа его продолжала оплакивать мертвых, он видел их. Он хотел рассказать о них. И в этом проявилась не только потребность высказаться,

свойственная художественной натуре, но и нравственный долг писателя перед погибшими, — как быстро о них забыли, как торопливо стерли память тех лет!

Кулиш задумывает пьесу, но не высиживает ее за столом, — да и где можно уединиться? — а выхаживает, вынашивает в долгих вечерних прогулках по одесским улицам. Часы его странствий были удивительны. Жизнь текла двумя руслами: реальная вокруг него, и новая, еще только рождавшаяся, — в нем. Миры эти нисколько не соприкасались, все в них оказывалось контрастным и неслиянным, может быть, поэтому они не мешали друг другу? Душа его, собирая силы для творчества, замыкалась в себе, но этот вечерний, обтекающий его мир, он чувал обостренно тонко.

Приловчившись быстро проходить еле освещенный бульвар, — проститутки с черными в темноте ртами, скользнув по невысокой фигуре в суконном пиджаке, теряли к прохожему интерес, — Кулиш выходил к белоколонной Думе и сворачивал на прямую Пушкинскую. Теперь можно было идти и вслушиваться в голоса своих героев. Перебивая друг друга, они спорили, хихикали, возмущались и проклинали. Они рвались на волю, и, чтобы жить, Кулиш должен был выпустить их в мир, воплотить, «очеловечить».

В конце октября у Кулиша уже полностью готов план пьесы, она называлась «Голод» или «Бедняки», записано первое действие. Драматург сообщает Днепровскому: «Пьеса вообще — рисунки быта во время нестерпимого голода. Второе действие сплетается около обновленной иконы, третье — в хате кулака Гири, четвертое — голод и людоеды. Пьеса невольно выйдет чуть агитационной. Желая, чтобы она пригодилась для сельского театра. Претендую только на полезность».

Кулиш многократно упоминал о том, что своих героев он выносил под сердцем, что он их буквально «выходил» в прогулках по Пушкинской — до вокзала и назад. Как женщина растущее дитя, он кормил героев плотью своей жизни, опыта и раздумий... Они выходили далеко за пределы «агитационной пользы». И хотя первая редакция «97», которую читали и играли в 24–28-м годах, слабей окончательной, которую мы теперь знаем, менее проработана, все же и тогда пьеса несла в себе большой художественный заряд.

Кулиш видел, любил неторопливого бедняка Мусия Копыстку, его болтливую, энергичную жену Параску, все семейство Стоножек — благородного деда Юхима, его сына, мягкого душой Ивана и внука Васю, озлобленную невестку Ганну. Он не любил, но очень неплохо знал кулаков Гирю, Годованого, продажного Панька из «красных партизан». И все, кого он знал и сотворил бытово, в деталях характеров, поднялись со страниц драмы живыми людьми. А те, чьи реплики не приоткрывали глубины характеров, вышли менее понятными (председатель сельсовета Смык, пропагандист Андрей).

Герои Кулиша поставлены обстоятельствами в ситуацию бездействия. Обстоятельства — голод. Задача — выжить без еды. Реальных перспектив для тех, кому хлеб нужен не через месяцы, а сейчас, — никаких. И все же драма «97» —

пьеса не о голоде, как таковом. Она о том, как ПО-РАЗНОМУ ведут себя люди в годы бедствий, и РАЗНЫЕ люди – богатые и бедные.

В начальном конфликте пьесы была заложена и правда крестьянской жизни, и истина чувствований самого драматурга. Создавая образы жестоких богате-ев, Кулиш рассчитывался за отцовское прошлое, за унижения и оскорбления своего детства. Но в расположение героев, где все могло быть назидательно прямолинейно (а так часто и играют пьесу по сегодняшний день) – вот кулаки, они плохие, а вот бедняки, они много лучше, – Кулиш вносит важные акценты. Он придает кулацкому лагерю впечатляющую мощную фигуру глухонемого Ларивона – тупого защитника их добра. Он приближает к незаможникам Ори-ну – нищенку в буквальном смысле этого слова. А рядом с ней еще появляется помраченный в сознании Мыкита-скотник, – тот, что вместе с Ориной кормил живых детей мясом мертвой дочери.

Зачем драматургу эти жалкие Орина, Мыкита, Ларивон? Затем, что они – тоже люди. Кто их пожалеет? Бедняки, – да, те могут. Во всяком случае, Копыстка сочувственно выслушивает Орину, хотя на ее радость по поводу обновившейся иконы – бог «ласку духа своего послал» – Мусий отвечает: «Вот если бы вместо духа да мешок муки с неба сбросил! Духом мы уже давно живем, мамаша».

Гнат Гиря, у которого когда-то работала Орина, имеет и хлеб, и сало, но он выгоняет, вернее, вытаскивает Орину с хаты. И вот тут-то глухонемой Ларивон хватается свою пайку хлеба и бросается за Ориной, ему доступно чувство жалос-ти, а Гире – нет.

Сытый отворачивается от голодного, богатый в душе презирует бедного. В изображении этой пропасти дает себя знать та народная жажда справедливо-сти, которую нес с собой драматург. Жажда, в своей наивности законная, пото-му что Кулиш толковал не об уравниловке, а о доброте и милосердии. О тяжких испытаниях, в которых человеческое должно побеждать защитительное себя-любие и звериный эгоизм.

Работа над «97» заняла более года, одновременно Кулиш начинает писать роман о революции и гражданской войне. Он вглядывается все более присталь-но в русские и украинские журналы, рождающиеся на глазах, – вместе с ними поднималась новая литература.

Кулиш, решая в Одессе свое будущее украинского писателя, о многом раз-мышлял. Он приветствует обнародованный 1-го августа декрет Совнаркома Украины о проведении украинизации; объявленная как государственная и пар-тийная политика, она ставила себе целью и ликвидировать разрыв между горо-дом и деревней, которые говорили буквально на разных языках.

Но декрет – декретом, а жизнь – жизнью. Поспешность, формальная готов-ность немедленно реагировать на бумаге изданием циркуляров, а то и прикры-вать ими реальное существо дела, уже хорошо известные Кулишу. В городе мало людей, знающих украинский язык, не хватает для школьников даже укра-инских букварей. Практика украинизации быстро разочаровывает драматур-

га, – в ней силен элемент торопливого принуждения, а для успеха этого дела требовалось спокойное, очень длительное время. Видно, Кулиша посещают сомнения, возможно ли при таких обстоятельствах утвердить украинский язык там, где уже второй век господствует близкий ему русский, и централизация жизни будет обеспечивать именно ему практическое первенство? «Город на Украине молчит, говорит исключительно по-русски... Вот из-за чего трудно писать и трудно творить. Чувствуешь себя как под стеклянным колпаком».

В Одессе вначале были менее всего склонны реагировать на новшества времени. «Ведь тут сидят люди, для которых украинская литература все равно, что стаканчик семечек в воскресенье. Пусть, мол, дядьки грызут. Дядьковское дело. Так и говорят тут: дядьки», – недоумевает Кулиш. Впрочем, в ближайшие годы, когда обстоятельства потребовали, молодые одесситы легко овладели языком, а украинский театр («Держдрама») несколько лет пользовался искренней любовью.

Кулиш размышляет не только о языке, но и о месте литературы в обществе, он догадывается, что осуществлять ее коренные задачи в новых условиях нелегко. И пишет Днепровскому, с присущей ему ясностью мысли: «О роли литературы до революции я знаю, а вот теперь – не пойму. Только думаю, что революция выперла ее из красного угла к порогу на «соответствующее» место. Литература, искусство теперь в слугах ходит, а не живет хозяйкой. Не так ли?».

Может быть, Кулиш и склонен несколько идеализировать положение дореволюционной литературы, – еще не написаны примечания к собраниям сочинений классиков, которые покажут будущему читателю, какой ценой удавалось писателям выполнять свои исконные обязанности. Главное, однако, в ином, как совместить положение «слуги» и задачу «служения» истине?

Об этом задумываются пока немногие. Через десятилетия в эту проблему – как в стенку – упрется Б. Брехт. Он станет упорно повторять: «Служить народу – это совсем не то, что прислуживать народу...».

Конечно, ходить в слугах, лакеях – у диктатора, народа, – это значит преимущественно льстить им с корыстной целью удобного жизнеустройства, фальшивить, говорить полуправду, т. е. неправду и тем нравственно развращать народ и страну. Слуга ведь всегда безответствен и спокойно защитится фразой: «Так надо было... Мне приказывали».

Кулиш не отделяет себя от народа и от власти, поэтому ему было дико писать лесть и неправду – т. е. обманывать самого себя. Между тем на страницах журнала «На посту» (Москва) появляется группа литераторов, рвущихся к власти, которая обвиняет партию в том, что у нее нет политики в искусстве и настаивает на ее ужесточении. Напостовцы понимали служение, «социальный заказ» буквально и оголтело примитивно, – как разрыв с прошлой культурой и создание радостных произведений о рабочей и комсомольской жизни.

В унисон с ними бывший пролеткультовец В. Коряк на страницах «Гарта» (1924, №1) писал о полной гибели старой няньки-Украины: «...умерло все старое украинское искусство, значит и литература. Осталось только наследство в

расписанном сундуке, потому что живые традиции, жизненно-важные идеи не обнаружались».

Этот номер «Гарта» Кулиш читал. Он спокойно оставляет в стороне разговоры о смерти прошлой культуры. Конечно, примитивы вульгарного «марксизма» дают и на него, в предисловии к небольшой книжке А. Музычки «Леся Украинка», изданной в Одессе в 25-м году, явно робея, Кулиш скучно описывает социальный фон деятельности поэтессы.

Но основное для него – необходимость знать ее творчество. Он уважительно говорит о верности Леси Украинки социалистическим идеям. Его не отталкивает сложный художественный мир поэтессы, он полагает, что надо сделать ее образ «известным и понятным не только малому кругу читателей, которые уже знакомы с украинской литературой, но и широкой массе рабочих и крестьян».

Кулиш вообще в эти годы настойчиво проверяет искренность новой литературы ссылкой на «массу», «массового читателя». Он боялся оторваться от корней, от живой речи украинского села. Но и трезво принимал необходимость считаться с реальным уровнем культуры народа, ведь иначе неминуем опасный разрыв – «ароматно вино, да спросу нет».

Впрочем, «вино» молодой украинской литературы тут, в Одессе, как убедился Кулиш, было еще мутным кислячком – ни вкуса, ни аромата. Так выглядели сочинения одесской организации «Гарт» – она помещалась рядом с квартирой Кулиша, на улице Карла Маркса, № 8, в редакции журнала «Шквал». Заседания проходили в большой комнате, за длинным столом, крытым черной клеенкой, слушатели – в основном рабфаковцы. Руководитель «Гарта» Ф. Холодный, редактор газеты «Червоний степ», вполне оправдывал свою фамилию. И заправлял делами малочисленного «Гарта» энергичный студент мединститута из крестьян Иван Микитенко – высокий, круглолицый, в белой панаме и солдатской шинели, хотя он не воевал.

На заседаниях «Гарта» Кулиш выступает дважды: очевидно, в октябре 24-го знакомит слушателей с драмой «97», а в январе 25-го читает разделы так и не названного романа о войне и революции. После чтения романа он сообщает Днепропетровскому: «Горячо хвалили, восторгались даже, но и ругали. Говорили: манера несколько стара, немного не хватает динамики... Сам знаю, что болею длиннотами. Еще раз сяду. Но от психологизма, Жан, нельзя отказываться. Хочешь, чтобы были не схемы, а живые люди, хочешь правды – не отбрасывай психологизм».

Пожалуй, главное в таланте Кулиша – его способность живописать правду в разнообразии человеческих типов, – показалось «гартовцам» как бы несущественным...

20 июня 24-го года Кулиш получил первый в жизни отпуск, «аж целый месяц». За десять лет, начиная с 1914 г., впервые не по болезни или вынужденным обстоятельствам, он имел свободное время. Семья впервые переехала на дачу, – «на виллу», как смеется Кулиш. По обычаю Одессы, тащили с собой воз имущества – мебель, детские кровати, кастрюли, миски. Неторопливый извоз-

чик с площадкой доверху груженной домашней кладью, с восседающими на старых креслах детьми, был верным признаком наступившего лета.

На территории ботанического сада, в конце Французского бульвара, в одном из домиков Кулишу дали комнату с верандой. Когда дети с Тосей уходили на пляж, а теща занималась хозяйством, он раскладывал свое рукоделье, «Тут есть сад, цветник и море. Тихо. Людей мало».

Теперь-то, наконец, взялся за окончательную отделку пьесы, которая называлась еще «Мусий Копыстка» – долго она созревала! Работалось трудно, из организма как бы только-только начинала выходить нечеловеческая усталость прошлых лет. Жилистый и сильный «крепыш», Кулиш, жалуется на нездоровье, но продолжает проверять реплики героев. А пришлось уже отсылать текст «97» в Харьков – и драматург забеспокоился. «Написать ее – написал, а когда прочитал, то за голову схватился. Такое получилось, что хоть рви на кусочки или спали на огне. Одна страница кипит, смеется, плачет, а следом другая, так та зе-ва-ет. Дырок, болячек, пустот хватает».

Тем не менее, Кулиш отважился – еще раз переписал текст и 8 июля отправил Днепровскому в Харьков.

А сам устроил себе крошечный «отдых» и пошел смотреть спектакли еврейского театра под руководством А. Грановского, который привез в Одессу «200 000» по Шолом-Алейхему, «Бога мести» Шолом-Аша. «Ведьму» по Гольдфадену, а также пародийный спектакль «Три еврейские изюминки». «Публика раскололась на два лагеря и бранится с пеной у рта. Я стою в середине. Не ругаюсь, но и не увлечен. Думаю, что этот театр пока еще ищет нужный ему путь. И тот будет болваном, кто скажет, что он не должен этого делать. Жаль, не знаю еврейского языка. А живое слово и в конструктивном театре много значит».

Не случаен этот вывод, слово для Кулиша – первая краска в создании образа, самый главный козырь драматурга, ведь он не копирует народную речь, а поэтически ее переосмысливает, интонирует.

Странно, однако, отчего такой малый предел положил Кулиш своему служению литературе – семь-десять лет? Ведь у драматургов вообще только и наступает расцвет к сорока годам, а сколько писателей отлично работали до глубокой старости! Видно, Кулиш считает по каким-то очень высоким, может, на наш взгляд, и нескромным примерам – Пушкин, Лермонтов, Леся Украинка? Если признать, что тонкие художники заранее чувствуют отпущенный им для творчества срок, то надо сказать, – нелепые арифметические выкладки Кулиша полностью оправдались. Он ни в чем не погрешил.

Но пока он торопит осуществление своих намерений и планов, рвется уйти из Соцвоса, переехать в Харьков. Пишет драму «Коммуна в степях», переделывает старую «На рыбной ловле» в комедию «Так погиб Гуска» и задумывает еще одну пьесу. «Руки зачесались к комедии. Типов много, разговоров еще больше, а интриги нет. Не знаю, получится что или только пшик... Персонажи: ответственные работники, партийцы, беспартийные, мещане, «бывшие», болото, грязь, пена... «Море нэповское» – называется комедия. Только она сле-

зами зачнется и слезами окончится. Будет пьяный партиец кричать: «Море неповское... Утопаем». Мещанский быт, Жан, из которого я сам до сих пор не вырвался».

Тогда, в 1925 году, комедия-драма застопорилась. Среди разнообразных сложностей жизни определился, наконец, желаемый выход: Кулиш переезжал в Харьков инспектором-ревизором Наркомпроса. Он мечтал ездить по всей Украине, собирать мед и деготь ее социального быта. И писать. Прежде всего – прозу. Он видел себя в будущем свободным художником: «Не соглашаюсь с тобой, Жан, что моя судьба – драма. Не удовлетворяет она меня, как писателя. Сушит, Жан. И не соблазнюсь я свободной вакансией. Я, как степная птаха, буду петь. Твердо знаю, что никто мне на дороге не станет, и я никому дороги не закрою».

Кулиш во многом ошибся, – но кто знает будущее?.. Идут последние недели, а затем уже только дни его жизни в Одессе. Наступает и срок отъезда (семья еще остается) – 20 сентября 1925 года.

Вечереющий день прогрет остывшим, но ласковым солнцем. Каждый раз заново прекрасна одесская осень! Мягко голубеют небо и море, мельтешат еще светлые блузочки женщин.

Извозчик неторопливо связывает чемодан и тяжелую плетеную корзину. Дети Кулиша, Оля и Володя, суетливо усаживаются на колени родителям, провожая отца на вокзал, – вперед!

Пролетка выезжает на еще затененную платанами, ровную Пушкинскую, подковы цокают по булыжнику, летит и светится на солнце опадающий лист. У ларьков мусор огрызков, арбузных корок, на углу продают сизые, в изморози, молдавский виноград и сливы.

Никому нет дела к ничем не примечательной супружеской пары с детьми, едущей на вокзал. Завтра жизнь побежит здесь по своим извечным и всякий раз новым законам, уже без Кулиша.

Но на черных плитках Пушкинской сохраняются незримые следы драматурга и его героев, – именно тут они шли рядом с ним, исповедуясь в трудностях жизни, терпеливо ожидая лучших перемен. Вот будто мелькнула в толпе невысокая фигура Копытки в потертом «спинжаке» и с неизменным «бычком» на нижней губе. Присела на каменный столбик Орина и покорно, наклоном головы, просит милостыню. За угол свернул кто-то высокий, мрачный, – Ларивон? А вот и Вася, так желавший учиться, в самом деле, идет навстречу в облике крепкого паренька-рабфаковца в кепке, в руках книги и тетрадь, – не та ли, в которую записывались «советские слова?».

В Одессе Кулиш навсегда оставил часть своего сердца. Здесь он родился как писатель. Отсюда пошли замыслы, которые питают его творчество в будущем.

Духовные связи Кулиша с Одессой в первый год жизни в Харькове еще держатся: ему пишут, он интересуется городской жизнью. Огорчительная новость

весны 1926 года – процесс Юделиса, в котором как-то замешаны известные Кулишу люди. Процесс громкий, слушание дела открытое. А сущность его такова: бывший инспектор окрздравотдела А. М. Юделис, услышав от врача-стажера Бира о враждебном отношении доктора Гешелина к политике Советской власти в здравоохранении, без проверки этого заявления доложил зав. окрздравотделом доктору Нейштадту о необходимости устранить Гешелина с работы. Тот не был допущен к должности ординатора, на которую его избрали по конкурсу, и уволен. Жалобу доктора не стали даже рассматривать, а Бир представил письменное заявление о его враждебных высказываниях. Александр Гешелин покончил жизнь самоубийством.

Кулиш не читал в газетах еще всех выступлений, но история его огорчает, он видит в ней проявление всеобщей ожесточенности: «А мне вот почему больно... все они хорошие люди, но скверны те условия, которые заставили их мучить и мучиться. Нет скверных людей – есть скверные условия. И уже я чувствую, по ходу судебного процесса (Юделис и Гешелин), что он, процесс, вместо того, чтобы устранить оные условия, усугубляет их. Одесса очень сентиментальна и мешанствующа. Она еще не раз породит такие конфликты».

Кулиш упорно держится нравственных суждений о поступках своих и чужих и всегда готов нащупывать социальную почву человеческих бедствий.

А между тем на суде происходит любопытный диалог со свидетелем Ландесманом. Он говорит:

– Юделис честный человек, но фанатик, которому нельзя доверять «командной» высоты.

– Что это значит – «коммунист-фанатик»?

– Это значит, человек, слепо верящий товарищу только потому, что тот коммунист. Все, что говорилось Юделису устами партийца, было для него достоверным».

Итак, политический оговор как средство делания карьеры – с одной стороны. Слепая, фанатическая вера в его истинность и немедленность административных выводов – с другой. Беззащитность – с третьей. Заурядная житейская борьба за место под солнцем предстает как расправа с врагом Советской власти.

Но Кулиш зря ругает Одессу. Напротив, одесситы, со свойственным им практицизмом и пониманием, что все не безгрешны, оказались на высоте: они добились процесса. И поскольку на календаре еще 1926 год, прокурор Москвин называет все своим именем: «Жуткое это дело, где говорят о контрреволюции без контрреволюционеров и о «бунте» без бунтарей. Надо быть безумцем, чтобы создать это «дело». (Известия, Одесса, 1926, 10.V).

Правда, окончательное решение судеб в партийных органах разочаровывает: Юделиса исключили из партии, а Биру – всего-навсего – поставили на вид.

Эти результаты еще не ведомы Кулишу. Но он делает общий вывод: «Загрязнилась жизнь. Пасха революции прошла. Будни и... пережитки старого, а нового так мало. Ну, обрываю... Признаю. Исповедую самую жестокую классовую борьбу, но после победы хочу мира в людях и человечности».

Как важны эти слова! В них голос гражданина, озабоченного восстановлением мира в стране. «После победы», коль скоро власть была закреплена, писатель хотел видеть «мир». Это значит – равенство всех перед законом и возможности каждому честно делать свое дело без страха перед политическими обвинениями. В действительности этих условий не было, оттого и возникает формула «нет скверных людей – есть скверные условия».

Разумеется, Кулиш-художник не мыслил «условия» примитивно, напротив, широко и разносторонне, отнюдь не освобождая личность от ответственности. О том, как человек взаимодействует с «условиями», он размышляет над страницами пьесы, задуманной в Одессе.

«Неповское море» оказалось все же драмой, действие ее происходило в не названной, но ощутимой в красках и нравах Одессе. И поскольку это, наверное, вообще единственная талантливая пьеса, сохранившая картины городского быта середины 20-х годов, стоит о ней рассказать, – тем более, что она так и осталась в архивах драматурга.

Кулиш назвал драму совершенно нейтрально «Зона́» (с ударением на втором слоге), по-русски – головня, паразит, который, созрев, портит хлеб. Образ для выходца из села красноречивый и символический, горожанину непонятен. И когда через несколько лет драматург взялся переделывать пьесу, он написал на первой странице вразумительное слово – «Тупик». Драматург думал о нравственных коллизиях, в которых барахтаются герои, о том, как различные характеры осуществляют себя в обстоятельствах времени.

С редкой для драматургии тех лет смелостью и психологической глубиной Кулиш создает картины домашней жизни служебно-партийной среды. Она представлена типическими, с большей или меньшей глубиной схваченными характерами. За каждым именем – личность, даже в образах второстепенных – пластика, острота видения человека с одной-двух фраз.

Действие пьесы охватывает три дня, с субботы по понедельник. И происходит в разных местах: дома у начальника строительной конторы Антипа Оверковича Радобужного, на вечеринке у его свойственника Антоши Кухмана, в доме у безработного Шайбы, в парткоме, в парке, на бульваре. Как и в жизни, все переплетено – личное и общественное, но по законам драмы все представлено в крайнем напряжении неожиданных открытий, в противостояниях и борьбе.

Субботним утром, сказавшись больным и не имея ни малейшего желания ехать читать лекцию о новом быте для работников ассенизационного обоза (тут и символ, и важная деталь городской службы), Радобужный неожиданно узнает о неверности жены Нины – в руках у него оказывается ее письмо неназванному мужчине. И пообещав Нине «не затевать драму», Радобужный все же глубочайше потрясен и разъярен, – он еще не представляет, до какой степени.

Кулиш заглядывает в глубины характера героя и видит там природную смелку и энергию выходца из села, который как раз перед революцией выбился в люди. В годы гражданской войны Антип борется на стороне большевиков, денкиныцы выкалывают глаза его отцу, прятавшему сына. Тогда же Радобужный

вступает в партию, и теперь он – начальник, заведующий. Главная черта его характера – честолюбие, властолюбие, поэтому он боится проштрафиться, но жить хочет по-старому, – т. е. не утомляя себя и пользуясь всеми благами жизни.

Отчитывая работницу Таню за то, что вчера она тайком водила его отца в церковь, Радобужный то заигрывает с Таней, ласково понижая голос, то гневно попрекает: «Это же черт знает что! Отец коммуниста и техработница ходят в церковь». На допрос призван и слепой отец, Оверко Кучка, Антип втолковывает ему, что он может принести ему вред: «Скажут – сын не просветил, не развеял религиозный туман!», и требует, чтобы старик ходил в клуб.

Деликатный Кучка защищается: «Темный я! Не вижу вашей революции! В клубе цыгарки курят и матюкаются... А в церкви тихо, и я сейчас будто вижу... свечки... солнце в окнах». Отец просится «домой», т. е. в село, за четыре года он не привык к городу: «Пешком доставлюсь. Чтоб только ветерок повеял в лицо. Ветра, сын, тут не слышу... Где-то шумит сверху...». Но Радобужный сердит: «Будете жить тут! Идите и не выдумывайте глупости».

Так постепенно открывается властная натура Радобужного, балансирующего между желанием жить для себя и необходимостью придерживаться, хотя бы внешне, принятых для коммуниста норм быта.

Тут-то и начинается главное испытание, через которое он должен пройти, испытание ревностью и ненавистью, потому что жена Нина, как оказалось, полюбила его сотрудника и даже приятеля (вместе когда-то в гражданскую войну сидели в тюрьме) – коммуниста из рабочих Бруса.

Отец Радобужного любит энергичного, искреннего Бруса, ласково называет его «товарищ Петя». Неожиданно для самого себя Брус, давно уже порывающийся решить запутавшиеся личные отношения, вдруг спрашивает старика: «Скажите!.. Как у вас в селе, если, к примеру, товарищ, сосед какой, полюбил жену своего товарища?».

Старик вспоминает такой случай: «Было!.. Топором зарубил жену». Нина вздрагивает. Отчего жену, а не приятеля, – допытывается Брус. Детей у них не было, – отвечает Кучка. – С бабы началось и бабой развязалось».

Возбужденный грозным примером старика, Брус уверяет Нину, что он способен отказаться от нее, разбить вдребезги их любовь. Нина, ахнув, просит: «Бейте!.. Вот это и будет по-новому: нельзя свободно – не надо совсем!.. Гордо и прекрасно!». «Не могу...» — сознается Брус. Слишком крепко, сильно он полюбил Нину. Но и тайна унижает его. Нина просит: последний день пусть пройдет тихо, не надо скандала, а завтра все уже откроется и как-то решится.

Так в столкновениях, в перепадах радости и отчаяния, надежд и огорчений идет этот день, оканчиваясь вечеринкой у Антоши Кухмана, – они с Радобужным женаты на родных сестрах. Кухман – детище Одессы, бывший поэт, бывший белогвардеец, остряк и болтун. Он все время играет словом, а иногда и зло смеется над всеми и над всем.

За Кухманом – стихия анекдотов, рассказываемых в узком кругу, присказок и злословия: «Предлагаю тост за себя (смех). Из меня тоже вышел «тип». Тип

строителя социализма (смех). НЕ верите? Когда ЧК попросила кое-кого из бывших офицеров носить камни, возить глину и копать канавы, я первый пошел... Я понял, что эти камни для социализма (смех), и я носил их шесть месяцев. Жена моя носила эти камни в сердце, мой папаша в печени... Выпьем за носителей камней для социализма!» (Смех. Пьют).

Роль Кухмана в пьесе второстепенная, но он хорошо виден, этот веселый и расчетливый наглец. Наверное, случайный белогвардеец в прошлом и, возможно, не менее случайный «коммунист» в будущем.

К двум героям драмы – Радобужному и Брусу – с первых же картин пьесы присоединяется еще один – их товарищ по работе, заместитель Радобужного, коммунист Пуп. Мрачный, издерганный неврастеник, постоянно в подпитии, – благо, закончилось десятилетие сухого закона (1914–1924) и появилась водка, метко прозванная народом по имени председателя Совнаркома – «Рыковской».

Именно Пуп дает название драме, ему всюду видятся спорынья: «Сыплется и темнит зерно каждой мысли! Все степи наши покрыва». Он разуверился во всем – в идеях и людях, в городе и селе. Всюду ему видится нравственная непорядочность, фальшь, ложь, разложение людей, их духовное одичание. Жизнь еще так бедна и некультурна. «Бьем в свадебные бубны, а жизнь кричит караул. Электрификация? Кого? Чего? Вшей? Соломенных хаток? Навоза?».

Отчаявшийся Пуп выражал сомнения разнообразных, часто тонких, но хрупких и ломких натур. Пуп – натура поэтическая, и туманная тень Есенина пророчески возникает за ним не случайно. Кулиш любил Есенина за искренность в жизни и поэзии, за напевность, за острое ощущение проходящей молодости и жизни. Жизнь Пула, как он сам понимает, тоже ушла, он не способен вернуть себе духовное равновесие.

Драматические столкновения в компании Радобужного – Пула – Бруса, запутанные лабиринты их мыслей и чувств, резко оттеняются образом безработного Терентия Шайбы, – в его домик на Пролетарской улице случай приведет главных героев. Шайба старше всех, если Радобужному 37, примерно столько же – Пулу, а Брус еще моложе, то Шайбе за 50. «Простачок» Шайба на самом деле неглуп, проникателен, он только лишен способности себялюбивого жизнеутверждения. И он очень хочет помочь новой жизни, в которой важное дело «может засохнуть, как цветок» в бюрократизме.

Шайба с женой Веклой вырастил уже девятерых детей, около них последняя, девочка-подросток Галя. Векла бранит простофилю Шайбу, который никак не устроится на работу, а очень любит всюду всунуть свой нос. Ругает Векла и коммунистов, которые-де поучают других, как надо жить по правде, но сами живут по-иному. «Украинский язычок», – смеется Шайба. Живут здесь скудно, зато все называют своими именами, не лукавят. «Какие они славные, милые», – завистливо вздыхает Нина. «Не бузят!», – отвечает Брус. – Просто живут!».

В основе этой простоты – порядочность, крепость многодетной семьи, – бездетная семья для Кулиша, пожалуй, по-толстовски безнравственна.

Правда, материальная бедность калечит и тут нравы, поэтому Векла, выставляя крестьянина Клима на улицу, стыдится, – «при старом режиме ни за что на свете не выгнала бы захожего человека». Все же выверенная временем надежность этой семьи Кулишу приятна, он думал, что бедный человек отзывчивее богатого.

Выяснение общественных проблем драмы переносится в партбюро. Хотя день воскресный, следует решить важную задачу – кого послать надолго в село. Расклад беден: Брус, Радобужный, Пуп.

Секретарь предлагает Радобужному ехать на село, но тот удивлен («Как? А учреждение?.. Я строю памятник...») и глубоко оскорблен: «За что, спрашиваю, меня?.. Наказание за что?». На угрозу работницы Килины: «Хочешь, чтобы из партии кишнули?», – Радобужный достает партбилет, револьвер, кладет на стол: «Не так легко меня кишнуть».

Он ожесточается, но замечательно точно видит себя в новой системе: «Пусть я бюрократ! Потому что я преданный чиновник, солдат, машина! А кокетничать с рабочими, подлизываться, как это делают наши гнилые карьеристы или гнилые Пупы, не буду... Да! Я камень! Я давлю! Но только из таких камней можно выстроить фундамент для мостов в социализм... И если я обрастаю болотным мхом, то это тоже закон стройки... Мною выстилают и мостят дно... Массам требуются миллионы, а дают сотни рублей и тебя в жертву... Пусть раздирают. Ты громоотвод народного гнева и тебя же за это срамит пролетарская Килина».

Вот это, считает Радобужный, и есть «суровая неприкрытая формула жизни». Он хорошо понимает дело, потому что ведь именно глубина разрыва между двумя величинами («обещают» и «дают») является показателем экономического, правового и всякого иного состояния любого общества.

Радобужный тем самым подтверждает, что советское общество, которое только-только три года всего, поднялось после тифа, холеры, голода и бандитизма, – что это общество живет на крайнем разрыве между нужными «миллионами» и реальными «сотнями». Разрыв заполняется словесно-бумажным шлаком, бюрократ поневоле (вот где правда Радобужного!) становится жизненно необходимой фигурой.

Секретарь партбюро, человек молодой, совестливый, но не очень развитой, стукнув кулаком по столу, может лишить Радобужного слова, однако возражать ему трудно. А другой член бюро примиряюще успокаивает: «Слушай, Антип! Разве мы этого не знаем?» И Брус не выдерживает: «Я поеду в село!».

Третье действие пьесы происходит на бульваре. Оно многолюдно, стремительно и театрально символично. Тут открывается, что за памятник строит Радобужный, – оказывается, Ленину, его должны завтра открывать. А пока быстро вечереет, публика прохаживается бульваром, в близком саду оркестр играет страстный антракт из оперы Бизе «Кармен». На бульваре и в невидимых нам аллеях парка появляются главные герои и наступает развязка. Радобужный убивает Бруса и Нину и, бросив револьвер, убегает. Музыка и аплодис-

менты заглушили выстрелы, но Пуп, решивший произвести полный расчет с собственной жизнью, подбирает оружие.

На следующий день в партбюро уже знают, что три человека убиты – Брус, Нина, Пуп, но не понятно, кто их убил. Удобная версия – Пуп, который допилился до белой горячки, – устраивает далеко не всех. Радобужный, еще в тумане психического аффекта, сдвига, вынужден признаться, что жену и Бруса убил он.

Секретарь партбюро в растерянности: «Трое в один день. Партстаж... 17-го, 18-го, 19-го...». В сущности тут действие и кончается. Но Кулиш дает еще несколько реплик, ему надо переломить настроение героев – и зрителя, который любит жирную точку в конце спектакля. Кулиш думает о Реперткоме и критиках, бдящих на посту у непременно оптимистических финалов. И он дает, почти пародийно, такой финал – за окном едут тракторы, в партбюро меняется настроение. Шайба решает вписаться в партию и вырвать для крестьянина Клина, который уже «землячок», дерево на строительство школы.

Все же, надо полагать, дело было не только в Реперткоме. Существовала жизненная потребность укрепиться в важных понятиях о будущем. Шайба не случайно «плачет» о ленинизме и смерти Ленина – многое осталось непроясненным. Однако идея материального улучшения жизни, подъема техники всем была понятна и ясна. Трактор как ее символ – популярный знак тех дней, пока недостижимо далекий для абсолютного большинства крестьян, ведь идет только 26-й год. Так что и в самом деле героям Кулиша оставалось искать равновесие в работе, в материальном деле, на стройках.

«Зона» при некоторых ее драматургических слабостях, – хорошая пьеса, работа талантливого художника. Может быть, ей уже время выйти на сцены наших театров?

Этой пьесой Кулиш как бы распрощался с Одессой. Он еще неоднократно будет приезжать в город, любя его людей, море, солнце.

Но наступали трудные времена. После переломного, голодного 33-го года, после ареста многих деятелей культуры украинские симпатии уже не популярны. «Говорят, что в Одессе совсем пустой украинский театр и что Одесса-мама (первая модница) отвернулась от него с таким же чувством, с каким в свое время поворачивалась», – писал Кулиш.

Последний раз он был в Одессе летом 34-го. Последовательно попрощавшись с родными местами – Чаплинкой, Алешками, Кулиш простился навсегда и с Одессой.

Все же через четверть века герои его, сотворенные в Одессе, воскресли и тут – Мусий Копыстка («97»), нелепый, смешной Гуска («Так погиб Гуска»), Илько Юга с Мариной и Перовскими («Патетическая соната»), – их и многих других представили актеры театра им. Октябрьской революции. Правду говорят, будто ничто талантливое не пропадает, только слишком долго приходится ждать, пока процветающие ремесленники освободят ему место.

// Веч. Одесса. 1987. 20, 21, 22 окт.

Образ жінки в творчості М. М. Коцюбинського

М. М. Коцюбинський вирушив у літературний світ з томиком безсмертного «Кобзаря», назвавши Шевченка своїм «літературним батьком». І Шевченків революційний пафос, і Шевченкову любов і симпатію до широких демократичних мас письменник зберіг на протязі всієї творчості.

Підносячи свій могутній голос на захист трудящої людини, Коцюбинський проголосив високу ідейність літератури. Не до відходу від дійсності (як кликали сучасні йому декаденти), а до боротьби за справжнє людське життя, позбавлене гніту і експлуатації людини людиною, кликало художнє слово письменника. Кожний твір Коцюбинського відгукувався на насущні життєві питання, трактуючи їх в революційно-демократичному дусі.

90-ті і початок 1900-х років, коли ріс, мужнів і гартувався талант письменника-демократа, були роками надзвичайного піднесення громадсько-політичного життя. Це були роки, коли пасивний протест широких народних мас проти самодержавно-поміщицького ладу переходив в активні, дійові виступи. І Коцюбинський з великим художнім вмінням передав у своїх творах складний процес ламання старого і народження нового в свідомості людини.

Ще на порозі своєї літературної діяльності письменник виявив власну творчу індивідуальність. Уже в ранніх оповіданнях Коцюбинський відбив жагучий потяг пригноблених мас до вільного, людського життя. Хай у героїв його ранніх творів («Ціпов'яз», «На віру» та ін.) це протест соціально невмотивований, але це внутрішній протест проти гніту і поневолення.

Змальовуючи тяжке становище трудящих мас, їхнє соціальне й духовне пригнічення, Коцюбинський часто обирав героїнею своїх творів жінку-трудівницю, представницю найпригнобленіших верств народу.

Вже при виході перших збірок письменника критика відмічала, що Коцюбинський, подібно до Тургенева в російській літературі, по праву може вважатись одним з найкращих знавців жіночої психології. Справді, психологія жінки, складна гама її почуттів і переживань передані Коцюбинським з великою майстерністю і теплотою. Жіночі образи, які зустрічаються на протязі всієї творчості письменника, – і татарки Фатьма й Емене, і молдаванка Гашіца, і українки Олександра й Гафійка – живі, природні, правдиві. Змальовуючи кожний образ безпосередньо в тому чи іншому соціальному оточенні, Коцюбинський наділяє своїх героїнь глибоко індивідуальними рисами. Так, всі героїні Коцюбинського люблять, але люблять по-своєму. Любов Раїси («Лялечка») не подібна до любові Гашіци («Пе-коптьор») чи Фатьми («На камені»). Кожна з них любить відповідно своєму темпераменту, своєму розвитку, своєму середовищу. Та основною заслугою письменника в змалюванні жіночих образів була не стільки високомайстерна передача найтонших нюансів жіночого психологічного життя, скільки показ народження протесту жінки проти свого пригнічення, еволюція цього протесту від соціально-невиязних форм до чіткого розуміння активної боротьби

за своє розкріпачення. І характерно, що ріст класової свідомості у героїнь Коцюбинського ніби символічно відбиває ріст цієї свідомості серед трудящих мас. Якщо Емене («В путях шайтана»), Фатьма («На камені»), Соломія («Дорогою ціною») – жінки-протестантки, які ще не піднялись до соціального протесту, то Гафійка («Фата моргана») – героїня подій 1905 року в українському селі – свідомо, з широкими ідейними обріями жінка-селянський демократ.

Першим образом жінки-протестантки в творчості Коцюбинського був образ Олександри в повісті «На віру» (1891 р.).

Сильна, вольова, з неугасимим прагненням до справжнього щастя, Олександра носить в своєму серці протест і ненависть до життя, повного буденщини і примітивізму. Хай цей протест пасивний, вилитий не завжди в обміркованих вчинках, але він спрямований, хоч і не безпосередньо, проти тих соціальних і моральних пут, сплєтених класовим суспільством, які привели сильну й талановиту Олександру до загибелі.

Протест Олександри – це протест тієї «пропащої сили», знівченої і придушеної соціальними умовами, про яку так прекрасно сказали попередники Коцюбинського, особливо Панас Мирний. І «Ледащиця», і «Маша» Марка Вовчка, і Чіпка, і Христя Панаса Мирного – всі вони «пропащі сили», всі вони попередники Олександри, її побратими і по-сестри. Вони відчують соціальні протиріччя і прагнуть до кращого життя, але ще не знають реальних шляхів боротьби за своє щастя.

Де ж вихід, де сила, яка допоможе народним масам звільнитись від ярма капіталістично-поміщицького ладу?

Пізніше Коцюбинський знайде цю силу, знайде тих людей, які поведуть поневолений народ на боротьбу за своє визволення. В образі робітника-революціонера Марка Гуші письменник покаже справжнього поборника народних інтересів. Але це буде в буремні дні 1905 року. Зараз був початок 90-х років, і великий гуманіст, який всім своїм серцем уболівав за долю народу, лише пристрасно шукав шляхів його розкріпачення.

Працюючи в 1892–1895 рр. в Бессарабії по боротьбі з філоксерою, Коцюбинський наочно переконується в облудності ліберально-народницької ідеології. В цей час письменник пише оповідання-казку «Хо» (1894 р.). Вже тут Коцюбинського-народника перемагає Коцюбинський-реаліст-демократ. Вже тут письменник з глибоким сарказмом засуджує тих носіїв народолюбства, тих похлихливих істот, які пасують перед «Хо». Одна з них – вчителька Ярина Дольська. Вона боїться незгод, що чекають її на ниві освітньої праці серед народу. Дольська зраджує громадські інтереси в ім'я особистого. Вона вигідно виходить заміж, і на цьому закінчуються її ліберально-народницькі марення.

Але що б було, коли б ця «лялечка» пішла в народ, коли б вона стала справді «месією», «проповідником» культури й освіти серед народу? Вона б також залишилась «лялечкою».

Раїсу («Лялечка», 1901 р.) доля закинула в село і зіткнула з тим «нещасним народом», до якого, здавалось їй, вона почувала таку велику любов. І тут виявилось знову нутро лялечки. Раїса, як і Дольська, зрадила своїм ідеалам, зрадила без вагань, боротьби, навіть сама не помічаючи цього. В період писання

«лялечки» Коцюбинський уже остаточно розчарувався в народництві. Своїм оповіданням письменник викрив моральне убожество, історичну безперспективність народницьких ідеалів, облудність яких звучить в «Лялечці» їдкою іронією. Справді, дівчина, що мала стати носієм правди, вважає великим подвигом і щастям для себе, коли їй вдається хитрощами і проханнями умовити обивателя-попа не пити по вісім чарок горілки за обідом і вечерею.

Образ Раїси є запереченням ідеалізованих образів «сіячів на ниві господній» і, зокрема, ідеалізованих жінок-народолюбок, створених націоналістично-просвітнянською літературою (взяти хоча б Катерину з «Сонячного променя» Б. Грінченка!).

Раїса вмирає, але лялечки ще довго будуть жити в світі. Вони ще не раз з'являться в новелах Коцюбинського, щоб продекламувати удавану гуманність, любов до простого народу, ховаючи під цими загальними словами свою полохливість, убогість думки, брак мужності й духовної сили. А поки що письменник, не знаходячи в сучасній йому українській дійсності сильного, вольового характеру, зверне свій погляд в більш ранні часи, відшукає цей характер і протиставить його хитким, полохливим борцям за свободу.

Мужня й смілива Соломія («Дорогою ціною», 1899–1902 рр.) – пряма протилежність лялечкам різних варіацій, яких так багато було в суспільстві, що оточувало Коцюбинського.

Свобода здобувається не словами, не балаканиною в затишнім кутку, а запеклою боротьбою. Вона часто здобувається дуже дорогою ціною – власним життям. І Соломія добре розуміє це. Вона йде в далеку дорогу, аж ген за Дунай, не тільки тому, що вона полум'яно кохає Остапа. Соломія любить свободу, її серцю гидкі гніт і рабство, гаряча уява манила її на широкі бессарабські степи, де немає пана і панщини. Коцюбинський наділив Соломію найблагороднішими рисами жінки-товариша, вірної подруги в житті, вклав в її серце любов до волі і жагучу ненависть до покори.

Соломія загинула в боротьбі за волю. Своє життя вона віддала за здійснення тих волелюбних мрій, які вона плекала ще в рідному селі і які гартувала під час довгих поневірянь. В її загибелі винний поміщицько-кріпосницький лад. Це один з кращих жіночих образів української літератури.

Залишаючись глибоко національним українським письменником, Коцюбинський одночасно поширював географічні простори української літератури, заперечував обмеженість в трактуванні теми селянського побуту виключно на матеріалі українського села, виходив за національні рамки, чим збагатив тематичне коло нашого письменства. Перебуваючи під час праці в філоксерній комісії в Бессарабії і Криму, письменник уважно вивчав звичаї й побут інших народів. В цілому циклі своїх оповідань Коцюбинський показав темряву, безпросвітність, дике свавілля зовнішньої і місцевої буржуазії на окраїнах Російської імперії, тяжке становище трудящих мас і, особливо, жінки, яка, крім соціального і національного гноблення, була опутана ще й суворими релігійними тенетами.

Завдяки винятковій спостережливості Коцюбинський бачив, що незважаючи на безпросвітний морок серед трудящих мас напівколоніальних народностей починає народжуватись протест проти утиску й безправ'я. Письменник пока-

зує, як цей протест переходить від чисто пасивних форм до соціально-окреслених виступів, як пригноблена жінка, позбавлена будь-яких прав, все настійніше подає голос за своє право бути людиною.

Центральна тема оповідання «Пе-коптьор» (1896) – кохання й зрада Йона. Та чисто особисте ніколи не приваблювало Коцюбинського, Йон розлюбив Гашіцу, і в цьому винні не тільки почуття хлопця, а й те соціальне оточення, в якому він перебуває. Йон не хоче одружитись із збездиченою ним дівчиною і тут же знаходить виправдання – його батьки ніколи не дозволять одружитись з дочкою ворога. А ворожнеча ця породжена дрібновласницькими інтересами.

Інша доля спіткала Параскіцу («Відьма», 1898 р.) – дівчину, з того самого середовища, що й Гашіца. Злі язики зробили з неї відьму. І Параскіці треба буде пройти через жорстокі наруги й образи, щоб знову повернутись у свій виноградник.

Трагедія Параскіци – це трагедія дівчини напівколоніального народу, трагедія взагалі дожовтневого молдаванського села з його темрявою і безкультур'ям. Розроблена Коцюбинським тема про відьом була не нова в українській літературі. Ще Квітка-Основ'яненко в своїй «Конотопській відьмі» висміяв мудрування п'яного сотника Забрюхи. Але у Коцюбинського ця тема набуває гострого соціального звучання. Його «Відьма» звучить як протест проти темряви і безкультур'я одного з напівколоніальних народів царської Росії.

І Гашіца, і Параскіца лише думають про несправедливість життя, яке приносить їм поневір'я й муки. Вони ще не виявляють чітко окресленого протесту проти тих закоренилих тяжких звичаїв і забобонів. Яке залишило їм в спадщину віковичне соціальне і національне пригнічення. В оповіданнях «В путях шайтана», «На камені», «Під мінаретами» Коцюбинський покаже ламання національно-патріархальних традицій в нових, капіталістичних умовах.

Після поразки революції 1905 року спадкоємець Шевченка і друг Горького М. М. Коцюбинський, як і в попередній період своєї творчості, свідомо підносить голос революційного протесту проти несправедливостей самодержавно-поміщицького ладу. Чуттям революціонера-демократа Коцюбинський відчув, що шибениці і розстріли не можуть вбити революційного руху народу. В своїх неперевершених новелах він покаже велич революціонерів, їх духовну силу і перевагу над лакеями царизму, і часто носієм цієї духовної сили й величі революціонера виступає «тендітна», «ніжна» жінка, яка навіть своєю зовнішністю служить контрастом до удаваної сили, грубості і невігластва жандармів, прокурорів, поліцеймейстерів – цих пиявок царського ладу, порожніх, духовно убогих людей.

Безіменні революціонерки – справжні героїні новел «Persona grata» (1907 р.) і «Подарунок на іменини» (1912 р.) – лише епізодично з'являються на загальному тлі оповідання. Але вони змальовані Коцюбинським з такою художньо-психологічною силою, що надовго залишаються в пам'яті читача. Перед їхньою духовною стійкістю, незламною вірою в правоту своїх ідеалів, за які вони мусять поплатитися життям, бліднуть, почувають ніяковість навіть темні огрубілі, звиклі до людської крові поліцейські держиморди. Лазар («Persona grata»), ця людина з «темною, тісною головою», що була потрібна царатові, як безсловесна зброя для кривавого святкування його перемоги, і той був схви-

льований «маленьким дівчам» з «тонкими волосинками», що «світилися, як золоті». Маленька і ніжна, вона здавалась «ясною плямою серед чорної купи» жандармів, попа і солдатів. Лазаря дивувало, що ця молода дівчина в останню хвилину свого життя не плакала, не кричала, а «стояла тихо, дивилась просто». Вона рішуче відхиляє хрест, піднесений до їй до губ попом, – їй не треба хреста, це гидкий маскарад «християнського народолюбства». Гукнувши «щось твердо, голосно, ясно, так, наче крикнула чайка», – вона, не вагаючись, збігла на риштування шибениці. Навіть свою смерть дівчина зробила протестом проти царського свавілля, чорного терору і його тупих охоронців, які стояли «бліді й винуваті», далекі від розуміння того, що людина, впевнена в правоті своїх ідеалів, спокійно йде за них на муки, тортури і шибеницю.

З такою ж теплою змальований образ безіменної героїні в новелі «Подарунок на іменини». Вона гине, але не кориться.

Героїчна смерть обох революціонерок служила докором всім тим, що злякались царського терору, зрадили революцію, похливно покинули лави борців і сховались в темній норі міщанства й обивательщини.

Марія («В дорозі», 1907 р.) в свій час також вважалась революціонеркою. Її ледве не вважали осередком гуртка революційно настроєної дрібнобуржуазної інтелігенції. Разом з своїм чоловіком, вона виступала на сходках, кликала до бою. Але то було в часи революційного піднесення, коли палали поміщицькі маєтки, коли робітничий клас в промислових центрах бився на барикадах з урядовими військами. Тепер реакція святкувала перемогу, і країну вкрили шибениці. Для Марії запахло небезпекою, і похливе серце не витримало. Ця своєрідна «лялечка», що має таку довгу і сумну історію, зовсім була не пристосована до боротьби. Від красивих слів вона ніколи не могла перейти до діла, бо не вистачало мужності, сміливості, глибокої віри в правоту своїх ідеалів, тих рис, які були властиві безіменним героїням новел «Persona grata» і «Подарунок на іменини».

Зрадивши революцію, Марія знайшла собі затишок в міщанському потворному животінні. Поселившись на дачі, вона завела господарство, яке наче відгородило кам'яним муром її революційне минуле. Тепер вся увага її звернута до корови, каченят, курей, свині і рудого бичка. Та сама Марія «стала гладка і сирова у своєму капоті і була подібна до годованої гуски». Своє щастя Марія знайшла не в боротьбі, а в ситій буденщині, яка вбивала в людині думку, почуття, пристрасть, робила з неї ліниву, байдужу, похливу істоту.

Особливо, небезпечною стала обивательщина після поразки революції 1905 року. Обивательщина перетворилась на пристановище для дрібнобуржуазних інтелігентиків, які по-зрадницькому залишили революційні лави. Подібно до Марії, ці ренегати – запливали жиром, і, боязко висовуючись з своїх нір, спокійно споглядали, як ішли на розстріл і шибеницю їхні колишні товариші. Ні, краще вмерти героєм, ніж жити боягузом, – хоче сказати Коцюбинський. Оспівуючи героїчну смерть революціонерок, письменник одночасно з їдким сарказмом висміяв обивательське животіння Марії. Коцюбинський любив життя, він всім своїм серцем співчував революції. Авторіві «Фата моргана» була огидна окурочина, запламована в російській літературі великим Горьким.

«Мене гнітить сіре, одноманітне життя, а мені хочеться життя яскравого, блискучого, хочеться пити з повної чарки», – писав Коцюбинський. І його новела «Сон» (1911 р.) – це рішучий протест проти міщанства, проти обивательських поглядів і настроїв. Це – гімн красі й людині з великої літери.

Дві жінки – два світи. Марта з її постійними буденними турботами, немов уособлення міщанської нікчемності, і та, невідома, що з'явилася Антонові у сні, – поетичний символ краси життя, вічного пориву до голубих обріїв, боротьби за щастя.

Протест проти буденщини з її незмінними клопотами і прагненнями і звучить і в іншому високохудожньому творі М. М. Коцюбинського – в «Тінях забутих предків» (1911 р.).

Виткана з самоцвітів гуцульського фольклору на фоні розкішної природи Карпатських гір, ця повість була не втечею письменника від дійсності, як твердили буржуазні націоналісти, вона цілком відповідала творчим спрямуванням Коцюбинського-демократа.

Основною темою і сюжетною лінією повісті є боротьба людини проти темних сил, що заступають їй дорогу до світла. Знову, як і в новелі «Сон», на, перешкоді людині, яка хоче пізнати красу життя, стоїть сіра буденщина, і знову носіями протилежних світів виступають два жіночі образи – романтична Маричка і «здорова дівка Палагна». Звичайно, неї слід розуміти це схематично, не слід зводити глибоко індивідуальних образів до узагальнених абстракцій. Між Мартою з новели «Сон» і Палагною дуже велика відстань. Це представниці зовсім різних середовищ і світів. Якраз в тому і сила таланту Коцюбинського, що він робить із своїх героїнь типові образи свого часу, не позбавляючи їх яскравих конкретних рис. В повісті романтичне кохання Івана і Марички письменник протиставив буденному життю Івана з Палатною.

Палагна – «здорова дівка з грубим голосом і волосатою шиєю». Вона принесла в Іванову хату спокій, буденні турботи і достаток. З неї була добра газдиня, вона вміла доглядати худобу, «шість день на тиждень робила і тільки в свято відпочивала». Але Палагна не відчувала краси шуму смерек, її не хвилював стрімкий Черемош, а погляду не вабили зелені полонини. Життя Палагни йшло сонно, одноманітно: для праці – будні, для ворожіння – свято.

Але Іван не міг спокійно брести за своєю дружиною. Він згадував минулі дитячі дні, оплетені казкою життя. В уяві поставала дівчина гір, подруга його дитинства, з якою він пас вівці, слухав трембіту і складав пісню. Та й самі зустрічі з Маричкою були схожі на пісню, складену ним. Маричка вміла цінувати життя, вона линула до полонин, в ліс, в гори, знаходячи серед казкової природи своє щастя. Ось чому, коли Іванові надокучала одноманітність буднів, він згадував Маричку. І зразу ставало веселіше на серці, в темне царство падав сонячний промінь. Маричка носила в собі благородні пориви до чистого, красивого життя. Жити з Палагною ставало все більш нестерпно. Іван пішов за духом Марички в ліс і там загинув.

Образи Марички і Палагни мають багато спільного з образами Мавки і Калини з глибокопоетичної «Лісової пісні» Лесі Українки. В обох творах темні сили буденного життя, вбивають благородні пориви Марички і Мавки.

Обивательщина з її рутиною завжди була опорою найтемніших сил реакції. Особливо небезпечним обиватель стає тоді, коли він прикриває своє підле обличчя революційними словечками. Це – той лібералізм, викриття зрадницької суті якого було одним з актуальних питань революційної боротьби.

Коцюбинський ще на початку своєї літературної діяльності гостро виступив проти всіх «лялечок», які ніколи не переходять від слів до діла. В пореволюційні роки, уже в розквіті свого таланту, Коцюбинський, водночас з М. Горьким, злободенною темою своєї творчості зробив викриття зрадницької природи лібералізму. Гнилий лібералізм панків типу Чубинського письменник висміяв вбивчим сміхом трудящої жінки – наймички Варвари («Сміх»).

Викриваючи ліберальне панство, Коцюбинський показує своєрідну «лялечку» десятих років ХХ ст. – панну Ліду («Коні не винні»), яка набагато «випереджає» далеку свою попередницю. Її нікчемність, боягузтво і підлість кидається в око з перших сказаних нею слів. Письменник перериває її на півслові, не даючи повністю закінчити свою думку. Дякуючи цьому прийомові, духовна пустота цієї нової «лялечки» виступає ще опукліше. Про Ліду досить влучно сказав її брат-чорносотенець: «Їй наспівали ліберальні студенти, як грамофонний кружок, а вона повторює дурниці».

Ця панночка була не проти того, щоб побазікати з своїм батеньком про те, «що земля належить тому, хто на ній працює». Але коли селяни мали намір від слів ліберала перейти дійсно до розподілу панської землі, то не хто інший, як Ліда, виручила свого батька. Не зраджуючи і тут «лібералізму», вона знаходить ширму, щоб надати притулок в своєму маєткові прибулим козакам: коні, мовляв, не винні.

Розглядаючи образ жінки в творах Коцюбинського, не можна спокійно пройти мимо образу сліпої Естерки – цього символізованого образу єврейської бідноти («Він іде», 1906 р.). В уста старої єврейки Коцюбинський вклав слова, сповнені гнівного протесту проти мерзенної погромницької політики царизму, проти церкви, попівства – натхненників і організаторів звірячої різні.

Трагедія Естерки – це перш за все трагедія матері, що втратила під час одного з погромів двох синів і виплакала очі за ними.

В українській літературі вже були твори, присвячені безталанню єврейки-матері. Іван Франко з глибоким співчуттям змалював образ Сурки в однойменній поемі. Але Коцюбинський це безталання пов'язав з конкретними політичними обставинами, перетворивши трагедію матері в пристрасний протест проти чорносотенної реакції.

Змальовуючи в повісті «Фата моргана» буремні дні 1905 року в українському селі, Коцюбинський горів бажанням якнайяскравіше і найправдивіше висвітлити події, що розгортались перед його очима, зібрати в єдиному фокусі сподівання і мрії українського села, показати в усій повноті його протиріччя і незгоди.

Пафос революціонера-демократа, великий мистецький хист, сумлінність у вивченні й типізації бачених явищ, кропітка праця над різними актами, нотатками, газетними кореспонденціями дали письменникові можливість вивести на сторінках своєї повісті цілу галерею типових образів. Безхарактерний Андрій Волик, анархічний Хома Гудзь, статечний навіть у питаннях смерті Панас

Кандзюба, гидкий блазень Олекса Бедзик – всі вони життєві і правдиві, породжені тогочасною суспільною добою. А поруч них стоять дві величні жіночі постаті – вічно заклопотана Маланка і поетична Гафійка, представниці двох різних поколінь і світоглядів.

Маланка – образ жінки, яка належить до тієї найвідсталішої частини селянства, що на фоні селянського революційного руху «...плакала и молилась, резонерствовала и мечтала» (Ленін), не підносячись до свідомого революційного протесту. «Власна нива», що «колосом співає до неї», – ось що навіть у сні ввижається Маланці, і цього вона домагається від революції. Сама чорна, як земля, вона не бачила та й не хотіла нічого бачити в революції, крім власного шматка землі.

Земля, до якої так полум'яно прагне Маланка, була маревом для мільйонної армії безземельного селянства в умовах експлуататорського ладу царської Росії. Вона, подібно до розкішного оазису, що ввижається в пустелі втомленому мандрівникові, перетворювалась на його очах в нездійсненну мрію. І Коцюбинському в образі Маланки вдалося показати думки і прагнення українського безземельного селянина. Кожна втрачена надія, кожна розбита жорстокою дійсністю мрія Маланки – це сльоза, тяжка і солоня, що падає в загальну гущу горя трудящої людини, принижуваної капіталістичним ладом.

Маланка – невіддільна від землі, вона зрослась з землею, земля – її мрія, її життя. «Яка ти розкішна, земле!» – вигукує в поетичному екстазі весняного вечора Маланка. «Яка ти розкішна, яка ти родюча, і яка ти багата!» – повторюють їй в-унісон мільйони Маланок. А земля, така багата родючим черноземом, належала паничам Льолі, гидким і ненажерливим Підпарам, хижакам, визискувачам, глитаєм. Вона не тільки з погордою відверталась від Маланок – вона гнала їх геть, вони, мов зачаровані матір'ю діти, знов повертались до неї і з сльозами на очах прохали прийняти їх, нещасних, в своє лоно.

Коцюбинський починає і кінчає першу частину своєї повісті образами виняткової художньої сили. Це – заробітчани, їх цілий ключ журавлиний, що прямує кудись у далекі невідомі краї. Вони йдуть шукати праці, і кожен з них разом з своєю торбиною за плечима несе надії про гарні заробітки на чужині, про те, як він, заробивши грошей, повернеться на батьківщину, заведе господарство, стане на тверді ноги господаря-власника.

В тяжкій праці минало літо, і довго плекані рожеві мрії зникали безслідно в осінньому тумані. Без гроша в кишені заробітчани пізньої осені повертаються додому. І остання сторінка першої частини «Фата моргани» звучить тим страшним, гнітючим акордом, що до глибини пронизує серце, наповнює його їдким і тягучим смутком. Здається, що міріади дрібних крапель, спущені осінніми туманами на дорогу, по якій ідуть заробітчани, – це сльози знедолених над своїми вмерлими надіями.

В дні революції 1905 року мрія Маланок про землю особливо посилилась. Здавалось, що, нарешті, безземельне селянство здійснить свої споконвічні мрії. Це були часи грандіозних подій: українські ночі спалахували довгими язиками заграва від пожеж поміщицьких маєтків і економій.

Але революція зазнала поразки. Мрія про власну землю і на цей раз обдуриває селянство. Вона зникла в морі крові, щоб потім в багряні дні 1917 року запалати життєстверджуючим вогнем.

Коцюбинський з усією силою великого художника показує трагедію загибелі Маланчиних мрій. Вони, мов нічні роси, зникають під пекучим сонцем. Все своє життя Маланка прагне до землі, і кожного разу земля, така близька й бажана, впливає з її рук. З дитинства залишившись сиротою, Маланка молодість свою затратила на працю у панів, готуючи обід для великої панської челяді. Руки її просили селянської праці, а рік минав за роком, минало життя, і з кожним днем все безнадійнішими ставали сльози Маланки. Вона плакала тому, що ніхто з хазяйських синів не сватав її, ніхто не хотів назвати її господинею, дати в Маланчині руки землю. І Маланка сама не знає, як вийшла за Андрія, у якого не тільки землі не було, та й не було своєї хати. Більше того, Андрій, зовсім чужий Маланці своїми поглядами на життя, не поділяє Маланчиних мрій про землю, бо він, давно розчарувавшись в землі, Марить про фабрику, не усвідомлюючи експлуататорської суті капіталістичного підприємства.

В сім'ї Воликів жили два вороги. Маланка ненавидить фабричну працю, бо ясно бачить всю безгрунтовність мрій Андрія. Андрій же, в свою чергу, переконаний в нездійсненності казкових фантазій Маланки, ненавидить її мрії про землю.

Маленька, суха, висмоктана тяжкою панською працею, Маланка повна енергії, вона все ще горить жадобою праці, їй не дає спокою невдоволений інстинкт землевласника. Вона любить «святую чорну землю» і останні сили свої з радістю поклала б на те, щоб обробити її, ходити біля неї, хоч не для себе, а для своєї єдиної дочки. Загинуло її життя, так нехай же вдасться життя Гафійці, хай Гафійка не проведе своїх молодих літ в наймах, хай стане хоч вона господинею.

Гафійка була найвродливішою дівчиною в селі, і Маланка твердо вирішила віддати її за хазяйського сина. І не можна спокійно читати ті сторінки повісті, де письменник описує прості, щирі і такі зворушливі картини відносин Маланки-матері до своєї дочки, як вона заплітає косу Гафійці, уквітчує її стрічками і виглядає старостів. Земля знову вабила Маланку, знову здавалось можливим щастя бути господинею, коли не на своїй, то хоч на Гафійчиній землі. Та Гафійка відмовила Прокопові, і земля знову утекла з Маланчиних рук.

Голод, жага щастя для своєї дитини, невдоволений інстинкт землевласника породжують в голові нещасної жінки пекуче марево: землю дадуть. Не можуть же люди загинути без землі. А із надії розквітає впевненість. І коли навколо зайнялись пожежі, Маланка не могла нічого робити. В темні ночі вона дивилась на заграви і мріяла про те, як щось трапиться, зміниться, і земля, нарешті, потрапить до її рук.

Наболіле десятиліттям горе прорвало. Повстале село прогнало пана. Страшний, дикий рев розбитого Хомою Гудзем панського піаніно сповістив, що мрія Панаса Кандзюби «озуть пана в постолі» здійснилась. І «Маланка пішла на поле. Припала вухом до безбрежної ниви, як чайка грудьми до моря, і слуха, як стиха лущить зерно з перестиглого колосу, м'яко капа на землю, як плаче нива золотими сльозами, і їй жалко її, немов дитину, хоч воно й панське. Стає

на коліна, розгортає стебло й збирає червоні зерна так обережно, ніжно, любовно, наче немовлятко виймає з купелі. Хлібець святий!...».

В цьому малюнку – вся Маланка з її полум'яною любов'ю до землі, до життя, до голубого неба, що прозорою наміткою вкрило золотаву пшеничну ниву. Маланці здавалось, що землю вона тепер тримає двома руками. Але земля виявилась жорстокою і злою. Вона всмоктала в себе кров Андрія, Прокопа, Семени і інших і остаточно на цей раз вислизнула з Маланчиних рук. Жити Маланці більше нічого. Був Андрій – гризлася цілий вік з ним, а тепер і його не стало. А по голій землі, що спала холодним сном, осіннім вітром нісся стогін від розбитих довго-плеканих мрій.

Так скінчилось Маланчине марення. Так скінчились сподівання українського безземельного селянства в грізні дні 1905 року.

Маланка ввібрала в собі найхарактерніші риси українського безземельного селянства, працювितого, з полум'яною любов'ю до землі, з якою воно зросло, в якій находило своє щастя. Але з той же час Маланка ввібрала й найтемніші сторони дрібнобуржуазного світогляду, про який так красномовно говорив В. І. Ленін в своїй статті «Лев Толстой как зеркало русской революции»: «Крестьянство, стремясь к новым формам общежития, относилось очень бес-сознательно, патриархально, по-юрродивому, к тому, каково должно быть это общежитие, какой борьбой надо завоевать себе свободу, какие руководители могут быть у него в этой борьбе..., почему необходимо насильственное свержение царской власти для уничтожения землевладения»¹.

Образ Маланки – не лише уособлення мрій і сподівань безземельного українського селянства, це образ глибоко типовий і, одночасно, наділений різкими індивідуальними рисами. Він переростає рамки повісті Коцюбинського, і в нашій літературі його можна вважати одним з найкращих за своєю художньою силою жіночих образів.

Щоб здобути землю, треба зросити її своєю кров'ю і в жорстокій боротьбі здобути право на неї – такий висновок можна зробити з повісті Коцюбинського. Великий письменник-демократ перший не тільки в українській, а й у російській літературі, реалістично відбив революційні події 1905 року, що відбувалися на селі, показав думки і прагнення безземельного селянства.

Хто ж допоможе Маланці одержати землю? Сама вона може лише молитись, мріяти і сподіватись. Хто поведе її по вірному шляху до здійснення заповітної мрії? І спостережливий погляд письменника-реаліста помітить керівника Маланок – робітничий клас.

Дочка Маланки не тільки покохала робітника-революціонера Марка Гуцу, а й сама під його благотворним впливом стає революціонеркою. Гафійка вступає до активної боротьби за здійснення материних мрій. Але Гафійку вже не задовольняє власний шматок поля. Вона хоче більшого – земля повинна належати трудовому народові. Ось чому вона з таким трепетом в серці вишиває на червоному полотнищі такі дороги для неї слова: «Земля і воля». Хай в цьому

¹ В. І. Ленін, Соч., т. 15, стор. 184.

розпливчастому гаслі і ховається вся обмеженість селянських революціонерів-демократів, але воно вишивалось щирою рукою молодої дівчини, яка вже вступила на переможний революційний шлях.

Гафійка – ластівка нового життя, це пролісок революційної молоді на селі. Вона палко кохає Гуцу, для неї він – орел, гордий і волелюбний, який не дасть нікому її скривдити, який принесе для неї щастя. Гафійка бачить у Гуці нову силу, що вже з'явилась на обрії тодішнього життя, і, як молода і дужа, вітає це нове і незвичайне.

Кохаючи Марка, віддаючи йому всю чистоту своєї любові, Гафійка черпає у свого милого силу й для свого духовного росту. Читаючи революційні книжки, що дає їй Гуца, вона не тільки підвищує свій освітній рівень, а й більш чітко формує свої погляди на життя, в неї народжується вміння розбиратись в складних життєвих ситуаціях. Гафійці чужі ідеали примітивного особистого щастя. Алегоричне звернення до курей: «Вони дають жмінку пшона, а забирають всі ваші яйця, або ріжуть вас на юшку», – звучить як обвинувачення всім тим, хто гадає, що можна відмежовуватись від соціальних несправедливостей капіталістичного світу, заховавшись у своїй маленькій обивательській норі.

Гафійка – тип дівчини з сильною волею і великою пристрастю, дівчини, яка може бути вірною дружиною і товаришем в боротьбі. Вона палко покохала Марка, і ніхто не примусить її зрадити своєму почуттю. «Та нехай мене печуть, нехай ріжуть, ...нехай краще закопають мене в землю!» – говорить Гафійка при одній думці, що її можуть примусити віддатись за Прокопа. І вона відмовляє Прокопові, хоч цим вчинком іде проти волі матері, руйнуючи її найсолодші мрії. Думки Гафійчині завжди біля Марка, переслідуваного й гнаного. Тяжко переживаючи арешт Гуці, вона прагне замінити його в революційній боротьбі, вимагає від соратників Марка все нових і нових революційних завдань.

Маланка плакала мрію, щоб дочка Гафійка не провела свою молодість в наймах. Та жорстокі злидні послали дівчину до куркуля Підпари. Зносячи гніт наймички, Гафійка твердо вірить в прийдешній день, коли будуть знищені несправедливості соціального устрою. А щоб цей день прийшов, вона сама активно береться до революційної роботи. Перша революційна спроба закінчилась невдачею. Сільські багаті влаштовують самосуд над керівниками і учасниками революційного виступу. Загинув батько Гафійки – Андрій Волик, загинув Прокіп... Смілива й рішуча Гафійка допомагає коханому Маркові врятуватись від самосуду. А коли врятувався Марко, значить для Гафійки життя тільки починалось, бо вцілів керівник революційного виступу. Мине час, пролютує перша хвиля реакції, і знову Марко з Гафійкою почнуть свою революційну працю, вже більш послідовно і безкомпромісно.

З Гафійкою в нашу літературу прийшов новий тип жінки-революціонерки. Гафійка вступила на революційний шлях і вже ніколи не зверне з нього. Її революційний дух мужнітиме, гартуватиметься в боротьбі з ворогами, і вона в грізні дні 1917 року знайде своє місце в перших лавах солдатів Жовтня. «Туга, здорова, чиста», що «світилась на сонці, як добра рілля, як повний колос», Гафійка не тільки ввібрала в себе найбагородніші риси героїнь народного епосу,

найвільнолюбніші риси своїх літературних попередниць, але в неї з'являється вже й відмінна риса – це її активний, свідомий протест проти соціальної несправедливості.

В творчості Коцюбинського знаходить своє завершення показ тернистого шляху української жінки дореволюційних часів, її поневіряння, недолі й горя, що були оспівані кращими представниками нашої літератури, починаючи від Котляревського, Шевченка і Марка Вовчка. В образі Гафійки, цієї свідомої революціонерки недалекого майбутнього, накреслено той шлях, по якому українська трудяща жінка через битви й громи прийде до свого щастя.

Люблячи дійове життя, кохаючись в романтиці боротьби, Коцюбинський, перекликаючись з великим Горьким, пристрасно ненавидів міщанське болото, яке всмоктує людину з її найкращими стремліннями. Цілий ряд жіночих образів новел письменника – це гострий протест проти обивательщини і міщанства.

Розширюючи творчий діапазон української літератури, Коцюбинський виводить у своїх Творах образи жінок інших національностей, даючи незабутні, глибоко правдиві, хвилюючі картини їхньої боротьби з національно-патріархальними традиціями, з темрявою релігійної отрути і мракобісся.

Кожна героїня Коцюбинського має свій власний характер, глибоко індивідуальні риси, свій склад психологічного життя. Всі вони переживають, прагнуть, плакають мрії і вступають в боротьбу за здійснення цих мрій, але мають зовсім своєрідний шлях в своїх гадках і намірах.

Користуючись багатими прийомами художніх засобів, письменник інколи лише одним мазком торкається своєї героїні, і перед нами встає в усій повноті жіночий образ («Persona grata»). Коцюбинський вміє підібрати для найяскравішого змалювання того чи іншого образу відповідні епітети, метафори, порівняння. Естерка має «скаменілий від горя вид», червоні від сліз очі. Все це зразу вказує на великі страждання матері, яка втратила своїх синів. «Холодні, червоні, брудні й порепані» ноги наймички Варвари говорять про тяжку працю цієї жінки у ліберала Чубинського.

Особливо вдало користується Коцюбинський для підкреслення того чи іншого переживання пейзажем, який невіддільний від переживань і мрій його героїнь. Він усміхається сонцем, коли є хоч яка-небудь надія на здійснення мрії, і стає сірим, безпросвітним, сумним, коли вона стає маревом.

Маланка мріє про землю, і образ землі на протязі всього твору супроводжує цю представницю безземельного селянства. Земля-то «співає колосом», коли революція 1905 року подала надію про розподіл панських земель, то «б'ється крилами вітру, безнадійно сіріє під олов'яним небом», коли повстання закінчилось поразкою. Відтворюючи найскладніший психологічний стан персонажу, письменник подає його в безпосередніх внутрішніх зв'язках з соціальними явищами. Кожна героїня Коцюбинського – це носій певних суспільних ідеалів, виразник складного суспільного життя тогочасної епохи.

Почавши літературну діяльність на початку 90-х рр. минулого сторіччя, Коцюбинський пройшов складний шлях ідейно-творчого розвитку. Письменник поборов вплив побутової прози, відмежувався від хуторянсько-просвітянського примітивізму націоналістичної літератури, досяг вершин реалізму. Коцюбинський був сином бурхливої епохи, коли руйнувалось старе і народжувалось нове, коли протиріччя всередині Російської імперії ставали особливо загостреними, коли на авансцену історії виходить революційний пролетаріат. Росла політична, свідомість широких трудящих мас. Від пасивного, не завжди соціально-окресленого протесту поневолений народ переходить до активної боротьби за своє визволення.

Виразником цих складних соціальних зрушень і є героїні оповідань і новел Коцюбинського.

Від змалювання жінки-протестантки в своїх ранніх оповіданнях, в якій ще протест соціально невиразний, Коцюбинський в zenіті своєї творчості перейшов до змалювання жінки-борця, активної учасниці революції 1905 року на селі (Гафійка), жінки-нескореної революціонерки («Persona grata», «Подарунок на іменини»). Ця еволюція жіночих образів – свідчення того, що письменник реалістично відтворив еволюцію самого життя в епоху імперіалізму.

Всі симпатії Коцюбинського на боці трудящої жінки. Їй письменник віддав всю теплоту свого пристрасного серця. Його Олександра, Соломія, Маланка, Гафійка завершують благородний образ жінки-трудівниці в українській класичній літературі. Змагання жінки за свою свободу, як і змагання всього народу, наближалось до свого кінця. Уже жевріли вогні Великого Жовтня, який в полум'ї революційних битв відкрив трудящій жінці неозорі обрії щасливого життя в новому, соціалістичному суспільстві.

// *Праці ОДУ ім. І. І. Мечникова. Серія Філол. наук. 1956. Т. 146, вип. 5. С. 41–52.*

Драматургія жестів у п'єсах В. Винниченка

Жести розглядаються і у загальних антропологічних дослідженнях, таких як, наприклад, відома праця К. Вульфа «Антропологія. Історія. Культура. Філософія» (2008), і у спеціальних театрознавчих джерелах як засіб повідомлення і процес вираження, вони виступають складовою висловлювання. Згідно зі спостереженнями К. Вульфа, «тіло трактується як засіб (медіум) вираження і представлення; його енергія перетворює світ у слово і образ, інсценізацію і представлення».¹

У словнику П. Паві виражальна природа жестів пов'язується з виявленням «внутрішніх порухів душі», а поряд з тим і цариною творчості, семіотичної діяльності, що корелює з дешифруванням «ідеограм» (цілком слушно автор статті посилається на теорію жестів Є. Гротовського).²

Семіотичні властивості мови жестів виявляє не лише театральна інтерпретація, гра акторів, але і драматичний текст, який поряд з авторським сценарієм рухів, явлених у ремарках, містить рефлексії текстової гри, що дозволяє говорити про справжню драматургію жестів, артикульовану у міждискурсивних реляціях. Йдеться передусім про дискурс мовлення персонажа і авторські ремарки, що стають висловлюваннями-знаками, між якими і розгортається дія.

Дослідження дискурсу жестів у драматургічних текстах різних за стилем і художнім мисленням митців переконує у доцільності апеляції до жестів, як до жанрово-стильових кодів. Візьмемо до уваги зауваження Ж.-П. Сарразака: «Жест як ключове поняття в розвитку епічної драми модифікує саму форму драми».³ На його думку, жест функціонує на засадах дискретності: персонажі представлені у такій драмі через те, що вони виражають словами та жестами, а не через сигнали безперервного потоку свідомості. Персонажі постають як серія жестів у конкретній ситуації, яка швидко замінюється іншою.⁴ Загострюючи цю тезу, дослідник вказує на фабулярні властивості жестів, їхню роль у стосунках між персонажами і дією.⁵

Так, у праці С. Мражека аналіз жестів у драмах С. Пшибишевського доводить невідповідність жестикулярної силуетки, утвореної за допомогою прийомів натуралістичної драми, символічному образу героїв.⁶

Вважаємо сферу драматургії жестів особливо показовою для осмислення жанрової природи драматургії В. Винниченка, що віддавна була об'єктом по-

¹ К. Вульф, Антрополог. История. Культура. Философия, С-Пб, 2009, с. 125.

² П. Паві, Словник театру, Львів, 2006, с. 161.

³ Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego, pod red. J.-P. Sarrazac, Kraków, 2007, s. 64.

⁴ Ibidem, s. 64.

⁵ Ibidem, s. 65.

⁶ Mrazek S., Środki ekspresji pozastawnej w dramatach Staffa, Tetmajera i Przybyszewskiego, Wr. – W. – W. – Kraków, 1980, s. 122.

леміки саме у цьому аспекті. Адже аналіз деякими дослідниками драматургії В. Винниченка через призму символізації візії, доведення символічного характеру героїв (див., напр., праці Л. Мороз) деякою мірою, як на мій погляд, нівелює значення пародійно-іронічного дискурсу у драмах В. Винниченка, жанрової основи мелодрами і засобів натуралізації дії.

Для розгляду драматургії жестів оберемо різні за жанровою природою п'єси, написані драматургом у різні періоди творчості. Звернемось, передусім, до п'єси «Брехня», яка чи не найбільше викликала полеміку. Вона привертає увагу дослідників своїм ігровим характером, неоднозначністю поведінки героїні (Наталії Павлівни), яка є центром, утворюючим багатшарову дію з елементами сцени в сцені (згадаємо, що розігрувана Наталею Павлівною і Іваном Стратоновичем інтрига з лавро-вишневими краплями є окремим дійством, відомим лише їм).

Жести Наталії Павлівни, героїні п'єси «Брехня», передають ігровий характер її поведінки, заграючи з Тосем, вона робить жест, беручи немов під козирок, що супроводжує її відповідь на його вимогу серйозної розмови.

Наталія Павлівна (беручи немов під козирьок). Слушаюсь!⁷

У сцені викрадення Іваном Стратоновичем листів з дії другої неодноразово у діалозі Наталія Павлівна закриває обличчя руками, почувши докір Івана Стратовича. Її рухи і жести передають драматургію переживань разом з грою героїні, яка ні на хвилину не «виходить» зі своєї ролі, видає, що любить Івана Стратовича. Те, що вона то закриває обличчя руками, то відкриває його, і самий вираз обличчя приховують несподівану зміну емоцій. На зізнання у коханні Наталія Павлівна реагує радісно і схвильовано, що розцінюється героєм як трюк.

Наталія Павлівна (однімає руки, встає. Лице її сяє радістю, захватом). Говоріть ще... Говоріть.

Іван Стратонович (хмуро, здивовано дивиться на неї). Це ще що за трюк?

Наталія Павлівна (прикладає руки до обличчя, однімає їх. Схвильована, на обличчі то мука, то радість, робить кілька кроків вперед і назад, видно, вагається щось сказати). Господи, це як сон...

Іван Стратонович. Що за фокус?

Наталія Павлівна. Нічого. (Сідає знову на канапу, закриває обличчя руками). Нічого, говоріть далі, говоріть усе, усе!

Іван Стратонович (грубо). Та я все сказав уже. Тепер буде розв'язка. Покликайте сюди Андрія Карповича, чи самі підеш до нього?

Наталія Павлівна (знімає руки, щасливо дивиться на нього, тихо, випнувши голову вперед). Ніколи ви нікого не покликаєте. Чуєте?⁸

Очевидно, жестикулярна силуетка героїні містить засоби мелодрами, добре зробленої п'єси з відвертою палітрою емоцій, що передають не лише і не стільки внутрішній стан, скільки є мовою ігрової поведінки, спробою містифікувати партнерів і глядачів.

Відомі неодноразово прокоментовані дослідниками експерименти В. Винниченка, що нагадують стилізовану натуралістичну драму з помітним дискурсом

⁷ Винниченко В. Драматичні твори. – Т. XII, Харків–Київ, 1926, с. 11.

⁸ Винниченко В. Драматичні твори. – Т. XII, Харків–Київ, 1926, с. 40.

авторської іронії і пародії. Серед таких п'єс і безперечно маловідома загалу п'єса «Мохноноге» (1914), нібито загублена і повернена з архіву у 1986 р. До розуміння назви п'єси прислужиться очевидно авторський запис у щоденнику про силу інстинктів: «Воно живе в кожному з нас, живе раніше, ніж свідомість і воля. Раніше того, що зветься людським, добрим або злим. Коли у згоді з нашими бажаннями, цілим світоглядом – добре, коли противне – то вже зле. Тому воно многолике, мінливе, невловиме. Ми завше в боротьбі з ним, хоч несвідомі цього. Але бувають моменти, коли наша увага яскраво ставить питання про цю боротьбу».⁹

Поведінка героїв родини Дмитра Михайловича Бутенка насичена мімічними жестами передражнювання один одного. Так, студент Петрусь передражнює дев'ятнадцятилітню племінницю Бутенка, Йолочку, романтично налаштовану особу з великою метою самовдосконалення (бере участь у гуртку самотворення). Петрусь імітує пошуки загубленого серця дівчини і коментує сцену голосом ще одного персонажа Базиля, який про себе повідомляє, що він неврастенік, який мріє вилікуватися від бездіяльності гіпнозом за кордоном.

Мімічний рух дії активізує внутрішньотекстовий план гри, план літературного мімезису: у поведінці героїв розпізнається значно шаржована поведінка і висловлювання чехівських героїв з їх зануреністю в умовну реальність минулого, утопічних ідеалів.

Жести в п'єсі часто коментують слова героїв. Так Дмитро, викликаючи себе («древнього, мохнатого, з оскаленими зубами») на бій, б'є себе в груди. Артикулюється дискурс бестіарного тіла, яке позасвідомо присутнє у фізіологічних проявах.

У кульмінаційній сцені викриття типово мелодраматичного злодія (Сухова), який запевнив дружину Дмитра Тетяну у потребі принести своє життя в жертву його артистичному таланту й зізнається у фальшивих векселях, Дмитро весь час намагається викликати у себе фізичний біль і тому натискає на поранену руку (яку перед тим від свідомо поранив). Жести героя видають його намір приборкати у собі «мохноноге» через фізичний біль.

Дмитрий. Что-о? (бросается к нему, подняв кулаки. Но вдруг, как бы приведенный в себя собственным криком и болью в раненой руке, сразу останавливается, удивленно смотрит на всех и медленно, с испугом отходит в сторону).¹⁰

Реакція болю викликає зміну в поведінці героя.

Дмитрий (крепко жмет больную руку, закрыв глаза и криво улыбаясь от боли. Мгновение стоит так, потом, слегка сгорбившись, не глядя ни на кого, подходит к Суховию и Базилу, сумрачно, тихо говорит). Я очень прошу извинить меня.¹¹

Очевидно, драматург знов застосовує інструментарій «добре зробленої п'єси» або мелодрами, що дозволяє виявити пародійну оцінку щодо певних суспільних явищ і щодо тенденцій натуралістичної драми.

⁹ Михида С. «Воно живе в кожному з нас...» (Про п'єсу В. Винниченка, яка вважалася загубленою), «Вежа» 1996, № 4–5, с. 5.

¹⁰ Винниченко В. Мохноногое, «Вежа» 1996, № 4–5, с. 64.

¹¹ Ibidem, s. 64.

Варто згадати тут спостереження П. Шонді над натуралістичною драмою, у якій, згідно з вимогами Г.-Ф. Гегеля, «дія переходила у внутрішню сферу суб'єкта, а його внутрішнє життя об'єктивізувалося б у зовнішній дії», причому виявлялася б дисонація середовища, постаті і дії, їх взаємна відчуженість, що викликає рух цілісної драматичної акції.¹²

Наголосимо, що пародійно-іронічне ставлення автора до жестів натуралістичної п'єси виявляє його інтерес до естетичної дійсності, а не лише до проблем суспільства.

Очевидно, найбільш виразно внутрішня дія відбивається у драматургії жестів комедійних п'єс В. Винниченка, що зумовлено самою природою комічного і жанровими особливостями комедії.

А. Бергсон пов'язав виявлення комізму у позах, жестах і рухах з тим, що тіло викликає в нас уявлення про механізм, механістичність, автоматизм.¹³

Природу комізму спостерігає дослідник у явищі повторення або ж перенімання жестів іншою особою: «Ми лише тоді стаємо предметом наслідування, коли перестаємо бути собою. Я хочу тим самим сказати, що наші жести піддаються наслідуванню, поскільки їм властива механічна одноманітність, поскільки вони, відповідно, ворожі нашій живій індивідуальності. Наслідувати комусь – значить виявляти ту долю автоматизму, якій хтось дозволив проникнути у свою особистість».¹⁴

Зауважимо, що А. Бергсон бере до уваги не лише особистісні жести, але і соціальні (церемонії суспільного тіла – те ж, що і плаття для тіла індивідуального).¹⁵ Задля досягнення комізму достатньо лише, щоб увага зосередилася сама на церемоніальності, відсторонюючись від сутності явища. Осторонення ритуальності жестів набуває передусім жанрової чинності.

Типово мелодраматичними є жести Антося, студента, сина поміщиці Морочинської (п'єса В. Винниченка на 4 дії «Молода кров»). Він потирає руки, побачивши наймичку Івгу, з якою він одружиться. Івга також реагує як типова героїня мелодрами, скривджена паничем селянка. Поводиться злякано, соромливо. («Івга раптом закрива лице хусткою й плаче»)¹⁶ Така її поведінка на початку п'єси різко контрастує з поведінкою у IV дії (в сцені затягнутого весільного бенкету). Сама її поза, яка характеризується погордою, пихатістю, викликає сміх, тим більше, що Івга удає, що читає книжку, яку тримає «догори ногами», човгає тісними черевиками.

Але у сцені з'ясування справжньої сутності (скидання масок, якщо користуватися жанровою термінологією мелодрами) Івга не перестає ховатися за

¹² Szondi P. Teoria nowoczesnego dramatu, Warszawa, 1976, s. 81.

¹³ Бергсон А. Смех, [w:] eadem, Бергсон А. Смех Сартр Ж.-П. Тошнота. Симон Р. Дороги Фландрии, Москва, 2000, с. 13.

¹⁴ Ibidem, s. 26.

¹⁵ Ibidem, s. 32.

¹⁶ Винниченко В. Драматичні твори. – Т. XIV. – Київ, 1927, с. 9.

маску «нещасної скривдженої наймички», «Івга розлютовано бігає по вітальні. Помітивши Морочинську, сіда й притуля хустинку до лица».¹⁷ Така церемоніальність жестикуляції героїні не лише виявляє її фальшовану поведінку, але і містить викривальні випадки щодо мелодраматичної гри.

Характеризуючи ці поведінкові рухи героїв, згадаємо ще одну тезу А. Бергсона: комічним є кожний прояв фізичної якості особистості, коли йдеться про моральну.¹⁸

Загалом увага до тіла, за спостереженнями дослідника, є властивістю комедії і герою достатньо сісти, як трагедія переходить у комедію.¹⁹ Думаю, що це особливо доречно у випадку трагікомедії, іронічної драми, до якої часто тяжіють комедії В. Винниченка.

У комедійній п'єсі «Панна Мара» штучність ритуалізованої поведінки родини Чубиків-Чубковських передається через цілу драматургію жестів: сам хазяїн, Віталій Борисович Чубик-Чубковський, і навіть служниця Прися розігрують мімічні сцени, викликані жахом перед мікробами.

Звернемося до ремарок: Чубик-Чубковський «...обережно обходить стіл, щоб не доторкнутися до нього».²⁰ «Віталій Борисович сам; нюха повітря, поспішно бере пульверизатор і оприскує стіл з усіх боків. Те ж саме робить по слідах столяра».²¹ Прися (скинувши рукавички, бере з буфету рушника й ним бере стільці, які приставля до столу).²²

Мімічна поведінка панни Мари є жестикулярною пародією на безглузді ритуали батька. Цьому слугують прийоми гіперболізації і шаржування, властиві естетиці комедії.

Мара. А я вам що сказала! Сидіть і мовчіть. (Раптово схоплюється; піднімає книжку й цілує її). Ну, вибачай, я – поганка! (Зразу злякано). Ой, що я зробила? (одкида книжку на канапу). Швидше дезинфекцію! Там, у папи в кабінеті. Швидше! (Витира губи, стоїть з роззявленим ротом).

Мара (стоїть в тій же позі і тримає руки осторонь од тіла, немов мокрі. Не затуляючи рота, кричить). Швидше!²³

Комізм жестів, міміки, загалом поведінкових реакцій героя пов'язаний з соціальними стереотипами. Не випадково З. Фрейд виводить комізм ситуації з людської залежності від соціальних мотивів. Йдеться про те, що комізм певних рухів виявляється завдяки зіставленню ситуації (поведінки) героя із стереотипними поглядами певної соціальної групи.

Так, у драмі В. Винниченка «Щаблі життя» брат Акуліни Автономовни, Самуїл Автономович, постійно переконує себе і всіх у тій чи іншій хворобі. Його

¹⁷ Винниченко В. Драматичні твори. – Т. XIV. – Київ, 1927, с. 67.

¹⁸ Бергсон А. Смех, ог. cit., s. 35

¹⁹ Ibidem, s. 67.

²⁰ Винниченко В. Твори, Т. XV, Київ–Харків, 1926, с. 20.

²¹ Ibidem, s. 21.

²² Ibidem, s. 18.

²³ Ibidem, s. 12.

поведінка (заклопотаний погляд, недовіра до оточуючих: він постійно озирається чи немає протягу, щупає себе за груди, запевнивши себе і всіх у діагнозі – чахотка, врешті, плює і роздивляється слину) свідчить про ретельне дотримання усіх ритуальних жестів, властивих блазневі.

Комізм ситуації відтворює у другій дії навмисне підтримування хворого на сифіліс Жоржа над дядьком і спроба нав'язати йому думку про ще одну хворобу.

Жорж. А хіба це важко заразитись? Пішли бриться і заразились через бритву. Ви ж бриєтесь у парикмахерів?

Самуїл Автономович (злякано). У парикмахерів.

Жорж (злорадно). Ну, от! І, може, він у вас є, та ви й не знаєте. Самуїл Автономович помалу проводить рукою по щоках...²⁴

На іронічний закид Зіни, що у сифілітиків провалюється ніс, Самуїл Автономович обмацує ніс, йому здається наче той вже трохи болить. Авторські ремарки точно передають постійну зосередженість героя на власних симптомах. Саме через ремарки програвється внутрішня драма прислухання до свого тіла, Самуїл Автономович ніби входить з тілом у постійну боротьбу, намагаючись нав'язати тілу неіснуючу хворобу.

Самуїл Автономович (який весь час ніби прислухавсь до чогось у себе, обмацував лице). Ну, скажіть, господа: а не буває так, що содроганіє в колінах? Це не признак?²⁵

Комедійна жестикулярна силуетка цього персонажа своєрідно відтінює драматургію зізнань, переконань інших персонажів. Дія розвивається то за моделлю родинної драми, мелодрами, фарсу, то драми ідей, і тоді з'являється комедійний блазень з характерною палітрою відповідних жестів, що безперечно вносить пародійний струмінь у цю боротьбу за відповідні шаблі (ідеї чи-то хвороби).

Загалом, драматургія жестів як вияв авторського дискурсу і поряд з тим внутрішньотекстової гри відкриває простір літературного мімезису, стає знаком жанрово-стильових реляцій і потужним засобом оцінювання.

// *Acta Universitatis Wratislaviensis. Wrocław, 2011. № 3277 : Slavica Wratislaviensia CLIII : Wielkie Tematy kultury w literaturach słowiańskich. 9. Ciato. S. 565–572.*

// *Пробл. сучас. літературознавства. 2011. Вип. 15. С. 201–209.*

²⁴ Винниченко В. Твори, Т. IX, Київ–Харків, 1926, с. 157.

²⁵ Ibidem, s. 158.

Маркушевський Петро Трохимович

**Проба сил.
(Перші поеми та балади Платона Воронька)**

Вихід збірки партизанських пісень «Карпатський рейд» в кінці 1944 р., першої книжечки творів Платона Воронька, засвідчив про безсумнівне поетичне обдарування її автора. Збірка віршів була схвально сприйнята критикою, привітно зустрінута масовим читачем.

Відзначаючи вдале звернення молодого автора до народної творчості, окремі обережні критики, боячись, щоб досить легкий успіх першої збірки негативно не позначився на подальшій роботі поета, радили йому не залишатись лише в полоні народного вірша, фольклорних тем і образів, більше проявляти творчої фантазії і сміливості у зверненні до народного поетичного слова, глибше розкривати велич нашого життя, внутрішній світ радянських людей. Дружні виступи критики, безперечно, мали тільки позитивне значення для подальшого творчого зростання поета. Вдало дебютувавши з партизанськими віршами, Платон Воронько не залишається в межах лише партизанської теми, він знайшов багато нових тем в напруженій мирній праці повоєнного часу. А розробляючи й далі улюблену й добре знану партизанську тему, знайшов чимало нових для себе творчих можливостей.

Особливістю повоєнної творчості Платона Воронька, як і ряду його поетичних ровесників, є звернення до епіки, до творення великих епічних полотен.

Це звернення до епосу свідчило про зрілість авторів, їх спроможність в художніх образах розкрити велич, масштабність діянь радянського народу. Перші кроки в створенні епічних жанрів Платон Воронько робить на тому матеріалі, який добре знає, а саме – на матеріалі самовідданої боротьби підпільників і партизанів з фашистськими загарбниками.

Першим досить великим епічним полотном П. М. Воронька була поема «На Київ» (г. «Література і мистецтво» за 7.XI.1944 р., потім в зб. «Весняний грім», Вид-во «Рад. письм.», К., 1947). Поет прагне в поемі відтворити в поетичних картинах похід ковпаківців на Київ весною 1943 року.

*Ішли ми на Київ, хоч знали – не взяти
Своїми полками і частки його.
Але ж ми ішли, щоб сліди протоптати
По зритому полю до щастя свого.
Ішли ми на Київ...
І бачили люди
Нестриману силу у наших полках,
І бачили, як розлітались споруди,
Як плавилась криця на вічних биках,
Як падали німців тіла бездиханні...*

*Ми шлях свій закінчили на Ірпені.
Так зорі виходять на раннім світанні,
І з них починаються дні.*

(«Весняний грім», стор. 96).

Народні месники переборюють і «пору повноводдя» і «дороги багності», «переброди», ворожі «засідки», прориваючись крізь все «в холодній імлі». Зображуючи труднощі партизанського походу в час бездоріжжя і безперервних несподіванок і небезпек, які чатують на народних звияжців, жорстокі бої, Платон Воронько передає нестримність рейду, змальовує незабутні зустрічі з населенням. І це все поет подає не в епічно усталених строфах, а через енергійний, напружений вірш, позбавлений рівномірності, строфічної будови, в піднесено романтичному плані. Проте, автор не зміг ще впоратись з створенням цільного, викінченого епічного твору – поеми. Давалась взнаки поетична молодість. Твір має фрагментарний характер. Тому цілком слушно автор вдався до нумерації фрагментів-картин. Не вдалося П. Воронькові створити повнокровні, реально відчутні образи партизанських командирів. Лише окремі риси характеру С. Ковпака і С. Руднева відтворив поет, мимохідь згадує він Г. Базиму, П. Вершигору.

Хоч поема «На Київ» була не зовсім вдалою, і поет, цілком слушно, її не включив до наступної збірки «Вибраних творів», проте ця проба сил показала, що Воронько спроможний творити значні епічні полотна.

Більш успішною була спроба Платона Воронька написати баладу.

Своєрідним і оригінальним є звернення письменника до жанру балади. В «Партизанській баладі» він зумів показати найвідповідальніший, найбільш напружений момент у бойовій операції по висадженню моста. Виконуючи завдання, партизан, що запалює шнур, кожному мить може загинути на бойовому посту. В нього повинні бути органічно поєднані відвага, сила волі, спритність, поєднання майстерності розвідника і підричника, розрахунок, чіткість рухів, лапідарність мови.

Художніми засобами, строєм віршу поет зумів все це передати в баладі, розкриваючи водночас почуття відважних підричників.

Уже початок балади викликає у читача відповідний настрій:

*– Бісова ніч...
Голову з пліч
Буря збива.
– Що голова...
Тол бережи.
Зброю держи –
Скоро мости.
Бродом брести
Прямо до паль.*

(«Весняний грім», стор. 37).

Скупими мовними засобами автор змалював цілу картину: бачиш, як партизани йдуть в темну буремну ніч. Головне у них – прагнення якнайшвидше добратись до мостів і зберегти тол. Ця картина змальована в дев'яти малесеньких рядках.

Платон Воронько відмовився від протяжної ритмо-мелодичної структури віршу балади, бо такий співучий вірш суперечив би змістові твору, не дав би зобразити напруженість дії. Новий зміст балади поет прагне втілити у відповідну нову форму. Новаторство письменника не всіма критиками було схвально сприйнято. Деякі з них у формі вірша побачили лише «танцювальну ритміку», одноманітність (І. Карабутенко, Л. Лазарев). Звичайно, з цим аж ніяк не можна погодитись. Новаторство і майстерність поета саме і полягали у втіленні даного змісту твору в знайдену ним своєрідну поетичну форму. Потрібно було цю зовнішню скуту й скупу, до деталей розраховану і в той же час внутрішньо величну і насичену дію – подвиг підричників – втілити в гранично малослівні, але динамічні рядки поезії. Кожне слово повинно тут нести на собі значний змістовний заряд.

Як не повинно бути жодного зайвого руху в партизана-підричника в час дії, так само не повинно бути жодного зайвого слова у вірші, що відображає цього підричника в момент виконання ним бойового завдання. Тому-то в баладі половину рядків складають двохслівні рядки, чверть – трьохслівні (одне з них – прийменник).

Динамічності вірша поет досягає також і тим, що використання епітетів, які б затримували увагу читача, звів до мінімуму («бісова ніч», «люта вода», «вражих бійниць») і в той же час натомість майже в кожному рядку є дієслово.

– Вліво держи.
Шапки в 'яжи
Зразу по шість.
Хто із цих місць?
Групу веде
Вниз до води.
Вниз до води доведеш?
– Доведу.

(«Весняний грім», стор. 37).

Навіть в рядках, де немає дієслова, зображена дія:

Прямо до паль.
В зуби запал,
В шапку – по два...

(«Весняний грім», стор. 38).

Шнур у запали – запали в заряд,
Швидше, бо швидко затихне гроза.

(«Весняний грім», стор. 39).

Таким чином, нагромадження дієслів і неповних речень в однаковій мірі є вдалим мовно-стилістичним засобом для передачі динаміки подій в даному творі.

В «Слові про поезію» ми знайдемо ключ до розуміння того, чому в поезіях Воронька завжди має місце дія, чому в творі завжди щось відбувається, діється.

*Хвалю я в людях рух і дію,
Жадання, прагнення хвалю.
Люблю в них віру і надію,
І те, в що вірують, люблю,
Люблю народ, якого силу
Ніхто не зломить у віках.
Люблю мою вітчизну милу
У всіх краях,
На всіх стежках.
Люблю солдата, що вмирає,
Але не кидає клинка.
Люблю поезію безкраю,
Як вільний шлях мандрівника,
Де в кожному слові рух і дія,
Жадання, прагнення у даль,
Де сива казка молодіє,
Та новий гарт приймає сталь.*

(«Весняний грім», стор. 8).

Це робить зрозумілим, чому в поета така пильна увага до дієслів. Широко використовує поет в «Партизанській баладі» діалог. Власне, майже вся балада складена з діалогів. Діалог П. Воронька відзначається багатством наказових і запитальних інтонацій. Ось, наприклад як через діалог автор відтворює картину героїчного подвигу при виконанні наказу.

*– Бісова ніч...
Злива та січ.
Мало смоли...
В трубку пали.
– Я ж підірвусь.
– Добре, Петрусь,
Дай сірників.
Геть від биків
– Ні, старшина,
В тебе жона...
Ляж у траву –
Сам підірву.
Рідних звіщай.
Прощай!..*

(«Весняний грім», стор. 39).

Слова короткі і скупі, але крізь зовнішній спокій цих мужніх людей виступає вся велич їхньої дружби.

В «Партизанській баладі» талановито поєднуються новий зміст з відповідною йому своєрідною художньою формою. Даний поетичний твір являє собою значне досягнення поета.

Тема обов'язку воїна – традиційна для баладного жанру (згадаймо ранні балади Тихонова). Воронько в баладі «Хто загін доганя» розкрив залізний обов'язок воїна –непохитну волю в боротьбі з ворогом:

*Хто загін доганя.
Той не знає пори,
Не зважає на ніч.
Не лягає ніде.
У розлючену січ
На край ночі іде.
Той про втому не зна,
Хто загін доганя,
Де шляхів крутизна.
Підганяє коня.*

(«Весняний грім», стор. 40).

В баладі «В винниці» поет відтворює зіткнення смерті і партизана. У двобої перемагає партизан. Ніякі тортури на допиті не змогли примусити партизанів виказати партизанський загін. Дивлячись смерті у вічі, затамовуючи біль, партизан кидає ворогові:

*«Там загін, де завтра бій уріже,
Там, де німець вигукне – «Капут!..»*

(«Весняний грім», стор. 47).

Проте, ці балади далеко нижчі за своїми художніми якостями порівняно з «Партизанською баладою». Працюючи над баладами, Платон Воронько не залишає роботи і в жанрі поеми, він пише поему «Безсмертя».

Зображуючи загибель своєї подруги Ліри Нікольської, письменник в її героїчній смерті вбачає безсмертя тих, хто поліг за рідну землю.

Під час виконання бойового завдання – висадження моста – дівчина загинула від ворожої кулі. Схвилювано, в глибоко енергійному віри автор клянеться загиблій подрузі продовжувати справу, за яку вона боролась і загинула.

Після закінчення війни, де б не проходив поет, він у всьому вбачає молодість дівчини. Вона – разом з ним. Разом з бойовими друзями вона живе і діє в після-воєнні роки¹:

Тобі завжди

¹ Під час друкування поеми допущена помилка, яка так і залишилася невиправленою: переплутано сторінки. Потрібно читати так: стор 74, 76, 75.

*Сімнадцять літ
І жити тобі віки.
Майбутніх років переліт
Проб'є нові стежки.
А ти ітимеш день за днем
І матимеш завжди
Сімнадцять літ –
І їх вогнем
Сіятимуть сліди.*

(«Весняний грім», стор. 77–78).

Поет прагне по-філософському осмислити проблему безсмертя. Безсмертний той, хто йде на подвиг в ім'я Батьківщини. Живий чи загиблий, він однаково лишиться вічно жити серед нашого народу в світлій його пам'яті.

Платон Воронько все ж тільки накреслив тему безсмертя. Реалізуючи її в особистому плані, він все ж занадто звужено зобразив внутрішній світ, молодечі пориви своєї героїні.

Хоч поема «Безсмертя» має ряд цікавих штрихів, картин, але в цілому залишилась недоробленою автором. Героїня поеми Ліра Нікольська окреслена поетом поверхово. Не багато рядків присвятив поет зображенню її героїчних подвигів, відважній смерті, а більше уваги віддав роздумуванню про безсмертя. Це роздумування в значній мірі віддаляє образ дівчини. Мало узгоджується зі всією спрямованістю поеми змалювання передсмертних бажань героїні. Вона гине в ім'я перемоги, в ім'я торжества справедливості життя, але з цим дисгармоніює здрібнений показ внутрішнього світу героїні. Це порушує в значній мірі задум автора.

Не зовсім вдале зображення польоту.

*Мерцій, пілоте, набирай
У небі хмарнім висоту –
Ми летимо на праву мету
В грозову ніч, в ворожий тил.
Де по шляхах стовпами тил
З-під сірих маршевих колон,
З-під ніг сестер, що йдуть в полон.
Ворожий тил – то ж рідний край,
Де голубинний сизий грай
Спадає в тиху мураву...*

(«Весняний грім», стор. 64).

В цих рядках багато словесних нагромаджень і не зовсім зрозумілих красивостей. Гонитвою за музичним звучанням породжені рядки:

*Безліч на війнах дум –
Думає куля «дум-дум».*

(«Весняний грім», стор. 69).

Поема «Безсмертя», хоч і не була особливим досягненням поета, все ж засвідчила, що Платон Воронько має всі творчі можливості працювати над великим епічним твором – поемою. Проте, говорячи про епічні твори Платона Воронька, треба вказати, що це визначення не до кінця розкриває їх суть. Ми не знайдемо в нього жодного епічного твору, де б не було виразно відчутно схвильованості поета. В жодному з цих творів поет не залишається епічно спокійним. Епічні твори Платона Воронька пройняті ліризмом – вони мають ліро-епічний характер.

Продовжуючи працювати в епіці, Воронько друкує в збірці «Великий світ» нову поему «Жовтнева комуна». Тут поет прагне показати тридцятирічну історію нашого народу – від Великого Жовтня до днів післявоєнного будівництва. Автор задумав відтворити в усій багатогранності героїчну боротьбу народу за перемогу соціалізму в країні. Для цього, насамперед, треба було осмислити діяння радянських людей за тридцятирічний період, нашу історію, сповнену пафосом трудових і ратних подвигів і перемог, переборення труднощів і подолання невдач, розкрити і опоетизувати джерела мужності і стійкості радянських людей, показати коріння нашого патріотизму.

Героїчну історію радянського народу П. Воронько уособлює в «Жовтневій комуні». Ті зміни, які сталися за роки Радянської влади в країні, поет зображує через показ цих змін в українському селі. Поема Платона Воронька сповнена гордості за нашу радянську дійність. Це життєстверджуючий твір про радянських людей, «схвильований поетичний літопис соціалістичних перетворень у нашій країні»².

Відоображаючи різні події з життя радянського села, П. Воронько намагається використати різноманітний ритм, строфіку. Тут лірика переплітається з пафосними віршами, з рядками урочистої ораторії.

Перед поетом був багатющий матеріал, і перед ним повставали величезні труднощі в справі відбору цього матеріалу і його змалювання. Зі значною частиною цього поет справився, та проте твір справляє враження недовершеного, композиційно рихлого. Усвідомлюючи це, Платон Воронько під заголовком «Жовтнева комуна» зробив напис «уривки», цим самим вказуючи, що робота над твором не закінчена і триватиме далі.

Безперечним досягненням Платона Воронька при його пробі сил в епіці було написання поеми «Райком комсомолу».

На сторінках цього твору ми знайомимось з представниками того героїчного покоління комсомолу, яке вписало в героїчну історію народу імена Олега Кошового, Сергія Тюленіна, Івана Земнухова, Люби Шевцової, Улі Громової, Зої Космодем'янської, Лялі Убийвовк, учасників «Партизанської іскри». Подвиги цього покоління залишаться вічно жити в пам'яті наших людей.

² Шамота М. Зростання поета // Вітчизна. – 1950. – № 11. – С. 173.

Поєму «Райком комсомолу» Платон Воронько написав до славного ювілею – тридцятих роковин Всесоюзної Ленінської Комуністичної спілки молоді.

В поета з комсомолом ще давні дружні зв'язки. Навесні 1928 року, коли йому сповнилось п'ятнадцять років, він вступив у комсомол.

«То був чи не найурочистіший день у моєму житті. Більше тисячі піонерів і комсомольців дитмістечка слухали мою клятву, а потім всі під оркестр співали «Ітернаціонал». З того дня мені, уже комсомольцем, довелося пройти чималий шлях у житті»³.

Про цю глибоко хвилюючу подію в житті поет пізніше розповів у вірші.

*У дитмістечку рано по весні,
Коли п'ятнадцять сповнилось мені,
Текли пісні,
Мов хвилі через мол –
Мене тоді приймали в комсомол.
І піонерський галстук, мов огонь,
Що вітер завивав мені до скронь,
І жар долонь,
В яких квіток мій був,
Я не забув,
Донині не забув⁴.*

Комсомольська організація, що «...увібрала в себе всю романтику свого класу, запал революційних перетворень, всю героїку епохи, всю реальність відчуття трудових подвигів, всю силу ідей марксизму-ленінізму»⁵, була для П. Воронька великою школою. З квитком члена ВЛКСМ він пішов битися з ворогом у Великій Вітчизняній війні і вже в партизанському з'єднанні двічі Героя Радянського Союзу С. А. Ковпака на Поліссі осени 1943 р. його було прийнято в ряди КПРС.

В дні 30-річчя комсомолу письменник виразно відчув, що хоч він я віком уже переріс рамки юнацької спілки, але з нею його єднають нерозривні зв'язки.

«Кожен з нас, – пише з нагоди тридцятиріччя комсомолу Олесь Гончар, – хто пройшов школу комсомольського виховання, – хто зростав і міцнів у лавах великого ленінського племені, сприймає сьогоднішнє свято, як своє особисте. Хай ти вийшов з комсомольського віку, але в серці твоєму живе комсомольський неспокій, комсомольська енергія і любов, натхнення вірність Партії»⁶.

Ще в збірці «Великий світ» Платон Воронько присвятив комсомольцям пісню «Комсомольці, вперед», яка сповнена юнацького запалу і енергії, неспокою і пристрасті, любові до Вітчизни. Крізь усю пісню рефреном проходять рядки:

³ Воронько П. П'ятнадцять років // Вітчизна. – 1948. – № 10. – С. 3.

⁴ Воронько П. Славен мир : поезії. – Рад. письм., 1950. – С. 52.

⁵ Усенко П. Завжди близький і рідний // Вітчизна. – 1948. – № 10. – С. 7.

⁶ Гончар О. Вірний помічник партії // Вітчизна. – 1948. – № 10. – С. 8.

*Всі, хто хоче молодіти,
Разом з нами йдіте
Ми щасливі,
Ми вродливі,
Ми – радянські діти.*

(«Великий світ», стор. 38)

Кілька поезій, об'єднаних заголовком «Будь – як ми» (надруковано в ж. «Вітчизна», 1948 р., № 10), присвячені Ленінському комсомолу.

Найбільш хвилюючим полотном, яке створив Платон Микитович Воронько на молодіжно-комсомольську тематику, є його поема «Райком комсомолу». Це взагалі один з кращих поетичних пам'ятників, присвячених комсомолу в українській літературі.

Тут відтворено одну з героїчних сторінок славної історії нашого комсомолу в дні Великої Вітчизняної війни. Воронько змалював самовіддану боротьбу підпільників-комсомольців, які у ворожому тилу виявили чудеса героїзму, хоробрості і відваги. Поет розкриває, як комсомольці, виховані партією більшовиків, в дні важкого гітлерівського лихоліття залишилися вірними її помічниками. Цю силу духу, гарт у боротьбі, впевненість у своїй правоті, віру в перемогу виховали в нашій молоді партія і Ленінський комсомол.

Прийомом контрасту поет вже в пролозі змальовує протилежність тих умов, в яких виростала радянська молодь, і тих, в яких вона опинилась на території, яку тимчасово окупував ворог. Ось будинок, де вирувало життя, де ще недавно золотом сяяло «Райком комсомолу»:

*Завзяті і юні
Промови, пісні.
І світлі думки,
І жадання ясні
Про сходи рясні
Ланкової Олени,
Про клени,
Що треба у парку садити,
Про те, як любити
Вітчизну свою
В важкому труді і в нерівнім бою⁷.*

Тепер він являє собою пустку. Широко використовуючи внутрішнє римування, поет домагається виразності в зображенні зруйнованого будинку, що виступає як символ, як яскраве узагальнення того страшного лиха, що несе з собою фашизм.

Ворог наближається до міста. Комсомолка Ярина Степна збирається йти до райкому комсомолу. В цей час ворожа куля вбиває її матір. Дочка своїми рука-

⁷ Воронько П. Райком комсомолу : поема // Молодь. – 1949. – С. 4. – Дальші посилання в тексті на назву поеми і сторінку.

ми на городі викопує могилу і ховає найдорожчу для неї людину. Горе дівчини поет не передає риторичними окликами і запитаннями. Він не впадає і в мелодраматизм, на який молодого автора могла штовхнути подібна ситуація.

Навпаки, біль дівчини поет передає в простій, але смислово-сильній строфі, в центрі якої стоїть найближче і найдорожче слово «мама».

Внутрішні рими дають можливість авторові передати глибокий внутрішній біль Ярини.

*Лиш серце від болю стогнало, гуло.
Та в очах згущалась холодна пітьма.
Нема в тебе мами, нема.
Нема
В тебе мами...*

(«Райком комсомолу», стор. 6–7).

У грізних випробуваннях гартується бойовий дух Ярини та її комсомольських друзів. Поет запитує Ярину, хто ж дав їй силу, ще такій молодій, так мужньо переносить біль втрати, хто зростив її сильну духом. Від її імені поет відповідає:

*«Моє покоління
Зросло в комсомолі.
І я з комсомолом росла
Та мужніла.
Ще вчора була
Для великого діла
Готова.
І нині
Мені сиротині
Ридати не треба –
Бо я не сама»*

(«Райком комсомолу», стор. 7).

Ярина Степна іде в райком, знімає червоний прапор райкому, забирає комсомольські квитки, «яких десь чекають бійці-юнаки». Раптом вона чує чийсь кроки, хтось наближався. Через досить характерну і символічну деталь автор передає цілий образ.

*І бачить з-за рогу
Запилену ногу,
Обуту у чобіт німецький, тупий.*

(«Райком комсомолу», стор. 16).

Ця деталь несе в собі значне узагальнення, уже визначає наперед всю потворну подоби німця.

*А очі у німця страшні, нерухомі.
І руки страшні,
Обважнілі, пітні –
Торкнеться, і плями на речах брудні.*

(«Райком комсомолу», стор. 11).

Використання саме таких епітетів виразно окреслює огидне обличчя ворога. І далі для характеристики ворога та його дій поет знаходить епітети та метафори, які повною мірою визначають загарбника і наше ставлення до нього.

*Важкою рукою
Палій підпалив
її дім.
(стор. 14).
Іде її вбивця по чорній стерні, (стор. 7).
І погляд сліпий від звіриної люті (стор. 12).*

Природа у поемі відповідає настроям героїв, їх важким переживанням:

*До самого неба
Вогонь підійма
Дими чорно-сині, ідко тануть у млі.*

(«Райком комсомолу», стор. 7).

Все єство Ярини кличе до бою з ворогом. З учбовою гвинтівкою вона іде на поєдинок з німецьким солдатом. Рятують Ярину друзі-комсомольці Павло і Микола. В річних зарослях вони виліковують її.

Для побіжної характеристики друзів Ярини поет знаходить художні деталі, окреслює індивідуальні риси. Так, Павло, 18-річний хлопець, учень дев'ятого класу, сильний, гарячий, запальний:

*Мов ті молотки,
У Павла кулаки.
Гвіздок він з розмаху заб'є кулаком.
Ви, мабуть, стрічалися з цим юнаком.
Він ріс в патронаті.
Учився в дев'ятім
І славився там молодечим завзяттям
В ученні чи грі,
Щоб сидіть до зорі.
Йому вісімнадцять було на норі.
Павло Чередник –
Будівник*

*І поет.
Це він у заріччі поставив намет
Колись навесні.
Там родились пісні
Про вірність.
Про ніжність,
Про дивні краї,
Та грізні бої
Заглушили той спів.*

(«Райком комсомолу», стор. 15)

*Микола був хлопець спокійний і млявий.
Не прагнув до слави,
Любив товариство.
В душі його вперше родилось презирство
До німця
По вінця.
Наповнений болем,
Він плакав, як перші пожжежі над полем
Гасали по житті,
Як друзі убиті
Лежали в траві
у гарячій крові.
Нагана узяв він в убитого друга –
І сльози уже не з'являлись удруге.*

(«Ранком комсомолу», стор. 17–18)

Письменник ускладнює дію. Микола дізнається, що його батько Нечипір Петрович Грицай став поліцаєм. Від великої образи йому навіть, важко признатися друзям, але він, як чесний комсомолец, розповідає правду. Особливо важко Миколі тому, що на найближчі дні призначена страта секретаря райкому партії Петрова та інших комуністів, і їхнім катом буде Грицай. До того ж Нечипір знає про комсомольське підпілля і щохвилини може привести сюди гітлерівців. Це все створює велике напруження дії.

*Світало.
На сході крайнебо відтало
І сірим серпанком спустило завісу.
В ту пору із лісу
Почулися кроки,
Важкі і широкі,
Мов грім з далини.*

(«Райком комсомолу», стор. 21)

Епітети «важкі» і «широкі» до слова «кроки» виразно характеризують, що це йде не ворог. Той би крався, а це прямує господар. Порівняння з громом дає відчуття ту потенціальну ще енергію патріотів, яка незабаром виросте у грізну силу, стане справді великим громом.

Це прийшов Нечипір Грицай. Поет показує глибокі переживання Миколи – він повинен вбити батька! Важко підняти руку на близьку людину:

*А стріляти несила.
«Синок...»
Говорила любов невгасима,
Що в батька до сина,
А в сина до тата.
Любов та на мить поборолася солдата
В душі юнака.*

(«Райком комсомолу», стор. 23).

Поетові вдалося образно передати глибокі людські почуття. Перед нами дійсно виступають живі люди з їх сильними і слабкими сторонами. Якби юнак був остаточно переконаний у зраді свого батька, без всякого вагання знищив би його.

Батько Миколи таки не є зрадником. Вій пішов у поліцаї лише з єдиною метою – звільнити товариша Петрова. Звільненого Петрова він приводить до комсомольців. Той портрет Петрова, який малює П. Воронько, дає відразу відчуття нездоланну силу діяча Комуністичної партії:

*Його не зламали негода й біда.
Лиш сірою тінню лягла борода.
Та ще сивина –
Новина
Мовчазна,
Та очі, наповнені болем до дна,
Казали про дні
Передсмертні, страшні,
Що потім примарами стануть у сні
А голос був чистий,
Слова молоді.*

(«Райком комсомолу», стор. 24).

Секретар підпільного райкому партії роз'яснює завдання, які стоять перед молодіжною організацією в цей важкий час, коли ворогові вдалося тимчасово окупувати частину радянської землі. Він наставляє комсомольців на розгортання організованої боротьби молодих патріотів з окупантами і їх націоналістичними пособниками.

Петров призначає Ярину секретарем підпільного райкому комсомолу, ставить перед нею конкретні завдання щодо згуртування молоді у підпільні групи.

*Стрічатися будем в сторожці цегельній.
Старенькому Рельні
Кажіть: «до «Папаші» –
Пропустить – він знає, де наші
Й не наші».*

(«Райком комсомолу», стор. 25).

Будучи вірним історичній правді, відображуючи керівну роль більшовицької партії в боротьбі за свободу і незалежність нашої Батьківщини Платон Воронько створив правдивий образ представника більшовицької партії. Це людина з значним життєвим досвідом. Він керує роботою підпілля, скеровує зусилля комсомольців, організовує агітаційно-масову роботу серед населення, очолює збройну боротьбу патріотів. Керівник більшовицького підпілля справедливо вважає, що тут, в ворожому тилу, потрібно боротись з ворогом словом і мінами. Відповідно до цього приділено значну увагу показові агітаційно-масової роботи серед населення тимчасово окупованої території.

Петров показаний не тільки як секретар підпільного райкому партії, але і як батько.

Через використання поетичної метафори передано почуття батька, коли до нього принесли забитого ворогом сина.

*Болюча хвилина
Текла через серце Петрова.
На брови –
Холодного поту краплини із лоба...
І злоба.
Не злоба,
А білий вогонь
Палав, клекотав під сивішами скронь
«До помсти!»*

(«Райком комсомолу», стор. 28)

В образі Петрова Платон Воронько втілює керівну роль більшовицької партії радянським підпіллям. В старій сторожці цегельні розмістився підпільний райком партії.

Через сприйняття Павла поет розкриває, як райком партії стає центром боротьби з ворогом.

*Павло відчував,
Що з цієї хатини
Прямують стежини
Повсюди,
Повсюди.
І їх, як надію, відшукують люди
В німецьких в'язницях,*

*Темницях
Страшних,
Бо скрізь перемога ступає по них.*

(«Райком комсомолу», стор. 27)

З метою підкреслення багатогранної діяльності Петрова, Платон Воронько майстерно використовує поетичний діалог:

Петров виряджав у дорогу загін.

*Кричав навздогін
Від їжджаючим хлопцям:
«Привіт ковпаківцям!
Вони недалеко!»
Зустрівши Ярину, всміхнувся:
«Ну, лелеко,
Куди ти літала,
Та що там чувала?»
«Скрізь горе народне –
Аж в'яне душа». –
Про душу ми потім.
Була у Книша?
У хлоп'ят Кунака.
Є справа до вас нелегка». –
«А яка?» –
«Та діти в корчах підростають, а школи...» –
«Якось я про це і не думав ніколи...
Треба учити.
Я думаю, ти до наук не прочита?»
«Та ні...» –*

(«Райком комсомолу», стор. 37–38).

Зміцнілий райком комсомолу розгортає свою роботу. Діставши приймач і друкарську машинку, комсомольці-підпільники розгортають розповсюдження антифашистських листівок.

*Ідуть посланці
По незримих стежках.
У них пістолети в руках.
А на грудях
Листівки, що правду посіють у людях.
Про те,
Як росте
Наша сила і зброя.*

(«Райком комсомолу», стор. 30–31)

Розкриваючи боротьбу комсомольців-підпільників у ворожому тилу, Платон Воронько не уникає показу особистих відносин. Поет зображує гарячі почуття кохання Олени і Павла.

Щоб глибше зобразити кохання Павла і створити ліричний настрій, Платон Воронько вдало вмонтовує в твір малюнок природи.

Говорячи про Олену, поет завдяки використанню досить вдалих порівнянь, створює світлий образ дівчини:

*Навколо полянки
Землянки просторі.
Уранішні зорі
Купаються в росах
В Олені у косах
Квітки лісові.
Вона, поспішаючи, йде по траві.
Як мавка,
Русавка,
Струнка
І легка, –
Іде у поліський шпиталь Ковпака.
Для тяжко поранених їжу несе.*

(«Райком комсомолу», стор. 45)

Хвилюючі, глибокі почуття кохання охоплюють Миколу, Ярину, проте дівчина хоче стримати свої почуття. Ярина зізнається:

*Микола
Для мене найближча людина.
І серце моє не льодина –
Та все ж
Не хочу виходити з меж
Товариства.
Це в пору убивства,
У повені крові,
Хіба я знайду своє щастя в любові?*

(«Райком комсомолу», стор. 33–34)

І жодного слова про особисті почуття обох не було сказано.

Щоб глибше розкрити кристально чисту душу Ярини, прекрасне її кохання до Миколи, автор пізніше, подаючи картину відвідання Яриною могили Миколи, вдало використовує поетичний паралелізм:

*На полі здіймається горбик піску.
В росі на вінку
Відбиваються зорі,*

*Прозорі
Та сині.
І очі Ярини
Пекуча сльоза затопляє поволі.*

(«Райком комсомолу», стор. 56)

Платон Воронько шукає прозорі, світлі епітети, щоб всебічніше охарактеризувати дівчину-комсомолку. Якщо, зображуючи Ярину під час видужування на початку поеми, П. Воронько більше приділяє уваги зовнішнім рисам героїні:

*Вечірнє проміння пала на лиці
І кане в глибокі фіалкові очі.
Які ж вони світлі ці очі
Дівочі.*

(«Райком комсомолу», стор. 13).

то пізніше автор більш зупиняється на розкритті характеру дівчини. Підпільники-комсомольці поклялись над надісланою уральцями зброєю «з великою честю в боях пронести».

*«Герої» –
про себе подумала горда Степка
Пішли.
У райкомі Ярина одна.
Маленька та вперта стоїть серед хати*

(стор. 50).

Це вона, секретар підпільного райкому комсомолу, очолила боротьбу молоді в ворожому тилу. Звання комсомольця, вірного помічника партії більшовиків, саме дороге молодим патріотам. Тим-то молодь тимчасово окупованої землі прагне, як це показує Воронько, свою долю з'єднати з Ленінською спільною молоді

*Я вчора скликав комсомольців села
Всього лише троє.
Зі мною.
З півсотні таких, що у спілку
приймай хоч сьогодні.
Пора в комсомол їм уже.
Підросли.*

(«Райком комсомолу», стор. 35).

Доповідає Ярині комсомолец Кунак.

Поет змальовує, як у ворожому тилу молодь готується вступити до комсомолу, як вона – в надзвичайно важких умовах – вивчає устав ВЛКСМ.

До Ярини звертаються жінки з запитанням, як бути з дітьми, що підростають, їх треба вчити. Загальнообов'язкове навчання в Радянському Союзі настільки увійшло в життя і побут нашого народу, що навіть в роки гітлерівського лихоліття в голові не вміщалася думка, як може дитина не вчитися. За підтримкою товариша Петрова комсомольці організовують школу.

*В корчах почалася навчальна година.
І діти уперше писали слова:
«Наш Ленін»,
«Вітчизна»,
«Москва».*

(«Райком комсомолу», стор. 38).

Це відкриття радянської школи в глибокому ворожому тилу, подане автором в кількох рядках, є важливою деталлю побуту радянських людей на тимчасово окупованій території. Цим, можливо, на перший погляд незначним штрихом, автор розкриває глибоку віру в радянських людей в справедливість справи, за яку вони борються, глибоко патріотичну віру в перемогу.

Щоб глибше і повніше зобразити багатогранну діяльність підпільного райкому комсомолу, Платон Воронько показує також і ті зв'язки комсомольців, які вони встановлюють з партизанами. Справа в тому, що в час Великої Вітчизняної війни в ворожому тилу утворився єдиний фронт радянських патріотів – партизанів і підпільників, які активно взаємодопомогали одні одним на протязі всього часу боротьби з ворогом.

Під час бойових операцій партизанів поетові не раз доводилось відчувати силу і значення цих взаємозв'язків з більшовицьким підпіллям.

Цілком вмотивованим є епізод, в якому зображено, як за наказом Петрова Павло з хлопцями відбиває в німців череду корів, яких переправляють до коваківців. Павла заповнює звитяжна боротьба партизанів, він просить Руднева прийняти його до себе.

Комісар Руднев розуміє величезне значення підпільної боротьби. Підпільники мобілізували населення на саботування розпоряджень і зрив міроприємств фашистських властей, організовували, розгортали всебічну допомогу партизанам, завдавали ворогові відчутних ударів. Руднев тому і не приймає юнаків до себе. Він ставить перед підпільниками-комсомольцями нове завдання: вони повинні обслужити партизанський госпіталь, який залишається на Поліссі.

А про роботу підпільного райкому комсомолу летить шифровка із з'єднання Ковпака в Москву.

В Кремлі на оперативній карті «десь за Дніпром, на Поліссі» з'являється нова позначка – червоний «ясний прапорець». А після цього з'явилися посланці Москви. «Велика земля» піклується про народних месників, шле нову зброю відважним патріотам.

Змальовуючи відважну боротьбу з найлютішим ворогом, поет не міг, і в цьо-

му не було ніякої потреби, обминути того факту, що ця боротьба забирала в нас багатьох бойових друзів. Пост не закриває очі на жертви, які були принесені в ім'я Перемоги.

Микола Грицай гине від руки ворога. Він загинув, як може загинути хоробрий воїн на бойовому посту. Його вислідив запродаєць і віддав до рук гітлерівських катів. Прагнучи поглумитись над комсомольцем, ворог обіцяє дарувати підпільникові життя, коли той віддасть комсомольський квиток, зрадить своїх товаришів. Настає велике випробування, яке довелося пройти багатьом героям підпілля і партизанського руху.

Героїчна дочка українського народу Ляля Убийвовк в передсмертному листі до своїх рідних писала:

«Дорогі мої, рідні мої! Шансів вийти звідси я маю дуже, дуже мало. Проте, голови не втрачаю. Якщо вдасться – вийду, але ціною підлоти не купуватиму життя. Я не боюся вмерти, але хочу вмерти так, щоб від цього була максимальна користь. Сьогодні чи завтра, я не знаю коли, мене розстріляють за те, що я комсомолка, що я не можу піти проти своєї совісті. Я не боюся смерті і помру спокійно. Обнімаю вас усіх в останній раз і міцно, міцно цілую. Я не самотня. За мою смерть буде відплачено. З нами Батьківщина, Сталін, Перемога»⁸.

Комсомолец Микола нізащо в світі не зрадить своєї Вітчизни, комсомолу. Глибокі почуття патріота поет зумів майстерно передати в передсмертному зверненні Миколи до катів. Він не просить помилювання, а, навпаки, він обвинувачує.

Щохвилини може юнак впасти, скошений ворожою кулею, але вірить він, що вічно житиме і перемагатиме справа, за яку віддає своє життя. Микола вірить, що з своїми товаришами дійде до Берліна, житиме і в світлі післявоєнні дні.

*Я й мертвий нестиму
Караючу
Силу.
Я з друзями буду іти до Берліна
В пилу по коліна,
В огні по коліна –
Вестиму до щастя моє покоління.*

(«Райком комсомолу», стор. 55–56).

Так своєрідно в поему входить тема безсмертя радянських людей, які полягли за незалежність Батьківщини. Тепер на свіжо насипану могилу вірного друга прийшла Ярина сказати, як сильно вона його кохала. В глибоко ліричних рядках поет передав почуття дівчини, яка пережила другу – після смерті матері – велику особисту втрату.

Поетові вдається знайти ті художні засоби, які дозволяють йому з особливою силою викрити мерзенну роль запродаєцтва українсько-німецьких націоналіс-

⁸ Республіканська виставка. Партизани України в боротьбі проти німецько-фашистських загарбників. Зал № 4.

тів. Хоча фашистський холуй Данило і вчинив звірячу розправу над патріотом Миколою, але навіть на його мимохітній примарній перемозі над підпільником лежить печаль погибелі. Автор це передає в порівнянні:

*І Миколу звалили,
А піччю в пустир повели до могили.
Глибока могила.
І очі в Данила –
Немов дві могили, запалі та сірі.*

(«Райком комсомолу», стор. 55).

Взагалі, говорячи про ворога, автор добирає найхарактерніші художні засоби, щоб відобразити приреченість ворога, про яку влучно сказав Павло Тичина: «він (ворог – М. П.) вже знає, що йому не жити»⁹. Так, коли підрильники наближаються до місця диверсії, вони бачать

*З помосту,
Немов неживий,
Видніється сірий солдат вартовий.*

(«Райком комсомолу», стор. 47).

Через якусь хвилину справді таки «солдат похитнувся, полетів до води».

Ніщо не зупинить справедливо караючої руки відважних патріотів. Героїчною боротьбою з ворогом партизани і підпільники подавали величезну допомогу військам.

Практична допомога підпільників і партизанів Радянській Армії розкривається П. Вороньком в епізодах боротьби за Дніпро.

Наступаючі радянські війська підійшли до Дніпра. Вони ладнають переправу. Підпільники і партизани захоплюють переправу і містечко на Дніпрі, тим самим подаючи велику допомогу наступаючим частинам Радянської Армії. Ворог чинить шалений опір. В розповіді смертельно пораненого юнака, якого принесли в госпіталь, виступають епізоди героїчної боротьби.

«Стільки тривоги згасаючі очі його зберегли, що інші поглянути в них не могли».

Уривками говорить він про найголовніше, про те, як справи з плацдармом.

Наступила вирішальна хвилинка. Потрібно врятувати становище на місці майбутньої переправи. Павло, який в цей час знаходився в госпіталі і видужував після поранення, підводить усіх, «хто може стояти, хто може ходити». «За мною, хлоп'ята, – умерти! Чи жити!».

На правому березі Дніпра в цей час не на життя, а на смерть билися патріоти, очолені Яриною.

⁹ Тичина П. Вибрані твори. Т. 2. – К. : Держлітвидав, 1947. – С. 14.

На лівому березі Дніпра солдати зв'язують плоти, і Павло і його товариші прямо з ходу допомагають військам навести переправу.

Патріоти творять чудеса. За короткий час була зроблена через Дніпро пловуча дорога. На середині ріки зустрілись відважні сини нашого народу.

Перемога здобута. Здобута не тільки на Дніпрі, а й на всьому величезному просторі, де радянські воїни вели боротьбу з фашизмом.

В епілозі поеми Платон Воронько відобразив невтомну роботу райкому комсомолу в післявоєнні робочі дні. Завирувало творче життя радянських людей. Комсомольці зі всією молодечею енергією віддалися великій справі відбудови народного господарства. І цьому радісному настроєві відповідає радісна картина вечірнього пейзажу:

*Місячна ніч голубої пори.
Сади розцвітають,
Шумлять прапори.
І пісня
Весіння
Лунає
З Подолу,
Де золотом сяє –
«Райком комсомолу».*

(«Райком комсомолу», стор. 69).

І знову комсомольці на передовій лінії мирної праці в боротьбі за перемогу комунізму. В цій боротьбі їх енергію і зусилля знову направляє комуніст Петров.

Поема «Райком комсомолу» написана не звичайною, рівномірною, сталою строфою. Поета не задовольняє втиснення зображень різних подій, які викликають різні почуття і реагування, в однотипну, чітко окреслену строфу. Поема «Райком комсомолу» написана ритмічним ходом, перебитим внутрішніми римами. Ритм дає поетові рядок, а рима дозволяє ламати його так, як цього вимагають зображена подія і почуття поета, викликані нею.

Своєрідна ритмічна будова дозволяє авторові передавати ліричні почуття, думи і поривання героїв, динаміку подій, героїку боротьби і т. п.

Хоча поема написана різностопним амфібрахієм, проте автор не скований даним розміром. В разі потреби автор урізує стопу спочатку, в кінці рядка. Так, наприклад:

*Вогню і заліза рвучка круговерть
Схоплює місто.*

*Вже близько фашисти.
Треба вставати
І йти до райкому.*

(«Райком комсомолу», стор. 6).

Це порушення розміру викликане зображенням самої події. Автор спеціально порушує розмір з тим, щоб передати прийняття моментального рішення героїнею і негайну його реалізацію.

Поема Платона Воронька «Райком комсомолу» розкриває радянський патріотизм нашої молоді, комсомольців, їх більшовицьку пристрасть в боротьбі і труді.

«Натхненна поема вихованця комсомолу Платона Воронька допомагає нашій молоді глибше усвідомити велич справ, здійснених комсомольським племенем під проводом партії в ім'я Батьківщини, в ім'я торжества справи Леніна, справи комунізму»¹⁰.

Цей твір вчить молодь великій любові до нашої соціалістичної Батьківщини, виховує сміливість, стійкість, готовність щохвилини стати на захист Вітчизни. В цій поемі читач знаходить вияв глибокої шани й подяки нашій більшовицькій партії, ленінському Центральному Комітету.

«Почуття гордості охоплює тебе, коли прочитаєш цю хвилюючу розповідь про славні героїчні діла підпільного райкому комсомолу»¹¹.

В поемі «Райком комсомолу» є і недоліки. Недостатньо показано зв'язки райкому комсомолу з комсомольцями району, не розкрито резонансу діяльності райкому комсомолу серед населення, недостатньо індивідуалізовано образи окремих комсомольців (це найбільш позначилося на образі комсомольця Кунака).

Проте, за всіх цих недоліків твір є значним досягненням поета. Висока ідейна спрямованість, глибокий патріотизм, хвилюючі образи, ліро-епічність викладу, чіткість композиції, художня майстерність зображення подій забезпечили поемі «Райком комсомолу» успіх серед широких читацьких мас.

А зумів Платон Воронько так проникливо, відчутно, досить повно і багатогранно зобразити своїх героїв-райкомівців тому, що добре знав їх життя і боротьбу, зустрічався з ними в дні славних рейдів ковпаківців та й потім – в часи виконання першої післявоєнної п'ятирічки. Костянтин Симонов мав рацію, коли на II з'їзді письменників Білорусії говорив, що «писатель, который избирает предметом своего изображения дни Отечественной войны, а своими героями солдат и офицеров нашей армии, партизан, подпольщиков, может изобразить те дни и тех людей до конца правильно и глубоко лишь очень хорошо, великолепно зная не только какими они были тогда, но и то, какими они стали сейчас, как они работают сейчас».

¹⁰ Логвиненко М. Поема про райком комсомолу // Молодь України. – 1949. – 17 черв.

¹¹ Дяченко О. Мужній голос // Дніпро. – 1950. – № 10. – С. 118.

Поема «Райком комсомолу» засвідчила дальший зріст поета, показала ті творчі можливості, які таяться в його обдаруванні.

Таким чином, після окремих невдач Платон Воронько створив ряд цікавих оригінальних епічних творів про боротьбу радянських людей з фашистськими загарбниками і тим самим склав своєрідний іспит на атестат зрілості і в епіці.

// Праці Одес. держ. ун-ту ім. І. І. Мечникова. Серія Філол. науки. 1959. Т. 149, вип. 9. С. 135–156.

**Роль композиції в онтологічній версії брехні: п'єса «Брехня»
В. Винниченка**

Очевидно, що драму В. Винниченка «Брехня» слід розглядати у контексті художнього вираження драматургом його ідей філософії щастя як сенсу і мети людського існування. У трактаті «Конкордизм» письменник виводить своє розуміння щастя, як почуття, що дає довгу, постійну радість життя [3, 245], а в його основі лежить «закон погодження взаємоеlementів буття» – здоров'я, розуму, кохання та ін. «Погодженість їх між собою та з силами навні, – пише він, – дає той стан, який ми можемо з цілковитим правом назвати щастям» [3, 246].

Проте цілком очевидним є і те, що п'єсу можна розглядати, як певний експеримент з аналітичної антропології, покликаний зафіксувати «збій» його концепції, своєрідну кризу запропонованого «закону погоджень». Отож ймовірно видається думка, що драма вже заздалегідь реалізує художньо закладену діалектичність, суперечливість його філософської теорії.

Центральний смисловий простір твору простягається саме у сфері пошуків головною героїнею Наталією Павлівною можливих «погодженостей» зі своїм найближчим оточенням та його онтологічних версій.

Семіотична сітка драми є доволі напруженою і густою. Композиційно твір організований так, що у різних «чужих» контекстах поведінка Наталі Павлівни постає, як різні тексти. Таким чином, головний екзистенційно-онтологічний текст брехні героїні (брехня може давати радість, або ж радість може приносити все: «брехня, правда, любов, ненависть, хвороба, навіть... навіть смерть» [2, 79]) постає різним у текстах Андрія Карповича, Тося та Івана Стратоновича, у відгуках чи відлуннях Карпа Федоровича, його доньок Досі і Сані, служниці Пульхери.

Версія Наталі Павлівни, таким чином, розмножується у різних інтерпретаціях – віддзеркаленнях її протагоністів. А через них героїня, з одного боку, виявляє себе, а з другого – освітлює своє оточення, до речі гендерно найпотужніше представлене саме як чоловіче. Специфіка такої побудови сприяє створенню цілісної організації твору, у межах якої кількість можливих прочитань основного тексту героїні варіюється залежно від цілком індивідуальних і самодостатніх трактувань інших персонажів.

Мотивація поведінки Наталі Павлівни у контексті її чоловіка Андрія є такою:

– «кормилиця»;

– з нею він «зо всіх боків щасливий: як син, як мужчина, як брат, як муж, як людина...», одним словом, за загальним підсумком його сестер, – «мати Божа».

Мотивація поведінки у контексті Тося:

– ти взяла на себе подвиг любови;

– тобі потрібний молодий, здоровий любовник, бо твій муж хворий;

– не любиш ти ні мене, ні його, а тільки себе...;

– просто іншого мужчини треба;

Мотивація поведінки у контексті Івана Стратоновича:

- жадібність і матеріальний інтерес;
- «безодня брехні, така страшна, нахабна прирва брехні...»;
- безодня хитрості, лукавства.

Отож спостерігаємо, що психологічний контекст героїні реалізується у сфері накладання один на одного різних її текстів – тексту Андрія, Тося, Івана. Так віднаходиться повторювана структура, психоаналітична інтерпретація якої приводить до відкриття її особистого міфу – центральної тези, що генерує усі її контексти-сценарії – теза про жалість до людини і прагнення будь-якою ціною наділити її радістю. За версією Наталі Павлівни, її необхідність брехати мотивована жалістю, яку вона почуває до кожного з героїв та почуттям жертвоприношення (чоловіку, його батьку, сестрам, коханцям). Це означає справжній смисл її життя. У чоловікові вона бачить вченого і всіляко сприяє його науковому успіху, у Тося їй відкривається талант поета і вона стає його покровителькою і музою-натхненницею; реалізувати приховану до Івана любов вона не може і, – що в п'єсі підкреслюється особливо, – ні за яких обставин не робить цього. Отож внутрішньо глядач має сприймати її як високоморальну, «чесну з собою» жінку. Хоча, за версією Тося, брехня у цій жінці присутня «в принципі», він констатує «страшенну щирість» брехні, ніби підтверджуючи думку героїні про те, що «пошла брехня завжди найправдоподібніша».

Цілком очевидно, що комплекс брехні розкриває глибоку внутрішню нереалізованість героїні, яка проявляється принаймні у двох площинах. По-перше, щирої потреби любити: «Ну-так, – каже вона до Івана Стратоновича, – я погана, гидка, я це знаю, я дійсно, хочу жити, хочу мати розкіш життя, хочу багатства, я обманюю Андрія й маю любовника. Але, Іване, мені цього мало. Я хочу любити. Любити душу, любити...» [2, 40]. А, по-друге, героїня підсвідомо реалізує ущерблені комплекси доньки (спогади про свого батька, які накладає на ставлення до свекра) та матері (вони проявляються в опіці над Сонею, Досею та, зокрема, Тосем). Характерною є її поведінка перед смертю: вона добре прораховує ситуацію, усіх збирає, до кожного промовляє найпотаємніше, ніби ув'язуючи навколо себе потужний вузол любові, щирості і глибокого співчуття. З'являючись перед присутніми у момент смерті Наталя Павлівна не забуває винести рушника, який часто клала на голову своєму хворому чоловіку. Окрім того героїня має своє бачення життя як давання радості: «А без радості я не можу ні... любити, ні жертвувати, ні жити».

У творі знаходять свою реалізацію три ероси героїні, розбудовані за градацією:

1. Любов – жалість (Н. П. – Андрій);
2. Любов – пристрасть (Н. П. – Тось);
3. Любов – нереалізована, вибух (Н. П. – Іван).

У межах цих трьох презентацій здійснюється інверсія розуміння героїнею субстанції спокою та реалізується форма поразки, що у значній мірі виникає через неспівпадання цих еросів, їх емоційну несумісність.

Ментальне тло твору постає як складне плетиво почуттєвих напівтонів, очікувань загрози. Прикметним є те, що логічно, раціонально вибудована філософія Наталі Павлівни ґрунтується все ж на ірраціональних засадах – вірі,

інтуїції та ін., таким чином логічно програмована ситуація випробовується крізь призму різних почуттєво-емоційних комплексів. Поведінкові парадигми героїв побудовані за принципом опозицій – точніше – градації конфронтацій. І цей нерационалізований і неформалізований «надлишок» інверсує ситуацію з гармонійної у наскрізь деструктивну: гармонізуюча брехня Наталі Павлівни одночасно є і причиною сімейної дизгармонії.

Зовнішньо екзистенційний простір героїні символічно замкнений однією кімнатою, злиднями і боргами, необхідністю вираховувати кожную копійку, для молодої жінки фактично це простір смертельної задухи, у якому місця для двох немає, недаремно свої стосунки з Тосем вона представляє, як ніжні стосунки з кузенком. Внутрішньо трагедія мотивується зіштовхненням різних розумінь кожним із героїв екзистенціалу «щастя-спокій». Протягом твору значення поняття «щастя-спокою» терпить докорінної зміни, цілковитого перевороту, глобальної текстової інверсії. Якщо на початку твору у розмові з Тосем Наталя Павлівна відкидає спокій, асоціюючи його з рутинністю домашнього застою, то в кінці вона бажає спокою небуття як виходу із екзистенційної пастки, що постає відкритою лише для Івана Стратоновича: «Я хочу покою... Іване. Хоч смертного, аби покою. Робіть зо мною, що хочете, мені все одно» [2, 41].

Звідти починається обговорення з Іваном Стратоновичем сценарію смерті.

Перипетія, тобто переворот ходу речей у драмі пов'язаний з появою Івана Стратоновича. Його «прочитання» поведінки Наталі Павлівни ніби вивертає ситуацію і віднині вона починає розвиватись симетрично, в усякому разі вербальний простір героїні чи, за Лаканом, принцип «домінації мови» у її психоаналітичному просторі («спочину», «ніколи не гратиму», «це ще не доказ...») починає виразно прочитуватися у двох її поведінкових площинах, які по-різному відбивають моделювання нею розв'язки вузла протиріч і гармонізації стосунків між усіма героями. Світ героїні стає цілком розколотим, розбитим у межах двох взаємовиключних її характеристик: «мати божу» і «безодня брехні». У просторі брехні знаходять чинні випробування субстанції радості, любові, спокою і смерті.

Переворот має руйнівну спрямованість, адже ситуація уже упорядкована: ось-ось буде згода на контракт – «довгожданний день» Андрія, влаштована суперечка з Тосем. Проте створений розумною силою героїні світ раптово кардинально змінюється – душа падає в сутінок, шукаючи виходу. Структура трагедійного світу драми прокреслена злою волею іншого бачення ситуації, відрефлексована навальною чоловічою агресією – в контурах злого, а не доброго начала. Віднині врятувати героїню може лише взята на себе вина, при тому вина наскрізь метафізична – неявлена, потаємна. Іван Стратонович порушує принцип самоідентифікації героїні, її самототожності, який вона змушена заново відновлювати, проте в більш жорсткій, штучно заданій ситуації. Подолати її героїня уже не здатна і в першу чергу – трансцендентно, а тому, – як наслідок – і фізично.

П'єса реалізує опозицію раціонального і ірраціонального, усвідомленого і неусвідомленого. Перша, здається, розгортається у парадигмі Наталя Павлівна – Андрій – Тось, друга – у парадигмі Наталя Павлівна – Іван Стратонович. Че-

рез цю опозицію і проходить центральний розкол екзистенційної психограми героїні.

З певного моменту, якщо застосувати тонко помічену Р. Бартом проблему семантичного розщеплення мови, на рівні елементарної фрази мова «вибухає», роздрібнюється, розходиться різними шляхами, відбувається її розділення, але не на рівні звичайної комунікації, а на рівні певних «невротичних структур», що організовують із мови «поле брані». Таким чином відбувається розщеплення символічного поля, що позначає невротичне розщеплення психіки Наталі Павлівни [1, 536]. Відтоді у назагал цілком реалістичному ході п'єси відділяється її другий – символічний – підтекст, в оптиці якого виразніше виявляється позиція героїні.

Перший ряд підтекст у виникає уже при першій розмові Андрія Карповича з Іваном Стратоновичем, коли вжарт йдеться про ціну їх завершальної роботи:

Андр. Карп.... Голову даю, що через тиждень здамо в комісію мотор.

Іван Страт. Раз голову даєте, то здамо.

Андр. Карп. Даю! Дві голови даю!

Іван Страт. Чиї? Мою й вашу? (Входить Наталя Павлівна).

Андр. Карп. Ха-ха-ха! Ні! Мою й... (.....) й ось чию... Ось чию!

Нат. Павл (З сяючим лицем). Що таке?

Андр. Карп. Тасю! Якажу, що через тиждень здамо в комісію мотор. Даю дві голови, що здамо. Мою й твою. Правда, здамо? Даєш?

Нат. Павл. Даю.

Андр. Карп. Урра! А ще через тиждень, як дасть Бог, може вже й авансик нам наші бельгійські капіталісти одпустять. Одпустять, Іване Стратонович, га?

Іван Страт. Як даєте голову, то одпустять...

Андр. Карп. Ха-ха-ха! Дві голови даю!... [2, 20].

Другий підтекст прочитує, очевидно, Соня, яка уважно стежить за Наталією Павлівною, коли Іван Стратонович підкреслено натякає на те, що вони з Тосем «вірні друзі й нерозлучні приятелі» [2, 21]. До речі при цих словах вперше виникає ремарка, яка свідчить про певну напругу завжди веселої і спокійної героїні: вона «неспокійно дивиться в їхній бік» [2, 21].

Третій підтекст є найбільш широким у творі, однак прочитується він уже лише у площині стосунків Наталі Павлівни з Іваном Стратоновичем: «Іван Страт. Я їй пропоную лавровишневих крапель, а вона мовчить» [2, 45].

За Лаканом, дійсність – це все, що існує. Але є ще таке, чого не існує, що не є реальним, проте чинить на людину потужний вплив. Це сфера Реального, яку в принципі не можна ні змалювати, ні описати. Воно виявляється тільки як викривлення, брак, помилка – щось невиразиме: або тому, що відсутнє і невидиме, або навпаки – «занадто присутнє» і як таке потворне і травматичне [4, 308]. Істина про справжній смисл життя і вчинків Наталі Павлівни ніби «занадто присутня» і чітко прочитувана у кожному з її оточуючих, разом із тим вона глибоко прихована заслоною сутінків її душі, що ледь проривається на поверхню у репліках, мовчанні, мимохіть сказаній фразі, схвилюваному погляді та ін., які кожен може привідкрити лише своєю рукою, залишивши на ній лише свій, а не інший слід.

Звернемо увагу на те, що смерть чи швидше самознищення героїні є наслідком її особистого вибору і тільки, шантаж Івана Стратоновича при цьому носить лише провокативний характер (він навіть повертає героїні її листування з Антосем) і цю смерть по суті зовсім не обумовлює. Така розв'язка одразу ж переводить Наталю Павлівну у сферу легенди, причому священної для кожного героя по-своєму: але зміст цієї легенди однаковий для кожного – ця жінка любила мене і дарувала радість. Хворий чоловік і його батько залишаються в достатку, Соня і Дося «прилаштовані» до Тося та Івана Стратоновича. Ніхто ніколи не зтякнеться про «зради» Наталі Павлівни. Отож мета досягнута. Вузол розв'язаний, героїня залишилася непереможеною. Людям «зовсім не треба правди чи брехні, їм треба щастя, розумієш, щастя, покою. Коли брехня може це дати, слава брехні!» [2, 11]. У сфері брехні, таким чином, Наталя Павлівна реалізує свою філософію істинності: «Істина є постаріла брехня. Всяка брехня буває істиною... Філософія, правда?» Таким є її бачення і в межах такого бачення вона спромоглася на короткий час подарувати радість і кожному залишити згадку нереалізованого життя і кохання. А що може цьому зарадити? Відповідь має бути у кожного своя. Велика література завжди ставить великі питання...

Список використаних джерел

1. *Барт Р.* Война языков / Р. Барт // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогрес, 1989. – С. 535–541.
2. *Винниченко В.* Брехня : п'єса на 3 дії / В. Винниченко. – Львів ; Київ, 1925. – 85 с.
3. *Горський В.* Історія української філософії : курс лекцій / В. Горський. – Київ : Наук. думка, 1996. – 286 с.
4. *Потканський Я.* Психоаналіз у літературознавчих дослідженнях / Я. Потканський // Література. Теорія. Методологія. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 292–312.

// Вісн. Сумського держ. ун-ту. Серія: Філологія. 2007. № 2. С. 68–72.

Жанр псалма в структурі «Повчання» Володимира Мономаха

У Псалтирі, що входить до Старого Завіту Святого Письма, 57 текстів супроводжуються написом – мізмор. Це єврейська назва псалма, яка перекладається як спів з музикою. Таким чином, псалом – це жанр духовного піснеспіву, найчастіше яскраво вираженого ліричного характеру, у якому автор висловлює суб'єктивні переживання і почуття. Найхарактернішими ознаками псалмів є щирість, простота, відкритість живого викладу, художність форми вислову думок, спільність змістовного спрямування (во хвалу Господню). Літературознавчий словник-довідник подає таке визначення: «псалми – пісні релігійного змісту, створені біблійним царем Давидом» [5, 579]. Існує апокрифічна легенда про обставини написання псалмів царем Давидом. За цією легендою, слова псалмів нашіптував Давиду ангел Божий. Жаби, що жили в болоті біля палацу царя, своїм кваканням заважали написанню псалмів, і було наказано прогнати жаб з болота. Але згодом Давид тричі знаходив на своїх письменах велетенську жабу, яка говорила йому: «Не дам тобі хвалити Бога, як не даєш хвалити Його мені ти». Тоді Давид перестав переслідувати жаб, промовивши: «...все живе хай хвалить Господа». Давиду було «продиктовано» 365 псалмів. Після цього Псалтир був опечатаний і викинутий у море в бочці, де пробув наступних 80 років. Після смерті Давида Соломон закинув у море сіті й виловив бочку, але в ній було вже 153 псалми, які були покладені в соборній церкві. Потім псалми знову були загублені, доки їх не віднайшов цар Ездра [7, 658].

Кожен псалом – це цілісний, закінчений ліричний твір, написаний під впливом тієї чи іншої події чи обставини, який розкриває думки і почування, викликані і пережиті творцем. Зумовлена таким чином багатопредметність змісту і велика кількість авторів спричинили до розмаїтості форм і способів творення псалмів. Псалми вважалися «чудотворними» та «пророцькими». Книга псалмів – найбільш загальноновживана у християнській релігії, бо подає правила віри, сукупність істин богопізнання і богочитання, має очищувальну силу, розкриває шлях порятунку та пройнята святістю. За змістом Псалтир молитовно-повчальна книга, яка навчає не стільки поданням різних моральних настанов, скільки відображенням самого життя за цими настановами, подає ази добродійного життя.

Найбільшим зібранням псалмів є книга Псалтир, яка входить до Старого Заповіту (19 книга) і по-єврейському називається «Сифер Техіллім», тобто «книга хвали». Канонічний Псалтир складається із 150 псалмів, більшість з яких написані пророком і царем Давидом, також іншими традиційними авторами вважають Асафа (11 пс.), Кораха (7 пс.), Мойсея, Соломона, Етана та Гемана. Присутні і псалми анонімні. Нараховують не менше семи авторів Псалтиря. Процес творення псалмів вважають від часів Давида до X–XI століття до Різдва Христового. М. С. Возняк називає Псалтир однією з найпопуляр-

ніших книжок: «З книг Святого Письма дуже поширеним був Псалтир, головню задля своєї високої релігійної поезії, зрозумілої для простих читачів і слухачів. За прикладом Візантії був у нас Псалтир віддавна, аж до XIX ст., шкільним підручником; з нього вивчали напам'ять поодинокі вислови в школі, що їх потім уживали в формі приповідок на різні життєві пригоди. Псалтир читали над мерцем, читанням з нього відганяли хворобу від хворого, з нього ворожили. Відкривали книжку навмання і читали ту псалму, котру знайшли на відкритій сторінці, та зі змісту псалми пробували знайти відповідь на свій сумнів. Цей звичай так поширився, що постали окремі гадательні псалтирі, де під кожною псалмою була замітка, що і в яких обставинах вона радить. Списки такого Гадательного Псалтиря маємо вже з XI ст.

Як поруч звичайних книг Св. Письма були й їх тексти з викладом, так звані толкові, напр. толкові Євангелія, Апостол, Пророцькі книги, так окрім звичайного тексту Псалтиря були у нас швидко поширені тексти Толкового Псалтиря. Цим викладом користувалися головню для цілей протижидівської пропаганди, стараючись доказати хибність жидівської релігії. Доказували, що Псалтир – це жидівська книга, а все-таки говорить про християнство: це доказ, що жидівська релігія хибна. Найдавніші списки Толкового Псалтиря походять з XI–XII ст.» [2, 101–102]. Таким чином, дослідник вважає XI–XII століття плідними у поширенні псалмового матеріалу в Київській Русі.

У псалмах людина «відкриває перед Богом свою душу, всі радощі й печалі, каїться в содіяних гріхах, прославляє безкінечні Божі сотворіння, вдячна Йому за всі Його милості, благодіяння, благає допомоги у всіх своїх заходах...» [3, 642]. Людина сподівається, що через псалми Бог чує її молитву, засвідчує любов до Бога, веде бесіди з Богом. Бог – це і батько, і рятівник, і пастир, на якого покладається вся людська надія. Тому у псалмах постає потреба неперестанно славити Бога. Псалтир ділять на 5 книг: пс. 1–40, 41–71, 72–88, 89–105, 106–150. Переважають псалми з похвалою Богові, псалми моління. Але поряд присутні псалми з тематикою каяття, прокляття, скарги. Є псалми – філософські роздуми. За тематикою окремі з них нагадують ліричні (любовні) пісні. Щодо тем, псалми групуються таким чином: 1). Благальні (ламентальні). Пригнічений горем і тяжкою недугою виконавець псалма говорить у молитві про свій біль або завдану йому кривду (пс. 5, 6, 7, 13, 22, 25, 26, 27, 28...); 2). Всенародні благання, що ними молилися під час загального нещастя, як війна, голод, мор (пс. 44, 74, 79, 80, 83, 125); 3). Псалми, що прагнуть розбудити й укріпити довір'я до Божої турботи (пс. 3, 11, 16, 23, 41, 62, 131); 4). Вдячні псалми за вислухані молитви (пс. 4, 18, 30, 32, 24, 40...); 5). Псалми-гімни, що прославляють Бога (пс. 8, 19, 29, 33, 65, 67, 86, 100...); 6). Псалми, які виголошували царі, або люди від імені царя (пс. 20, 21, 45, 101, 132, 144); 7). Псалми – гімни Сіонові, житлу Божому (пс. 46, 48, 76, 84, 87, 122, 137); 8). Псалми-гімни, що співаються під час процесій на прославу Царя-Бога (пс. 47, 93, 96, 97, 98, 99); 9). Псалми різного роду моління (пс. 121, 123, 126, 133, 134); 10). Решта псалмів – історико-повчального характеру [3, 617–618]. Саме такий темарій

псалмів подається у повному перекладі Святого письма Старого та Нового завіту. Ще за апостольських часів традиція богослужбового використання Псалтиря перейшла від євреїв до християн. Констатуємо, що тематика псалмів торкається різноманітних сторін людського життя та різних виявів, станів, настроїв і почуттів людини. Літературознавчий словник-довідник подає довідку: «За мотивами псалмів склалися «духовні вірші» (псалми), які входили до репертуару лірників. Вони мали великий вплив на творчість Г. Сковороди («Сад божественних пісень»). За «сковородинськими псалмами» навчався Т. Шевченко – автор циклу віршів «Давидові псалми» (1845)» [5, 579]. Отже, все, що стосується духовних потреб людини, знаходиться в Псалтірі. Псалтир – книга втіхи, в якій люди шукали відповіді на чисельні життєві запитання і отримували допомогу.

Слід зазначити, що псалми стають фундаментом дорогоцінної пам'ятки літератури Середньовіччя, що стоїть на межі монументалізму та орнаменталізму, і входить до складу Лаврентіївського літопису під 1096 роком – «Повчання» Володимира Мономаха. Вперше цей твір був опублікований поціновувачем старовини Олексієм Мусінім-Пушкіним у 1793 році під назвою «Духовная великого князя Володимира Всеволодовича Мономаха детям своим», названа в Літописі Суздальській «Повчання». Пам'ятка є твором дидактично-педагогічного змісту, поєднанням філософсько-літературної та державної думки, сповідальний та автобіографічний твір.

За словами П. Білоуса, «Повчання» («заповіт дітям», «політичний заповіт», «передвиборна програма», «автобіографічна повість», «духівниця») з літературного огляду цілком відповідає жанровому канону. Текстуальний аналіз твору свідчить про те, що в його основу покладено Книгу псалмів, Нагірну проповідь Ісуса Христа, «Слово святого Василя, якою людиною належить бути», літописні записи від 1072 та 1113 рр. (особливо дані про роки князювання Володимира у Чернігові), автобіографічні спогади [1, 107]. Крім того, Володимир Мономах послуговується пророцтвами Ісайї, апостольськими посланнями, текстами «Ізборника 1076 року», творами Іоанна Екзарха. Складається «Повчання» з трьох розділів: самого повчання, в якому вміщено політичні і моральні погляди Мономаха, автобіографії і листа до князя Олега Святославича. Останній часто фігурує як самостійний твір «О многостраждальний і печальний я!». Коло питань, які порушуються в «Повчанні» – від питань світобудови до роздумів про державну владу, сутність і моральність людини, висловлюються думки загальнодержавного, політичного та морального характеру. Пам'ятка засвідчує і жанровий синкретизм, зокрема, у творі спостерігаємо ознаки послання (різновид епістолярного жанру), власне повчання (вір ораторського жанру), зразки афористичної літератури. «Повчання» сповнене переживань, роздумів, що часто передаються метафорами, порівняннями та іншими поетичними засобами, які зумовлюють глибину естетичного сприйняття.

«Сидячи на санях» (готуючись в інший світ), Володимир Мономах пише заповіт нащадкам: «Хай діти мої, чи інший хто, слухаючи сю грамотицю, не

посміються, а кому із дітей моїх вона буде люба – хай прийме її в серце своє і не лінуючись, почне, як і я, трудитися» [4, 34]. «Повчання» починається виписками з Псалтиря, за якими йдуть роздуми про велич Бога. Через Псалтир Володимир Мономах прагне роз'яснити внутрішній смисл і роль християнської релігії, подаючи їх у формі релігійних і моральних настанов. У «Повчанні» автор закликає до духовного вдосконалення, керуючись засадами християнської релігії, оспівує гармонію, братолюб'є, милосердя Бога, який створив своєю милістю багато великих чудес і благ.

На думку Володимира Мономаха, початком усіх добрих справ є подання щедрої милостині: «Щодень подає милостиню і в борг подає праведний, і нащадки його благословенні будуть» (пс. 37.) [4, 36], що пов'язане з християнськими заповідями допомагати тим, хто благає про допомогу, виявляти співчуття. Володимир Мономах – легендарна постать в історії Київської Русі, це і політичний діяч, і далекоглядний державний дипломат, і воїн, і глибоко чуттєва людина. На пропозицію братів, які звернулись до нього (порушуючи клятву про єдність князів, прийняту на Любецькому з'їзді в 1097 році) виступити проти Ростиславовичів, Мономах відповідає відмовою: «Хоч ви й гніваєтесь, але не можу я ні з вами піти, ні клятву порушити» [4, 35]. Володимир Мономах засуджує те беззаконня, на яке його штовхають князі. У глибокій печалі, а також для підкріплення власних роздумів, він посилається на Псалтир, щоб знайти відповіді на болючі питання: «Пощо сумуєш, душе? Пощо бентежиш мене?» [4, 35]. Отже, вже на початку твору Володимир Мономах щедро цитує Псалтир (наведено 6 і 12 вірш 42 псалма, які відносяться до особистих благань-ламентів). Саме розгортання сторінок Псалтиря на цих словах дозволило князю розкласти їх у ряд, щоб знайти відповіді на складні життєві питання, і написати: «Якщо вам останні не любі, то беріть передніх» [4, 35]. Мономах розгортає Псалтир не для того, щоб ворожити, – він прагне знайти пояснення для своїх почуттів, бо відчуває в книзі псалмів мислену силу: «Помилуй мене, Боже, бо зневажив мене чоловік, щодень борючись, гнітить мене» [4, 36]. Таким чином, для автора твору Псалтир стає відгуком душевних переживань в будь-якій життєвій ситуації, в печалі або в радості: «І, як гнів у люті його, так життя у волі його: ввечері вселяється плач, а ранком радість» (пс. 30) [4, 37]. Володимир Мономах намагається зачепити не тільки розум, але й уяву та емоції читача (створюється зоровий образ). Псалми можуть підняти дух людини, відкрити душу і, навіть, вплинути на долю людини, а також (як ми бачимо) дати пораду у важкий час. Книга псалмів виступає скарбницею добрих повчань, в яких людина лікує душу, вгамовує душевний неспокій. Володимир Мономах прославляє Бога словами Псалтиря і шукає Його підтримки у всіх своїх починаннях: «Я надіюся на Бога, бо перед ним сповідаюся» [4, 35], «Помилуй мене, Боже» [4, 36], «Благословляю Господа повсякчас, безкінечна Хвала йому» [4, 37], «Великий ти, Господи, і дивні діла твої, і ніяк не може розум людський розповісти про чудеса твої» – і знову кажемо: «Великий ти, Господи, і дивні діла твої, і благословенне і славне ім'я твоє во віки і по всій землі» [4, 40],

«І благословенний ти, Господи, і восхвалений сильно» [4, 41]. Підтвердження правильності свого вчинку Мономах знаходить у словах старозавітного пророка: «Заховай мене від сонмища лукавих і від зборища творящих неправди» [4, 37]. Таким чином, псалми виконують важливу місію – вони пов'язують людину з Господом, бо через псалом людина може звернутись до Бога і буде почутою Ним, отримати допомогу і подякувати. Псалом – це своєрідний спосіб співбесіди з Богом. Вживаючи Псалтир, Мономах доносить важливі істини, зв'язує читача з практичною життєвою реальністю і приписами завіту. Наскрізним у псалмах стає мотив богослужіння, богопреклоніння, бо тільки Господь спрямовує людські стопи у світі: «Господь стопи чоловіка направляє, І навіть коли впаде – не розіб'ється, бо Господь підтримує руку його. Молодим був і постарів, а не бачив залишеним праведника, ні дітей його, що хліба просили. Щодень подає милостиню і в борг дає праведний, і нащадки його благословенні будуть» [4, 36].

Найповніше у пам'ятці цитується 37 псалом (18 із 40 віршів, що спроектовані на різність доль грішників і праведників). Цей псалом, спрямований на духовно-моральні настанови, що увінчані добродійними думками: «Ухиляйся від зла, твори добро, шукай миру і проганяй зло, – і живи во віки віків» [4, 36]. Молитви псалмів спрямовані в майбуття, волають по допомогу праведним і до покарання нечестивих. У Псалтирі Володимир Мономах прагне віднайти вищу справедливість, віру в близьку перемогу порядності, совісності, концепції загального примирення: «І ще трохи – і не буде грішника, шукатиме місця свого – і не знайде» [4, 35] або «Що добріше і прекрасніше, ніж жити братам у згоді» [4, 34]. Використовуючи псалми, Володимир Мономах як глибокий аналітик заповідає берегти мир і згоду як основні принципи поведінки в єдності з добром і красою. У текстовій палітрі твору спостерігаємо звернення до 21 псалма із Псалтиря, який виступає унісоном до міркувань автора. Володимир Мономах мислить водночас як батько і політичний діяч, прагне розворушити душу і сумління читача, привернути його увагу до нагальних проблем: добра і зла, життя і смерті, честі і ганьби, краси і потвори, почуття безвиході, скорботи тощо: «Просвіти очі мої» (пс. 13) [4, 44]. У «Повчанні» Володимир Мономах використовує дослівні запозичення із Псалтиря, що суголосні його власним думкам, бо це книга про всіх нас і про кожного. Для Володимира Мономаха роздуми про людину виступають як глибоке усвідомлення особистості загальною, що проявилось у визнанні ним самостійності індивіда, його життя: «Що таке чоловік, як подумасш про нього?» (пс. 8) [4, 40]. Основним композиційним прийомом псалмів виступає антитеза, висловлення контрастних переживань суму й радості, покаяння і хвали: «Не змагайся з лукавими, не завидуй творящим беззаконня, бо лукаві будуть знищені, а боготерпці – ті будуть володіти землею» [4, 35]. В даному випадку спостерігається доволі на, авторська інтерпретація псалма, який трактує неоднаковість людських доль. Так у псалмі читаємо: «Не палай гнівом на злочинців, творящим беззаконня не завидуй... Бо лиходії знищені будуть, ті ж, що надіються на Господа, заволодіють краєм»

(пс. 37) [6, 638]. Думки-протиставлення доброчесності й аморальності підтверджуються також цитацією із Псалтиря: «Покірній ж успадкують землю і насолоджуватимуться багатим світом. Наглядає грішний за праведним і скрегоче на нього зубами своїми. Господь же посміється з нього і провидить, коли прийде день його» [4, 35]. Роздумуючи про милість Бога, Володимир Мономах вчить пам'ятати про убогих і нужденних, не думати про накопичення багатства та скарбів, прямувати до духовних, а не матеріальних благ. На допомогу в цих міркуваннях знову приходить Псалтир: «Оружжя добули грішники, напинають лук свій, щоб підстрелити убогого і нужденного, вразить справедливих серцем. Оружжя їхнє вразить власне серце, а луки їхні зламаються. Лучче малість праведних, аніж великі багатства грішних. Бо сила грішних зламається, а праведних зміцнює Господь» [4, 36]. Як ми бачимо, даний вірш псалма, що сповідує боротьбу за соціальну справедливість, сповнений іносказання («оружжя», «луки»), що надає таємничості тексту і водночас проектує думку читача на розкодування шифру. Взагалі Псалмам властива мова асоціацій, що характеризується постійним використанням образних порівнянь, метафор, іносказання. Широко використана персоніфікація та антропоморфізм. Володимир Мономах розуміє вагоме значення порушених ним тем, ідей, проблем, бо зматеріалізоване людство вперто прямує до дегуманізації, а, відповідно, й до посилення несправедливостей і жорстокості. Окремі висловлювання з псалмів, що використовує Володимир Мономах у «Повчанні», можуть вразити християнського читача: «грішники згинуть», «ті, що проклинають Його, знищені будуть» (пс. 37), «руки свої омие в крові грішника» (пс. 59), «коли б розгнівалася на нас лють його, то вода б нас потопила» (пс. 124). Однак, треба враховувати, що Псалтир пов'язаний з доєвангельською фазою Одкровення, тому тут не використовуються новозавітні поняття про прощення. У псалмах втілена думка, що люди, які чинять зло, є ворогами Бога і справедливо Ним будуть покарані. Псалтир вміщує непересічну віру в моральний світопорядок, встановлений Богом, що спалює пристрасті і освячує людську душу: «Отож, грішники згинуть, а праведних же він милує і дає їм» [4, 36]. Володимир Мономах у Псалтирі вбачає провідника між ним і Богом, щедро цитуючи книгу псалмів він сподівається на Божий захист від недругів: «Візьми мене із рук ворогів моїх, Боже, і від тих, що повстають на мене, відніми мене. Увільни мене від творящих беззаконня і обрятуй мене від кровожадних, які полонили душу мою» [4, 35]. Люди молять Бога не про помсту, а про те, щоб Бог віродив справедливість. Таким чином, люди постають не проти особистих ворогів, а проти ворогів Бога. Недаремно, святі Отці Церкви називали Псалтир садом Божим, в якому знаходяться рослини і дерева всіх видів, багатою бібліотекою, в якій є все, що потрібно для людського порятунку. Письменник як талановитий майстер слова потужно опирається на Псалтир, зміст і дух якого пронизує майже все «Повчання».

Душевний неспокій вгамовано, але своє рішення Мономах виносить не зі слів Псалтиря, а приймає його самостійно, прислухаючись до свого сумління. Псалтир лише висловлює почуття, але не керує вчинками князя. Щедра фікса-

ція псалмів у «Повчанні» засвідчує, що Псалтир посів важливе місце в християнській культурі, здійснив вплив на середньовічну словесність. Володимир Мономах на своє «Повчання» покладає великі надії, бо воно повинно сприяти вихованню гармонійної особистості, справжнього громадянина і патріота, що живе і діє за гуманістично-моральними християнськими законами, вгамуванню бунтівних помислів. Письменник створює ідеал давньоруського християнина на власному релігійному досвіді. У цьому надважливому завданні письменник використав псалми як найбільш доступні, зрозумілі, сприйнятні та авторитетні, сподіваючись на їхню позитивну роль.

У «Повчанні» наявний цілий комплекс заходів виховання: від сімейного до державного і від релігійно-філософського до практично-буттєвого. Використання псалмів як богослужебних гімнів у пам'ятці носить всеохоплюючий характер, що допомагає авторові говорити про Божу любов та всемогутність.

Список використаних джерел

1. Білоус П. В. Історія української літератури XI–XVIII ст. / П. В. Білоус. – Київ : Академія, 2009. – 424 с.
2. Возняк М. С. Історія української літератури : навч. вид : у 2 кн. / М. С. Возняк. – Вид. 2-ге, перероб. – Кн. 1. – Львів : Світ, 1992. – 696 с.
3. Закон Божий. – Чернівці : Свято-Успенська Почаєвська Лавра. – 2001. – 732 с.
4. Золоте Слово : хрестоматія літератури України-Русі епохи Середньовіччя IX–XV століть. – Кн. 2. – Київ : Аконт, 2002. – 784 с.
5. Літературознавчий словник-довідник. – Київ : Академія, 1997. – 750 с.
6. Святе Письмо Старого та Нового Завіту. – Канада, 1992. – 1370 с.
7. Энциклопедический словарь. – СПб. : Изд-во Ф. А. Брокгауза, И. А. Эфрона, 1898. – Т. 25а. – 960 с.

// Проблеми сучас. літературознавства. 2015. Вип. 20. С. 122–133.

Журнальна українська лірика 1926 р.

I

Свідомий авангард пролетаріату під керуванням комуністичної партії за допомогою стихії селянської бідноти й незадоволених елементів здійснив пролетарську революцію і почав іти до будови соціалізму через військовий комунізм, а потім через неп. І цілком зрозуміло, що той пролетаріят і те селянство вимагають нової культури й нового мистецтва, тим самим нової літератури. Але тут не було вже тієї послідовності й не було того розуміння, що в соціально-політичних справах. Замість гасла «мистецтво та література революції», було висунуто або бодай практично входило в життя зовсім інше гасло «революція в мистецтві». Навіть такий поет революції, як Еллан, поставив так питання: «Було б неприродно, писав він, коли б соціалістична революція, змінюючи суспільні відносини і економічний лад не принесла одночасно свіжого подуву вітру в царину культури духовної, зокрема не викликала б «революцію в мистецтві» (підкреслення моє А. М.). До проблеми пролетарського мистецтва. Мистецтво. 1919 р. 5–6.

Але давати мистецтво революції, а робити революцію в мистецтві – це зовсім не тотожні речі. Знаємо, що наприклад німецькі активісти (група Die Aktion), революціонери в мистецтві пішли проти пролетарської революції, крім одного Франца Юнга, отже виходить, що їхньою революційною фразеологією прикривалася, тільки боротьба за «нові вартості». Тай українська література мала вже перед війною революціонера в мистецтві, ц. т. Михайля Семенка, який одначе революцію побачив аж 1919 р., щоб дати тільки кілька сильніших віршів-маршів, і щоб потім перейти знову до революції в естетиці, чи то пак у мистецтві та далі сіверяннити, дадаїзувати, як це робив перед 1914 р., підчас війни й підчас революції. З другого боку співців революції Гната Михайличенка, Чумака, Еллана не дуже то приймала публіка, що розумілася на літературі й мала час нею займатися, коли навпаки щиро захоплювалася творами революціонерів чи радше бунтарів у мистецтві. Отже через те, що революцію в українському мистецтві, а зокрема в літературі творено підчас пролетарської революції, через те легко було підмінювати дрібно-буржуазний естетизм, підсувати його як чисто пролетарське мистецтво, так само, як нехить до моральних підвалин дотеперішніх і боротьба з ними допровадила була через брак практичної моральності тільки до абсурдної негачії всякої моральності й до висунення наперед голих інстинктів міщанських.

Через те мистецтво змагалося та змагається стати на боці від життя, воно стає куріозом побіч життя, що-найбільше забавою, спортом для здібних із природи. Усім відомо, як підсувалося пролетаріатові футуристичне мистецтво, як єдине придатне для пролетаріату, як нові шукання в техніці мистецтва, нові вигادي й комбінації хвилювали й викликали не раз ентузіазм у дрібно-міщан-

ських естетів, коли тимчасом пролетаріят дивився тільки недовіжливо на це штукарство й не розуміючи нічого здвигав плечима або часто протестував відповідним словом. Можна було тільки не виступати проти революції, що нищила все, що стояло їй на перешкоді, можна було її приймати навіть крізь своє найсуб'єктивніше «я», як музику, як динаміку, рух, шум, бетон, залізо, можна було підійти до неї зовсім із естетичного боку, або навіть бути чистим і не раз дуже несумлінним наслідувачем модернізму західно-європейського в етиці й естетиці міста, можна було бути пересиченим усім, почавши від життя, чи краще від полових актів і голого фізіологічного почуття, а скінчивши на мові, що перестас нею бути в крайніх суб'єктивістів (Семенко), можна було бути вирафінованим у міщанській витонченій культурі й забажати культури дикої та допроваджувати її до культу, щоб не тільки не бути назадином, але навіть і вважати себе за революціонера й доказувати, що він єдиний має право на буття. А в моді було шукати нових форм, давати свої фарби, свої тони, своє дуже сумнівне почуття, як у царині етики проповідувати полові інстинкти. Не до тонкощів естетично-моральних у часи завзятої громадянської війни, в часи, коли треба руйнувати старе, хоча немає готового нового, або коли підсувається зовсім не нове, а все таки бодай у новій формі. Імпресіонізм із крайньою його формою – футуризмом і експресіонізм із дадаїзмом, ті виплоди та вигадки дрібного буржуа, що стоїть безрадно супроти капіталізму та його останньої форми імперіялізму й приймає його, або хоче з ним боротися по своєму, смаки крайнього індивідуаліста, соліпсиста, що нераз граничає із хворобливим станом, із схизофренією, все це найшло відгук у нашій революційній літературі, так у російській як і в українській, при чому в першій вело воно перед. Зовсім зрозуміло. Там більше було тієї інтелігенції, що пережила «чары демимонда, угар буржуазных ароматов», що від дійсного шуму шовкових спідниць переходила до штучного викликування шуму в ушах, чарів і візій у житті, а потім і до чарів і візій у поезії, при чому захотілось і шелесту звуків і музики джезбанду й т. і. Все це геть аж до звуків у поезії стає метою в собі чи то щонайбільше метою насолоди інтелігентів. Українська інтелігенція мала такого яскравого представника в Семенкові, який найшов наслідувачів під час соціалістичної революції, що як велетенський розмах і повалювання старого допомагає висунутися сміливим одиницям наперед і показати себе в повному «я». Насправжки наші штурм – і дренгери, чи то пак революціонери в мистецтві, були скрайніми імпресіоністами, при чому голошений марксизм, матеріялізм, монізм, діалектизм і боротьба з усякою метафізикою дозволяла немарксівцям легко приймати махізм, що ним так користувалися західно-європейські мистці в теорії та практиці. Міг же нашого революціонера в літературі в добу матеріялізму може й несвідомо чи посередньо через літературу вхопити Ернест Мах і його послідовники, теоретики й мистці імпресіонізму, що поза вражіння зверхнього світу змислами (grosses U) приймав тільки маленьке «и» «я», що є своєрідною сумою відчуттів, і тим самим давати в поезії тільки свої вражіння. Зрозуміло, що для декого було навіть вигідніше займатися своїм я в небезпечні часи громадянської війни, диктатури пролетаріату, коли було небезпечно висказувати свою думку що до революції. А за те можна було приймати дійсність

як барви, звук, світло, тінь, кольори, тембри, огонь і рух, теплоту, тиснення, ширину й довжину, матерію і просторінь, число і міру, відчувати життя як вічний ритм і рух, як низку беззв'язкових моментів, як випадок, а революцію як стихію, як шум, як музику, як брязкіт заліза, як бетон і т. і. Отже це мистецтво ставало дійсно мистецтвом зору, слуху, нюху, дотику. Допомогали до того ще й теоретики марксівці, що вимагали в мистецтві нової форми, словотворення, що ставили завдання, щоб була «виявлена яскраво образність, музичність, захоплююче, гармонійне піднесення людських почуттів» (Гнат Михайличенко, Мистецтво 1919. I), чи то ті, що відчуваючи справді динаміку революції, за Уїтменом проголошували «мистецтво як рух, як динаміку революції, як її ритм, її амплітуду» (В. Коряк. Нове мистецтво). Бо коли перший ніби підпірав думку теоретиків мистецтва для мистецтва, що ставили завдання поетів «шукати нову красу, комбінувати при допомозі слів, викликати барву, тони й давати вражіння», то В. Коряк через свій «гімн динаміці, що довкруги буяє», давав нагоду естетам заступити давню красу новою, цеб-то динамікою, що їй почали поклонятися, що їй почали співати гімни, стали її аргонавтами деякі поети з В. Поліщуком на чолі. До неї доходили вони не через життя, але через поезію Уїтмена, через футуристів, що дають «красу руху, бистроти, швидкості», щоб потім її відчувати в житті. Чисто теоретичний спосіб думання мусів нарешті допровадити В. Поліщука до того, до чого допровадив і ахровців, цеб-то до абстракції, коли він і ці останні почали вимагати від художника та письменника, щоб він, беручи тезу, брав рівночасно й антитезу, передаючи в русі, який вони роблять абсолютом. Поліщуків гімни новій красі-рухові, динаміці, його проголошування верлібру як єдиної літературної форми, його вчування в динамічні образи нової поезії Чумака, Еллана, Тичини та вчування, а радше намагання вчитися в життєвий ритм і шукання його всюди в природі, щоб зробити його своїм світовідчуттям, і намагання передати його словами, його ненависть до «волошкових поетів», провадили його до того, що він не злюбить усіх, хто не буде того приймати. Його добра охота наблизити мистецтво до пролетарських мас, його розуміння динамічної ідеї, як перекидання всього «зашкарублого», всього привичного (Ярина Курнатовська), його переконання, що «мистецькими формами сучасності може бути тільки імпресіонізм і футуризм: перший для передачі психологічно-суб'єктивного, другий об'єктивно-колективного в мистецтві», давали й дають йому чим-раз більше переконання, що він майже єдиний представник справжнього пролетарського мистецтва. Не може тільки він виступити проти пізніших комуністів із Семенком на чолі, бо вони в цій динаміці чистого естетизму скотилися до дадаїзму. Не потребує теж виступати проти тих, що як і він сам, почали в ліриці вчитись у великих поетів буржуазної демократії і співців міста Вергарна та Уот-Уїтмена, та через них щиро приймали жовтневу революцію, як Савченко, Загул, М. Терещенко та інші. За те легко було виступити йому проти неокласиків, що не приймаючи пролетарської революції, не приймали теж і модерністичного підходу до неї в поезії. Все ж таки боротьба тих революціонерів у мистецтві з класиками нагадує дуже боротьбу німецьких харонтиків і класиків. Поліщук у своєму сприйманні динаміки в творчості, що її приймали теж і інші інтелігенти есте-

ти, виступав, як і німецькі харонтики, батьки експресіонізму (наприклад Отто цур Лінде), проти метрики й виставив, як імпресіоніст Гольц у німецькій поезії тільки ритмику. Він закинув як і німецькі харонтики ще 1904 р. (журнал «Харон») милозвучність, мелодію, піднеслу мову, а прийняв заглиблення в мову селянську, просту, не підмальовану. Розуміється, що це тільки порівняння, а не ототожнювання, не знак рівності, бо коли німецькі харонтики мали великий нахил до містицизму, то його не можна підсувати В. Поліщуківі, який навіть мимохіть мусів іти тільки тими шляхами, що й вони, бо ж по суті мають вони те спільне, що виходять від теорії, що є співцями теоретичного напрямку в мистецтві-імпресіонізмі. Отже Поліщук, як і німецькі ліричні революціонери радикально відкидають дотеперішні ліричні форми, а за це верлібр, ритміку вражінь і переживань (*Drücke aus, was du empfindest und du hast den Rhythmus der Poesie*), чи навіть усування всякої ритміки, нечисті рими, асонанси підносять до культу й теоретично пояснює, як єдино сучасну поетичну форму. Ця боротьба не тільки не стихла, але навіть підвищувалася, так що в 1922–23 р. було змагання усунути різницю між ритмованою й неритмованою мовою.

Поети й теоретики йшли навипередки в гонитві за розміром, що «вражав би читача, щоб не складався виключно з якоїсь стопи, яких заповідала б нам *antiquitas classica*» (Йогансен. До проблеми вільного розміру. Шляхи мистецтва 1922 р. ч. I, II). Але коли німецькі імпресіоністи покликалися або виходили від теорії Маха, то В. Поліщук і його послідовники, нехтуючи навіть Плеханівською формулою бази і надбудови, виводили це безпосередньо від техніки й економики («енергетики й машинізації»), відкидаючи навіть думку про можливість запозичування готових мистецьких форм, як це було з ними самими. І хоча нічого нового в порівнанні з буржуазними естетиками та теоретиками естетизму не давали ті, що з емпізією проголошували всюди поезію телеграфічних дротів, спів машини, гудіння чи шипіння залізниці, галас міста, удари стали, заліза чи бетону, естетику машин й т. и., то за те всі поети, які підходили до пролетарської революції естетично, могли легко атакувати неокласиків, що не приймаючи тієї революції, не гналися за новою естетикою міста, що ніби боялися її, а спираючися на селянах, як українській стихії, давали селянські образи. З часом однак чим-раз більше виходило на верх, що в суті речі йдеться тут про нову естетику змодернізованого інтелігента, що ближче підійшов або намагається підійти до міста, що по-своєму його спостерігає та приймає, а не розуміє, а з другого боку інтелігента, що лякається бетону й заліза, яким дуже страшать модерністи, чи то пак пролетарські поети. Навіть матеріялізація мови, що як знаємо найдалше посунулася і в буржуазно-західно-європейських і в наших пролетарських дадаїстів, і відгетькування від естетизму не дає закрити їхнього чистого естетизму та навіть нового схоластичного підходу до поетичної творчості, як у Вал. Поліщука. Розуміли й розуміють це класики, що признавалися і признаються до мистецької втіхи та насолоди, а Рильський не раз зазначував, що в його противників вилазить наверх естетизм. Українські неокласики виховані на українській, російській і західно-європейській літературі, виступають зовсім такими засобами проти модернізму в українській пролетарській літературі, як німецькі класики Рудольф Олександр Шредер,

Альбрехт Шефер та ін. виступали проти харонтиків, уживаючи найбільш вибагливої й виплеканої форми, добірних слів, античних мотивів. Переживаючи лірично старинну культуру, ізгадані поети беруть античний матеріал і старинну класичну форму. Шредерів переклад Одисеї має таку досконалу форму, що не відчувалося, що гексаметер чужа форма. Як це нам нагадує сучасного класика М. Зерова та його переклади римських і грецьких поетів. Інші поети могли відриватися від життя й дійсності та вриватися в космічність, чому ж не можна було йому вжитися в античність? Від одного до другого недалекий крок, як це бачимо навіть у класика Филиповича. Інші могли співати про шум, гук і т. і., Рильський міг виспівувати спокій; пролетарські поети могли вдивлятися в аероплан, він міг придивлятися до зеленої верби, хтось міг нюхати запах міста, вулиці, бензину, приглядатися й любитися кінськими екскрементами, він міг нюхати запах гречки й т. и. Не можна теж поетичної форми випроваджувати безпосередньо від машини та відкидати давнішу книжкову форму як таку, що ніби вже зовсім не підходить сьогодні. Справу треба ставити так, щоб поети простудіювавши стару й нову форму та відчуваючи ритм сьогоднішнього життя, переходили до нової поетичної техніки та творили її. Можна б іще піднести багато інших думок проти модернізму як наприклад, що в Шекспіровому Гамлетові бачимо стільки динаміки, скільки не може дати нам жоден сучасний аргонавт динамізму, а в Хвильового чи навіть у Поліщука все таки статика, хоч як вони намагалися дати нам позірну динаміку через форму, а лаялися тільки для самої лайки, ніби то в поетичній формі, буржуазні дадаїсти зугарні краще за В. Поліщука, Семенка і Хвильового. А спільне в нас і в вас те, що ми й ви чисті естети, тільки, що ми свідомі цього й признаємося до естетизму, а ви або несвідомі або навмисне його прикриваєте. В Німеччині, де ця боротьба відбувалася на чисто літературному фронті, не вмішувано політики й через те ця боротьба відбулася лагідніше; в нас, однаке, де відбувається пролетарська революція, саме наближення до міста та до пролетаріату через, літературу й модернізм, можна було використовувати в боротьбі проти класиків, що не йшли за цими гаслами, як політичний акт і через те не зверталось уваги на чисто ідеалістичний підхід до мистецтва поетів пролетарських, що мало такі наслідки, що привело декого з тих модерністів у пролетарській літературі до консолідування з класиками.

Гасло «мистецтво для мистецтва» було наслідком теж немалої дози махізму в мистецтві, бо саме махізм як-найпильніше відділив чисте естетичне відчуття й переживання від чистого розумового і протиставив їх собі (*das wissenschaftliche und ästhetische Verhalten, die intellektuelle Funktion und emotionelle Funktion*). Коли я дивлюсь на гори, то я за Махом можу вживати пізнання, розуму й волі, можу спитати, як гори називаються, до якого гірського ланцюга вони належать, із якого геологічного матеріалу вони складаються, хто на них живе, яка їхня рослинність і т. і. Тоді я поступаю чисто науково (*wissenschaftlich*). Але можна все це «розумове» відкинути, усунути, можна усунути всяку волю (наприклад, вилізти на гору) і як тільки можливо чисто віддатися естетичним почуттям, що їх я зазнаю при вигляді гори. Коли дійсно це сталося й я не звертаю на ніщо інше уваги, як тільки на це відокремлене

переживання почувань самих у собі (das isolierte Erleben des Gefühles an sich), тоді маємо душевний стан, відомий під назвою мистецьких переживань. Тоді людина інтелектуально цілковито засліплена, воля в неї зовсім пасивна, тоді людина віддається чистому почуванню і тим почуванням живе, тоді повстає мистецьке почування. Через те саме Мах зі своєю теорією вплинув на поняття, що мистецьке почування – чисто естетичне почування, що воно навіть окрема класа, естетичних почувань, цілком інакша від усіх інших почувань або кажучи словами Хвильового «мистецтво – то архиспецифічна галузь людської діяльності, що намагається задовольнити одну із потреб «духу» людини, саме любов до прекрасного» (Камо грядеши. Стор. 21). Ту архіспеціальність відділювати чисті почування, брати їх як чисто «емоціональну категорію» (Хвильовий) треба мати вроджену, але й треба її виробляти в собі. Матеріалістичне пояснення вражіння від зовнішнього світу через наші змисли давало змогу ідеалістам приймати теорію махізму й вірити в неї, вона давала змогу новим естетам посувати до найдальших границь ізолювання чисто естетичних почувань од усякого розумування, пізніше й волі (останньої, що найбільше витрачувалася на вишукування нових засобів до вражінь), і тим самим давала змогу висуватися голому естетизмові. Свого часу, цеб-то в 90-тих роках минулого століття, проти такого естетичного відокремлювання вражінь, що їх одержуємо тільки на підставі зовнішнього світу, протестував Іван Франко. Цей учений і поет ставив поетові вимогу розуміння обставин, коли йдеться про соціальні питання, що викликавало-б певні почування, що їх поет уміє вкласти в певну поетичну форму, іншими словами вмів дати образ цих почувань; він не відкидав розуму, думки й фантазії, даючи рівночасно повну волю поетові стежити за своїми почуваннями та малювати їх в образах. Але новіші поети, а особливо сучасні, відкидали й відкидають ту здорову думку Франкову й приймають махізм у мистецтві. Можна через те повірити в щирість наївного здивування критика на вимоги пролетарського мистецтва та його питання: «Життя праве чи ліве? На якій платформі стоїть корова, коли скубе травцю, а легкодушний метелик пурхає з квітки на квітку». Він же переконаний, що мистець може передати тільки такі вражіння зовнішнього світу, й не міг повірити, що ці вражіння можуть бути інші. Допомогали до висування естетизму в мистецтві, що був вигідний декому з поетів, і критика й читачі. Всім відомо, як у часи громадянської війни, а потім голоду та руїни все міщанство прагнуло естетики, як усі танці, гімнастика, вистави – все це було обчислене на естетизм. Отже була гонитва за новою формою, за новою технікою. Ті, що не вірили в революцію, шукали в цьому забуття, а ті, що думали, що ми одним скоком плигнули в якийсь утопічний устрій, що ми вже в царстві соціалізму, були переконані, що тепер тільки треба естетично налагоджувати життя, що можна віддатися чисто естетичним почуванням і насолоді. Викликати якісь вражіння в поезії могли або надто сильні якісь нові форми, або надто ніжні. Імеріалістична, а потім і громадянська війна, голод і нещастя призвичаювали до сильних зверхніх товчків і публіка прагнула чогось дуже ніжного, як наприклад музики в поезії, залюблення в її звуки. Тільки сильні, експанзивні натури вимагали сильних зверхніх потрясень, гуку гармат, барабанів і т. і. І через це такі читачі з'єднували в одне всіх поетів, що давали

щось нове, потрясаюче в поезії, чи то зверхньою формою, чи своїм розмахом, чи просто своїм новим винаходом і вигадкою. Так упорядник альманаху «Червоний вінок» зорав до купи поетів, що дають «чудну гармонію зі слів, зойків, поривань у височінь, незадовольняємих жадань і нелюдських гордощів». Йому подобається «борня крайніх протилежностей, «в ній люди шукають похмілля» життя наше повне «божевілля й мрійних оман». Його вражає естетично, як «задумливо дивиться Дм. Загул», а Чумак признається, що в нього дві душі: одна шукає бурі, а друга – блакитний спокій». Для нього може не важне, що вони нове дають, але важне, що те, що вони підносять, є нове та що всі поети новатори разом дають «музичну фугу». Годі було далі проголошувати теорію мистецтва для мистецтва, але легко було її замінювати гаслом «мистецтво для насолоди», «мистецтво, як лишок, як розкіш», що їх прийняли майже всі так творці, як і споживачі, тільки з тією різницею, що одні давали цю насолоду для вибранців, а другі бажали давати її для мас, але теж нераз давали тільки для найбільших вибранців, чи ті навіть для тих, що вже були пересичені всім. Найбільше вмів підійти до смаку інтелігенції П. Тичина. Не даремно А. Ніковський поставив його на чолі мистецького *Vita nova*, що є додатком до нашого життя, є його розкішшю. «Новатор, інгіміст по всьому своєму поетичному складу, всіма своїми образами індивідуаліст, вузько обмежена своїми переживаннями людина, що уважно обсервує себе і свої враження. а не зовнішність, не загально зрозуміле, його ніби то публіка відчула і більш того, каже, що зрозуміла», заявляє в Музагеті Ю. Меженко, що з метою «поетичної насолоди, а не критики» підходить до Тичинової збірки «Сонячні кларнети» й насолоджується найбільш оригінальними та найбільш індивідуальними формами в образності, що походять із звуку. А в літературно мистецькому збірникові «Гроно» цей критик перестерігає навіть у «критично-ліричних замітках» на дві нові поетові збірки «Плуг» і «Замість сонетів і октав», щоб поет не підходив зі зрозумінням до подій, але щоб вчувався в них тільки як музика, як імпресіоніст зору, наче піддаючи тим думку, що краще відчувати все це як стихію, бурю, що її «за чорними хмарами зняли мільйон мускулястих рук», краще брати революцію як шум вітру, хаос, ніж на підставі дійсного розуміння подій подавати свої переживання. «Треба бути дуже обережним з громадськими мотивами, читаємо там, бо легко не вдержатись на цій тонкій кладочці та вгрузнути або в алегорію – і це ще краще – або й зовсім в публіцистику. Буде тоді не вільна душа поета, а літературний віршований фейлетон». І поет, що сприймає революцію, як «трагічну лірику», як жорстокий естетизм» наче слухається тієї перестороги й легко переходить до космічного оркестру, беручи й усесвітню революцію настроєво, естетично, й дає нам у пролетарській поезії гарний зразок космічної поезії, відчуті як музика, як це зробив Момберт у німецькій ліриці (*Die Blüte des Chaos* 1905 р., *Held der Erde* 1919), в якого теж маємо навіть у наголовку «*Die Musik der Welt*» і в якого «*rauschhaft musikalisch ist die Sprache*». Як же не любитися цим космічним оркестром, коли

*Нема там смутку, суму-гніту
Чужий системам егоїзм.*

*Там кожен зна свою орбіту,
Закон – закон – соціалізм.*

Добре теж дивитися «в вічності телескоп» та бачити, як на берегах її ходять сонце в шлеях і бачити в системах світу комуни, що «узяли косфедерації девіз». Розвій промислу, боротьба за ринки торгового й промислового капіталу дали змогу витворити на заході хоча б німецьку лірику космічну, в якій дрібно-буржуазна інтелігенція, поети-активісти, виспівувала свою «космічну любов»; пролетарська революція в нас і бажання всесвітньої революції дала змогу й нашим поетам підійти до космічної лірики, але знову більше з боку естетичного, чистого імпресіонізму (Вітер з України), виспівування каблів, при чому вони тільки позірно ніби то дають не відбитки, а проекти (Семенко, Гео Шкурупій). Немає в цих останніх навіть хаотичних візій, чудес нової техніки, тих чарів і снів, що їх поет революції не має часу точно оброблювати й тільки фіксує. Тичина, що прийняв пролетарську революцію, що дав нам такий сильний заклик до її прийняття навіть у «Космічній оркестрі» (VI, IX, X) і сильний заклик до поетів, щоб її співали (VIII) і ненависть до тих, що її не приймають (Великим брехунам, Відповідь землякам, Ненависти моєї сило, Вітер з України) дав нам теж спроби тієї космічної лірики. Все ж таки Тичина, незвичайно талановитий лірик-імпресіоніст, що прийняв революцію чисто естетично, як звук, як шум, як бурю, як вітер, не був співцем цієї революції й не впливав на революційну молодь, але як «мистець звуку, чудесний лірик природи», що дав нам чудові зразки *der neuen Ichkunst der Impression*, більше впливав на вироблення нового естетичного смаку в поезії. Це показалося особливо в ліриці 1926 р. Його антиподами в естетиці були Семенко, Гео Шкурупій, трохи О. Слісаренко, що творили мистецтво для мистецтва гіршого гатунку й давали вже забавку чи також насолоду людям подібним до себе, цеб-то зі звихненими естетичними почуваннями, що не раз забавлялися вражіннями від звукових взаємовідносин, від штучного виковування нових слів, від карколомних вибриків, б'ючи чисто по міщанському по головах міщан, виказуючи своє задоволення тим, що показували всім язика й задоволено сміялися. «Це самозалюбленість, свавільні поезопісні», коли повіримо, що це дійсно пісні. Ці революціонери в мистецтві ніби то боролися проти давньої естетики, але самі витворювали чисто дадаїстичну естетику й боролися чисто дадаїстськими засобами, а для цього не треба було аж пролетарської революції, як це показали буржуазні мистці західно-європейські, чи південно слов'янські. Бо чим різниться наприклад «Автопортрет» Geo Szkurupij-а від поеми Драгана Алексіча «Тава», або Курта Швітерса «Сигари» від «Отілі люлі». «Стек лю влю плю», чи якої іншої забавки та вправ Семенових із 1914 р. чи 1922 р. (Дивись Кобзар. Стор. 607–617. Стор. 89, 99, 108),

Ось вони:

Драган Алексіч:
Taba Ciklon II.
t A b A.
Ta Bu tabu mimemamo tabu

Гео Шкурупій
geo Oge
ego
geo W (2A. M.) Kurupij

t A b A
 Tabu ABU та Bu a Bu та Bu
 bu t Abbbu
 Tabu
 a Bu та Bu (propokatepetl)
 a Bu popopo) Та Bu (какака)
 abua abuA abu E аби I
 і т. ин.
 (И. Маца, Искусство современной Европы Госиздат 1926. Москва – Ленинград, стор.).
 Курт Швігерс
 Сигари ер
 Си ери
 га е С
 ри е СИ
 еС е СИГе
 и е СИГеА
 Те е СИГеАсР
 а е СИГеАеРИ
 Ibidem Стор. 76.

geometri
 ja
 geograf i
 ja
 geo
 log i ja ego
 evropA A frik-
 sia Avstra liA
 merik
 geo Oge ego
 geo Wkurupij
 Avtoportrvt
 Михайль Семенко
 Отілі люлі чи О
 лілі лялі АО
 льолі йолі АОО
 лілі АООО
 ю ПАВЛО
 ю ПОПАСИ
 ю КОРОВУ 1922 р.
 1914 р. і т. ін.

Ці естети з люмпенпролетарським настроєм, що жили життям без змісту так до революції, як і підчас революції, чого найкращим доказом є Семенків «Кобзар», що навіть чомусь одержав заслужену похвалу від проф. Якубського ще 1925 р. (Ч. III. 1–2), соліпсисти що їх робило життя, що «ломлять усе старе», розуміється на словах (говорю тут Семенковими словами), що не будують нічого нового, вони не годні створити навіть поезії каблів й дають тільки забавки, чи іграшки в космічну лірику». Їм легко нищити всяку синтаксу, всяке думання, всяку ліричну форму, бо й так вони їм не легко давалися. (Диви деякі вірші в Кобзарі). Вони не здатні, як Моргенштерн у своїх гротесках, «Galgelieder», «Ginggan», «Palmström», «Palma Kunkel» у справжній поетичній формі дати іронію на сучасне мистецтво, чи як І. Франко бичувати модерністів таки їхніми засобами. Естетично відчута всесвітня революція дає їм змогу ідеалістично підходити до творення мови інтерреспубліки та бавитися в фантазії своїм «я» в інтернаціональному просторі всіх частин світу серед каблів, радіо і т. ін. А їх дадаїстичний підхід до мистецтва, до поезії дає їм змогу пристосовувати дадаїстичне гасло «Геть із мистецтвом» до теорії конструктивізму й вони, натягаючи свою чисто ідеалістичну діалектику, виступають в особі свого представника Семенка з теорією деструктивізму мистецтва в журналі «Червоний Шлях» за 1924 р. Семенко, що інакше не уявляв собі мистецтва, як тільки l'art pour l'art, через своє розуміння мистецтва як культу, хотів зовсім знищити всяке мистецтво, прикликавши до цього навіть ленінізм, «тлумачучи його вдоль і впоперек» (його вираз до інших легко надається до нього самого), а редакція згаданого журналу давала на це згоду. Коли нарешті виступили 1921 р. три пролетарські поети групи «Жовтень» – Сосюра, Йогансен і

Хвильовий, «неподільна частина пролетаріату», то вони вже були, особливо два останні, втягнуті в боротьбу за стилі, в боротьбу за нову естетику. Ніби «пориваючи всі звязки з дотеперішнім мистецтвом» і заперечуючи всі дотеперішні традиції, як теж одгетькуючись од неокласиків і «не життєтворчих футуристичних безмайбутників, що видають голу руйнацію за творчість», в суті речі приймали «формалістичні школи і течії (імажинізм, комфутуризм)» і почали давати цілковиту модерну. Коли талановитий лірик Сосюра на підставі нових поетів імпресіоністично почав малювати громадську війну, так як він її сприймав, беручи в ній участь, то Хвильовий, давши декілька зразків промислової чи технічної романтики в ліриці, перейшов до прози й тут дав нам зразки свого розуміння мистецтва. Цілковитий і навмисний розрив із старими письменниками, що все таки мають на нього вплив, як Стефаник і Коцюбинський, останні досягнення модерністичної естетики, зверхній динамізм, що виявлявся в крайньому імпресіонізмі й експресіонізмі при внутрішній статиці (всі його твори – це характеристика дієвих осіб), його признання до того, як він іде за імпресіонізмом, коли каже, що не знає, який буде кінець його твору, що буде в дальшому розділі й т. ін., це все аж надто ясно показує нам, що він представник занепаду певної літературної форми, яку він дає ніби як початок нової пролетарської літератури. Його форма вже в зародку не життєздатна, її пролетаріат не міг прийняти. Сам автор не здавав собі справи, куди йти далі в розвою форми, до якої він гнав і себе і інших (від модерни, щоб йти далі). Як іще йти від футуризму та експресіонізму, тих виплодів ідеалістів-естетів із дрібної буржуазії, що приймали пасивно або були безраді чи навіть раділи з розвитку капіталізму та останньої його фази – імперіялізму – через високу техніку. Тільки дадаїзм і заумна мова, що вже інколи попадається в його творах, є дальшим розвитком його форм, тільки залюблення в запах слова провадило до відриву від життя, до розуміння, що мистецтво має свої закони, окремі від життя, до творення романтики вітаїзму й т. ін. Свою помилку побачить Хвильовий пізніше і буде далі посуватись у помилках, а поки що він буде мати велетенський вплив на молодь, що прийшла щиро творити пролетарську літературу. Ця молодь, зорганізована в спілки «Плуг» і провінціальні спілки «Гарту», бере харківський «Гарт», де зосереджувалися вже відомі пролетарські співці, як Еллан, Хвильовий, Тичина, Сосюра та інші, за зразок для себе при підході до творення пролетарської літератури. Молодь не підходить до літератури з чисто естетичного боку, але вважає її за один із важніших чинників у будівництві нового життя, хоча йде в цьому задалеко й витворює примітивно агітаційну поезію та белетристику. Ця молодь без політичного досвіду вишколення й загартування в складних умовах непи найшлася в Далеко важчих умовах, ніж перші пролетарські поети. В молодих поетів була сильна воля, було й відчуття ненависті до старого громадського ладу й любов до нового життя, але не було пізнання й розуміння цього останнього. Крім того, в них не було літературного вишколення. Коли старші поети й письменники не раз через високе літературне вишколення доходили до примітивізму, як у Тичини, чи навіть у Хвильового, то в молодих навпаки брак усякої літературної освіти робив їх справжніми примітивістами; коли Поліщук і інші в гонитві за новою динамічною формою, за

верлібром доходили до крайної прози, то молодь не могла нічого іншого давати, не знаючи складної ліричної форми, через те, що не читала навіть старшої української літератури, як чужої по ідеології та формі, що ніби-то віджила зовсім. Хочаби все таки «урбанізуватись» і стати співцями пролетарського колективу й повіривши в нові естетичні теорії, молоді поети почали її приймати й почали давати твори наївного примітивізму. Боротьба між старшими літераторами й молодими була неминуча й вона вибухла з цілою силою 1925 р. Як ця боротьба нагадує боротьбу між німецькими примітивістами в експресіонізмі та творцями експресіоністичного примітивізму з одного боку та боротьбу між експресіоністами й імпресіоністами з другого. Німецькі експресіоністи, що пішли наступом на імпресіоністів, хочаби перетворити світ на підставі духа, дійшли до початку, де «людина найбільш подібна до бога», й так витворили мистецтво примітивізму (дикунства й дитинства) і почали боротьбу проти закостенілих форм мистецьких так, що вийшло почування, що вони стоять на початку творчості; в нас революція пролетарська вимагала покінчити з буржуазною культурою та творити нову культуру пролетарську (за виразом Пилипенковим несанс), давала подібне почування. В Німеччині боротьба творців примітивізму проти молоді, що внесла туди своє незнання й викликала проти себе бурю, в нас гартованці з Хвильовим на чолі, що самі за модерністами дійшли до краю в формі, виступили проти недосвідченої молоді. Яке здивування мусіло виринути в цієї останньої, коли вона побачила проти себе виступ таки своїх учителів. За що? Співати на ті самі теми, що досі, про еротичу, похову анархію, що її мали в Семенка, Шкурупія, Атаманюка й ін. чи навіть у Хвильового, вони здібніші, вони мають теж деяку практику з села. На нищення дотеперішньої моральності вони готові, бо взагалі в них іще поняття про неї дуже примітивні. Любови до пролетаріату ніхто не може їм заперечити, а змагання до урбанізації теж річ похвальна. Експресіонізм у них часом дійсний вираз екстази, якоїсь селянської релігійності, в зв'язку з якоюсь пихою й битою, що їх бачили не в одного з тих, кого зараховували до поетів пролетарських. Дати виплід екстази без ніякого зв'язку, без ніякого значіння, без знання граматичних правил вони зугарні все ж таки краще, як комфути та аспанфути. Запас грубих слів у них є. А коли ходить о програмові речі, мають лозунги в газетах, постанови компартії й т. ін. Проте показалося незабаром, що це не так. Бо коли перші вже перейшли все в житті, то останні ще й не зазнали добре життя; коли тамті перейшли вже всі смаки, то ці тільки кушають і беруть на язик; коли аспанфути нищать, то ці хочуть будувати. Але що будувати літератури ніяк не можна з руїн модернізму, зрозуміли вже й аспанфути й гартованці, а при закладах підвалин у літературі на підставі життя можна при непі й політичній невішкolenості дійти до куркульської стихії й до дрібно-буржуазної ідеології, що її почав закидати Хвильовий Пилипенкові та його однодумцям із молодих.

Коли аспанфути з Семенком на чолі зрозуміли, що футуризм і дадаїзм – де-струкція мистецтва й через те вдаряються в теорію, що викриває їхній голий естетизм і зближає їх із тими штурм і дренгерами буржуазними, що теж бажають покінчити з усяким мистецтвом і літературою, бо ж цілий світ має бути естетичний, дарма, що перші притягають до цього ленінізм, то Хвильовий, що теж дав нам зразки чисто декадентської форми в літературі, дійшов до думки,

що, хочачи дати можливість народитися новій пролетарській літературі, поети й письменники мусять спиратися на чомусь і не відриватися від давньої літератури; а тимчасом Пилипенко з плужанами є тієї думки, що для народин пролетарської літератури вистарчить пролетарське переконання. Так виглядає ця боротьба за «Європу і просвіту», що в дійсності є боротьбою між імпресіонізмом і експресіонізмом у нашій радянській дійсності. Дуже часто наші полемісти й теоретики мистецтва та критики беруть навіть аргументи, що їх мають у німецьких чи інших критиків імпресіоністів і експресіоністів, літературних активістів і революціонерів у естетиці. Наші теоретики не бачать чи не хочуть бачити їхнього метафізичного ідеалізму, не зважають, що боротьба між імпресіоністами й експресіоністами є наслідком їхнього відірвання від життя, є ідеалістичною теоретичною боротьбою й через це стає метафізичною. «Nicht den Schein, sondern das Wesen, nicht das Sinnliche, sondern das Geistige», ця теоретична формула німецьких експресіоністів-активістів у боротьбі з німецькими імпресіоністами-споглядачами-пасивістами в наших радянських умовах прийняла формулу: «Не мистецтво пасивного споглядання, але мистецтво як метода будування життя». Російські й українські імпресіоністи робили маленький додаточок до Плеханівської теорії мистецтва, що виявляє всю суть їхню. Цей маленький додаточок виказує яскраво, як вони поступають тут у дусі чисто індивідуалістичного розуміння мистецтва, як імпресіонізму, що як вислід теорії махізму провадить до мистецтва як мети, до чистого естетизму. Плеханов писав: «Мистецтво то є пізнання життя за допомогою образів», а Хвильовий і Поліщук у нас, Воронський у росіян, робили маленьку ревізію того Плеханівського твердження через маленький додаточок: «у формі почуттєвого споглядання», роблячи з цього мистецтво чисто емоціональною категорією в дусі махізму. Цей додаточок, ніби то такий невинний, набирає переваги над першою частиною, над Плеханівською теорією, що приймала споглядання життя, але й розуміння його, зглядно споглядання для зрозуміння й думки, відкіля йшло й певне емоціональне почування, а тут почуттєве споглядання стало метою або що-найбільше засобом до одержування вражень і переживання, стало чистою теорією споглядання, а через те й дійсно пасивним естетизмом. Тут уже немає й тіни думання образами, чи образного думання, а є тільки відчування й то спеціальні чи специфічні відчування, що на них треба розумітися, що їх треба виробляти через ізолювання. Наслідки того не довго на себе дали чекати. Ми маємо статтю Хвильового про Еллана, в якій уже Хвильовий доходить до тієї думки, до якої доходив Евшан іще 1910 р. в розумінні Франка, що ніби то Франко поет боровся з поетом громадянином. Отже сьогодні, виходить, не можна бути ліриком громадянином, бо дійдеш до песимізму. Автор «Осени» навіть не бачить, що розуміння поступу наперед і ясний образ того, що Україна «на зорі нового дня» викликає в Ол. Слісаренка приємне почування, навіть підказує йому маршовий ритм (Україна, Жит. і Рев.» 8). Не хоче брати теж на увагу таких поетів, що як Загуд зовсім щиро співають:

*Ненавиджу плоскі порядки
І лінії рівних доріг,*

*Хай через кручі й рогатки
Летить мій нестримний біг*

(Далекі заклики, Жит. і Рев. 8).

Або ось переді мною коротенький автобіографічний нарис Артура Голічера, німецького поета, що пише про себе так: «Я мав 48 років, коли звільнення поневоленого російського народу показало мені, шлях від утопійного думання до позитивної акції політичної. Рік 1917 раптом потряс мене в моєму житті й визначив мені його течію та напрям. Сьогодні на 56 році життя я відчуваю себе молодшим, повнішим віри й надії, як на 20-му». А його побут у ССРР, змальований у збірці «Drei Monate in Sowjetrussland» 1921, саме в часі руїни та голоду міг нагнати йому більше песимізму, ніж сьогоднішній стан. Та й у Тичини маємо твори, що в них поет виходив «від голови» (М. Зеров. «До джерел» Стор. 19), але перетопивши свої думки у своєму почуванні, вмів знайти поетичні образи й поетичні вислови й дав нам прекрасні ліричні вірші. Так отже відкидання розуму й думки, розуміння дійсності, що давало б певну емоцію та виливалось би в поетичні образи, допроваджує навіть Хвильового до сприйняття махізму в мистецтві. Бо поет марксівець мусить розуміти дійсність, мусить мати ясну думку, щоб це розуміння давало радість, що йдемо до будови кращого життя, щоб давало йому радість чи біль, коли бачить, як важкі шляхи до того нового життя, та які зусилля покладаємо на це, щоб здійснювати мету. Поет марксівець може ясно бачити ту колосальну зміну, що зайшла в особистому житті людини й малювати душевні її процеси. Іншими словами, поет марксівець повинен і мусить у громадській поезії завжди виходити від розуміння дійсності, а це розуміння зовсім не перешкоджає чистому ліризмові, як думає Хвильовий, навпаки тільки збільшить багатство його почувань так особистих як і громадських, тільки покаже йому, яке різноманітне людське життя, та яке воно складне, який багатий матеріал для поета. Брак цього розуміння дійсності, брак розуміння конкретної людини, брак розуміння чинників і засобів, що впливали б на зміну життя, бачимо теж і в Пилипенка, і в тих, що приймають боротьбу, поступ наперед, діяння, бурю, що приймаючи тезу мистецтва як «методу будування життя», приймають тільки волю без пізнання й відчуження, не раз і без спостереження життя.

Поки що перемогла теорія споглядання й 1926 р. перейшов під знаком імпресіонізму в поезії, під гаслом поезії чистого спостереження пасивного, гонити за враженням та приніс перемогу естетизму. Перемагав теж і теорія ізолювання почувань і вироблення і чистого естетичного почування, відкинення всякої свідомості, всякого розумового й інтелектуального почування та вольова пасивність. Підходження до сьогоднішніх подій тільки через споглядання, як цього вимагав для ліриків Хвильовий (життя тільки «уриwkами, зненацька» Сосюра), викликає тільки сум і то дійсний і в багатьох випадках удаваний. Не допоможуть тут його заклики до грецько-еллінської радості, що її маємо в грецьких поетів, які до речі зовсім не творили своїх творів через ізолювання почувань і вчування, через поетичну естетику, через пасивне споглядання, коли входить у моду приймати цілий світ одним змислом (як от Драй-Хмара оком) і відкидати ло-

гичність і раціональність у світоприйманні поета й усвятювати аіраціональність і алогичність. І наукова стаття акад. Тутківського в журналі «Червоний Шлях» 1926 р. 7–8 про використання енергії рік на Україні має далеко більше поезії, ніж поезійка А. Панова «Дніпрельстан» (відкіля «ь», тільки хіба для музики) чи навіть у В. Сосюри, що поза гімном бетонові й залізу дає декілька гіперболичних образів. Час би вже не звертати нашої уваги тільки на такий охумотон як «тепло всім нам стане від холоду закутих хвиль», бо ті, що повірять у це, завтра почнуть сумувати. Вже пора теж перестати думати, що «советская власть як прийде, так ви будете тільки сидіть і самоварик піддувать».

Минулий 1926 рік у ліриці перейшов теж під знаком перемоги класиків що до поетичної техніки. Іде тільки ще тиха та явна боротьба, чи приймати форму класичну, античну, чи передавати в сучасній формі імпресіонізму, в динаміці почувань, зверхніх вражінь, шуму, галасу, з асонансами, алітераціями, чи дати-ся носити почуванням, як хмарка вітрові серед степу, як човен на морі, чи вложити свої почування в певну форму, зорганізувати їх. Треба сказати, що старші поети – колишні гартівці, а теперішні ваплітівці – переходять на античну форму, а молодші то на новішу, чисто імпресіоністичну, неіаз чисто Тичинову форму, то теж підробляються під класиків, рідше давніших поетів, як Шевченка та Франка (В. Мисик; у Мати, Ж. і Р. 7 за Шевченковим «Садок вишневий», Іван Вишневий, Зоря 20 теж за Шевченком; Огневик, Колискоіа, Плужанин 8–9 іде за Франком, На ріці вавилонській... і т. і.). Хвильовий, що в модернізмі своєї форми дійшов був до краю й через це зайшов у темний кут, мусів, приймаючи дальший розвій мистецтва, прийняти циклову систему культур і, виходячи від азійського ренесансу, мусів подати руку класикам, куди потягнув і ваплітовця Тичину, що, давши гарні зразки чистої імпресії й музики, дійшов уже до штучно витворюваної мелодії, штучного розділу й перериву слів і наірешті прийняв гексаметр, отже чисто античну форму, а Пилипенко з плужанами вчатьс ясонансів і алітерацій, поміщують у «Плужанині», цьому органі щирих студійців, статті про евфонію, витворюють мистецько чи естетично-культуриваційну атмосферу, отже починають від кінця свою науку так, як робили це старші гартівці з творчістю Тичини 1921–23 р. Можна думати, що незабаром і вони найдуться на вершинах формального досліджування класичної форми, на яких найшлися ваплітовці зі статтею Йогансена в першому зошиті та статтями в журналі «Червоний Шлях» (стаття Майфета про Тичинову творчість). Практично плужанські поети вже дають у «Плужанині» ч. 12 чисто імпресіоністичні малюнки природи, як це маємо в головних журналах «Червоний Шлях» і «Життя й Революція». А ціла лірика 1926 р. разом дає декілька явищ природи, пори року, особливо осінь, вражіння міста й села, любов, сум за минулим, отже декілька мотивів, що їх виспівують старші й молоді поети на всі лади з чисто суб'єктивним відчуванням, розуміється неіаз не без штучности. Звуження ріжноманітних людських почувань до зору, до слуху, нюху, до вчування в речі, ось що маємо в ліриці 1926 р. В цім чистім імпресіонізмі, фіксації вражінь зору чи слуху в образах, у записуванні непов'язаних мотивів, отже в поезійках, що всім їм можна дати спільний наголоіок «Змислові вражіння», в ліриці зовнішніх вражінь, що її можна читати без ніякої ріжниці з гори або з долини,

цьому безідейному мистецтві, що його вже підкреслює Євшан у молодомузців, перейшли вже сьогоднішні поети навіть імпресіоністів-класиків, як от Рильського, в якого знайдемо все таки думку, рефлексії, асоціації, почування, що їх викличе природа, чи щось інше, висловлені в гарній формі поетичній. Коли ж наші поети хочуть дати революційну лірику чи поезію праці, то вдаються до перекладів із чужих літератур. Переклади в журналі «Життя й Революція», в «Зорі» ч. 20, переклад дуже гарної поезійки Мечислава Бравна, «індустріального» поета сучасної Польщі, де бачимо стільки бадьорости й радості, що її можуть позавидувати наші поети, в яких на кожному кроці Бодлерівські тони й барви, а рідка радість така щира, як у Козенка «Люблю робить» (Ж. і Р. 4), чи в Ів. Цітовича, (О радість, радість жити – й робити на землі. Червоний Шлях 4).

II

У журналі «Червоний Шлях» за минулий рік ч. 9. згадує М. Сайко у віршованій формі, як

Після студійних «битв» розширюються груди,
(тоді в них – снів; тоді в них «Плуг» і «Гарт»),
він ізгадує, як
«Наклали» вакурат і «Ланці» і «Митусі»,
(? ам)
тай Гарт і Плуг один'дного скубнув...

і після таких «щипких» дискусій не може заснути до ранку й через те йде на поле, де на нього «чекає давно вже чебрець». І вже його «Літосінь» (Чер. Шл. 1926 р. ч. 1.) показує, який вплив мали ці дискусії й те, що після них ішов поет на лоно природи. Мимохить приходили йому при вигляді природи, при запахів полів і степових квіток, на думку ніжні й пахучі, музикально відчуті виривки та явища з природи, відбиті за допомогою індивідуальних почувань у поетичній формі в одного з найкращих гартівців П. Тичини. Мимохить находила на нього думка, що її підносили старші гартівці з Миколою Хвильовим на чолі, цеб-то, що треба молоді вчитися в гарних мистців слова, і напроваджувала поета на бажання доходити до поетичної техніки цього мистця імпресіоністичних малюнків. Мимохить мусів він заглядати до критичних статтів так про цього імпресіоніста-музика в поезії, як і про інших поетів і мусів зачитуватися в чисто формалістичний підхід до поезії, де славилося асонанси й алітерації, де підносилося навіть якусь символику звуків. Таке иринайменше в мене вражіння, коли я підхожу до лірики М. Сайка, що став одним із частіших поетів журналу «Червоний Шлях», та інших ліриків-імпресіоністів 1926 р. Так і бачиться, коли читаєш, як «сизо-сині сливи лоскоче серпень», або «як біжать вечорі – веселкове весло», чи то як «хочеться хлеснуть хмільного меду жбан» або «тишу проріже пізно скрипом журавель» і т. і., що поет повірив у символику звуків і думає, що можна наприклад: буквою «в» передати вражіння вечора, чи то, що буква «с» передає смуток, чи «х», або «ж» якусь веселість, бадьорість, якусь дитячу безтурботність. А далі? Далі тільки повторювати за французькою новою лірикою, що «A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu». Тут

звук слів набирає особливої ваги. Він навіть уже не стає малюванням, чи забарвлюванням настрою, його починають уже поети підбирати романтично як слух барв і як бачення звуків (als Farbenhören und Klängesehen). Коли ці образи вказують уже на надуманість, то ще більше її бачимо при самому образі «Літосінь», на цьому стягуванні слів, на тій музиці слів, а не значінні, що вже допроваджувала й Тичину до штучності в його збірці «Вітер з України». Це змагання передати звуки, шуми, музику словами допроваджувало В. Мисика до ще більшої штучності, коли він допускає собі вживати таких форм, як

*Біжать, біжать кооні
У степ зоолотий*

та

*Біжать, біжааь коні
У степ зоолотий*

(Дні. Чер. Шл. 2.),

то знову зоровий, барвний опис викликає співзвучні слова вже по чистій алітерації. Наприклад: «Синій вітер, осінній, сонний». Гр. Косяченка, Жит. і Рев. 11. Такий підхід до поезії набирає вже інколи або розумового відтінку, або ще більше допроваджує до підбирання зовсім випадкових слів, підказаних звуком, що тратить своє значіння як символ або образ певного почування. Таке розумове підтягування під асонанси відчувається в одних більше, в других менше. Ось беру перший ліпший зразок, де поза певним образом криється поетове підбирання слів для звуку:

*Кров дико набуялась
За день коло коси
Облігся тил і галас,
В росяний сон овси.*

*Хтось люлі колисає
Юл колосковий вниз –
В крові скрипить – співає
Музичний коповіз...*

(Ів. Цітович. пісні. Ч. Ш. 4).

або

*Розцвітає синь
Як моя мета,
Десь біжать у плин
Золоті літа...*

(Гр. Косяченко. Степ. Ж. і Р. 9).

Але бував ще гірше. В мене в руках ще недрукована ліролегенда молодого гартівця одеського, якого твори вже появляються в друкові, що зібрав до купи всю алогічність і замилювання в асонанси, алітерації й асоціації слів. Є в Сосю-ри ліробалада «Перстень» (Ч. III. 3.) чому б не бути ліролегенді, що є властиво набором слів, штучно підбраних, чи підказаних звуковим міркуванням:

*Південь, синій день,
На атолі
 пальм тінь
Океан.....
 і невпинність пісень
Хлюп... хлюп.
Я наївний дикун
 Окунь.
Каже жрець мені
Окунь кинь і т. ин.*

Тут уже візія, чари, містика, що вже починає появлятися в інших поетів, як у Дмитра Тася, що «розпинає свій біль на кожнім перехресті розп'ятих улиць міста» («Зустріч». Ж. і Р. 2–3) або Миколи Бажана.

*Снується дим опівнічних офір
Несуть жерці на слані рядна лінні
Нічим богам свої дари уклінні, –
бо ж він «бачив у незнамому тремтінні», як
Поганська ніч лягла на чорний бір*
(Ж. і Р. 9),

не згадуючи вже за містику Філянського, що бачить

*Тайну в камені і дереві
У пісні, слові і в струні;
Її ховає її день рожевий,
Вона в колиці і труні.
Її не зна базарів склака,
Її не кличе буднів шум,
Лиш тих за нею стежить око,
У кого чоло – в смугах дум.*

(Образи. Ч. III. 3).

Легко можуть найсуб'єктивніші, найделікатніші імпресії хвилевої та швидкої дійсності переходити в фантазію, в казковість; легко може дійсність переходити в недійсність, спостереження в свободну творчість або фотографія барв може переходити в візію барв. Легко може імпресіоніст оддаватися помаленьки ніжному містичному одушевленню, або заглиблюватися в ніжний містичний сум і Бальмонтівські мотиви, що тепер найбільше поширені в наших поетів.

Легко від «тінів вечерових», від «задумано-багрових річок» (Дніпровський) переходити до того, як

*Важкий туман душив, і невідоме вшестя
Незнаний велетень творив за сотні миль*

(Дм. Тась. Зустріч. Ж. і Р. 2–3).

Коли в Ол. Коржа зима викликає зорові та нюхові враження цвіту черемухи та його запаху, то які вже образи викликають у Фальківського його туга за Поліссям (Диви Казка). Буває «синій сон, росяний сон» і т. і., то чому ж не надавати інших спектральних барв до кожного іменника. Приклад того, як сучасний імпресіоніст легко переходить від образів, відчутих своєрідно через своє «я», до фантастики, щоб через неї давати малюнок природи, давати фантастику вражень і почувань, чи то привиди барв, дає нам Ол. Слісаренко (Осінь. Чер. Шл. 9). У цій поезії історична романтика разом із творчою фантазією та навіть якоюсь містикою має дати опис природи, або те відчуття, що його має поет, коли дивиться на природу в осени. Часом теж треба дорозумітися, як поет дійшов до такого образу, як у Йогансена, що ідучи залізницею бачить, як

*... Синій ліс
Мене пішов шукать за горизонт*

або

*Встають поля
І ріки підіймаються до хмари.*

(Три вірші. Ч. Ш. 3).

Можна думати, що сучасні поети люблять оспівувати осінь не тільки через те, що «в саду душі» за образним малюнком В. Сосюри, чи «в серці» за Гр. Косаченком, у них теж осінь, але тут уже втерті деякі образи, вироблена певна скала барв, певні звукові сполучення дають їм змогу давати нові комбінації. Немає майже сучасного поета, щоб не співав на тему осени, немає майже жадного числа журналу не то в осени, але й узимі, влітку, де б не було поезії про осінь, або не було осінніх мотивів, чи образів, що нагадують нам цю пору року. В Мисика поза осінь, що її виспіває на всі лади, що не знає й не бачить іншої теми, майже немає інших вражень, як тільки похмурої й туманної осени, так що йому навіть на весні вчуваються осінні шуми й він сам «нерідний весні» (Ж. і Р. 4). Виробився вже навіть шаблонний спосіб малювання почувань, що їх викликає осінь, це обов'язковий смуток, чи «синій сум», це нудьга, втома й т. и. Навіть якось аж дивно робиться, коли серед цих похмурих тонів сьогоднішньої лірики Олександр Сорока бачить «золотаві дні», коли завважає, як «кружить листя жовте весело в танку», як сміється сонце, та що йому здається, що минула осінь (На карнизі голуб. Ж. і Р. 9).

Сучасного поета вражають яскраві кольори, в літку червоні та сині, в осени жовті та голубі. Поет стежить, як

*Осінь проши жовті по дібровах
вже почала.
Прошила спершу чисницею в листі
лиш де-не-де
І що не день мережки золотисті
рясніш веде.*

(Василь Мисик. «Осінне» Ж. і Р. 9)

або як

*Голубіють райки – голубіють роси. –
Голубіє осінь у саду
Скоро коло брами иней розкосі
На пожовкле листя упадуть,*

(Дм. Фальківський. Ж. і Р. 10)

чи то як

*В'яже осінь ліси перевеслами
Жинтарево-коральово жовтими*

(Осінне. Н. Забіла. Плужанин. 8–9).

Все ж таки й тут не маємо цілої скалі барв, якось їх не бачать у природі в різних порах року сьогоднішні поети. Мимоволі спадає на думку, що це не правдива імпресія на підставі вражень із природи, а надумана, чисто книжкова. Інакше сучасні поети натуралісти бачили б ту різнородність у природі, що її завважав Кирило, герой оповідання «В дорозі», дали б цілий спектр барв, що їх дав нам Коцюбинський, малюючи справжню природу, що відчув «оргію квітів і трав, п'яний сон сонця, якесь шаленство кольорів, пахоців, форм». А так тільки на слово приходить повірити В. Ярошенкові, коли вів нас запевнює, що вміє передати спектральну скалю барв і навіть її побільшувати.

*Кожен промінь розпинається
На сім колірив в мені,
Кожен колір розгоряється
На двоїстому вогні*

Коли тут ходить о зорові образи, то інші поети дають нам слухові.
Одшуміло літо

(Дмитро Фальківський. Ж. і Р. 8)

За містом осінь плаче,

(Гр. Косяченко. Ж. і Р. 12)

Там за шумом,

(Гордієнко Д., Ж. і Р. 2–3)

*Неясний звук, далекий звук у мні,
то мрії черкає ніч осіння*

*Встає в шорохкім шамотінні
туман з вечірньої землі.*

(Мик. Бажан. Ж. і Р. 1).

Взагалі можна сказати, що сьогодні кожний поет намагається відчутти природу та її явища за Тичиновим почином як музику, й ці свої почування хоче виливати в словесні новотвори, що мають передати якесь неясне брєнїння. (На сланї (? А. М.) рядна лїннї, юл колосковий і т. і.).

Але бїльше за все люблять поети дивитися на те, як пустїють степи й сади, як

*Ранком на свїтаннї
в золотї огнїв
упаде останнє
листя ясенїв*

(Жовтєнь. Гр. Косяченко. Ж і Р. II).

Вони малюють жалє за цим, коли природа не сама скидає красу свою, жовте листя, але поет допоможе їй, або коли зжинають квїти в полі (Методїй Чорний. В саду. Ж. і Р. II. Дм. Фалькївський. Там же). Рїдко найдеш серед природи, крім поета, задивленого, заслуханого, вчутого в природу, їнших живих людєй. Гарний образ порївнаннє безпритульних їз опалим листям, що ним землю засипає холодний листопад, дає Микола Терещенко. (Опале листя. Ж. і Р. 10).

*Зарившися в обїйми
Сухих осїннїх зїль,
Вони грудьми своїми
Вдихають їхню цвїль.*

А звичайно це все поезїя пошарпаних нервїв, що втїкає від дїйсности, а

*Коли нї крихточки любови
Нї зненависти, нї. страху,
То про красу не буде й мови
На вбогїм життєвїм шляху.*

(Дм. Загул. Далекї заклики. Ж. і Р. 8).

Можна повїрити Олексї Влизьковї, що вїн тїльки за плугом може взнати, чи вїн поет (Ж. і Р. 10) або Дм. Фалькївському, що коли б вїн пожив серед своїх полїських борїв, що коли б вїн вслухувався в їхнїй шум, коли б бачив перед собою синї гаї, болота й поля, то вїн мїг би створити багато легенд і пїсень, бо вїн може гарно спївати «щирими й нїжними словами про те, як шепочуться лози», бо тїльки природа може викликати в нього думки огнистї й журу, (Казка. Ж. і Р. 1.), що їй чогось сьогодні поклоняються майже всї поети.

Щоб дїстати все таки неяснї звуки, шуми, поети почали їх шукати в природї, що «диктувала їм яркї слова», і так їмпресїонїзм зору та слуху, лїрика барв, лїрика звукїв запанували саме цього року. Але це має свої лихї наслїдки. Поет

іде на поля, його «кличе земля тільки в шир, у шум шовковий», він хоче побігти на межу й ловити в щасливі жмені дощів сцілющий шум, бо це ж найвища радість. (В. Мисик. Дні. Чер. Шл. 2). Інший пішов би босяком, гуляєм, щоб нюхати туман, аромат конвалій серед гаю.

*Хороше-ж то в пуцах і степах
Спати ночі... Міряти дороги...
Поцілунки вітру на губах...
Сині крила тихої тривоги...*

Ол. Близько Ж. і Р. 8. Чую, Чую.

Хіба так важна ця босяцька психологія, якесь бажання бути безпритульним, що повторена ця рoesie intime знову в журналі Чер. Шлях 11–12.

Не інакше, як тільки така сама психологія викликає в О. Лана бажання йти в лісовики й там

*В однім дуплі з совою жив би вкупі
Сумне «ку-гу» що голосу кричав.
Лісничому підкравиш до халупи
Котом невидючим в пільмі нявчав.*
(Черн. Шл. 7–8).

Що ж, багато з наших поетів полюбило Єсеніна, для них «його рядки як меду сот», він для них «синій сон» (Ю. Яновський. Ч. ПІ. 4), чи радше мода. Був у моді Вергарн чи Уїт-Уїтмен, коли треба було йти з села до міста, можна брати за модиста С Єсеніна, коли змудилося місто, коли прийшло розчарування, чи радше незрозуміння міста. Але вже зовсім погано, коли поет в гонитві за мелодійними звуками в природі й асонансами та алітераціями в поезії починає так підлягати цій природі, що робиться неврастеніком, коли починає його серцю бути «неспокійно», коли в його серцю муляко (М. Сайко), коли «в серці немов в-осени осипається листом надія», коли поет «допиває келих осени до дна» (Гр. Косяченко) чи носить «мли весняної навіяну тривогу» (Ю. Яновський), або коли сьогоднішній поет-натураліст шукає в природі тільки сумних тонів інтелігентського хникання, або гониться за такими образами в природі, щоб «боліти її болями», (Гр. Косяченко). Після такої поезії наших виніжених натуралістів, якою сильною видається вся поезія природи німецького поета Карла Цукмайєра (Збірка Der Baum). В його поезії відчуваєш сильного й здорового мандрівника, що теж бажає перебути:

*Eine Nacht im Gebirgsschnee, unterm veissenden Strudel der Sterne
Eine Nacht an Bord, im brüllenden Herbstorkan.*

В його піснях пливе життя, як і в світі рослинному та звіринному, що про нього він співає. Його пісні, його строфи та рядки дійсно клеочуть, шумлять,

киплять, бrenять повним життям дійсної природи, а не голубіють, синіють, сумують, сонніють, блудять, тужать, томліють, туманіють, задивлюються, заслухуються, занюхуються, як молодий радянський поет 1926 р., що через асонанси й алітерації хоче бачити й відчувати природу, що пішов за модою підтягати за Єсеніном на лірі. З сучасної лірики не вчує він навіть грому, як Драй-Хмара, що його чомусь «міфологізує» й робить «грімєм», отже якимсь Зевесом, хоча передає його Тичиновим засобом (Зоря. 19), ні не побачить «провалля і скелі, де грають веселі струмки», як побачив і почув Дмитро Загул і через те міг дати гарну поезійку (Делекі заклики Ж. і Р. 8).

Жаден із поетів 1926 р. не дійшов до такої досконалости й оригінального відчуження природи та передачі її в поетичній формі, як Тичина, хоча «музика небес однаково милує їх усіх», як видно зі слів С. Бена. Та й сам учитель у сьогоднішній ліриці, що йому навіяла кримська природа (Ж. і Р. П.), наче повторює себе з 1917 р. За те посунулися вони далі в прийманні цієї природи. Тичина звертається з молитвою до природи, щоб причислила його до себе, він бажає зрозуміти її зміст та її думку, а С. Бен іще минулого року співав:

*О друже мій, ти брат по крові
Рослинам всім і назвам і речам*

Він уже відчуває втому в ногах, коли бачить, як птиця за рікою безсило сплескує крилом,

*І кожен крок землі сирію
Нагадує і кличе і зове,
І навіть дуб, розколотий грозою,
Так само, як і ми з тобою
І радість і печаль в зеленім серці в'є.
(Ж. і Р. 1925 р. 9).*

Це вже нове, сучасне відчуження природи, чи радше ніжне вчування в неї так, що людина вже не відрізняє себе від речей і явищ у природі, від дерев і звірів, від хмар і вітру, зірок, місяця. Тут уже поет ніби так вчувається в предмети, що сам у них розпливається. Тут споріднення, навіть почування ідентичности, яке наповнює примітивну, чи первісну людину, що стоїть у якомусь містичному звязку, що все антропоморфізує, що ділить усі явища на симпатичні й несимпатичні, що в землі-матері, сестрі-березі, в батьківському небі, в братнім олені бачить себе, своїх предків, свою рідню. Сьогоднішні поети як Мисик, Сайко, Фальківський, Драй-Хмара можуть за Тичиною сказати про кожен річ «і я вже ти», чи краще ти – це я, бо вони легко переходять у речі, або природа переходить у них самих. Так і приходять на гадку слова сучасного поета німецького Theodora Däublera, що проголошує: «Lass die Dinge dich anpacken, du sollst nicht den Baum singen, sondern der Baum soll sich singen» або слова Тютчева «Все во

мне и я во всем». Природа тут уже не стан душевний, але людина вже сама стала природою, стала тим обрієм, що довкруги неї. Це вже не імпресіоністичний тільки опис, чи висвітлення, але це вже «міфологізування природи», що до його домагається Хвильовий, що дістало право на розвій і зріст, а охрещене цитатою з Маркса, що вирвана з контексту мала підтвердити природній шлях «романтики вітаїзму». Не бракує його правда в давніших поетів, повно його й у Тичини (Доленго, Критичні етюди 19–20), але тепер це хоробливе й нервово вчування в речі стало напрямком, течією, сильним рухом, що визначає саму суть сучасної поезії.

Декілька зразків.

Степан Бен дає нам ось який малюнок ночі:

*Ніч блукає по леваді.
Темна, темна та стара
І жене зірок отвари
В сині стайні до двора,
Положила чорний палець,
Кучеряве помело
Золотих овець без цапа
Не пускає на село.*

(Ж. і Р. 10).

Дм. Фальківський:

*Одишуміло літо... одспівало жито.
Тільки вітер креше іскри
І, як тінь докори, наступа копитом
Сухоребра осінь на поля сумні.
Не озветься поле у задумі сонній...
У задумі сонній синьоока даль.
І прядеться тихо в мене під віконням
Біле павутиння й золота печаль.*

(Ж. і Р. 8).

Такі образи в нього на кожному кроці теж і в інших його піснях, наприклад: Казка. Ж. і Р. І.

Драй-Хмара.

*Чорносизе шатро
напинають вітри
і, як дика орда,
вже летять на Дніпро,
де реве Чорносизий,
де бунтує вода...*

(Ж. і Р. 8).

Або В. Мисик співає, як
за серце ухопившись,
кров'ю
тополя кашляє на дах,

як літо, справившись із усім по-хазяйському, «лягло і вмерло» (Осінь. Чер. Шлях. І).

М. Сайко:
*Барандукнулось з осінню літо в-останнє
і давай – скільки сили тікати,
у розлогі кошари, в обвітрені стайні
степ не може нікого загнати
А як сонце на сідало сяде лілове,
Анемічно блука над отавами серп,
Ніч у росах холодних висріблює брови,
Сад уцух, у чеканні дозрілля отерп*
(Ж. і Р. 10).

Описуючи провесняне небо, малює він, як
*розгубила квочка золоті курчата
і ніяк не може в купу їх зібрати.
А безмовний півень дзьобом тонкосрібним
На полях безгучно просо розклює...
Квочка, віз, курчата, – все йому обридло
І тому нудоту він на землю ллє.*
(Чер. Шл. 2).

Вже останні рядки, показують, що це «міфологізування природи», чи чистий імажинізм, як би сказав М. Доленго (Поет і побут, Чер. Шл. 10), це тільки позірне відхилення від еготизму. Свою нудьгу, сум, свій плач, своє чи то обриднення до життя чи то його пересичення, переносять вони на природу та вбачають і відчувають у неї тільки втому, сум, розлуку та нудьгу. Це таке загальне явище, що навіть через природу вміє передати тугу матери за сином Василь Мисик, чим наближається до засобу народньої пісні (Син. Ч. Ш. 4). Скільки зайвого опису природи, зайвої символики вжив Гр. Косяченко, щоб дати через них малюнок вражіння своїх та материних (Ж. і Р. II.).

Зрозуміло, що коли в сьогодиншній поезії поети передають тільки зовнішні, нічим непов'язані мотиви, коли не брати Плужника, що поза свої «Дні» дав нам у Ж. і Р. знову декілька ліричних рефлексій, М. Рильського (Присвятні вірші) та легкої символики в Драй-Хмари чи Загула, коли навіть Филипович не дає нам того, чим забарвлена його збірка «Простір», то дуже важко в них знайти якусь думку. Її майже таки немає в сьогодиншній поезії. Так відділили сьогодні поета від мислителя, чи навіть од звичайної людини. Цікаве проте для нас що інше. Для нас важно знати, яке світло вони кидають на життя та бодай на те, що вони

беруть за предмет своїх вражінь і що одержує свою мистецьку форму через суб'єктивну, лірично-музикальну енергію. Тут бачимо дуже невідрадне явище. Ми вже Пули вище, що з природи люблять сьгоднішні поети осінні сумні тони та барви й на всю природу переливають цей свій сум і тугу. Вслухування в природу та її явища, задивлювання на неї, якась контемпліційна лірика, повна суб'єктивізму, принесла з собою цілу лавіну смутку, бажання втечі з міста й ненависти до нього. Старші поети, як Загул і Филипович більше люди міські, ніж молоді. Перший давно відвик від села, йому «чужий його дикий спокій», він не може привикнути до «лінивої, глухої тишини на селі», до «повільної сільської ліни», де «ні трамвай, ані авто повітря рухом не сколише, де немає в ночі електричного світла, де відчувається брак культурного осередку, читальні». (На селі. Ж. і Р. 9), а другий на доні чудової кримської природи заспіває тільки кримську елегію. Його від тої природи тягне до міста, де він теж уміє спостерігати клаптики природи, мовчазні каштани, пожовклі садки, і де міське життя, рух додає йому все таки якоїсь бадьорости. (Місто Ж. і Р. 10). Але загал сьгоднішніх поетів відноситься з ненавистю до міста. Зрозуміло, коли

Забажалося в душиному місті

Пахоців холодної трави,

і поет, їдучи з міста на село, відчуває його красу, любить нею, а коли почув гудок, хоче «лицем припасти цілувати і гладить колоски», як це щиро співав минулого року Т. Масенко (Чер. Шл. 1925 6–7), чи то коли М. Сайко співав:

Скоріш би поринуть у шелести діброви,

Скоріш би в ніс кольнув ялинок пах терпкий,

(Дніпрова іділія. Чер. І[л. 1925 р. 10).

але вже на шаблон, на моду ненависти до міста виглядає, коли він цього року співає, що його зв'язало по руках містечко і до серця лащить сморід, чвари, цвіль. Чи могло українське містечко, що нічим майже не різниться від села, завдати йому такі рани, що їх не може вилікувати навіть «біломеда гречка» (Чер. Шл. 2). Італійський творець футуризму, залюблений у монументальність динамики міста, пересичений нею, дійшов до тактилізму, українські пересиченці міським оглушливим шумом, гудінням і стогоном у поетичній формі, доходять тільки до того, що звеличують природу, яка вміє ласкати їхні нерви. Можливо, що місто ще чуже Олександрові Сороці, що «зрісся з селом як вечірова тьма» (Стрічката череда. Ж. і Р. 8–9), що Дм. Фальківський, залюблений у «степи і кудлаті тополі», в «зажурений ліс», у «забите село», в «хату поліську», чи навіть у «поліське болото, що-дня проклинає «ненажерливе місто», бо він «серцем ніжніші чистий» не може зникнути до «брудного міста, не може, вдягнувши «Шими» і пальто, забути за постолі й сало (Казка. Ж. і Р. І); ніхто, думаю, не заперечить Борисові Тенеті любити «схід і кучерявий день» і не думати тільки про місто, про активи (Ж. і Р. 4), але неможливо є припустити, щоб усіх так сковувало місто, як це малюють поети, бо ж приймали місто тільки серцем не всі. Не всі теж учувались у скажений вихор, залізний цокіт і клекіт, у міський шум і

свою самотність і розгубленість серед міського життя. Розумію, коли наприклад львівського поета Романа Купчинського давить місто, коли його

*Не радує святиня,
Не роздратовує тюрма,*

але дивним видається, що більшість наших радянських поетів, наче члени якогось хору за паличкою диригента, заспівали про свою відразу й ненависть до міста. Де ж та радість із багатства нових форм життєвих, де та сила й велич, що її бачимо хоча б у Вергарнівських піснях міста, де ж його заклик, щоб замуруватися в мурах міста й набирати разом із ним сили й величчя. Заспівав Є. Плужник у ліро-епічній поемі «Канів», як одягає «машинова міць»

*І дні мої й таку наївну бранку
Мою країну з прадідів селянку
Співучу землю смутку і криниць,
виказав свою тугу співаючи:
Вже не впаду на сіно горілиць,
Щоби пити вітер, ніч і степ до ранку,
А потягну в кафе бліду панянку
Або досвідчених в коханні молодичь,*

і цього було досить, щоб наші поети взяли перші Вергарнівські тони, як місто спрут, що «висмоктує все з селянина», щоб співати гімн лякові й жахові перед містом,

*Хто хоть на мить в сталеві очі міста
Поглянув, прагнучи і бур і боротьби,
Життя того, як порване намисто
Не позбирає на брукові в юрбі.*

співає Борис Тенета (Немає слів. Ж. і Р. 4.). Ще інший поет не знає, що принести молохові міста в «холодний дар», а Олекса Влизько так боїться техніки, що навіть малює, яке страшне вражіння на сільську природу та на людей і скотину робить літак. Усе жило своїм життям, ішло своєю ходою, було спокійно, аж

*Раптом прийшло, зашуміло мов буря осіння у пуці,
Й птиця, жар-птиця залізна майнула... Ревіли корови
Плакали верби і вже не дзвонили в повітрі,
Плакала лунко сопілка, – в сумі сивенький дударик
(Аероплан Ж. і Р. 4)*

Цей чисто емоційний підхід до міста та розчарування в ньому доправили до того, що Дм. Тась блукає по ньому «мов п'яна проститутка» (Ж. і Р. 2–3.), що Гр. Косяченко за Сосюрою ще й сьогодні «стріляв би на кожному кроці»

(Вітрини. Ч. Ш. 4.), або безнадійно думає про себе, що він,

*Коли сонця зотліє огонь,
Піде стане на ріг Прорізної,*

як той сліпець-гармоніст, що його поет бачить там що-дня. (Ж. і Р. 7). Дм. Фальківський дійде до того, що заспіває про себе

*Мрійником родився, здохну подорожнім,
Як приблудна сука під чужим вікном,*
(Ж. і Р. 8)

а Гр. Косяченко радіє на саму думку «що завтра умре і тінь його місто покине». Чер. Шл. 4). Залишилися теж у наших поетів і чисто Вергарнівські образи, що їх дав містові капітал, із неминучим образом повії, калік, сліпців і безпритульних і, на жаль, поза цим образом більше нічого не бачимо ні в Бориса Тенети, ні в Гр. Косяченка, ні в Миколи Терещенка, ні в Драй-Хмари, ні в Якова Савченка. Додаймо до цього, що

*Усюди той же блиск монет,
Той самий шелест папірців,
Що затягають до тенет
Залитих кров'ю гаманців.
Усюди той же брязкіт їх,
Тугих кешень, голів пустих
Той самий невимовний гам
Контор, і торжищ, і реклам
Усюди теж...*

(Микола Терещенко. Елегія. Ж. і Р. 7).

то й вийде, що немає різниці між містом дореволюційним і теперішнім, між радянським і капіталістичним. Це ж наслідки відкидання всякого розуміння в поезії, наслідки давання образів тільки через спостереження та емоції, що впливають тільки зі спостереження. Не дивниця, що такі чисто зверхні образи викликають сум у наших поетів, притомленість, одчайдушність, нудьгу, тугу й пустоту, що на них уже звернув увагу П. Лакиза (Літературні нотатки Ж. і Р. 8). Цей сум нічим не різниться сьогодні від суму наших молодомузців із Петром Карманським на чолі. Він навіть має дещо спільне з цим сумом, а не з щирим сумом Олеся чи то давнішого Загула (На грані) бо він став модою. Це гонитва за есенінщиною. Безперечно, що сприйняття пролетарської революції й військового комунізму серцем, а потім переміни, що їх не хочуть розуміти ні Сосюра, ні Фальківський, ні інші поети, викликали в них і сум і розчарування. Вони забувають «що період Неп'у має не тільки темне негативне» (Лакиза: стор. 48). Ще минулого року співав Дм. Фальківський, що

*Вдарило кляте життя,
тільки струни у серцю
Дзінь...
Дзінь...
Хоч і хочеш мажором утять,
Дійсність чортова чорна як тінь...
І акордить журлива струна
Все мінор
Все мінор*

(Чер. Шл. 1925 р. 10).

Але це є щирий мінор, хоча він нас може й журити, тим, більше, що дійсно мінор цього поета посувається. Видко, що поет щиро прямує до того, що заповідав:

*Вийде з мене такий декадент
Як не знала й не знатиме Русь.*
Однак який смішний Марко Вороний, що знудився від того, що
*Все їдно за туманом, за мрякою
Варять цілуються, спати ідуть*
(Чер. Шл. 2)

Це вже або нудьга англійського лорда, або просто фрази, а не вірші, що «грізною цезурою розтяті бунтують в душі». Хвильовий виступав зовсім справедливо проти міщанського болота, що не знає й не хоче знати нічого поза самовар і канарейку в клітці. Вороний хоче його перегнати та доходить до нісенітниць. Але Kunst ist Ehrlichkeit. Таке гасло піднесли колись у своїй програмі німецькі харонтики й тієї чесности хотілось би трошки в сьогоднішніх мистців смутку. Як же ж можна повірити в чесність у Сосюри, коли він твердить так категорично, що «його слово погасло навіки», що «одцвіли всі хвилини і дні» й т. ін. Це твердження приймаємо з такою самою усмішкою, як і інші його запевнення в вірності своєї любови. Немає майже героїні його любови дійсної або видуманої, чи радше вимріяної, а він мав їх уже чимало, якій він би не клявся, що він тільки її кохав.

*Я не хочу ні Налі, ні Раї
Я нікого не можу любить.
Бо тебе лиш кохаю.*
(Чер. Шл. 5–5).

Так і бачиться, що дивиться він на кожну жінку, як на самку, щиро жалкує, що, дурний, тільки гладив коліна, цілував плечі та брови, коли вона казала: «бери... я твоя», отже неможливий майже ніби то щирий смуток за кожною. Найдеться якась, що дозволить «обіймати коліна» й тоді минеться цей його безнадійний стан і його слово загориться знову й немає чого безпричинно «обіймати стіни». Ми знаємо такий страшний стан, коли Шевченко співав:

*І я не знаю, чи я живу, чи доживаю
Чи так по світі волочусь,
Бо вже й не плачу й не сміюсь,*

але в такому стані, як Шевченко був, не знаходиться, на щастя, ні один сучасний поет. Отже не має причини й Сосюрі співати

*Я мов сон. І навколо нікого...
Ні обличчя, ні крику із тьми*

Немає ще від чого бути в його душі «осінь і печаль і знемога», а вдаватися в таку тугу тільки через те, що не бере на хвилину «в долоні золотого й пахучого волосся», все таки не слід. Тільки хіба хворі нерви можуть викликати біль і жаль у другого поета, що ламав цвіт черемухи (Ол. Корж Чер. Шл. 7–8.) або допроваджувати до жалю, коли бачить як жниці серпами стинають волошки. (Дм. Фальківський. Ж. і Р. 7.). Якже ж повірити теж у сум, обурення й ляк у Бориса Тенети, як повірити, що йому жалко, що

*За копійку кожен може взяти
У завулках безпритульних дів,
(Ж. і Р. 9)*

коли він хоче самицю кликати на м'ясо й любов.

Годі теж брати поважно, коли М. Савченко розписується за всіх,

*Ми всі потроху погасаєм,
Але тамуєм смуток цей,
(Ж. і Р. 2–3)*

що чи то коли молоденький Борис Тенета запевнює, що йому

*Вже не ходить співучою косою
На луки ранком золото збирає
(Ж. і Р. 4)*

або Волод. Ярошенко, що для нього вже не буде

*ні тиші, ні грому.
(Ж. і Р. 7)*

Не можна мати великої надії, чи не скінчиться, сумом і в Гордієнка, хоча він стоїть «біля воріт комуни», хоча він хоче «йти до невідомих літ». А можна сумніватися, чи й він витримає довго писати в бадьорому тоні про комуну, бо ж і він хоче впасти на долоні

*І пити пахощі розорених степів
Цвіт голубий передосінній льону,
І сизу млу і шелест колосків...
А потім йти до брам з бетону й криці*

*І слухати заводські гами,
Дзвін об ковадла молотків-перепелиць
І відчутти силу електричних кранів.*
(Черв. Шл. 7–8)

Від цього починали всі наші сьогоднішні співці смутку й розчарування. Коли ми бачимо те хитання від суму до невиразного оптимізму, від найгіршого песимізму й капітуляції до якогось кінцевого підбадьорення, як у Методія Чорного (Ж. і Р. 11), то приходиться на думку, чи це не таке саме підбадьорення, як у символістів, що далеко від життя шукали забуття в якійсь видуманій красі, чи як наші космічні поети в вимріяній країні, або як Євген Капля-Яворський підбадьорує себе вітром (Ж. і Р. 11) і т. і. Але загальний тон сучасної поезії, це розчарування, відрив від сучасності й туга за минулим. Образ ізжатих волошок нагадує Дм. Фальківському розстріли й жаль за розстріляними (Ж. і Р. 7). Тужить Сосюра майже в кожному числі кожного журналу за минулою любов'ю, тужить Ярошенко за минулим дитинством. (Ж. і Р. I), сумує, що «довелося йому зазнати життя», тужить Фальківський за своїми дитячими роками й дає гарні малюнки тієї туги й гарний ліричний образок (Пройшли вже сумніви й вагання, (Ж. і Р. 5); тужить Б. Тенета тоскою комуніста за далеким дитячим сном (Зоря, 19, Я не можу спокійно спати.) Мабуть така ж туга викликала в О. Лана гарний ліричний малюнок. (Пісня про дві сорочки Чер. Шл. 7–8). Ніби всіх цих поетів загнала буря на якийсь острів нещасливих і живуть вони вже тільки згадками минулого. Так і хочеться запитувати знову чудові слова Wilbrandta, що їх колись уже цитував Євшан

*Noch Jüngling ist, wer ins Zukünftige strebt,
Mann, wer im ewig Gegenwärtigen lebt,
Greis, wer sich im Vergangenen vergräbt*

На жаль тих молодих старців серед поетів сьогодні забагато.

// Червоний шлях : громад.-політ. і літ.-наук. журн. 1927. № 2(47).
С. 156–184.

Пошук нового

Хоча Василько як актор виростав серед корифеїв старого українського театру і саме від них засвоїв найперші засади театральної науки, його теж приваблює той пошук нового, з яким Курбас входив у театральне життя Наддніпрянщини, розбудженої хвилями революції. Ті хвили конче мали торкатися – і торкнулися – мистецької діяльності.

«Усе було незвичне, – писав згодом Василь Степанович, – в організації цього театру: і те, що він складався з акторів із закінченою театральною освітою, і те, що з самого початку було сформульовано його творчу платформу, і те, що товариство було юридично оформлене і мало затверджений статут, в якому регламентувалися права художньої ради товариства, права й обов'язки режисера»¹.

З явним співчуттям наводить Василько в статті, звідки цитовано ці рядки, декларацію нового театру в його першій анонсовій афіші: «“Товариство на вірі Молодий театр у Києві”» ставить собі на меті творить і проводить в життя такі форми театального мистецтва, в яких цілком могла б проявитись творча індивідуальність сучасного молодого покоління українського акторства не “українофільської”, а європейської, в національній формі, культури, що, цілком порвавши з обанальненими традиціями українського театру, збудує свої нові цінності як у мистецтві театру взагалі, так і в мистецтві актора особливо, не будучи рівночасно провінціалізмом чужих культур»².

Це було те дерзання, прагнення до нових обріїв, без яких неможливий справжній мистецький прогрес. У деклараціях Молодого театру, в його пошуках нового слова на сцені вирувало те ж почуття молодості, що кількома роками перед тим сповнило по вінця поезію Тичини, коли він писав:

*Молодий я, молодий,
Повний сили та одваги.
Гей, життя, виходь на бій, –
Пожартуєм для розваги!
Гей, життя, ставай, тремти!
Дай я з тебе посміюся.
Хто сміліший: я чи ти –
Подивлюся, подивлюся.*

Звичайно, на шляхах молодого дерзання можливі, і навіть неминучі, помилки й прорахунки. Були вони, звісно, і в Молодого театру, зокрема коли він занадто заперечував корисність реалістичних традицій минулого. Втім, Василь Василько ніколи таких крайнощів не поділяв. Приваблював його щирий запал

¹ Василько В. Народний артист О. С. Курбас. – В зб.: Леся Курбас. Спогади (За редакцією нар. арт. СРСР В. С. Василька). – К.: Мистецтво, 1969, с. 7.

² Василько В. Народний артист О. С. Курбас. – В зб.: Леся Курбас, с. 7.

у мандруванні невідомими шляхами, який насамперед характеризував Леся Курбаса.

«Кожна постановка, – пише Василько про своїх тодішніх колег, – була опануванням якогось нового театрального плану (нового – для українського театру, звичайно). Чистота стилю вважалася основою основ. Молодотеатрівці прагнули догнати постановочну культуру інших театрів світу, в тому числі і російського, але уникали сліпого наслідування кого б то не було. Ішли своєю дорогою, своїми шляхами»³.

Шукає нових сценічних засобів і форм Молодий театр. Василеві Василькові по-молодечому цікаво в такому театрі. Він зустрівся тут і почав працювати разом з Гнатом Юрою, Костем Кошевським, Валентиною Чистяковою, Олексою Ватулею, з художником Анатолем Петрицьким і багатьма іншими митцями, чії імена потім увійдуть в історію українського радянського театру.

Багато привабливого в Курбасових деклараціях і в практичних театральних ділах, коли він проголошував війну «малоросійщині», побутовізму, сценічній рутині.

Усі члени колективу – Василь Степанович Василько не виключає себе з цього числа – вважали, що вони роблять революцію в українському театрі саме в галузі форми.

Перші вистави Молодого театру – «Молодість» Гальбе та «Йола» Жулавського – були виставами традиційними, що нічим особливим не відзначалися: молоді актори і молодий режисер ніби придивлялися одне до одного, – згадував Василько. – А от зовсім умовна постановка «Етюдів» Олеся була спробою вивчити естетичні канони символічного театру.

Далі кожную постановку Курбас робив у різко відмінному стилі: ставлячи «Царя Едіпа», шукав засоби гри, режисерські засоби, які були б властиві театрові Софокла; працюючи над романтичною комедією «Горе брехунові» Грільпарцера, дбав про яскраву театральність вистави, обігрування предметів, захоплював акторів до імпровізації. Стилізація стала основним принципом побудови вистави «Вертеп». Такі спостереження виявлялися дуже корисними для майбутньої режисерської роботи Василя Степановича.

Поки що він працює в театрі як актор. Особливо успішно виступає в ролях графа Коттвальда в «Горі брехунові» Грільпарцера і Водяного в «Затопленому дзвоні» Гауптмана. Грає також медика в «Йолі» Жулавського, Джона в п'єсі Лесі Українки «У пущі».

У серпні 1918 року разом з Молодим театром Василько побував на гастролях в Одесі: тут вивершили роботу й зіграли прем'єру «Горя брехунові» та «У пущі» – лише в грудні будуть вони обидві показані київському глядачеві.

Новий – вже другий – сезон Молодого театру розпочнеться 16 листопада 1918 року виставою «Цар Едіп». Буання великих пристрастей на сцені добре відповідає бурхливому часові. Глядач, особливо молодь, виявляє інтерес і до цієї вистави, і до інших робіт театру, який шукає своє, нове слово в мистецтві й найменше думає про успіх касовий.

³ Василько В. Народний артист О. С. Курбас. – В зб.: Лесь Курбас, с. 7.

Згадуючи ці й трохи пізніші роки, сповнені пошуків і помилок, знахідок і прорахунків, один із театральних ровесників Василька Марко Терещенко пише: «Це були часи зародження українського радянського театру, часи його дитинства, а ми були його дітьми. Не однакові, різні. Серед нас були і мазані діти, і бешкетники, які розбивали собі носи... Та хто може відмовитися від свого дитинства? Ми росли разом з нашим театром. Він мужнів, мужніли й ми»⁴.

Шукаючи нове слово й нову форму, молодотеатрівці прагнули своїми виставами боротися з обмеженістю, з тупим заспокоєнням, з буржуазною мораллю, з національним гнітом. «Але, – пише мемуарист в іншому місці, – всі наші бажання не знаходили відповідної соціальної опори ні в «Молодості», ні в «Йолі» і залишалися самі по собі. Заглиблюючись у театральні теорії, ми не замислювалися над тим, що ж змушувало робітничу і революційну молодь нелегально збиратися у місті, бути на боці робітників «Арсеналу», виступати зі зброєю спільно з повсталим пролетаріатом. Наші пошуки нового театру відбувалися ніби в сутінках, у відриві від тих подій, які знаменували собою класову боротьбу. Наші новації мали характер якоїсь замкнутості, були іноді пов'язані з намірами ухилитися від суспільної боротьби у сферу «чистої» духовності, проте об'єктивно в практиці Молодого театру не можна не бачити стихійного заперечення нами буржуазної дійсності»⁵.

У цих самокритичних словах ветерана – велика правда. Не зрікаючись «дитинства», про що він так добре сказав раніше, треба зуміти подивитися на пройдений шлях, на минуле своє й товаришів критично, коли за плечима шість десятків років праці в новому мистецтві, коли стільки пережито, здобуто й осмислено.

Лютий 1919 року приніс відновлення Радянської влади в Києві. Червоний прапор з'явився і над театральними будинками. В житті театрів, як і інших культурних закладів, мала відкриватись нова сторінка. Бентежно цікавими були весна й літо цього незабутнього року, про який згодом Юрій Яновський у «Вершниках» писав: «О, дев'ятнадцятий рік поразок і перемог, кривавий рік історичних баталій і нелюдських битв, критичний по силі, незламний по волі, клятий і ніжний, наріжний і вузловий, безсонний дев'ятнадцятий рік...».

Здається, республіка дістала короткий перепочинок перед новими баталіями, але тривога залишалася в серцях. Шість місяців триває на Україні під червоним прапором пролетарської революції культурне будівництво, кероване партією більшовиків. На зборах і диспутах жваво обговорюються питання розвитку радянського мистецтва. Театри націоналізуються, комісаром усіх київських театрів призначений відомий російський і грузинський режисер Костянтин Марджанов (Коте Марджанішвілі), головою Всеукраїнського музичного комітету – славетний співак Леонід Собінов. На чолі театральної справи замість антрепренерів – актори і режисери!

Нове на кожному кроці! Цікаво жити й працювати!

І Молодий театр, який досі був приватною справою ентузіастів, стає спра-

⁴ Терещенко Марко. Крізь лет часу. – К. : Мистецтво, 1974, с. 17.

⁵ Терещенко Марко. Крізь лет часу. – К. : Мистецтво, 1974, с. 145.

вою державною. В наказі Головного управління мистецтв і національної культури про націоналізацію київських театрів він дістає почесне ім'я – «Перший Молодий театр Київської Ради робітничих депутатів»⁶.

Зал театру заповнює новий глядач. Це насамперед робітники київських заводів і фабрик, червоноармійці – рядові і командири. Ще вчора культурні цінності були для них за сімома замками. Всім театрам, «які відвідує Червоне козацтво і робітництво», наказано Головним управлінням мистецтв та національної культури давати перед початком вистави глядачам і слухачам пояснення «про зміст п'єси, з якого вона життя, з яких часів і яку вона має культурно-освітню цінність»⁷.

Молоде акторське покоління – і в його ряду Василь Василько – з особливим ентузіазмом сприймає цю демократизацію мистецтва, шукає контактів з новим пролетарським глядачем. Багато розмов точиться про репертуар – що і як грати для нового глядача.

Тим часом навесні відбувається деяка реорганізація київських театрів. Молодий театр об'єднується з Державним драматичним під назвою «Перший державний драматичний театр УРСР імені Т. Шевченка». До нового об'єднання входять керівники обох театрів – Лесь Курбас і О. Загаров. Вступає сюди і молодий актор Василько. В об'єднаній трупі молодотеатрівці В. Калин, Г. Юра, І. Замичковський, Л. Гаккебуш.

Та незабаром з'ясується, що об'єднання було несвоєчасним, механічним – занадто вже різні за творчими принципами були колективи, як і їхні художні керівники.

Великою подією в театральному житті Києва стала постановка Костянтином Марджановим на російській сцені «Овечої криниці» («Фуенте овехуна») Лопе де Веги. Зал завмирав, коли на запитання, хто вбив командора, лунала одностайна відповідь: «Фуенте овехуна!» – все село брало на себе відповідальність за подію. І з співом «Інтернаціоналу» глядачі, що дивилися виставу озброєними, часто вирушали на бойові позиції під Києвом боротися з бандами.

Кожен з акторів намагався потрапити на цю виставу, де лунало саме те жагуче, революційне слово, яке так хотілося почути і Василькові, і багатьом іншим.

Молодий актор Василь Василько – активний учасник багатьох мистецьких заходів, що здійснюються в розбурханому революційними подіями Києві в це гаряче літо 1919 року. Його ім'я зустрічаємо в газетному анонсі серед тих, хто має взяти участь у відкритті 3 травня 1919 року «Льоху мистецтв» на Миколаївській вулиці, 9. Проголошено (ясна річ, не на один тільки вечір) «камерні вечірки поезії, музики, пластики, театральних інсценівок» і дано їм чудесну, молоду назву – «Веснянка».

Хочеться принести слухачеві нове слово, яке б підносило настрій, вело на боротьбу, кликало вперед, хоч ще й самому в цей дев'ятнадцятий рік не завжди все ясно, яким має бути те нове життя...

Не раз доводиться виступати в робітничих клубах, на околицях міста. На цих виступах можна було зустрітися віч-на-віч з новим глядачем, жадібним до мис-

⁶ Известия Киевского Совета рабочих депутатов, 1919, 15 марта, № 23.

⁷ Див.: К. : Театр, 1939, листопад–грудень, № 6, с. 6.

тецтва й до знань, який сподівається тут, у своєму клубі, знайти відповідь на хвилюючі політичні питання, дістати раніше невідому естетичну насолоду від спілкування з мистецтвом.

Заклично лунає звернення Всеукраїнської ради мистецтв (1919) – воно адресоване не лише до «робітників і селян, трудового міського і сільського народу». Воно промовляє і до мистецької інтелігенції: хай зважить на те, що міняються форми творення мистецтва, яке відтепер належить народові і має бути масовим.

«Камерні кустарі краси, що виростили поезію і музику в закритих від народу оранжереях, застигли і завмерли перед приходом блюз, папах і партизанських колон.

І ми хочемо бути новими прохідцями, сміливо розкриємо завісу над містами, вулицями, майстернями, базарами, казармами.

Ми зовемо до нових легенд боротьби, оповитої димом повстань, до поем вуличних людських морів і до захопленої музики роботи. Ми розкриємо перед повсталими палаци і будинки, наповнені картинами, музикою, співами, ми збережемо і продемонструємо всю радість мистецтва, здобуту на кістках тисячорічного рабства, але зараз же, угадуючи дух світового пульсу, ми будемо запрошувати в музиканти і поети першого смільчака з революційної вулиці...»⁸.

Пристрасна патетика переповнює по вінця цей документ. Де в чому його автори, може, й перегинають, але основна думка правильна і дохідлива. Розкрити перед масами радість мистецтва, від якого раніше вони були далекі!

Радянська влада, Комуністична партія за всієї першорядності військових, фронтових клопотів і зусиль кличуть до самовідданої праці на освітній, мистецькій ниві серед робітників і селян.

Скільки оголошено конкурсів навесні і влітку цього року! На кіносценарій про Тараса Шевченка, про його життя і творчість. На червоноармійську пісню, вірш і оповідання. На п'єси для дітей. На нові п'єси для дорослого глядача, зокрема на такі теми, як: народження героя; машина і людина; Спартак...

Хвала новому дню, новому життю лунає у віршах перших поетів революції, яку підхоплюють і несуть далі в маси перші ж актори революції. Хвилює серця тичинівський образ червоних партизанів, що вирушають на чолі з чабаном-отаманом із звичайного сільського майдану – в ніч, у невідомість, на боротьбу за світову пролетарську революцію.

Молодий Василько весь у світі цих нових образів і нових тем, нових завдань мистецтва...

Та раптом усе обривається. На Київ суне наступом білогвардійське військо. Під ворожим натиском Червона Армія залишає місто. Припиняється, звичайно, все культурне будівництво, що розгорнулося протягом весняних і літніх місяців. П'яний денікінський офіцер вилазить на фронтон Всеукраїнської Академії наук і зриває академічну вівіску. Припиняють роботу українські театри – деякі колективи, залишивши столицю, починають мандри по провінції.

Після чотирьох з половиною місяців білогвардійської неволі Київ знову повертається до життя – до радянського життя. І знову Радянська влада закликає

⁸ Передрук з «Путей творчества», 1919, № 1–2, Харків : Театр, 1939, № 6.

українських митців до праці, до будування нової, соціалістичної української культури. Знову починає діяти Державний драматичний театр імені Тараса Шевченка. Молодотеатрівці, які в час панування денікінщини розбрелися і, де могли, виступали окремо, повертаються у цей театр. В їх числі – Василь Василько.

Знову разом працюють Загаров, який репетирує «Ревізора», і Курбас, який береться за шевченківських «Гайдамаків».

10 березня 1920 року в Театрі імені Шевченка урочистим вечором відзначено 59-річницю з дня смерті великого Кобзаря. В програму входили інсценізації «Івана Гуса» та ліричних віршів поета. Хоча над цими творами працювали, як то кажуть, з новими силами, але це були речі, вже відомі з минулорічної їх постановки (до попередньої шевченківської річниці) ще на сцені Молодого театру.

Основою ж програми вечора була постановка «Гайдамаків», здійснена Лесем Курбасом. Вона викликала щире захоплення і глядачів, і преси. Великим гнівом шевченківським, спрямованим проти гнобителів, сповнена була вистава. Глядач, який живе бурхливими враженнями-відчуттями вже трирічної революційної боротьби, неминуче пов'язує минуле з сучасним і тому на особливому емоційному піднесенні сприймає виставу.

У виставі брали участь І. Мар'яненко (Гонта), Д. Антонович (Залізник), В. Чистякова (Оксана), Ф. Лопатинський (Ярема).

Василько грав роль кобзаря. Згодом, характеризуючи кобзаря Волоха, він наголошував на тому, що кобзар – це своєрідний пропагандист, «мандрівний агітатор» того часу.

– Волох, – продовжував Василь Степанович, – старий бувалий, мудрий козак-патріот. Не маючи сили взяти в руки зброю, він «воює словом, піснею», допомагає порадами. У цій ролі треба не лише співати, а насамперед запалювати людей на боротьбу, підтримувати віру в перемогу народного повстання.

Це відзначалось значно пізніше, в режисерському коментарі, коли в 1961 році Василько ставив «Гайдамаків» на одеській сцені. Але треба думати, джерела цього трактування ролі кобзаря вели до того часу, коли молодий артист виконував її на київській сцені 1920 року.

Незабаром на політичному обрії виникають події, які надають ще незрівнянно більшого резонансу виставі «Гайдамаків». Білопанська Польща наприкінці квітня розпочинає війну проти Радянської України і Радянської Росії. Всі сили спрямовано проти загарбників. «На польський фронт под винтовку мигом, если быть не хотите под панским игом» – лунає відомий заклик Маяковського у «вікнах РОСТА». І другий, що стає таким само популярним у ті дні: «Украинцев и русских клич один – да не будет пан над рабочим господин».

У цей тривожний час вистава «Гайдамаків» лунає з особливою силою, кличе на боротьбу проти загарбників.

І Василь Василько, й інші актори ніколи не забудуть контакту між сценою і залом, який щоразу виникав на виставах «Гайдамаків». «Гайдамаки», як недавно «Фуенте овехуна», кликали глядачів на боротьбу з ворожою навалою, кликали кожного ставати бійцем революції.

Надовго залишаться «Гайдамаки» улюбленою виставою і Леся Курбаса, і акторів, які з ним працювали. «Гайдамаків» Курбас буде ставити на сцені нового театру, який він незабаром створить, – «Киїдрамте» (Київського драматичного театру). Тільки тепер у виставі «Киїдрамте» Василько гратиме роль полковника конфедератів.

Надалі «Гайдамаки» надовго увійдуть і в репертуар керованого Курбасом «Березоля».

Відновляючи 1924 року на сцені «Березоля» постановку 1920-го, Курбас залучає до участі в цій праці як режисера-лаборанта Василя Василька. Постановник добре знав, як захоплювався «Гайдамаками» його молодший товариш. Співробітництво з Курбасом на цьому ґрунті Василько закріпить записом тексту інсценізації і виданням її тоді ж, у 20-х роках, окремою книжкою.

А потім, через багато-багато років, уже зрілим майстром, Василь Степанович повернеться до цієї інсценізації, з якою було пов'язано стільки спогадів, творчих радощів і хвилювань, та здійснить (1961 року) постановку «Гайдамаків» у своїй сценічній редакції, з новими наголосами, в одеському театрі імені Жовтневої революції.

Розруха і матеріальні нестатки викликали в роки громадянської війни значний відплив населення великих міст, і зокрема інтелігенції, в невеличкі міста й на село.

Напад білополяків на Київ, де їм вдалося деякий час «похазяйнувати», зробив життя тут зовсім нестерпним. Умов для творчої праці не було. Створений Курбасом Київський драматичний театр рушає на Білоцерківщину, де сподівається мати не лише творчий, а й матеріальний успіх.

Велику підтримку – харчами! – надала, ділячись своїми невеликими запасами, 45-а радянська дивізія, розквартирована в цих місцях.

Василь Василько – не лише актор, а й один із режисерів цього колективу. Разом з ним – товариші, що співробітничали досі, як і він, з Лесем Курбасом. У складі трупи – Д. Антонович, Л. Гаккебуш, Р. Нещадименко, В. Чистякова, В. Калин, Л. Предславич та інші. Ставлять п'єси, що йшли в Молодому театрі, в театрі імені Шевченка, і водночас починають готувати «Макбета». Василькові надана роль Банко.

Постановка «Макбета» розглядається як серйозне випробування сил і можливостей колективу.

Курбас навчав учасників, що то має не просто ставитись трагедія Шекспіра. «Ми, – казав він акторам, – користуючись високохудожнім твором англійського класика, створюємо виставу, співзвучну нашим дням. Засобами театру боремося проти тиранів, проти властолюбства, проти претендентів на престол. Усі ці денікіни, врангелі, Петлюри, ціла зграя «батьків-отаманів» тягнуться до влади, ціною крові народу хочуть її здобути. Своєю виставою ми мусимо викликати асоціації з сьогоднішніми подіями, викликати думки, потрібні сучасності»⁹

⁹ Василько В. Народний артист О. С. Курбас. – В зб.: Лесь Курбас, с. 11.

Позитивно сприйняв «Макбета» (прем'єра відбулась 20 серпня) білоцерківський глядач. Але виступи в місцях з невеликою кількістю населення мають свій негативний бік: тут скоро вичерпується контингент глядачів навіть для найцікавішої постановки. Або треба безперервно готувати нові прем'єри, знижуючи їх мистецький рівень, або подаватися в інше місце.

Кийдрамте їде в Умань, де його приймають не менш гаряче, ніж у Білій Церкві.

У цей період розгортається діяльність Василя Степановича і як лектора-педагога. Спочатку на півторамісячних інструкторсько-режисерських курсах, де готують керівників сільських аматорських драматичних гуртків, потім у досить численній – 36 чоловік – драматичній студії. Так розкривається ще одна грань його таланту – театральна-педагогічна.

Праця Кийдрамте, який сіяв «добре, розумне, вічне» (хоча час був скрутний і несприятливий для цього), зацікавила провідні радянські мистецькі органи. 18 листопада 1920 року Наркомат освіти УРСР надав трупі почесне ім'я – «Державний мандрівний зразковий театр НКО УСРР»; це свідчило, що театр і його працівники на правильному шляху, їхня праця потрібна народові, партії, радянському урядові.

Молодий колектив дістає пропозицію знов-таки від Наркомату освіти перебазуватись до Харкова – тодішньої столиці республіки.

Кийдрамте вирушає до Харкова. Але зробили це поспіхом, не з'ясувавши наперед ні організаційні, ні матеріально-фінансові, ні, нарешті, побутово-житлові питання. Приїхали в столицю, а жити ніде. Врешті всіх поселили в одному великому залі – колишньому ресторанному. Безплатні обіди, які одержували на початку, далі припинилися. Заробітку в акторів не було – дотації театр не діставав. Виявилось і розходження між тим, чого чекали від колективу в Наркоматі, і творчими задумами Курбаса.

«Від нього зажадали, – пише Василько, – щоб він поповнив свій колектив ще кількома кваліфікованими акторами та технічними цехами і створив у столиці республіки зразковий театр, використавши всі кращі постановки Кийдрамте. Проте наш діючий репертуар, в якому були такі шедеври, як «Макбет», «Цар Едіп», «Гайдамаки», «Ревізор», Курбас вважав даниною минулому і показувати його в новому театрі не хотів. Він мріяв про ще ніким не бачений театр-студію з новим, революційним репертуаром, створеним самим колективом театру»¹⁰.

«Столичний період» закінчився так скоро, як про це й подумати ніхто б не наважився перед від'їздом із Умані. Вже в липні 1921 року театр припиняє своє існування, а Курбас з дружиною і кількома молодими акторами рушає на Білоцерківщину. Тут, як було сказано в місцевій пресі, вони присвячують себе організації театральної справи в повіті¹¹.

На короткий час Василько розлучається з Курбасом, працює разом з Любов'ю Михайлівною Гаккебуш (яка стала його дружиною) в Харкові, в те-

¹⁰ 36. Лесь Курбас, с. 12.

¹¹ Див.: там же, с. 336.

атрі ім. Шевченка, як актор і як режисер. І хоч працювати нелегко, знаходить і тут мистецькі радощі.

30 березня 1922 року засновується Перша театральна майстерня мистецького об'єднання «Березіль» під загальним керівництвом Леся Курбаса (далі з'являються друга, третя, четверта майстерні «Березоля»).

Не випадковою була ця назва нового творчого об'єднання. Березіль – березень, перший місяць весни – наче уособлює пробудження творчих сил, що приносить і природі і людям весна.

Хорошим творчим поривом охоплені і Леся Курбас, і його співробітники. Серед них переважають, звичайно, ті, хто вже працював з ним у Молодому театрі і в Кийдрамте, обізнаний з його творчими принципами, вірить у них, сприймає їх.

Серед перших «березильців» і Василь Степанович Василько, який входить до складу створеної в театрі режисерської лабораторії, що передбачає організований, колективний пошук нових форм сценічної праці, навчання під керівництвом майстра і водночас вихід на сцену із самостійними постановками. Разом з Васильком сюди приходять вчитися і працювати двадцять чоловік: Фавст Лопатинський, Януарій Бортник, Борис Тягно, Григорій Воловик та інші, чий імена ввійдуть в історію не лише «березильської», а й української радянської режисури.

Водночас вже зараз дається взнаки тяжіння Василя Степановича до «літописання», до складання історії українського театру і збирання матеріалів про його творчий шлях. Зростаючи з року в рік, воно пройде з ним крізь усе життя. А поки що – вже в січні 1924 року – в «Березолі» створюється музейна комісія, а її головою стає В. Василько. Вже тоді він – мабуть, більше за інших – відчуває історичну значущість того, що роблять зараз його сучасники, його товариші по театральному пошуку.

Праця в режисерській лабораторії «Березоля» була важливим етапом на шляхах формування Василя Степановича як майстра режисури.

«Виховання режисерів Олександр Степанович починав, – пише Василько, – з вироблення в них «драматургічної хватки» – здатності зрозуміти не тільки світогляд автора, ідею твору, його цілеспрямованість, громадську доцільність, але й художню самобутність автора, манеру письма, поетику твору, жанр.

Від майбутніх режисерів Курбас вимагав майстерності аналізу драми не лише в її дійовому аспекті, в її сценічних можливостях, але й з погляду впливу її на психіку й емоції, можливості організувати через цю виставу розум, почуття і волю глядачів у потрібному напрямку, настроїти їх на потрібний сучасності життєвий тонус»¹².

На заняттях лабораторії виникав широкий обмін думок. У суперечках – часто загострих – народжувалась істина. Готувалися постановки – дебюти молодих. Кожен обирав найближчий йому за жанром матеріал. Василеві Степановичу найбільше імпонувала комедійна вистава. І він зупинився на веселій комедії

¹² Зб. Леся Курбас, с. 25.

Старицького «За двома зайцями», тільки в осучасненому варіанті, який зробив В. Ярошенко.

Ряд постановок був здійснений В. Васильком ще на самому початку 20-х років. Серед них були п'єси Гоголя й Гольдоні, Карпенка-Карого й Квітки-Основ'яненка¹³. Але як справжній режисер Василько починається саме з «осучасненої» вистави «За двома зайцями».

Беручись за режисерську справу, Василь Василько віддавав їй увесь час з ранку до ночі, з думою про виставу лягав спати, з думою про неї прокидався – так, що вона почала навіть снитись йому. З усмішкою згадує він, як одного разу саме уві сні прийшло сценічне розв'язання епізоду, який довго його турбував. У великій сцені базару режисерові треба було, не припиняючи дії всіх учасників масовки, зосередити увагу глядачів на двох непманах.

«У ті часи, – розповідає Василько, – на вулицях Києва можна було бачити хлопчиків, які носили щити з наліпленими на них плакатами кінореклами, але мені ніколи не спадало на думку, що їх можна використати в театрі. А от уві сні я побачив, як ці ходячі реклами беруть участь у моїй постановці. Цікавий випадок з психології творчості! Я випустив на своєму базарі сім хлопців з щитами тодішньої кінореклами, вони на потрібний час перекрили масовку базару, і це дало мені можливість зосередити увагу глядачів на двох непманах, які залишалися перед плакатами»¹⁴.

Так розкривається провідна риса всієї театральної, режисерської діяльності Василька – він ніколи не віддаватиметься їй наполовину чи навіть на три чверті. Вона заповнить усю його душу, мозок, серце, він житиме нею і тільки нею.

З великою приємністю згадував Василько спільну працю з художником Валентином Шкляєвим саме під час підготовки в «Березолі» вистави «За двома зайцями». «Це був справжній театральний художник. Особливо мене радувало його відчуття режисерського постановочного плану. Всіх учасників вистави приємно вражало також уміння Шкляєва дати кожному персонажеві «психологічний» костюм. Він часто сидів на репетиціях, вивчав поведінку дійових осіб і тільки після цього робив ескізи костюмів, які не лише точно характеризували типи дійових осіб, а й відповідали можливостям фігури даного актора, підкреслювали потрібне для характеру персонажа і приховували непотрібне»¹⁵.

Знайдення спільної мови з художником одразу ж при першій режисерській роботі стало добрим починком на майбутнє співробітництво Василька-режисера з театральними художниками в дальших його постановках.

Вперше здійснена на березільській сцені вистава дістала схвалення. Глядач гаряче сприйняв роботу молодого режисера, і він незабаром покаже її на одеській сцені, де виставу так само супроводжуватиме заслужений успіх.

¹³ Див.: Андреев А., Вихрев В. В. В. С. Василько, народний артист СРСР. – К. : Мистецтво, 1951, с. 7–9.

¹⁴ Василько В. Фрагменти режисури, с. 266–267.

¹⁵ Василько В. Фрагменти режисури, с. 302.

«Третім виданням» ця Василькова робота з'явиться в театрі імені Франка (що тоді ще працював у Харкові), франківці ж повезуть її на гастролі в Москву. Успіх її тут тим для нас цікавіший, що Василь Василюк виступить у виставі не лише як режисер, але і як виконавець ролі Голохвостого¹⁶.

А в Одесі його постановка стане своєрідною вступною сторінкою до нового етапу творчої діяльності молодого майстра. Менш ніж через півроку після прем'єри в Одеській Держдрамі йому запропонують стати її художнім керівником. І коли одеський глядач побачить нове прізвище на афіші нового театрального сезону, він схвально прокоментує:

— Це той, що ставив «Зайців».

Вистава ця виявиться для Василюка ніби візитною карткою на початку роботи в новому місті.

// Недзвідський А. В. Василь Василюк, 1893–1972: нарис про життя і творчість / А. В. Недзвідський. Київ : Мистецтво, 1981. С. 19–34.

¹⁶ Вистава «За двома зайцями» буде здійснена Василюком ще й у четверте вже наприкінці 20-х років на сцені Харківського Червонозаводського театру.

**Феномен мовчання в історичному романі у віршах Ліни Костенко
«Маруся Чурай»**

«Спочатку було Слово, і Слово було у Бога, і Слово було Бог» [Біблія: 1028] – цими словами розпочинається Євангеліє від Іоанна, і тут у трьох простих реченнях, утворених грою трьох слів, уся Біблійна історія створення світу, який починався з Божественного Слова. Та замислюючись над самим процесом створення світу, як він описаний у Біблії, розуміємо, що це – лише момент у часі. Що було після нього – ми більшою чи меншою мірою знаємо, а от що було до нього? Мовчання. Мовчання сповнене присутності Слова-Бога як абсолютного буття, Слова, яке було завжди і буде завжди, але Слова не промовленого. Значуще мовчання, в якому вже існував світ, існував, проте мовчав. Таким чином, простір мовчання можна вважати, коли вже набратись такої сміливості. Космосом, давнішим за усі цивілізації усіх світів.

На думку М. Зубрицької, «мовчання у феноменологічному та онтологічному сенсі є атрибутом простору вічності, у якому можливий діалог живих із мертвими за допомогою письма, книги. Тобто мовчання, як і письмо, стає комунікативною одиницею. Тому мовчання однаково можна розглядати і як комунікативну перерву, і як комунікативний розрив чи комунікативне непорозуміння» [Зубрицька 2004, 169]. Додамо, що мовчання може розглядатися також не лише як відсутність комунікації, але й як особливий спосіб спілкування, іноді вищий, адекватніший, продуктивніший, ніж звичайна розмова.

Мовчання – актуальна, цікава й мало досліджена тема в сучасному літературознавстві. Між тим, неможливо не помітити, що мовчання в різноманітних проявах відіграє в художньому творі неабияку роль і на рівні сюжету й композиції, і на рівні характеротворення тощо. Особливо інтригує роль мовчання в процесі сприйняття твору читачем та дослідником, оскільки мовчання пропонує ширше інтерпретаційне поле, ніж мовлення.

Якщо за допомогою мовчання, як твердить Нікітіна, можна висловити будь-який комунікативний намір, створити репліку будь-якого змісту – від категоричного заперечення до цілковитої згоди [Нікітіна 2004] – то виникає питання: чи в художній літературі, в мистецтві загалом мовчання таке ж поліфункціональне і може виконувати роль будь-якого засобу виразності, будь-якого тропа чи фігури? Наскільки широким є інтерпретаційний простір мовчання? Як змалювати мовчання героя, чи автора, передати значення цього мовчання, коли немає ні виразу обличчя, ні виразу очей, ні міміки, ні жесту. Як лише за допомогою скупих засобів друкованого слова наповнити тишу мовчанням? А з іншого боку, як прочитати мовчання, як зрозуміти, про що мовчать автор чи герой, як віднайти об'єктивний зміст, не сплутавши його з власними суб'єктивними переживаннями? Кожне з цих питань може стати предметом окремого дослідження, над-

то коли за об'єкт обирається такий складний для вивчення твір, як історичний роман у віршах «Маруся Чурай» Ліни Костенко. Ми спробуємо навести лише деякі спостереження на задану тему.

Відразу зауважимо, що мовчання в нашій розвідці не ототожнюється з фігурою замовчування, яка є лише одним з багатьох способів вираження мовчання в тексті. По-друге, слід відрізнити мовчання від підтексту. Традиційно вважається, що усе, що не сказано у творі, перебуває в царині підтексту, звідки його належить вчитувати. Ми спробуємо розглянути мовчання як текст, який в свою чергу творить власні підтексти, існує паралельно із мовленим словом і не поступається останньому в багатстві виражальних можливостей.

Мовчання може поставати як відсутність чи брак слів. При чому це відсутність, сказати б, абсолютна, таке слово не лише не сказане вголос, а навіть подумки, воно відсутнє у всіх вимірах, воно не лише не донесене до іншого, його немає в самому «Я», а відтак ні в мікрокосмі, ні в макрокосмі. Таке абсолютне мовчання передається у творах художньої літератури завдяки невербальним засобам, тобто розділовим знакам, особливому розташуванню слів та рядків на сторінці тощо. В романі «Маруся Чурай» таким невербальним засобом можна вважати й прозові уривки, тобто мовчить сама поезія, не знаходить ресурсів для створення, приміром, такого глибоко прозаїчного образу, як образ старої Бобренчихи. Якщо можна так висловитись, це своєрідний стан афекту самої поезії: коли вона втрачає мову, тоді на допомогу їй приходить проза. До невербальних засобів передачі мовчання в художньому творі слід віднести також міміку, жести героїв, специфічні дії, що свідчать про втрату мови, неможливість висловити певні думки, почуття. Як, приміром, танець Гриця з Галею Вишняківною на вечорницях: *«Він танцював із Галею, і в танці мов щось топтав і нищив чобітьми. Воно було на танець і не схоже, // У ті корчі мук у синім кунтуші. Але хтось сказав: – А не дай Боже, // так танцювать навиворіт душі!»* [Костенко 1999, 132].

Безумовно, в художній літературі як у словесному мистецтві, мовчання найчастіше послуговується словом, виливається у словесну форму, і цей факт робить дослідження феномена мовчання ще більш складним та цікавим. Необхідно розмежувати випадки, коли слово виступає у традиційній для нього ролі, тобто називає щось, розповідає про щось, а коли воно є лише способом оприятити мовчання.

В романі Л. Костенко «Маруся Чурай» все починається з мовчання. Про це свідчить і заголовок першого розділу «Якби знайшлась неопалима книга», а також невеличка історична довідка, з якої розпочинається твір. Пожежа в Полтаві 1658 року знищила документи, в тому числі й справу Марусі Чурай, яка могла б стати єдиним свідченням її життя та долі. Таким чином було знищено голос історії, а її мовчання, як відомо, завжди дає письменнику право на власну інтерпретацію образу історичних подій та постатей.

Сама героїня вже з перших рядків твору теж постає мовчазною. Мовчання заволодіває нею в момент сильного переживання: *«Бо як до Гриця, мертвого,*

припала, // Казала все – як зілля те копала, // Як полоскала, як його варила // І як уранці Гриця отруїла. Вона ж співала, наче голосила, // На себе кари Божої просила. Співала так, як лиш вона уміла! // А потім враз – неначе заніміла» [Костенко 1999, 67].

Мовчання Марусі вказує також і на її самотність, відчуженість від громади (чи точніше маси?), підкреслено своєрідним розподілом простору та групуванням персонажів вже з перших рядків твору: «...*перед суддею, Богом і людьми // Чурай Маруся на підсудній лаві, // і пів-Полтави свідків за дверми*» [Костенко 1999, 66].

Мовчання, втрата мови як реакція на душевне потрясіння, на нелюдський біль властива й іншим персонажам роману, як приміром матері Марусі в момент, коли вона дізналася про смерть чоловіка: «*Людей зганяли. Мати моя впала, // і крик замерз у неї на вустах*» [Костенко 1999, 98].

Або ж наприкінці розділу «Облога Полтави» мовчання Івана Іскри передає надзвичайне внутрішнє напруження у вирішальний момент боротьби за рідне місто, і водночас невимовну муку при згадці про страждання коханої жінки: «*Був у Марусі. Снігом замело. // Прийшов до неї, навіть не зраділа. // А на Свят-вечір, як вона сиділа, // то вже од неї тіні не було. // Мовчить Іван, потемнівши лицем. // Очей не зводить з поля і дороги. // І кожна мить то може бути кінцем, // то може бути початком перемоги*» [Костенко 1999, 190].

Цікаво порівняти образи роману в плані сприйняття, розуміння ними мовчання. Так для матері Марусі мовчання є виявом сили духу, мужності, не дарма ж вона вчить дочку не показувати своїх сліз, свого горя на людях, терпіти й долати біль мовчки. Іван своєю мовчазною вдачею відразу вражає й навіть відлякує від себе Марусю, в її спогадах саме мовчання виступає чи не найголовнішою рисою його вдачі. Проте це мовчання приховує і шляхетну душу, і ту саму внутрішню силу, якої навчала Марусю матір. Тільки мовчання надає Галі Вишняківні більш-менш привабливого вигляду: «*Глуха до пісні, завжди щось спотворить. // Все вишиває прошиви подушок. // Ще як мовчить нічого. Заговорить, – // гостренькі зуби – чисто ховрашок*» [Костенко 1999, 106]. Далі вже й Гриць зауважує, що мовлення, а також і слів, ще більше спотворюють і так недалеко, приземлену Галю.

Самій же Марусі, наділеній могутнім пісенним талантом, мовчання було чужим, ворожим. Пісня дозволяла їй висловлювати себе, але поетична форма цього вислову, мистецька загадка, доступна не всім, давала можливість мовчати про те, що не мало бути сказаним. Приклад такого мовлення-мовчання знаходимо в уже цитованому вище уривку, в якому люди побачили зізнання Марусі в отруєнні Гриця, хоча насправді це була усього лише пісня, художній твір, що народився, як це часто буває, з великої душевної муки, але водночас був дуже далекий від реальної дійсності, пов'язаний з нею лише асоціативно, лише в уяві митця. Саме ця пісня, відома й досі, стала, за версією Ліни Костенко, останнім твором Марусі Чурай, після цього в її житті запанувало трагічне мовчання. Таке мовчання-смерть постає в дивовижному образі з розділу «Сповідь»: «в морі

по вуста» (107). Щоб померти їй не треба було пірнути в воду з головою, досить було «по вуста», а відтак мовчання в уяві Марусі було рівнозначним смерті. І хоча у фіналі роману мовчання стає єдиним порятунком, душевним прихистком Марусі, бо зранена душа вже не здатна була заспівати, а лише «здригалася словами», воскресіння її й вічне життя, яке накувала зозуля, пов'язується з піснями.

В сцені суду Маруся мовчить, і на це автор не раз звертає увагу. Прикметно, що з точки зору односельців, мовчання є найбільшим гріхом, найтяжчим злочином Марусі, гіршим навіть за отруєння Гриця, або ж мовчазним визнанням своєї вини: *«Але вона ні слова не сказала, // усправедливлень жодних не дала, // тільки стояла, яко з каменю тесана. // Тоді громада загула прелюто: // Вона ж свій злочин визнала прилюдно!»* [Костенко 1999, 67]. Або ж далі, після несправедливих звинувачень свідків, *«Вона ні слова не сказала праву. // Стоїть. Мовчить. І дивиться. І все»* [Костенко 1999, 73]. Так і в розділі «Страта» героїня мовчить і тим примушує замовкнути людей, які й перед стратою не шкодували для неї злого слова.

Стіна мовчання навколо героїні на перший погляд руйнується в розділі «Сповідь». Маруся починає говорити сама, з її слів читач дізнається не лише про справжні обставини трагічної смерті Гриця, але й про саму героїню. Зі спогадів Марусі довідуємося також про історію формування характеру, яка починається ще до народження героїні.

Проте мовлене слово, що розбиває мовчання, навіть тут є майстерно створеною ілюзією. В структурі роману сповідь Марусі відбувається в площині мовчання. Про це свідчить і замкнений простір в'язниці, що дає Марусі таке потрібне їй і водночас таке важке усамітнення, і ті три дні, які вона має на спогади-сповідь. В цьому символічному часопросторі відбувається мовчазний діалог героїні з собою, з Богом, бо сповідь – це передовсім голос совісті, яка «промовляє завжди й незмінно в модусі мовчання» [Гайдеггер 2003, 310].

Серед звукового супроводу мовчання може бути або цілковита тиша, або її трагічна відсутність, простір наповнений голосами, звуками, які лише посилюють бажання самоти і мовчання, пригнічують бажання висловитися. Як приміром у тій же сцені суду. Тут як в жодному іншому розділі звучить велика кількість голосів, але вони не порушують атмосфери мовчання. Не відбувається обміну інформацією, тобто немає комунікації, спілкування між людьми, бо кожен чує лише себе. Це підкреслюється і в авторських ремарках, та й у словах персонажів ця думка також підтверджується. Натомість скупе на слова, майже мовчазне спілкування Марусі з матір'ю, з Іваном, батьків Марусі між собою було більш глибоким для персонажів, більш інформативним для читача, ніж, припустимо, розлогі монологи Гриця.

Мовчання як домінанта образу Марусі є трагедією не лише цього персонажу, а усього українського народу. Ця думка висловлена майже прямолінійно в афористичній характеристиці героїні: *«Ця дівчина не просто так, Маруся. Це – голос наш. Це – пісня. Це – душа»*. А далі через трансформації змістового навантаження мовчання, через образ мовчання-смерті, що постає в уяві Мару-

сі, вияскравлюється одна з основних думок твору: народ без голосу, народ без співця – мертвий. Якщо душа народу замовкла, втратила голос – народ втратив душу, то що ж це за народ, яке його майбутнє, якщо воно взагалі можливе? Втрата героїнею голосу, здатності співати символізує втрату голосу народом, перетворення його на мовчазні маси, що, як твердить Ж. Бодріяр, втратили здатність до саморепрезентації, до висловлення себе, втратили здатність до будь-якої самостійної дії: «У мовчазної більшості не буває представників – репрезентація спокутує своє попереднє панування. Маси вже не є інстанцією, на яку можна було б посперитися, як колись на клас чи народ. Огорнуті своїм мовчанням, вони більше не є суб'єктом (перш за все, не є суб'єктом історії) а, отже, не можуть ввійти у сферу артикульованої мови, у сферу вираження, не можуть проходити «стадію (політичного) дзеркала» та цикл уявлюваних ідентифікацій. Звідси і головна особливість: не будучи суб'єктом, вони вже не можуть бути відстороненими від самих себе – ні у власній мові (її у них немає), ні у якій-небудь іншій мові, яка могла б претендувати на те, щоб нею стати... Мовчання маси нагадує мовчання тварин, ба більше, воно нічим від нього не відрізняється... Маса обходиться і без істини, і без мотиву. Для неї це слова без сенсу. Вона взагалі не потребує ні свідомості, ні несвідомого» [Бодріяр 2002].

Таким чином, опозиція мовчання – голос постає у творі далеко не однозначною. Мовчання має переважно позитивну конотацію. Воно позначає такі якості вдачі героїв, як мужність, шляхетність, сила духу, вірність, глибоке взаєморозуміння або ж здатність розуміти іншого без слів. Водночас мовчання несе біль і муку, бо ж невисловлене, а відтак нерозділене горе вдвічі тяжче. Героїня сприймає втрату голосу як смерть, народ, що втратив мову – втратив майбутнє. Голос, промовлене слово постає втіленням зла. Наведемо лише декілька прикладів. Так в сцені суду мати, Чураїха, просить людей: *«За крок до смерті, перед вічним сном, // Одного прошу: у мою дитину // не кидайте словами, як багном!»* [Костенко 1999, 77]. Людський поговорі стає жорстоким випробуванням Марусі; зневага до слова звучить з вуст старої Бобренчихи: *«Ото й не думай. Сватай собі Галю. // А що хто скаже – слухай через верх»* [Костенко 1999, 124]. В окремих епізодах твору слово постає синонімом зради, адже відомо, що саме слово часто стає тією маскою добра, під якою ховається найлютіше зло: *«Він говорив, і відбувалось диво. // Він зраду якимось так перетворив, // так говорив беззахисно й правдиво, // неначе він про подвиг говорив»* [Костенко 1999, 134]. І водночас, роман, головною героїнею якого є легендарна авторка народних (!) пісень, стверджує думку про те, що лише творчість повертає слову його справжню природу, і воно, навіть не сказане, а проспіване, вистраждане з глибини душі знову стає рівним Богу.

Список використаних джерел

1. Біблія. Книги Священного Писання Ветхого и Нового Завета. Канонические Известия. Москва, 1991. 2. Бодріяр Ж. В тіні мовчазної більшості, чи Кінець соціального / Ж. Бодріяр // Незалежний культурологічний часопис. – 25/2002. – Доступ з: www.

ji.lviv.ua. **3.** *Хайдеггер М.* Бытие и время / М. Хайдеггер ; пер. с нем. В. В. Бибихина. – Харьков : Фолио, 2003. – 503 с. **4.** *Зубрицька М.* Homo legens : читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с. **5.** *Костенко Л.* Маруся Чурай : історичний роман у віршах / Л. Костенко // Ліна Костенко : навч. посібник-хрестоматія. – Кіровоград : Степова Еллада, 1999. – С. 65–195. **6.** *Nikitina Ye.* The world of silence in modern culture = Роль молчания в современной культуре / Ye. Nikitina // Modern Social Communication = Социальная коммуникация в современном мире : сб. материалов российско-американской научной школы-семинара. (14–18 июня 2004 г.). – 2004. – С. 42–47.

// *Сучасна україністика. Проблеми мови, літератури та культури : зб. матеріалів. IV Оломоуцький симпозіум україністів (Оломоуць, 28–30 серп. 2008 р.). – Оломоуць, 2008. – С. 349–354.*

Про деякі риси ритмомелодики поезій Т. Г. Шевченка

Головною, визначною ознакою кожного виду мистецтва, як відомо, є художній образ. В. Г. Белінський характеризував мистецтво, як процес думання в образах.

В образі сполучається зміст і форма твору. Визначне місце, характер, значення творів чи то одного автора, чи певного періоду літератури не можна, не проаналізувавши особливостей створених письменником образів.

Кожен образ розкриває, передусім, зміст твору, тому й аналіз повинен розпочинатись з характеристики змісту. Було б, однак, невірно звести розгляд змісту тільки до фабули, сюжету. Поняття змісту ширше. В. Г. Волинський зауважував, що «содержание есть мировоззрение поэта...». Для повного розкриття змісту необхідно охарактеризувати історичні обставини, які викликали твір до життя, відношення письменника до зображених ним явищ дійсності тощо.

Проте зміст твору – це лише одна, хоч і головніша в ідейно-тематичному відношенні сторона художньої творчості. Зміст кожного твору письменника має відповідати формі. Отже, щоб вірно розкрити образи, творчу індивідуальність і особливості художнього стилю письменника, слід аналіз змісту поєднати з розкриттям особливостей форми, яку В. Г. Белінський визначає, як «багатство змісту при силі висловлювання».

В. Г. Белінський розглядає змістовність художнього твору, як основний критерій оцінки письменника.

Але в огляді російської літератури за 1841 рік він називав О. Пушкіна «поетом форми», відзначаючи, що поету належить форма, а зміст історії і дійсності його народу. Отже, лише поєднання глибокого змісту з відповідною, обумовленою цим змістом формою створює справді видатні, епохальні твори мистецтва.

Ідейно-тематичний зміст твору втілюється, насамперед, в певний образ конкретних картин життя й переживань людини. Розкрити образ – це значить розкрити ідею автора, охарактеризувати героя, показати його взаємини з оточенням і т. д. Але розкрити образ це означає водночас також проаналізувати ті художньо-зображувальні засоби з допомогою яких автор створив ці образи, показати як конкретні життєві факти, переживання героїв перетворились на типізоване явище буття в мистецтві.

В цій статті, в стислій формі ми хочемо зупинитись на деяких особливостях ритмомелодики поезій Т. Шевченка – на прикладі двох творів: балади «Причинна» і поеми «Гайдаки».

При вивченні поетичної спадщини Шевченка, розкриття особливостей ритмомелодики його творів, одного з найістотніших компонентів поетики, заслуговує на пильну увагу. Автор «Кобзаря» був неперевершеним майстром ритмомелодійної організації своєї поетичної мови.

Улюбленим поетичним розміром Шевченка є коломийка. Цим розміром написано більше половини «Кобзаря». У ранньому петербурзькому періоді творчості коломийковий розмір був по-суті основним. Це стосується і поеми «Гайдамаки», де також більше половини віршованого тексту складає коломийка.

А проте, як і переважна більшість поем, балад, балада «Причинна» і поема «Гайдамаки» написані не одним розміром: крім коломийки ми зустрічаємо тут 4-х етапний ямб, 4-х стопний амфібрахій, народно-поетичні твори, оброблені поетом, а в «Гайдамаках» – навіть прозу.

Поєднання різних розмірів в одному поетичному творі ми зустрічаємо в українській поезії ще до Шевченка, приміром у А. Метлинського. Але ні в кого з попередників Шевченка в українській літературі зміна розмірів не була таким доцільно вживаним засобом поглиблення психологічної характеристики образів, як у автора «Кобзаря».

Зміна розмірів у Шевченка привертала увагу дослідників. Проте, намагання звести спостереження в певну закономірність ні до чого не приводили: висновки, зроблені при аналізі одного твору, руйнувались при аналізі іншого. Навіть в межах одного твору намагання встановити певну закономірність було нездійсненим наміром. Приміром, ліричні відступи здебільшого відрізняються від основного розміру, але взагалі мають розміри різні: ту ж коломийку, 4-х стопний ямб, 4-х стопний амфібрахій та ін. Подібне явище ми спостерігаємо і в «Причинні» та «Гайдамаках». Можна твердити тільки, що сюжет них творів в основному розгортається коломийковим розміром. Що ж до ліричних відступів, то можна говорити лише про тенденцію поета до вжиття інших, відмінних від основного розмірів (4-х стопний ямб, 4-х стопний амфібрахій та ін.).

Зміна розмірів в поезіях Шевченка звичайно не є випадковою. Вона підпорядкована художнім цілям, викликана певними емоціями, переживаннями поета, зв'язана з сюжетом, образами твору, але кожен змін, в кожному конкретному випадку, слід пояснювати окремо. Тільки за цієї умови можна зробити певний висновок щодо обумовленості кожного розміру і зміни розмірів взагалі.

Зміна розміру, ритміки, мелодики, інтонацій, пауз і т. д. щоразу примушує читача загострювати увагу і таким чином, активізує сприймання змісту, сприяє глибшому розкриттю образу. Змінюється розмір в поезіях Шевченка саме в тих місцях, де додається нова думка, чи нове переживання поета¹.

Розглянемо кілька прикладів.

Початок балади «Причинна» – картина буремної ночі на Дніпрі, яка є ніби фоном до зображуваних подій – має 4-х стояний ямб. Перехід до розповіді про події цієї ночі викликає новий розмір коломийку.

Ще далі поет, перериваючи розповідь, вдається до ліричного відступу – знову новий розмір (4-х стопний амфібрахій):

¹ Ми далекі від спрощеного розуміння зміни розмірів як прийому, заздалегідь визначеного поетом. Але поетична творчість не є підсвідомим процесом, тому, з нашої точки зору, було б невірним заперечувати її свідомий намір поета, створити таку художню форму, яка б найбільше відповідала розкриттю образу. Це зокрема стосується асонансного чи алітераційного озвучення вірша, про що буде йти мова далі.

*Така їй доля... О божже мій милий,
За що ж ти караєш її, молоду?
За те, що так щиро вона полюбила
Козацькі очі? Прости сироту!
Кого ж їй любити? Ні батька, ні неньки:
Одна, як та пташка в далекому краю!
Пошли ж ти їй долю – вона молоденька, –
Бо люди чужії її засміють... (1, 2)²*

Гіркі роздуми поета над долею дівчини-сироти як не можна більш органічно вилились у нього у відповідній його переживанням формі.

Ігри русалок під місячним сяйвом передано поетом з допомогою пісні, яка відтворює народно-демонологічні легенди:

*Ух! Ух!
Солом'яний дух, дух!
Мене мати породила,
Нехрещену положила і т. д. (1, 3)*

І, нарешті, кінець балади – розповідь про дальші події і долю героїв – знову має коломийковий розмір.

Подібне явище ми зустрічаємо і в «Гайдамаках».

У вступі до поеми розмір змінюється 4 рази. Початок твору – філософські роздуми поета – написано 4-х стопним амфібрахієм. Далі поет, розуміючи можливість нападок з боку дворянсько-ліберальних критиків на поему, дає відповідь – і ця частина вступу написана коломийкою. В одному місці цієї частини (рядки 173–180) поет вживає 4-х стопний амфібрахій, щоб підкреслити, що він – не самотній, що він живе життям своїх героїв. Далі докінця вступу – знову коломийка.

В «Інтродукції» розмір змінюється двічі. Новий розмір (4-х стопний ямб), вжитий після коломийки, виділяє місце, де йде мова про створення конфедерації в час королівства Понятовського.

В розділі «Ярема» розмір змінюється 5 разів: 4-х стопний ямб, 4-х стопний амфібрахій, коломийка, 4-х стопний амфібрахій і знову коломийка.

Сцена, де змальовано «коверзування» Лейби над Яремою, написана 4-х стопним ямбом. Але ось поет хоче підкреслити великі сили наймита, який в поемі символізував протестантський настрій народу в часи гайдамаччини, і знову з'являється новий розмір:

*Ярема гнувся, бо не знав (4-х ст. ямб)
Не знав сіромаха, що вирости крила,
що неба достане, коли полетить... (4-х ст. амфібрахій (I, 76).*

Весь ліричний відступ дано амфібрахієм.

² Всі цитати з поезії Т. Г. Шевченка подаються за п'ятитомним виданням АН УРСР, Київ, 1939 р. Тому далі вказуватимемо тільки том (римською цифрою) і сторінку (арабською).

Порівняння своєї власної колишньої долі з долею Яреми передано поетом розміром коломийки.

Новий ліричний відступ – скарги на людей, що одібрали його колишню долю – написано 4-х ст. амфібрахієм.

Далі – ще ліричний відступ поета – вибачення за те, що може, не доладу розповідає про лихо-злидні, і знову роздуми про сирітську долю розміром коломийки.

Кількість подібних прикладів можна було б збільшити, але й наведених досить, щоб пересвідчитись у тому, що розмір поезій пов'язаний з образами твору, думками і почуттям автора.

Зміна розмірів у Шевченка є однією з характерних ознак його поезики, яка повинна привернути увагу дослідників. Наведені вище приклади засвідчують органічне злиття змісту й форми в його поетичній творчості, багатство ритмікомелодійних засобів, які використовує поет для створення образів.

Ритмомелодика поезій Шевченка заслуговує на нашу увагу, як оригінальне явище української класичної поезії XIX ст.

Кожному читачеві відомо, як просто, плавно, невимушено ллється поетична мова Шевченка. Але за цією простотою і дохідливістю криється велика майстерність художника слова, тонке відчуття поезії.

Можна розглянути любий поетичний твір Шевченка і ми побачимо, що він являє собою складний, щоразу новий ритмікомелодійний малюнок, кожна частина якого взаємообумовлена доповнює і посилює одна одну, і все це й надає творові емоційної виразності, художньої правдивості й переконливості.

Тому, розглядаючи ритмомелодику поезій Шевченка, не можна не зупинитись на таких елементах евфонії, як рима, алітерації, асонанси і т. д. тобто тих художньо-зображувальних засобах, які визначають повнозвучність, виразність, мелодійність вірша, а все це разом, в поєднанні з глибокою ідейністю, змістовністю перетворює твори Шевченка на шедеври світової поезії.

Римування в Шевченка завжди залежить від строфіки. Так, приміром, в коломийковому розмірі ми бачимо обов'язкове перехресне римування парних рядків (римування непарних необов'язкове), в інших строфах воно суміжне, перехресне, або змішане.

В коломийковому розмірі поет дуже часто вживає дієслівну або іменникову риму. Таке римування прийнято вважати слабким.

Але в Шевченка воно зовсім не означає художньої недосконалості, оскільки риму в його поезіях не можна розглядати відірвано від інших ритмікомелодійних елементів твору. Як поет з тонким естетичним смаком і глибоким розумінням великої сили ритму для створення образу, Шевченко по справедливості вважається одним з наймузичніших поетів світу. Алітерації, асоційне озвучання віршованих рядків, внутрішні рими епіфори, анафори – всі ці ритмічні елементи перетворюють поезії Шевченка в складний, а водночас дохідливий, природний малюнок життя чи переживань, змальований поетом.

Для передачі своїх дум і почуттів при зображенні реальної дійсності поет вживає найбільш відповідні образіві художні засоби і тому, читаючи поезії

Шевченка, ви не думаєте ні про ритміку, ні про інші елементи-поетики. В цьому і виявляється його майстерність. Візьмемо для прикладу кілька рядків ліричного відступу в баладі «Причинна»:

*Чи винна ж гоЛУБка, що гоЛУБа ЛЮБить?
Чи винен той гоЛУБ, що сокіл УБИВ?
Сумує, воркує, білим світом НУДИТЬ,
Літає, шукає, дума ЗАБЛУДИВ. (І, 2)*

Як бачимо, майже всі слова строфи ритмічно між собою пов'язані. Тут і анафора, і внутрішнє римування, і алітерації, звукові повтори.

Для посилення емоційності і художньої виразності поет часто вдається до аданакційного озвучання віршу.

Приміром, у «Причинній»:

*Ідуть дівчАта в поле жАти
Та знАй співАють ідучи:
Як проводжАла сина мАти,
Як бивсь татАрин уночі. (І, 6)*

Часте вживання звука «а» створює ілюзію пісні. Зовсім інакше звучать рядки вірша, де змальовано гри русалок:

*ЗареГОталиСЬ нехреЩЕні...
Гай обізвавСя: ГАлаС, Зик
ОРДа мов рІЖе, мов СКАЖЕні
Летять до дуба... (І, 4)*

Приголосні, зокрема шиплячі, посилюють враження галасу.

Розділ «Титар» закінчується рядками, що гідні включення до хрестоматії кращих поетичних взірців світової літератури і за змістом і за формою. Титаря вбили конфедерати.

*Титар спить... Не рано встане:
навіки, праведний, заснув.
ГОРІЛО світло. ПОГАСАЛО.
ПОГАСЛО... мертвий мов здригнув,
І СУМНО, СУМНО В ХАТІ СТАЛО (І, 89)*

Народно-поетичного походження, коломийковий розмір під пером Шевченка набув нових рис і став таким гнучким, придатним для передачі найрізноманітніших думок і почуттів, що є всі підстави говорити про Шевченкову коломийку, як про оригінальний поетичний розмір в літературі. Чергування 8-ми і 6-ти складових рядків в силу багатства змісту і ритмічної різноманітності ніде

не справляє враження монотонності, подібно до онегінської строфи О. С. Пушкіна чи строфи «Енеїди» І. Котляревського.

Наведемо ще два приклади ритмічного багатства поезій Шевченка.

*Гомоніла Україна,
Довго гомоніла.
Довго, довго кров степами
ТЕКЛА, червоніла,
ТЕКЛА, ТЕКЛА та й висохЛА (І, 101)*

*У темному гаю, в зеленій діброві,
на приПОНі КОНІ, отаву **скубуть**:
осідлАНі КОНІ, ворОНі готові.
Куди то поїдуть. Кого **повезуть**? (І, 90)*

Високим рівнем майстерності відзначається вживання поетом і народних пісень, які співає гайдамакам кобзар Волох. Добираючи відповідні народно-поетичні твори, Шевченко створює виразну ритмічну ілюзію танцю. (Див. «Свято в Чигирині», «Бенкет у Лисянці»).

Звертає на себе увагу така ж доречна і майстерна зміна ритму, де змальовано перехід від веселощів гайдамаків до поважних справ.

*Якби таки або так, або с'як,
якби таки запорозький козак!
Якби таки молодші, молодий,
Хоч по хаті поводив, поводив!
Страх мені не хочеться
з старим дідом морочиться!
Якби таки...*

І раптом, ніби грім з ясного неба, лайливий вигук отамана:

*– Цу-цу, скажені! Схаменіться!
Бач розходилися... і т. д. (І, 97–98).*

Крім розглянутих вище творів, для більш повного висвітлення характерних рис ритмомелодики поезій Шевченка, варто нанести й інші приклади, з інших творів.

Внутрішнє римування.

*І. Вітер виє, ПОВІВАЄ,
По полю ГУЛЯЄ
На могилі кобзар сидить
Та на кобзі ГРАЄ. (І, 24 «Перебендя»).*

2. Сонце ГРІЄ, вітер ВІЄ
З поля на долиНУ,
Над **водою** і під **вербою**
Червону калиНУ; (I, 10 «На нічну пам'ять Котляревському»).

3. Барвінок ЦВІВ і ЗЕЛЕНІВ,
Слався, розстилався;
Та недосвіт перед світом
В садочок **укрався** і (II, 343 «Н. Я. Макарову»).

Алітерації.

1. Взяла зілЛЯ, поклониЛАСь:
– Спасибі, бабусю! –
ВийшЛА з хати: – Чи йти, мені?...
Ні! Вже не вернуса! –
ПрийшЛА... ВмиЛАСь, напиЛАСя,
Тихо усміхнуЛАСь,
Вдруге, втретє напиЛАСя
І... і заспіваЛА (I, 48–49 «Тополя»),
ПолетіЛА мов на криЛАх,
Серед степу впаЛА..
ВпаЛА, стаЛА, запЛАкала,
І... і заспіваЛА. (I, 48–49 «Тополя»).

2. Вітер в ГАЇ не ГУЛЯЄ –
Вночі СПОЧИВАЄ;
Прокинеться тихесенько
В осоки ПИТАЄ:
Хто се, хто се ПО ТІМ БОЦІ
Чеше косу? **Хто се?...**
Хто се, хто се ПО СІМ БОЦІ
Рве на собі коси?
Хто се, хто се? – Тихесенько
Спитає, повіє
Та й задріма, поки неба
Край зачервоніє. (I, 156 «Утоплена»).

Класичним прикладом ритмічного малюнку, який ніби сконцентрував би найхарактерніші риси ритмомелодійного багатства поезій Шевченка в поєднанні з глибоким змістом, є початок ліричного відступу з поеми «Катерина»:

Єсть на світі доля,
А **ХТО** її знає?
Єсть на світі воля,

*А ХТО її має?
Єсть люди на світі –
Сріблом, золотом сяють,
Здається, панують,
А долі не знають –
НІ ДОЛІ, НІ ВОЛІ. (I, 32)*

Подібний до попереднього також славнозвісний вірш «Світе ясний»:

*СВІТЕ ясний! СВІТЕ тихий!
СВІТЕ вольний, несповитий!
За що ж тебе, СВІТЕ-брате,
В своїй добрій, теплій хаті
Оковано, **омурано** (Премудрого **одурено**).
Багрянцями ЗАКРИТО
Розп'ятієм ДОБИТО? (II, 341)*

Тут знову майже кожне слово віршованого тексту ритмічно пов'язане з іншими і служить розкриттю художнього образу.

Вже було відзначено, що при аналізі художнього твору слід виходити передусім з **змісту** твору. Отже й ритмомелодику поезій Шевченка необхідно розглядати **як один з засобів створення образу**. Цілком зрозуміло, що для повного розкриття образу слід проаналізувати також інші художньо-зображальчі засоби: лексику, портрет, пейзаж, епітети, метафори, порівняння і т. д.

З сказаного можна зробити такі висновки:

1. Аналіз кожного художнього твору слід починати з розкриття його змісту, але саме поняття змісту не можна звужувати до фабули чи сюжету твору.

2. Зміст і форма сполучаються в художньому образі, отже неодмінною умовою розкриття ідейно-тематичного змісту твору, з одного боку, і художніх особливостей, з другого, повинно розпочинатись з розкриття образу.

3. Не проаналізувавши всіх елементів поетики не можна зрозуміти місця і значення поета в історії літератури, оригінальних рис його творчого обличчя.

Ритмомелодика поетичних творів Шевченка являє собою оригінальне, своєрідне явище в українській поезії. Як і кожен інший елемент поетики, вона служить розкриттю образу.

// Праці ОДУ ім. І. І. Мечникова. Серія Філол. наук. 1958. Т. 148, вип. 8. С. 21–27.

**Онтологічна інтерпретація мотиву смерті у малій прозі кінця
XIX – початку XX століття**

Посутньою особливістю екзистенціалізму є його тісний зв'язок з літературою. Екзистенціалізм – це унікальний філософсько-літературний комплекс. Розглядаючи модерністичні вектори літературного процесу кінця XIX – початку XX століття, не можна відкинути його загальну екзистенціальну спрямованість. Ця течія існує одночасно у двох вимірах: конкретно-історичному (бо дослідники визначають конкретні хронологічні межі екзистенціалізму як течії початку XX століття) та водночас претендує на вічність, бо теми, порушувані екзистенціалістами, є вічними – такими, що будуть цікавити митців ще не одне століття. З огляду на вищесказане виникає необхідність у визначенні понять, якими ми будемо послуговуватись під час дослідження. Під словосполученням «екзистенціальне філософствування» ми будемо розуміти весь комплекс філософських проблем, які хронологічно не співпадають з межами екзистенціалізму, але вже мають «праструктуру» цього напрямку: буття людини в «межових» життєвих ситуаціях та пошуки виходу з них.

Дослідження літературного мотиву смерті в системі екзистенціального філософствування дозволяє відслідкувати формування екзистенціальної доктрини у модерній прозі кінця XIX – початку XX століття.

Мета роботи обумовлює наступні завдання:

- виявити провідні мотиви у системі екзистенціального філософствування;
- проаналізувати мотив смерті з урахуванням художніх здобутків митців;
- окреслити і проаналізувати трансформаційні процеси мотиву смерті у малій прозі кінця XIX – початку XX століття.

Екзистенціальний характер філософствування є однією з визначальних рис української класичної філософії поруч з кордоцентризмом, світоглядною толерантністю та індивідуалізмом. Висунення на перший план проблем людини, проблем її існування і сенсу буття становить суть порушуваних екзистенціальних проблем.

Екзистенціальне філософствування знайшло своє повне або часткове відображення у літературних творах як письменників-класиків (В. Стефаник, М. Коцюбинський, В. Винниченко), так і у творчості письменників другого плану (М. Грушевського, С. Канюка, Ю. Кміта, І. Липи, Л. Пахаревського, О. Плюща, Л. Яновської, С. Яричевського, М. Яцкова та ін.).

Мотиви абсурдності буття, страху, відчаю, самотності, страждання, любові є ключовими поняттями екзистенціальної парадигми, метафізичними компонентами, що визначають найбільш фундаментальні принципи світорозуміння, але саме смерть створює основну екзистенціальну напругу.

Оскільки, канонізованої доктрини екзистенціалізму не існує, то це дає право науковцям розширювати його категоріальне поле. Так, Тетяна Мейзерська

у статті «Філософія екзистенціалізму у поетичній творчості молодомузівців» розглядає поняття туги як одну з центральних категорій екзистенціалізму поруч з категоріями «межі пізнання», «страждання» та «любові» [9, с. 47].

Фіксує зміну конотативного значення слова «самотність» Ю. Ємець-Доброносова: «На межі століть у літературі самотність ніби реабілітується – їй надано не тільки негативних характеристик, але й значення надзвичайно потрібного феномену людського існування» [5, с. 19–20]. Авторка наголошує, що «граничного виразу набуває сенс самотності у сенсі скінченності», і, як приклад, наводить «пронизливі новели-ситуації Леоніда Пахаревського» ([див.: 5, с. 20]).

У статті «Існування на межі, або екзистенціалістські умонастрої у прозі В. Петрова-Домонтовича» Мар'яна Гірняк досліджує ще одну екзистенціальну категорію: «Чи не найважливіший образ-домінанта, що дає підстави говорити про екзистенціальний характер поезії В. Петрова-Домонтовича, – це нудьга, що проймає весь простір існування персонажів» [2, с. 31].

Безперечно погоджуючись з вищезазначеними дослідниками, вважаємо, що мотиви самотності, страждання, страху та інші тісно пов'язані з мотивом смерті, тому саме на цій екзистенціальній категорії зосередимо дослідницьку увагу.

Смерть, її передчуття, за екзистенціальною моделлю всесвіту, є пограничною ситуацією, перед обличчям якої людина мусить відчувати свою сутність. Смерть у творчості письменників другого плану постає у різних іпостасях. Смерть як надія оприявнюється при зображенні жахливих картин війни. Змалюванню людини в межовій ситуації перед лицем війни присвятили свої твори Катря Гриневичева (збірка «Непоборні»), Наталя Кобринська (цикл «Воєнні новели»), Михайло Яцків (збірка новел «Далекі шляхи») та інші.

Іншою іпостассю смерті є смерть від голоду, де голод є елементом, який викликає екзистенціальну напругу. Нерозуміння голоду як смертельної загрози відкидає сучасного читача в розумінні життя простого селянина. Смерть від голоду була страшною реалією повсякденного життя. Голодна смерть – це і є екзистенціальний жах. Але ще страшніше жити голодним життям: боятись неврожаю, зими, граду, спеки – наділяти ці стихії людськими (язичницька традиція) або Божественними рисами (християнська традиція). За відчуттям постійної загрози від голодної смерті людина ХІХ століття не далеко відійшла від первісної, тому і збереглися в повному обсязі заклинання, замовляння та ін.

Особливо колоритно розкрито образ людини, яка перебуває в межовій ситуації, в оповіданні Михайла Петрушевича «Градобур». Письменник змальовує образ простого селянина, який, отримавши травму голови, переніс тяжке психічне захворювання, а коли вилікувався, почув у собі силу відводити від селянських нивок град. Михайло Петрушевич змальовує історію реальної людини, роблячи спробу зрозуміти психічний стан градобурця.

Переважна більшість творів Юрія Кміта теж наповнена різного роду замовляннями («Чари», «Прогнана», «З гостини», «В загінку й на сонці» та ін.). Цей факт пояснюється тим, що прості селяни відчують більшу загрозу від світу природи, ніж від суспільства. «А порятунку нерідко шукають у міфологічних

уявленнях, всерйоз турбуючись про те, як би оберекти себе від «зчарування» [10, с. 10]. Творчість Юрія Кміта цікава з багатьох причин. По-перше, мова творів зберігає всі особливості бойківської говірки, що, безперечно, зацікавлює мовознавців, але, на жаль, шкодить розумінню цих творів.

По-друге, володіючи блискучою слуховою пам'яттю, новеліст передавав у первісному виді розмови бойків, в яких вони розмірковували над сенсом буття, – тим самим твори Юрія Кміта є неоцінним матеріалом для дослідження етнопсихології українського селянства, а саме – бойків. «Вони філософи за своєю природою, бо ледь не кожний факт трансформують у всесвітню проблему – чому так є, чому такий світ? Вони силкуються осмислити своє місце в універсальній світобудові, у Природі і висловлюють при цьому власні філософські погляди, замішані на стихійно-матеріалістичних, міфологічно-язичницьких і християнських уявленнях» [10, с. 11].

Безфабульна манера письма Юрія Кміта створює враження потоку свідомості: автор передає духовне життя своїх героїв в усій його безпосередності, у безперервному потоці змін думок, почуттів, спогадів, вражень. Більш того, невелика за обсягом творчість (дві збірки фрагментарних оповідань) Ю. Кміта становить собою ніби один твір, один потік свідомості. Так, твір «Мати» починається невеликим вступом: «Марнота людського життя таки насильно вдаряє уяву чоловіка і наводить важке пригноблення...» [10, с. 173]. Далі головний герой зустрічається зі старенькою жінкою, портрет якої автор змальовує у натуралістичному ракурсі: «Лице, як у многострадальця-мерця. Воно «брехати не дасть», вискаже всю правду. Очі неспокійні; висуваються з понурих ям і оглядають чогось...» [10, с. 173]. Рефреном до вступу звучать слова жінки наприкінці твору: «– Який буде кониць того всього? Ах, коби тоті блисками спалили всьо! Пропала би мука... А так йди, блуди і роздирай своє серце...» [10, с. 173].

Міркування про сенс життя продовжуються у творі «Хворий», де в невеличкій замальовці подається розмова двох хворих людей, яка супроводжується авторським коментарем, котрий у свою чергу, становить собою потік свідомості героїв: «Шукали розв'язки у своїх мізках на повсякчасні терпіння, що затроюють життя чоловіка... Гляділи на сонце, немовби хотіли дізнатися, чи й там воно так, гляділи по небесних просторах, невже й там простяглися тернисті шляхи... Жахалися один одному глянути в очі, щоб не вичитати якої «бідки»... Принали у невідгаданих загадках...» [10, с. 173].

Прикметною рисою творів Ю. Кміта є те, що герої ніколи не самотні. Перед лицем смерті людина самотня, але теоретик екзистенціальної доктрини К. Ясперс переконаний, що потрібно йти далі – до екзистенціального спілкування, у якому люди проникають у потаємні глибини одне одного. Саме таким екзистенціальним спілкуванням наповнені твори Юрія Кміта. Під час цих «спілкувань» люди «розбирають свої відношення, чи й до них не навідається лиха «долька»... Лякаються зазірати в нічні лабіринти свого існування» [10, с. 184] (твір «Письмо»). Смерть для них глуха, бо «вона мусит так бити, бо би ї ся даколи серце розірвало...» [10, с. 187] (твір «Поранок»). А ставлення до смерті

абсолютно філософічне: «Шкода, що вмер, але вмирати мус, оби покінчити свою бідку» [10, с. 187] (твір «Поранок»).

Найґрунтовніше проаналізованим твором Любові Яновської є «Смерть Макарихи». Нас він буде цікавити тому, що авторка у цьому творі досліджує екзистенційну проблему, а саме – смерть. Макариха помирає молодою від хвороби, чоловік, щоб достойно її поховати, мусив продати майже все, що вони заробили вдвох непосильною працею. Парадоксальність сільського життя полягає в тому, що на ліки грошей шкода:

«– Може б, ще ліки пособили? – запитала московка.

– Які там ліки, як і на виду вже почорніла, – наче аж розсердилась сліпенька баба.

– Мала Макарові і так втрата? Ось помре жінка, то й поховать ні за віщо буде, не то що на ліки витратись, – мовила Спепанида.

– Господня воля – от усі ліки! – додала Мотря» [15, с. 55–56].

Авторка підводить читача до думки, що обов'язки живих щодо мертвих є сильніші від обов'язків живих до живих, вони безкомпромісні. Чи потрібні мертвому тілу або душі такі жертви? Це питання є ключовим у творах М. Грушевського «Тестамент» та М. Петрушевича «Душа».

Та повернімося до твору Любові Яновської. З розмови селян про смерть опукло вимальовується уявлення українців про потойбіччя. Смерть для них не є страшною або винятковою подією. (Винятком вважають те, коли герой помирає у незвичайних обставинах. Наприклад, на релігійне свято, що вважалось дуже «хорошою» прикметою; подібне явище описане у творі Сильвестра Яричевського «Під самий Великдень»). Це буденне явище, цікава тема для розмови та ще й пригостять обідом за покійника. Але інколи можна почути і глибокі філософські узагальнення, висловлені простою мовою селян: «– Тим то і шкода її, що вона померла, щастя та спокою не зазнавши. Не шкода, як помре така людина, що з долею брталася – не дурно її на світ мати породила, не дурно її земля носила. А як оце ми, так і Тетяна... для чого ми родилися, для чого живемо, та ще у муках помираємо?» [15, с. 74]. «– Нічого Тетяни шкодувати: згорнула білі рученьки, заплющила карі оченьки – заснула, заспокоїлась навіки...» [15, с. 74]. З розмови селянок постає теза, що жаліти потрібно живих.

Філософія абсурдності світу, його жорстокості була дуже близькою письменницькому загалу кінця XIX – початку XX століття. Ми вже подавали історичну довідку про становище селян у цей період, а становище української інтелігенції було ще драматичніше. «Українці, що прагнули дістати доступ до середньої і вищої освіти, вільно чи невільно підпадали під вплив російської мови і культури. Засимілювавшись, вони ще глибше відчували своє **відчуження** від українського народу, ставши йому чужим не лише соціально, а й національно. Ті з них, які зберегли національну ідентичність, почували себе чужинцями у культурному світі, майже повністю здомінованому російськими впливами» [3, с. 62]. Єдиним виходом з цього світу абсурду була ідея національної незалежності, «програма національного руху, відповідно сформована,

передбачала боротьбу за права всієї нації, тим самим зближуючи інтелігенцію і народ» [3, с. 62]. Але справа ускладнювалась тим, що народ ставився часто-густо по-ворожому до «білоручок». У фольклорі образ писаря набув сміхового стереотипу: «цей комічний персонаж мав сталі характеристики людини, яка живе чужою працею, власні заслуги якої завжди викликають сумнів. Його мова пародіює не лише канцелярський стиль епохи, а й усю панську культуру. У ньому, як у викривленому дзеркалі, відбилися уявлення народних мас про марнотратство формального оволодіння грамотою, після якого людина втрачає здоровий глузд і бажання працювати на землі. Гротескне перебільшення стосується даремного, марного засвоєння не всіх наук, а тільки засвоєних поверхово. У цьому сміховому стереотипі протягом тривалого часу акумулювався той суспільний ідіотизм, назва якому – невігластво, навіть варварство» [1, с. 99], – відзначає Т. Бовсунівська.

Отже, інтелігенція – це в першу чергу панство, а це означає майже ворог. Була й інша сторона медалі. Дуже нелегко було пробитись простій сільській людині до лав інтелігенції. І не останньою причиною добиватись цього звання було покращення матеріального становища. І от коли людина вповні щаслива від здійснення мрій, вона стикається віч-на-віч з потребою боротись за самототожність. Так світ навкруги набирає рис абсурдності. Ідеї Ніцше знайшли благодатний ґрунт і були для багатьох вирішенням морально-філософських проблем – стати боголюдиною, піднестись над всіма, а якщо не вийде – закінчити життя самогубством.

Письменник, життя якого тісно переплелось із філософією, – О. Плющ. Олексій, як і герой його твору «Страшна помилка» Антін Корденко, не зміг розв'язати конфлікт в своїй душі перебороти деструктивну філософію Ніцше і покінчив життя самогубством. «Провідна для будь-якої релігії, філософської чи естетичної системи тема трагічності індивідуального людського існування, кінцевого знищення «я» проходить крізь усі новели О. Плюща. Бінарна опозиція життя і смерті представлена в різному співвідношенні», – зазначає дослідниця творчості О. Плюща Олена Кривуляк [8, с. 493].

Н. Шумило наголошує: «Письменник О. Плющ намагається вирвати своє творче “Я” із тенет повсякденного колективного “Ми”, але при цьому помилково (через малу присутність в українській літературі потрібного художнього досвіду) “центр вдосконалення” переносить поза себе, на розв'язання всесвітніх проблем і саме тому зазнає “зриву”» [14, с. 140]. Далі дослідниця подає цілком слушну думку М. Срібрянського, який називає О. Плюща одним із піонерів у боротьбі за індивідуалізм у літературі і однією з перших її жертв [14, с. 140]. «Неспроможність послідовно дотримуватися своєї «надпрограми» зродила у творчості молодого автора мотив знесилення на шляху до самореалізації та вдосконалення («Плач шаленого», «Записки недужої людини», «Сповідь: записки одного з багатьох») [14, с. 140].

Свого роду пророчим став твір «Страшна помилка», у якому герой не захотів жити життям звичайної людини. Не каяття за вбивство невинної людини,

більш того – активного соратника по партії, призвели Антіна до самогубства, а втрата його статусу надлюдини: «Але ні, його гордий дух не може погодитися з тим, що він тепер стане слабим, нікчемним, мізерним... Ні, сього не буде!» [13, с. 614].

Поведінка головних героїв «Сповіді», «Страшної помилки» О. Плюща алогічна, на що звертає увагу І. Денисюк: «“Веденпункт” покликаний тут підкреслити абсурдність і алогічність життя і зображувальної події, має викликати почуття шоку, вжахнути читача» [4, с. 241].

Парадоксальність творчої та життєвої долі Олексія Плюща в тому, що він відчував певну фальш філософської побудови Ніцше, яка пропагувала сліпу віру в необмежені можливості людського розуму, людини як перетворювача суспільства і природи, володаря Всесвіту. Сама назва твору «Страшна помилка» є вираженням авторського ставлення до проблеми. В естетико-філософському творі «Палкий мисленик і учитель» молодий письменник піддає критиці ідеї ніцшеанства. Ще на початку ХХ століття, як справжній митець, О. Плющ передбачає у ніцшеанстві небезпеку дегуманізації і краху людини. Оглядаючи творчий доробок молодого автора, І. Денисюк писав: «Два томи виданих творів цього письменника свідчать, що загинув великий талант. Власне кажучи, у зеленій ще творчості Олексія Плюща висловлені думки, дуже близькі до сучасного екзистенціалізму» [4, с. 239].

У повісті О. Плюща «Великий в малім» весь світ становить для героя суцільне страждання, він «від усього мав бридкі вражіння, які справляли на нього ся назвичайніша травиця, бридке, палюче сонце кругом, як пика червона, річка дурна своєю одноманітною застиглістю виразу.

– Ну, хіба не випадково все отсе?... І ніби в ствердження свого висновку він вирвав декілька стеблин бур'яну й зневажливо кинув від себе...

– Отак і зо мною світова випадковість зробила» [11, с. 140].

Досліджуючи твір О. Плюща «Великий в малім», Іван Денисюк відзначив: «Ця модерністична тривога, жах, obsesія, трагічний нонсенс буття, цей понурий, абсурдний, нелогічний світ аналогічний світові з творчості Кафки й інших модерністів. Загублена в хаосі випадковостей людина проймається жаским почуттям *відчуження*» [4, с. 240].

Часто поведінка головних героїв алогічна, це поведінка людей з «розстроєними нервами», а то і просто з елементами божевілля. Агатангел Кримський зобразив героя інтелігента-неврастеніка Андрія Лиговського у однойменному творі «Андрій Лиговський». М. Рудницький писав про А. Кримського: «Він перший ясно вибрав собі на героїв психопатів і з їх розстроєних нервів пробував добути звуки, що нічим не нагадували б окриків болю із селянських грудей» [12, с. 149].

Так само важко збагнути мотиви поведінки присяжного повіреного Аргюліна – героя новели Михайла Могиланського «З темних джерел життя». З розлогого опису героя постає портрет непересічної особистості: «Од усієї його фігури віяло почуттям здоров'я, бадьорості, енергії, молододі сили... Сталевий

погляд спокійних сірих очей свідчив про духову сміливість і міць, у зв'язку, мабуть, з немалою крупиною упертості, а разом з тим і про значну в таких літах внутрішню байдужість, в якій давала про себе знати отрута утіх легкими перемогами та усолодами, що випадають на долю людини, про котру кажуть, що вона в сорочці на світ божий народилась» [13, с. 445]. Ми бачимо портрет суперлюдини, надособистості.

Знаходячись у замкненому просторі, герой «побачив» себе мертвим. Він зрозумів: у кінці життя – смерть, і рано чи пізно вона настане. У його уяві «зімкнулися» сучасне та майбутня смерть, а все, що мало статись упродовж життя до смерті, втратило сенс. Ситуація «замикання» часу вже траплялась з головним героєм. Тоді тяжко занедужала наречена Аргуліна. Лікарі, встановивши діагноз, попередили, що їй жити залишилось не більше трьох тижнів. Герой відмірив проміжок часу: «Викинув з нього весь зміст, усі хвилини, години, дні і ночі, тижні, взяв кінцевий пункт і почав тільки на нього дивитися. І раптом тяжке горе стратило над ним свою силу, і смерть, і життя здалися чимсь таким малим, про що не варто турбуватися» [13, с. 446].

Н. Шумило зауважує, що «смерть Аргуліна настає внаслідок «програвання» героєм наперед змеханізованих подій свого життя з прицілом на наперед відомий результат» [14, с. 243]. На нашу думку, герой М. Могилянського пройшов усі етапи атеїстичного екзистенціалізму: задумався над сенсом буття перед лицем смерті коханої та зрозумів, що життя абсурдне, в існуванні, яким би гарним воно не було, сенсу немає. Для Аргуліна «рятунку не було. Холодна думка наливала мозок і серце смертельною отрутою, надаючи колишньому недужому почуванню більшого виразу, від якого зовсім злиняли усі фарби життя, ставлячи на сей раз питання вже не про таємність одного місяця, а про таємність та вартість усього життя» [13, с. 447]. Аргулін розуміє, що будь-який його вчинок – добрий чи поганий – призведе однаково до смерті, що б він не зробив завтра, післязавтра, через рік, два, все одно він однаково помре. За філософським трактуванням буття Камю впливає той самий висновок – тільки самогубством можна припинити абсурдність життя: «Занадто багато абсурду витісняє людину з життя – остання крапля переповнює чашу, і абсурдна людина стає гостем Безодні» [6, с. 232]. Це й сталося з героєм новели М. Могилянського. Аргулін закінчив життя самогубством.

Герої новел Ореста Авдиковича «Відлюдок» та Якова Мамонтова «Під чорними хмарами» – неприйняті суспільством люди. Їх доля трагічно однакова: студенти, які мріяли навчатись, за різних умов втрачають цю можливість. Неможливість продовжувати навчання стало екзистенціальним жахом для головних героїв, які не знайшли іншого виходу припинити абсурдність ситуації і закінчили життя самогубством. Неодноразове зображення під різними кутами зору цієї проблеми різними письменниками наводить на думку, що ситуація була типовою для тогочасного суспільства.

Екзистенціальні мотиви притаманні творчості Михайла Жука, а саме – творам «Дора» та «Вона». У першому оповіданні ми бачимо головну героїню –

Дору. Вона повія. Автор змальовує Дору в той час, коли вона переживає межову ситуацію: вона усвідомлює свою вкинутість у цей світ абсурду: «Дора не спала. Її розбудив жар власного тіла, розбудило якесь дивне почуття, і вона не спала» [13, с. 545]. Дора усвідомила конфлікт зі світом та свою вкиненість у нього: «На мене плюють!.. Плюють вином, плюють грішми, плюють своїми пестощами... Люди, я жити хочу... Бідна Дора жити хоче!..» [13, с. 546]. І далі: «Мамо, нащо ти **вкинула** мене у світ?» [13, с. 546]. Розгортання екзистенціального бунту проходить за класичною схемою філософської теорії екзистенціалізму. В оповіданні, яке було видрукуване у 1907 році, використовується навіть термінологія філософської течії, яка виникла на 10 років пізніше.

Екзистенціальний бунт для Дори завершився поверненням у колишнє життя. «Для того, щоб людині, яка побувала в граничному бутті й знає Ніщо, жити далі і вижити, потрібно або прийняти ідею безкінечності, вічності свого Я, або вернутися в повсякденність...» ([див. 7, с. 227]).

Мотив абсурдності життя звучить у творі М. Могілянського «Згуба». Оповідь ведеться від першої особи, якою є проститутка (ім'я не названо). Чудово розуміючи «делікатність» своєї професії, головна героїня знайшла собі виправдання: «Була проституткою: за гроші продавала своє тіло, продавала свою любов – і мала в душі спокій своєї правди, ні в чому сумління не винило мене, навіть була всією істотою впевнена, що коли прийдеться колись стати перед справедливим суддею, то він скаже: «Вона була вірною коханню» [13, с. 448]. Але одного дня героїня пережила екзистенціальний жах: кинуті в вічі слова молоденького студента, для якого це все було вперше – «Геть, проститутка!» – перевернули світ. Миттєво переоцінивши все своє життя і зрозумівши його ницість, героїня прийшла до висновку: єдиним виходом припинити це буття у абсурдному світі є самогубство: «Найгірше можливе – краще того, що зараз. А проте, найкраще б вічна темрява, вічний спокій, вічне небуття...» [13, с. 448–451]. Ця фраза звучить рефреном на початку та в кінці твору.

Отже, еволюція поглядів на смерть у її онтологічному значенні є процесом становлення і розвитку багатьох релігійно-філософських систем. Екзистенція смерті – одне з ключових понять як екзистенціалізму, так і екзистенціального філософствування. Смерть, її передчуття, за екзистенціальною моделлю всесвіту, є пограничною ситуацією, перед обличчям якої людина мусить відчутти свою сутність. Мотив смерті – становить *gross* творів малої прози кінця XIX початку XX століття. Стає очевидною парадигма: чим кращі умови життя, тим більше люди бояться смерті. І навпаки, у кризові часи більшість людей перестає боятися смерті, більше того, прагне її як «кращого буття».

Література

1. Бовсунівська Т. В. Історія української естетики першої половини XIX століття / Т. В. Бовсунівська. – Київ : Вид. дім Дмитра Бураго, 2001. – 344 с.
2. Гірняк М. Існування на межі, або екзистенціалістські умонастрої у прозі В. Петрова-Домонтовича / Мар'яна Гірняк // Слово і Час. – 2007. – № 8. – С. 29–40.

3. Грицак Я. Й. Нариси історії України : формування модерної української нації XIX–XX століття / Я. Й. Грицак. – Київ : Генеза, 2000. – 360 с.
4. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / Іван Денисюк. – Львів : Наук.-вид т-во «Академічний Експрес», 1999. – 280 с.
5. Ємець-Доброносова Ю. Феномен відлуння. Інтерпретативні нотатки на берегах / Юлія Ємець-Доброносова // Відлуння самотності : Кнут Гамсун та контекст українського модернізму [упоряд. Ю. Ємець-Доброносова]. – Київ : Факт, 2003. – С. 13–22. – (Літературний проект «Текст + контекст»).
6. Історія філософії. Проблема людини та її меж : навчальний посібник / Н. Хамітов, Л. Гармаш, С. Крилова; [під ред. Н. Хамітова]. – Київ : Наук. думка, 2000. – 372 с.
7. Коссак Е. Екзистенціалізм в філософії и літературе / Ежи Коссак. – М. : Политиздат, 1980. – 360 с.
8. Кривуляк О. В. Душевні пошуки Олексія Плюща / О. В. Кривуляк // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць ; [відп. ред. А. В. Козлов]. – Київ : Акцент, 2005. – Вип. 21, ч. 1. – 2005. – С. 487–497.
9. Мейзерська Т. С. Філософія екзистенціалізму у поетичній творчості молододмузівців / Тетяна Мейзерська // Проблеми сучасного літературознавства : зб. наук. пр. – Одеса : Маяк, 2003. – С. 46–68.
10. Образки з життя : оповідання, новели, нариси / [упоряд., підготовка текстів, передм., приміт. Є. К. Нахліка]. – Львів : Каменяр, 1989. – 398 с. – (Б-ка «Карпати»).
11. Плющ О. Л. Сповідь : Новелістика. Повість. Драматична фантазія. Поезія. Листи / О. Л. Плющ / [упоряд. та авт. приміт. О. М. Нахлік, авт. передм. Є. К. Нахлік]. – Київ : Дніпро, 1991. – 366 с.
12. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»? / Михайло Рудницький. – Дрогобич : Вид. фірма «Відродження», 2009. – 502 с. – (Серія «Cogito : навчальна класика»).
13. Українська новелістика кінця XIX – початку XX століття : оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі) / [упоряд. і прим. Є. К. Нахліка ; вступ. ст. І. О. Денисюка ; ред. Н. Л. Калениченко]. – Київ : Наук. думка, 1989. – 688 с.
14. Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності / Наталя Шумило. – Київ : Задруга, 2003. – 354 с. – (НАН України, Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка).
15. Яновська Л. О. Твори в двох томах / Любов Яновська. – Київ : Дніпро, 1991. – Т. 1 : Оповідання, повісті. – 1991. – 712 с.

// Проблеми сучас. літературознавства. 2014. Вип. 18. С. 169–182.

// Діалог: медіа-студії. 2015. Вип. 20. С. 137–147.

Новаторство сатири і гумору

Поштовхом до визначення теми послужили роздуми Л. Новиченка про необхідність розглянути сатиру Самійленка «не як систему відгуків на суспільно-політичні подразники» (хоч це теж треба мати на увазі), а як цілісне й значне художнє явище – в зіставленні з тими, що традиційно вважались єдино вершинними, чи, може, й недосяжними для «скромних провінціалів» з їхніми місцевими, мовляв, інтересами й темами. А чим «місцевіший» Самійленко за будь кого з вітчизняних поетів-сатириків його часу?¹ Крім того, Л. Новиченко порушував проблему: «Хто брав у ньому гору – лірик, сатирик? – питання давнє, авторитетних присудів було немало. Мабуть, таки останній, хоч є низка сильних віршів, де як у Гейне чи Лермонтова..., сатира, чи рідше гумор міцно спаяні з «позитивним» ліричним самовиявом Самійленкової натури».²

У П. Орлика не викликає сумніву те, що сатиричні та гумористичні твори складають найголовнішу частину доробку В. Самійленка. Підтверджує він свою думку міркуванням М. Рильського, який, мовляв, ніби підвів підсумок довгій дискусії про жанрову вартість творів поета «просто-таки прекрасних у гуморі, жарті, сатирі, а то й сарказмі».³

Але, між іншим, визначаючи дошкульність сатири В. Самійленка, М. Рильський застерігає, що «до ювеналівської чи гейнівської сатири наш поет – до речі, знов-таки не подібно до сучасників, вельми неохочий висловлювати особисті свої інтимні почуття (таких поезій у нього дуже мало), – рідко чи то й зовсім не сягає».⁴ Основними об'єктами сатири В. Самійленка були злостиві цензори – україножери, «куца» російська конституція, чорносотенська ідеологія, бюрократи, фальшиві патріоти, яким позаздрити не можна, «бич поета, хоч і легенький, шмагав їх досить в'їдливо, – але на лермонтовські «горечь и злость» був наш автор зовсім не здатен».⁵

І. Франко вважав, що сатирична жилка В. Самійленка «не була якимось пізнішим надбанням його таланту, що проявлявся вже в перших його творах..., і не покидає його й досі» (37, 202). Тому він розглядає лірику і сатиричну поезію у єдності, не розмежовуючи і не розділяючи їх, а разом з тим вважає гумор властивою рисою характеру митця.

Можливо, як ніхто інший, питання гумору В. Самійленка, точніше, генетичне джерело, розглянув О. Дорошкевич. Він дивується «що з тонким ліричним

¹ Новиченко Л. Нова зустріч із Самійленком // Слово і час. – 1991. – № 10. – С. 55.

² Там же. – С. 51.

³ Рильський М. Володимир Самійленко. Статті про літературу. – Київ, 1981. – С. 279.

⁴ Там же. – С. 281.

⁵ Там же. – С. 282.

плачем у Самійленка погоджується веселий, негострий, неколючий сміх».⁶ Дослідник слушно вважав, що в психологічній основі гумору криється співчуття, і це співчуття може переходити на сум, тугу, печаль, може закінчитися трагічним плачем, що найчастіше повстає із різких контрастів між тим ідеалом, що його засвоїла собі людина, і конкретною дійсністю. «Але гумор, в однину від сатири, може й зовсім не мати якоїсь громадської мети». Дорошкевич, навівши вислів Мережковського про ранній Гоголів сміх, яким він «опьянялся», застерігає, що фінологічного чи подібного сміху у Самійленка не було, адже кожна його поезія, гумористична своїм настроєм, має темою важливу громадську подію, чи якесь ширше соціальне явище, типи, хоча й далекі від реального життя. «Його ніби безжурний сміх на ділі ставав дошкульною соціальною сатирою, тільки стилістично пом'якшеною через властиву авторові лагідність, делікатність».⁷

Вважаючи, що гумор В. Самійленка позбавлений широти мистецького охоплення життя, О. Дорошкевич визначає його як надто конкретний, а інколи – портретний, властивий фейлетоністам. Це приводило лірика інколи до композиційної розтягненості, перетворювалося на балаканину, адже ранні блискучі пародії позбавлені злободенності, хоча зберігають усі риси художності. Поет був пройнятий рішучим скепсисом щодо свого оточення, і, нарешті, О. Дорошкевич дійшов висновку, що «Самійленків сміх, як і Самійленків плач, то є наслідки загального скепсису, загального зневір'я в колишніх недавніх ще ідеалах визвольної боротьби».⁸

Надто категорично пов'язує О. Дорошкевич залежність Самійленкового гумору від настроїв доби та браком певного світогляду, але доба для кожного покоління створює незабутні настрої, і у багатьох наших сучасників можна помітити чимало спільних рис. Все ж ніби й невелика різниця у часі, коли виступили в літературі І. Франко і Леся Українка, однак О. Дорошкевич визначає своєрідне у митців: «Коли Леся Українка б'є сучасне громадянство своєю ліричною патетикою, а Франко й Драгоманов уживають палких засобів публіциста, Самійленко те ж самісіньке громадянське явище висміює в своїх сатирах».⁹

Високо оцінив гумористично-сатиричну творчість В. Самійленка М. Зеров: «Порівнююча блідість поезії призначень та інтимної сповіді? – читаємо у нього, – надолужується у Самійленка своєрідністю його сатричного хисту, майстерністю його ямбів і дотепом його гумористичних куплетів. Тут його справжній поетичний фах і найцінніші його здобутки...».¹⁰

Де закінчується величне або трагічне і настає комічне – залежить від ситуації. Г. Гегель за А. В. Шлегелем розрізняв два типи комічного: це – кла-

⁶ Дорошкевич О. К. Реалізм і народність української літератури XIX ст. – Київ, 1986. – С. 203.

⁷ Там же. – С. 202.

⁸ Там же. – С. 203.

⁹ Дорошкевич О. К. Реалізм і народність української літератури XIX ст. – Київ, 1986. – С. 203.

¹⁰ Зеров М. Володимир Самійленко і український гумор // Твори : в 2 т. Т. 2. : Історико-літературні та літературознавчі праці. – Київ, 1990. – С. 529.

сичний, власне комедія, де комічні риси, властиві героям, висміюються не тільки іншими персонажами, але й героями, тобто герої стоять вище від своїх смішних звичок, не відчувають себе морально подавленими й самі сміються над собою. До речі, О. Стороженко описує звичай формування людини у Запорізькій Січі: «Дратують чоловіка, поки сам з себе не стане кепкувати, от тоді вже і розумний». Другий тип виявляється тоді, коли те, над чим сміється глядач, не видається смішним герою, який ставиться серйозно, не усвідомлюючи своїх недоліків. Це сатиричний тип комічного, сатирична комедія. У гуморі, писав Гегель, митець виходить із своєї суб'єктивності і знову повертається до неї, так, що справжній об'єкт тлумачиться ним як зовнішній привід для своїх «несподіваних стрибків думки, породжених суб'єктивним капризом».¹¹ Отже, характер комічного визначається взаємовідношенням і взаємозалежністю «автора» – «публіки» – «героїв», «хто» і «над ким» сміється, ступенем відчуття наявної різниці між дійсною дією та ілюзією з приводу неї.

Витоки сатири й гумору В. Самійленка дослідники його творчості трактують різними джерелами, подекуди – це відгуки на події, портрети, найчастіше – Беранже, Некрасов, О. Толстой, рідше А. Чехов. П. І. Орлик згадує про роль постаті П. Лашамбоді. Варто звернути увагу на особливу роль у поезії В. Самійленка байки, яка характерна не тільки для способу мислення митця у спеціальному жанрі, але й властива чи присутня майже у всіх інших жанрах, оскільки для митця була характерною об'єктивність зображення і особлива форма поезії – «розмислова». М. Г. Чернопиский вважає, що еволюція байки у творчості В. Самійленка «варта окремого дослідження». Загалом в історії української літератури минулого століття байці належить помітна роль у становленні і формуванні українського письменства.

Байка є одним з улюблених різновидів поетичних жанрів митця. Цей «вічний жанр» (О. Потебня) пройшов шлях від алегорії до сатири. О. Потебня вважав байку одним із засобів пізнання життєвських взаємин, характеру людини, всього того, що стосується морального боку її життя. Зазначимо, що в українській літературі у «так званий» «епігонський період», на відміну від російської, жанр байки набув особливого піднесення.

Коли В. Самійленко розпочав байкарську творчість, українська література мала незаперечні заслуги в цьому жанрі у творах С. Руданського, П. Свенціцького, Ю. Федьковича, М. Старицького, Т. Зіньківського, М. Кузьменка, Олени Пчілки, Я. Жарка, Б. Грінченка, І. Франка і найвідомішого – Л. Глібова.

В. Самійленко, продовжуючи традиції глібівської байки, практично створив новітній напрям. Байка середини 80-х років виокреслила виразну сатиричну і соціальну гостроту, тому важко погодитися з дослідниками цього жанру Б. Деркачем і В. Косяченком, що вона набуває «особливо в О. Пчілки, розважального, так би мовити, «дитячого характеру».¹²

¹¹ Гегель. Естетика : в 4 т. – Т. 1. – С. 306.

¹² Деркач Б. Косяченко В. Жанр байки в українській літературі // Українська байка. – Київ, 1983. – С. 15.

Про байку В. Самійленка дослідники взагалі забувають, маючи перед собою таку постать, як Леонід Глібов. Однак залишається фактом, що В. Самійленко вперше з-поміж українських митців звернувся до байки французького поета П'єра Лашамбоді і дав українському народу прекрасні талановиті, неповторні переклади, які, як і твори Мольєра, що постали із гасконського гумору, особливо імпонували українському поетові.

Крім перекладів із П. Лашамбоді байок «Школяр і різки», «Господар і віл», «Ліхтар», «Дим від кадила й дим від кузні», «Метелик і капуста», перу В. Самійленка належать оригінальні банки «Мудрий Кравець», «Невдячний кінь», «Переможець», «Розмови», «Іванова партійність», «Новий заєць на влогах», «Від чого люди лихі». Дослідники жанру байки в першу чергу звертають нашу увагу на актуальність порушених проблем, дотепність форми, мотиви, наявність в них народних приказок і прислів'їв, фольклорних гуморесок тощо У Франка байка досягла суттєвої соціальної спрямованості й одержала широке суспільне й філософське узагальнення.

Байка Л. Глібова, зберігаючи алегоричні образи, менше тяжіє до умовності, набуваючи рис «земної» реальності. Вона містить у собі яскраві людські характери, які відзначаються пластичністю мови. «Незаперечні заслуги Глібова у розвитку поезики байки. Він сміливо розсуває її жанрові межі, урізноманітнює її форми, вперше в українській літературі збагачує байку рисами пісні й балади, демонструючи широко невичерпні можливості цього нетрадиційного літературного жанру».¹³

Самійленкова байка постала із глибоких філософських роздумів митця над сутністю людини, над взаєминами людського ества й духу із суспільством, всесвітом і космосом, над доцільністю буття та сенсом життя взагалі, як один із засобів пізнання істини з потужним струменем іронії, гумору та сатири й набула концепції поетової житейської мудрості.

Звернувшись до творчості французького байкаря П. Лашамбоді, В. Самійленко, по суті, починає новітню течію в українській байці, розвиваючи здобутки попередників і, найперше, Л. Глібова. Новаторство поета виявляється в актуалізації тематики, розширенні жанрових меж, урізноманітненні форми, збагаченні байки поетичними рисами інших жанрів та у демонстрації її невичерпних можливостей як способу обґрунтування істинності. Скажімо, для того, щоб чітко уявити майбутні суспільні чи життєві проблеми, можливі зіткнення, конфлікти, перипетії, В. Винниченко, який перебував у вирі подій, обігрував характери й ситуації у повістях, романах, але переважно у драмах, і звідси спробував прикладати ідеї до життя. Самійленко, який спостерігав подібні проблеми осторонь, дещо «з боку», бачив зіткнення безпосередньо у житті, ними жив і демонстрував їх у байці. Відомо, що джерела для байки мають другорядне значення, важливіше, як видозмінювалась запозичена фабула,

¹³ Там само. – С. 14.

яким чином набула самобутнього характеру, поетичної оригінальності та мовної пластики.

Байка В. Самійленка тяжіє до широкого суспільного узагальнення. Коли Господар, «свободі друг великий», забажав надати Волові волю і зняти з нього ярмо, але той виявився «не безбатченком», згадав про це невчасно, бачте, не був би він Волом, «якби не схотів зістатись під ярмом» («Господар і Віл»).

Цей образ боляче нагадує один із типів національного характеру, дослідженням якого глибоко займався О. Стороженко. Їдко, гротесково визначає В. Самійленко стан нашого народу, який не готовий прийняти у себе свободу, навіть коли б вона нарешті завітала:

*О свободу! В ім'я найсвятіше твоє
В серці вбили ми все, що найкращого є,
І в нестямі звертаєм до тебе, богине,
Тільки дике рикання звірине.*

Інакше веде себе «невдячний» Кінь, який на «ласкаві» солодкі слова хазяїна-«демократа», на турботу, «як краще запрягти», «які віжки почепить», «чи в голу руку взять батіг, Чи брати в рукавиці?», – «одповів негоже».

*«Язык ваш любо так бринить,
Як добрії цимбали,
Але було б мене спитать
Як ще не загнуждали...»*

Отже, змінюються обставини – міняється алегорія народу – від Вола до Коня, та не міняється сутність господарів, владарів, які диктують, або як заправські кравці кроють закони для народу, який «без штанів і в сорочці драній» («Мудрий кравець»), вирішують його проблеми, як «собаки»:

*...А щоб менш було мороки,
Я вам добре й без сукна
Полатаю боки.*

Ці байки були відгуком на гру в конституцію прем'єра Вітте в 1905 році, але вони не втрачають своєї гостроти й сьогодні, коли влада повертається до творення конституцій, коли народ бідує, відчуває себе мало не піддослідним, адже поет писав: «Буде зроблено з нас препарати». Годі сподіватися на те, що хтось побажає надати українському народові свободу, тому в поезії «Дещо про свободу» сатирик іронізує: «Невже ж невдячні ми за те, Що нам дають свободу?»

Байка «Переможець» написана, здавалося б, на побутовому матеріалі. Герой твору Петро радий, «веселість на виду і пляшка на столі...», він ділиться радістю з нагоди випити, адже позаторік він дав Кирилові Швидкому «такого

стусана, що ледве він не вмер», а на зустрічне питання: «А що це в тебе там під оком мов синяк, Ще й неабиякий?» оптимістично заявив:

*Під оком? То дурниця:
Від синяка того я ще не пропаду.
То вчора нам з Яцьком прийшлось не помириться.
Так він мене чиркнув легенько по виду.*

Алегорія розкривається додатковою поміткою, що присвячено твір до святкування Полтавської перемоги, але докладніше пояснив В. Самійленко у спогадах: «У байці Кирило – це Карл XII, а Яцько – це Японці. Грунтовна думка цієї байки така, що свої перемоги російська влада добре пам'ятає, а чужі над собою забуває (а тоді ще всі пам'ятали Цусімську перемогу японців)». Ця позиція вияснює певною мірою характер самого митця, адже треба святкувати не поразки, а перемоги, що властиво для діяльних натур, активних, але таким поет не був.

Окремі байки В. Самійленка взагалі втрачають алегорію, як у гуморесці «Розмови», де дійові особи «Наші вороги», «Чи то пак щирі друзі», це московські керівники в особі Керенського та український народ. Керенського хвилювало питання, яке миле й сьогоднішній Російській Думі: «Чого вам так нелюбо йти В російським нашим плузі?»:

*Зорали б нивку ми гуртом,
І всім було б що їсти,
А вам, бач, тяжко й запрягтись..
Які ж ви егоїсти!*

Народ позбавлявся почуття рабськості, як герой Чехова, який вичавлював по краплині з себе раба, не міг позбавитися його остаточно. Хоча Чехов досить швидко вичавив його ще у ранньому віці, а Самійленко взагалі цього відчуття ніколи не мав, на його думку, «люди – не скотина», «Минулось: хто нас запряже, Недуже вже поїде». Поет нагадує Криловську баєчку про зайця-русака («Новий заєць на вловах»), який, обдуривши «звірячий гурт», мовляв, «помагав» виганяти «ведмедя-більшовика» з лісу, при розподілі здобичі «за брехню дістав піввуха». Тепер, коли такий Заєць, або зайда, живе в Україні, то вже не просить поділитися і не нагадує про «подвиги», а «тягне все, як свій законний пай». Поет допускав, що незабаром на подібних співучасників чи співвітчизників, які користуються плодами чужої праці, подивляться як на «зайців-сіпак»:

*І тим, хто краде плід чужої перемоги,
Покажуть ще, де правлять козам роги.*

Байка В. Самійленка не тільки виявляє людські пороки, коли нікчемність претендує на значимість, забуваючи, як це трапляється з царями, міністрами, суддями, депутатами, про свій народ, але й застерігає:

*Найвищу владу на вас він міг зложити.
Але, хто засвітив, той може погасити*

Це слова із перекладу байки П. Лашамбоді, але вони належать і В. Самійленку. Особливо актуально звучить нині байка «Іванова партійність», яка визначає новий рівень жанру, стає реальною життєвою драмою. Дійові особи Іван і семеро – «енків» (Іваненко, Петренко і т. д.). які уособлюють народних ватажків, нагадують героїв відомої приказки «один із сошкою, а семеро з ложкою» – це лідери «правих і лівих» есерів, самостійники, більшовики готові один одному голову розбити, кожен з них вважає тільки себе виразником волі народу, але єдина репліка Івана роз'єднує народ і партію:

*«Не вмер Іван», «Іван не вмер». –
То все одно для мене, пане,
Але земельку хочу я –
Ото вся партія моя*

Поезія «Від чого люди лихі» за жанром наближається до драми. Поет констатує, що чимало залишилося людей, «від яких не жди добра, а всякої напасти». На одного, що вміє дати, «є сто, що вміють красти», тому й виникло питання: чому «ми любимо пити кров. Ще більше ніж горілку?» В основі сумнівів лежить міф про створення Богом людини. За старозавітною біблійною легендою Адам, перший чоловік на Землі, «прабатько роду людського», створений Богом із глини. Письменник конкретизує матеріал, з якого ліплено Адама, «як для обмазки хати», але для обмазки додають до глини кізяк. В основі версії лиховісності людини лежить порушення технології виготовлення. Господь поступив необачно, вдихнувши «дух в форму, не пропаливши на огні її як треба «в норму», тому святий дух вилетів крізь шпарки із зліпленого Адама, коли він ще не став людиною, а був матеріалом, гуляв у Едемському садку:

*Лишилась глина та кізяк
Основою людини.
Тому-то люди на цей час
Не ліпші від скотини.
І через те душа людська,
Від першої мінутки,
Не божеством, а кізяком
До віку буде тхнути.*

Письменник гостро іронізує над людською суттю, коли так мало є на світі добрих людей. Його іронія в даному випадку межує з сатирою, а ефект смішного досягається прийомом зниження образу – використанням глини як матеріалу для ліплення Адама з «неестетичним» елементом – кізяком. Ця деталь – «глина та кізяк» є суто народним аксесуаром, зрозумілим селянинові.

Значимість байки В. Самійленка не в тому, що він піднімає проблеми глобального звучання, а в тому, що здавалося б, малозначними порушеними питаннями й конфліктами досягає широкомасштабної підтримки, у всякому разі співчуття.

О. Дорошкевич звертає увагу на «матеріал першорядної суспільної ваги», тобто створені В. Самійленком «типи сучасного йому українофільства».¹⁴ Поет малює їх портрети, які близькі до чеховських квасних патріотів, героїв оповідань «Патриот своего отечества» (1883), «На чужбине» (1885), два брати «слов'янофіл» і «західняк» з оповідання «Свистуны». Самійленкові «культурники» із книжок доводять давність своєї культури, особливий склад думок, народну окремість натури, а «політики» в поступі інших народів показують місце власному. Близькою Самійленкові є тема, піднята одночасно Чеховим в оповіданні «Свистуны» (1885) про братів «слов'янофіла» й «західняка». Чехов рішуче виступав проти народницького схиляння у 80-ті рр. перед «музиком», селянським укладом життя, патріархальністю сільської общини. По-суті вбивчою відповіддю на ідеалізацію селянина є оповідання «Злоумышленник» (1885). У мужика своя логіка – крім власних потреб він нічого не хоче знати. У своєму вузькому світі він кмітливий, тямущий і хитрий. Хитруватість, що вилазить боком, є відмінною рисою у поезії Самійленка «Патріот Іван», де хитруватість спрямована на власні інтереси – гаманець. Але «настоящий сагмен саесуларе (врочиста пісня, яка звучить раз у століття) украинской лени и беспорядочного квиетизма» (41, 154) є поезія «На печі», яка повторює основну концепцію ранньої поезії «Невже для нас». Митець висміює етнографічне українство, виявляє внутрішню убогість діячів, що сподівались прикрити власну безпорадність бутафорією одягу, галушками й бандурою. Пізніше поет повернеться до цієї теми у «Пісні про свободу» (1909). О. Дорошкевич зазначив: «в Росії доба висунула Чехова, у нас – Самійленка».¹⁵ Як і Чехов, В. Самійленко, користуючись художніми реквізитами традиційної літератури, вводить нове, яке полягає у створенні перепадів у настроях персонажів. Можна назвати чимало поезій на зразок «На печі» чи «По Шевченку», в яких поет їдко викривав псевдопатріотів, що «відстоюють» свої ідеї патріотизму, сидячи на печі:

*Бо та піч – не чужа, українська то піч,
І думки надиха мені рідні;
То мій Луг дорогий, Запорізька то Січ.
Тільки в форми прибралась вигідні.*

¹⁴ Дорошкевич О. К. Реалізм і народність української літератури XIX ст. – Київ, 1986. – С. 203.

¹⁵ Там само. – С. 207.

В. П. Таран, дослідник творчості В. Самійленка, визнає подібність поезики А. Чехова і В. Самійленка, не відмовляючи останньому у творчій оригінальності, точки зближення між ними виявляються через «опосередковане відображення соціальних суперечностей, авторське «невтручання», вміння подати комічне в трагічному плані».¹⁶ Як у вірші «Поет – віршошкряб», де поет «цілу ніч п'є, гуля, Діставши десь-то гроші. Мота безліч, Все пропива, а вранці вже хороший. Він зладив вірш: «Працюй, роби, На бій сміліш за правду йди!»

С. Єфремов з цього приводу писав: «Правдивий, чистий, часом досить ущіпливий юмор Самійленка підіймається до громадянських справ, а особливо до наших хатніх вад, – напр. Самійленкова характеристика запічного патріотизму, що обмежується на гучних словах і тікає діла, що «зв'язав свій язик, щоб кохати безпечно ідею» – ця характеристика зробилась просто класичною і варті занята місце серед найкращих витворів громадської сатири».¹⁷

О. Дорошкевич, не погоджуючись з І. Франком, що В. Самійленко найбільше любить у політичній сатирі тому, що стріли сатири попадають у абстрактні системи та програми більше, ніж у живих людей, – відстоював ту думку, що портретність в джерелах творчості стилізувалась.

Поява кожного Самійленкового твору пов'язувалась з конкретною подією: вмер цензор Рафальський – з'явилася «Пісня про Віщого Василя», 1896 року відбулася коронація на Ходинському полі у Москві – «Всеросійське свято», вчинено замах на Победоносцева – «Ге Дент», вбили міністра внутрішніх справ Плеве – «Истинно русский плач над могилою» та ін. Звичайно, це не настільки конкретна сатира, як у поезії Шевченка. Портретність В. Самійленка залишала простір для вічності, вона породжена роздумами письменника про суєтність і нікчемність буття, можливо, загострювала жагу життя. Але О. Дорошкевич пропустив повз увагу думку І. Франка, що у сатиричних віршах В. Самійленка схоплено «карикатури, не раз ближчі до дійсності, ніж самі портрети» (37, 201). Цією рисою поет особливо зближується з А. Чеховим. Колоритна постань героя «патріотичноїдуми» «На печі»:

*Наші предки колись задля краю свого
Труд важкий піднімали на плечі;
Я ж умію тепер боронити його
І служити, не злязачи з печі.*

У Франка йдеться про політичну сатиру та об'єкти зображення. У всякому разі думка Лесі Українки, що українським Тіртеєм Самійленко не був, підтримується І. Франком і мимоволі О. Дорошкевичем.

Крім портретної сатири, В. Самійленко створює панорамний світ, як це має місце у сатирі «Щасливий край» («Ельдорадо», 1886), в якій автор, за висловом

¹⁶ Таран В. П. Художній і публіцистичні твори В. І. Самійленка періоду революції 1905–1907 рр. // Рад. літературознавство. – 1985. – № 12. – С. 64.

¹⁷ Єфремов С. Історія українського письменства : у 2 т. – Вид. 4-те. – Київ : Ляйпциг. – Т. 2. – С. 219.

І. Франка, «з незрівнянною влучністю та лапідарністю малює хиби сучасного ладу» (37, 202). За зовнішніми ознаками країни «пишної, вільної, щастям гордої» проглядає Росія, з двуликістю, зовнішнім благополуччям і прихованими неволею, злиднями, соціальною і національною несправедливістю. В поезії використано форму сатиричного куплета П. Беранже, а ефект досягається контрастом красивого і бридкого. Поезія не тільки таврує цензурні утиски, відсутність права людини, денаціоналізовану інтелігенцію, але й виражає концептуальне призначення людини, підносить такі риси, як патріотизм, служіння ділом, а не пустим словом.

*Там всі люди роботящі,
Там на рівні з мужиками
Всі пани працюють щиро –
Язиками, язиками.*

У одному фейлетоні Самійленко пише: «І як людина активна, я зараз же перейшов від слова до ... думки». Ідея безплідної праці «язиками», як бачимо, часто повторюється, але особливої сили досягає у байці «Божий приклад» (1902). М. Рильський помітив, що цей твір аналогічний до співомовок С. Руданського, в яких носієм мудрості є селянин. Іванова мудрість, як і «Іванова партійність», уособлює гострий розум селянина, який гостро відповідає панові на заклик до праці «за прикладом святих»:

*То річ, мосьпане, друга!
Одно – творити язиком,
А друга – перти плуга.*

Поезія «Горе поета» знаменита зображенням халтури в українській поезії. Царська цензура провокувала дискредитацію української культури, допускаючи до друку низькопробні твори і забороняючи високопробні, розраховувала на масового «хахла». У листі до Б. Грінченка від 28.05.1888 р. Самійленко писав: «Про «Горе поета» скажу, що, може, справді можна ці вірші зробити ширшими по ідеї, але признаюсь по правді, що я і не мав на думці тої широкості, а просто писав їх яко «куплет».

Разом з тим це був виклик графоманству з посвятою «усім недотепним віршомазам». Подібні закиди прозвучали й у Самійленка-драматурга. Він не прийняв тих, що пишуть «білими сонетами», у жартах «Драма без горілки», «Дядькова хвороба», «Химерний батько» виступив проти Гавкуна, укладача енциклопедії «для мишей». Є в поета творець «самородної поезії» Бовкало, який пише «голосно». Віршошкряб розповідає трагічну для нього історію, яка звучить комічно. Це історія про те, як довелося купити свічку, яку завернули у газету з віршами поета:

*І гідкий, поганий крамар
(Чи бува що в світі гірше?)
Загорнув мені ту свічку
У мої чудові вірші!
Від зневаги, від досади
Не заснув я цілу нічку.
Боже! У мою поему
Лойову вгорнути свічку!*

Цей сюжет відомий з некрасовських «Современников», навіть тим же розміром написано:

*Драгоценную находку
Отыскал товарищ наш!
В бедной лавочке селедку
Завернул ее торгаш.
Грязный синенький листочек, –
А какие перлы в нем!..*

Особливо тонким гумором наповнені пародія «Пісні про Віщого Василя», «Поет-фейлетоніст», «Шкода», «Мрія бюрократа». У «Пригоді», коли поет гадав «Про призначення людського роду, Про значення моральних об'яв» над берегом пишним Дніпра, в нього вкрали гаманець. У вірші «Поет-фейлетоніст» гумор виражено в художньому дисонансі:

*Яка чудова літня ніч!
Вгорі, внизу, – повсюди диво,
(Почну писать, це добра річ,
А чей же зароблю на пиві).*

Для творчості В. Самійленка, крім байки, властивий соціально-політичний фейлетон («Поноворічна розмова»), памфлет-пісня («Новий лад», «Весняний спів», «Міністерська пісня»), пісня-перифраз памфлетного типу («Дума-цяця»), віршована мініатюра («Сон», «Мрія бюрократа»).

Крім віршованої сатири, перу В. Самійленка належать прозові твори, переважно фейлетони, які не позбавлені художньої образності. Це «Ідейний чоловік» (1892), «Патріот», «Надзвичайна пригода з титулярним совітником», «Вже не можу вдержатися» (1906) та інші. Персонажі цих фейлетонів нагадують постаті М. Салтикова-Щедріна («Історія одного міста», «Сучасна ідилія»). В. Самійленко зображує людину через її думки й висловлювання. Співробітник газети «Вірний пес» «мав звичку писати про всякі страші події в місті в той же день, як вони траплялись, а про труси й арешти навіть на день раніш» (II, 311), а спрямування газети виражало гасло: «Всім намордник, а мені золотий нашийник!» (II, 311).

Особливо загострюється сатира і доходить до гнівного сарказму гротесковістю картин в поезії «Сон», де гості відчують себе хазяями у чужій хаті й глумляться над господарями. І в цій сатирі В. Самійленко скористався не тільки Шевченківським прийомом, але й продовжив роздуми про рідну матір-Україну, її гнобителів-ворогів та невдячних синів; «геніальне прозріння Шевченка – образ України майбутнього, коли понесе Дніпро в море кров ворожу, коли прийде й до конфлікту «двох Іванів», синів одної матері, одної Отчизни, з яких один буде «катів наказувати», а другий активно чи пасивно «катам помагати»¹⁸, – малює поет в оцих страшних коротких епізодах-картинах сну:

*Ми бились, різались, топтались чобітьми,
І брату брат плював у вічі,
А інший сам собі давав ляца в лице
І смикав голову чубату,
А гості тішились та, дивлячись на це,
Аж реготали на всю хату.
І снилося мені: ми Матір волокли,
Хто за косу, а хто за ноги,
Зриваїи одіж їй, і били, і товкли,
Аж кості хрускали в небоги.
І стався дикий крик, пекельний, навісний...
Враз бризнули струмки криваві...
Тут кинувсь я від сну, але той сон страшний
Мене не кидає й на яві.*

Нарешті В. Самійленко побачив тих, кого картав Т. Шевченко, – рабів, лакеїв, донощиків і фарисеїв, «землячків», які «за шмат гнилої ковбаси» готові були продати рідну матір; різних прислужників, що помагали панам гнобити свій народ, усіх тих, у кого Франко бачив «рабське серце» і «рабський мозок», і тих, кого Леся Українка звала «раби, невільники продажні без сорому і честі».

Наскільки у вірші Самійленка це глобальний образ, може підтвердити спостереження В. Винниченка, коли він довгий час перебував серед солдатів, селян і робітників, слухав, «з якою зневагою, люттю, з яким мстливим глумом вони говорили про Центральну Раду... Але що було в цьому дійсно тяжке й страшне, то це те, що вони разом висміювали й усе українське: мову, пісню, школу, газету, книжку українську. Вражіння було таке, наче розлючений матір'ю син вивів ту матір на площу, здирав з неї одіж, бив її по лиці, кидав у багно й виставляв її, голу, побиту, розтерзану на сміховище, на глум, а прилюдний сором і ганьбу. І робив то з якоюсь такою надзвичайною, дикою, цинічною сласністю й люттю, що мимоволі через те угадувався власний біль сина за сором матері, вчувалася його колишня, велика, горяча любов, яку було ображено, спровоковано, висмі-

¹⁸ Донцов Д. За яку революцію – Львів, 1990. – С. 67.

яно... І то була не випадкова одна-друга сценка, а загальне явище від одного кінця України до другого».¹⁹

Підсумовуючи роль і значення гумористично-сатиричної спадщини В. Самійленка, слід підкреслити високу мовну культуру поета, його «зорієнтованість у поетичній техніці», які, за виразом М. Зерова, не дозволили йому упастися в грубість і несмак. Приклад Самійленка, вважає той же М. Зеров, є гідним і повчальним для наших письменників, які обрали собі шлях гумористично-сатиричної творчості: їм необхідно «засвоїти справжню культуру письма і, орієнтуючись на «золотий народний гумор», запліднювати його сприйняттям і засвоєнням витончених манер, удосконалювати, прокидати для себе нові, цікаві і почесні стежки».²⁰ Тільки тоді гумористичні журнали, зауважував Зеров (а також гумористичні відділи газет і журналів – *додамо нині від себе А. П.*), не будуть справляти враження убогого і сумного, а письменники не будуть видаватися грубими і часто безпорадними.

Як не визнати ці поради видатного поета і літературознавця мудрими і особливо актуальними для нашого сьогодення!

Гумор та сатира В. Самійленка є визначальними у новаторстві митця, але не тільки в тематичних аспектах, а найперше у поетиці, – новаторство жанру байки, пародія, створення характерних типів доби. Однак позбавлені динамічного оптимізму, поезії митця наповнені скепсисом і смутком. Тенденція до драматизації одержала вияв у написанні драматичних творів.

// Паньков А. І. В. Самійленко – поет українського відродження. Одеса : Астропринт, 1996. 92 с.

¹⁹ Винниченко В. Відродження нації. Ч. II. – Київ ; Відень, 1920. – С. 260–261.

²⁰ Зеров М. Володимир Самійленко і український гумор // Твори : в 2 т. Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці. – Київ, 1990. – С. 536.

Часопросторова організація внутрішнього світу людини у творчості В. Підмогильного

Прикметною рисою життя початку ХХІ віку є повернення (свідоме чи неусвідомлене) до проблем початку попереднього століття на рівні соціально-політичному, філософському, психологічному, морально-етичному. Розвиток літератури 20–30-х років ХХ ст. прикро спіткнувся об догматичний поріг вульгарного соціологізму, що згодом призвело до винищення тих, хто знаменував собою поступ художнього слова. Власне, таке враження, що література початку ХХ ст. ніби «застигла» аж до кінця цього віку, щоб відродитися для нас як цілком неординарне явище. Цим зумовлений науковий інтерес як до непересічних постатей літератури 20–30-х років ХХ ст., так і загальних тенденцій літературного розвою цього часу.

Інтелектуальна проза Валер'яна Підмогильного викликала досить потужний резонанс ще у 20–30-і роки. Згодом з'являються цікаві праці Юрія Бойка, Юрія Шереха, Максима Тарнавського, Валерія Шевчука, Володимира Мельника, Соломії Павличко, Наталі Монахової. Дослідників насамперед цікавить філософська спрямованість роману «Місто», гендерні проблеми «Невеличкої драми», психологізм, жанрові особливості творчості Підмогильного.

Видається можливим і необхідним з'ясування проблеми часопросторової організації тексту Валер'яна Підмогильного, на що вчені майже не звертали уваги.

Поетика художнього часу і простору є домінантною у розв'язанні як жанрових, сюжетно-композиційних ознак, тематично-проблемних вузлів тексту, так і психологічного наповнення і «оживлення» матеріалу.

Головною ознакою інтелектуальної прози є філософська концепція автора, що розгортається в тексті через могутній заряд інтелектуального викладу автора та позицію головного героя. Рух свідомості героя відбивається у численних діалогічних зіткненнях, аналізі власного місця в житті, пошуку адекватної своєму внутрішньому «Я» істини.

В. Підмогильного, як відомо, глибоко цікавила філософія екзистенціалізму, що цілком правомірно знайшло свій вияв на сторінках його прози.

У руслі екзистенційного розуміння людини написана повість «Остап Шаптала» (1921). Незважаючи на недостатню мотивацію вчинків героїв, окремі прорахунки чисто художнього плану, повість свідчила про вміння 20-річного автора схопити основні філософські проблеми людського буття. Невелика кількість персонажів дозволяє В. Підмогильному зосередитися на основних проблемах – усамітненості, відстороненості від життя, внутрішніх переживаннях, смерті як акту позбавлення від страждань.

Цікаво, що в ранній повісті «Остап Шаптала» накреслюються ті ознаки часопросторових координат, які в наступних романах В. Підмогильного виявлять себе більш чітко. На початку повісті маємо виразне протиставлення внутріш-

нього і зовнішнього простору, обрамленого певними часовими рамками. Автор обирає для зображення дві події – швидкоплинну, тимчасову – Великдень і вічну – смерть. У часі вони майже збігаються, через те увиразнюють одна одну. Так, коли Великдень швидко минає (ще й тому, що брат і сестра невіруючі), то смерть – не лише фізіологічне явище. Вона ніби подовжується в часі і визначає життя Остапа Шаптали на тривалий період. Смерть сестри приносить зневіру, розчарування, відчуження Остапа Шаптали від усіх. «Образ сестри-смерті відтак стає наскрізний у цій цікавій філософській повісті. Відчувати присутність смерті для героя – це відчувати сестру» [8, 355], – писав Валерій Шевчук, вбачаючи у цьому «виразну декларацію ідей екзистенціалізму» [8, 355]. Внутрішній простір Остапа закритий для інших, не виявляє себе зовні. Підмогильний наділяє героя високими емоційними пориваннями душі, болісними переживаннями, докорами сумління – аж до почуття провини за смерть сестри. Зовнішній простір – природа, люди, хата батьків, помешкання у місті – або дає на певний час відраду (сад, річка, земля), або викликає нерозуміння чи несприйняття Остапа (батьки, люди). Письменник посилює відчуження героя створеною опозицією «світло/темрява», котра пройде через увесь твір.

Так, темні вологі кутки церкви протиставляються сонцю, саду, де знаходить спочинок Остап, змучений неминучим наближенням смерті сестри. Похмура батьківська оселя, де вмирає Олюся, несумісна з гамірливою вулицею, сонцем, радістю. Внутрішній стан Остапа увиразнюється у формулі: «Від світла він зробився чужим собі самому» [7, 259].

В. Підмогильний аналізує внутрішні колізії світу героя. Екзистенція душі Остапа виявляє себе в єдиній потребі – мрії: комусь віддати себе, дужого, але «люди, що сунуться повз, не потребують його душі» [7, 283]. Автор творить екзистенціалістську проблему: людина покинута в цьому світі, нікому не потрібна і не цікава. Тому приходить момент відсторонення та відчуження. Остап відмовляється не лише від батьків (він відсуває їх на край свого простору), але й від самого себе.

Зовнішній простір ворожий Остапові. Через це й смерть увижається йому благом, вона для нього жива і радісна. Створена автором абсурдна ситуація руйнування особистості затримується в часі.

Поверненням Остапа до життя може стати врятування ним від смерті невідомої дівчини. Стається заміна мертвого об'єкта переживань на живого. Подібність імен «Олюся» і «Лася» у тексті не випадкова. Остап віддає Ласі усього себе – відбувається спокутування провини. Та коли Лася намагається звабити Остапа, стається остаточний крах надій і сподівань героя. Чиста і незаплямована пам'ять про Олюсю знівечена: «Він почував, що хвиля багна захлснула його і огида вив'ялила йому тіло» [7, 305]. Таким чином остаточно втрачається зв'язок Остапа зі світом, незрозумілим, байдужим і чужим. Відбувається втеча від людей. Внутрішній простір героя спустошений, а зовнішній – існування серед інших – не існує. Шлях душі Остапа знову приваблює напівморок, темна кімната, з якої він майже не виходить. На мікрообразному рівні автор на-

голошує на бажаному акті смерті, використавши прийом віддаленої асоціації. З'являється лише одна деталь – багато квітів, які приносить Остап до помешкання. Колись уквітчав гірляндою квітів померлу сестру, тепер – себе. Живе, але вже неживий.

Протиставивши внутрішній і зовнішній простір персонажа, письменник розв'язує проблему смерті як небуття, звільнення. За Шопенгауером, смерть – це благо, кожний має йти до неї з радістю. Екзистенціалістські виміри в повісті «Остап Шаптала» взяті письменником за основу у вирішенні суперечностей особистості й епохи.

Художнє моделювання часу і простору в романах В. Підмогильного «Місто» (1927) і «Невеличка драма» (1930) так само, як і в повісті «Остап Шаптала», має індивідуально-психологічний вимір, який поглиблюється філософсько-концептуальною позицією автора.

Роман як велика епічна форма вирізняється значно більшими можливостями передати об'єктивний час у його русі і просторових властивостях. Він здатний розлого подати ознаки реального часу чи, навпаки, ущільнити його в окремих картинах зображеної дійсності. Йому, як ніякому іншому жанру, дано «маніпулювати» часом і простором задля поставленої автором мети.

Ці можливості жанру сповна використано В. Підмогильним, хоч головною ознакою інтелектуальних романів письменника є узгодження і підпорядкування часопросторових відношень концептуально-філософському аналізу буття і як його відтворенню – характеру героя. Головне місце в романах Підмогильного належить наперед визначеній ідеї, якій буде підпорядкований рух думки автора і героя. Цим значною мірою викликане художнє втілення часу і простору в тексті.

У «Місті» і «Невеличкій драмі» В. Підмогильного час суворо регламентований, він обмежений певними рамками, в яких діє герой. Протягом нетривалого часу автор не лише пояснює і доказово переконує читача в доцільності поведінки героя, але й мотивує екзистенцію його душі, з'ясовує її рух у визначеному часі і просторі.

Зовнішній час роману «Місто» складає півтора року, на що неодноразово вказує сам автор. Облік часу ведеться за чітким поділом на пори року, майже ідеально витриманим в пропорційному відношенні. Рух зовнішнього часу цілковито відповідає змінам просторових координат і особистісному (внутрішньому) часові Степана Радченка.

За точку відліку часу обрано рух природи міста та довколишнього середовища. Місто виступає в романі у двох виразних іпостасях: як фон і як жива істота. Коли автор подає пейзажні малюнки як фон, то не наділяє їх рисами людини: вони інертно-байдужі – це перелік вулиць, опис бруківки тощо. Та головне призначення міста, як просторової одиниці, полягає в його змінності, увиразненому часовому вимірі. Тоді місто живе, пульсуюче, щоразу нове в міру того, як пізнає його Степан Радченко. Місто може бути байдужим, добрим, лихим, молодим і старечим...

В. Підмогильний через зміни в характері міста створив унікальний образ живої, ніби аж містичної особи, яка думає, розуміє, підстерігає, радіє. Тому виправданою є формула Степана Радченка про завоювання міста, бо підкорити можна лише живу істоту, а не пустку.

Місто як часопросторова модель співвідноситься з розгортанням внутрішнього світу Степана. Екзистенція його душі рухлива і залежить не стільки від обставин життя, скільки від настрою. «Його проблема (універсальна проблема) – нездатність до незмінності й марність мінливості, відсутність єдності душі й розумної послідовності вчинків» [4, 217].

Валер'ян Підмогильний використовує дихотомію «село – місто» упродовж усього тексту. Пейзаж, яким починається твір, несе абсурдне начало: Дніпро ніби спинився, зникла річка – спинилися думки, а потім «зниклий шлях... вертався знову до села, несучи йому ввібраний простір» [6, 308]. Село, від якого так заповзято відрікатиметься Степан, знову й знову нагадуватиме про себе чи спогадом, чи сном, чи, найчастіше порівнянням з містом.

Місто чуже й вороже Степанові. Письменник одним реченням визначає місто як суб'єкт дії, певний організм: «На цій широкій вулиці він здивався з містом віч-на-віч» [6, 330]. Перша зустріч героя з містом описана письменником детально: це вулиці, рух людей, одяг, крамниці, будинки, вітрини магазинів, сяєво кіно. Паралельно автор подає враження Радченка, в якому домінує злість і ненависть.

Письменник розгортає рух свідомості персонажа у хаотичних упереджених думках. Це підсвідоме бажання Степана захистити себе від міста, інстинкт самозбереження, що породжує почуття ворожнечі до всього побаченого: «І вся душа його займалася нестримною ворожнечею до цього безумного сміючого потоку», «гідливо проштовхувався через натовп» [6, 331]. У текст обережно включаються образи сільського пейзажу (спокійний місяць, зірки) – і вгамовуються бурхливі думки, бо є і в місті щось рідне.

Протистояння героя містові довготривале в часі і рухливе. Кожне зіткнення з містом приносить зміни у почуття Степана. Автор подає щоразу нові «інтер'єрні» деталі міста в міру того, як Степан відкриває їх для себе. Письменник іронізує, виявляючи найвразливіші місця духовно спустошеного Радченка: мрії про одяг, «пахучу» жінку («він нюхав цю жінку, як нюхають квітку...») [6, 364].

Часові, як і просторові, координати тексту розширюються за рахунок уяви, спогадів, мрій, окремих сновидінь. Так, минуле Степана постає з листів, спогаду про матір, працю на селі. Майбутнє малюється в уяві як широкі шляхи, хоч автор ніколи далеко не відпускає героя, тут же вбивчо резюмуючи: шляхи «насправді були вузькими стежками, де він простував наосліп» [6, 367].

Відкритий простір міста і села (через спогади) узгоджується в тексті із замкненим простором персонажа. Письменник послідовно вибудовує концепцію раціонального підходу героя до життя через ставлення Радченка до помешкання, де йому доводиться жити. Спочатку це є сарай, потім – кухня, згодом на-

ймана кімната, тісна і брудна, далі – досить пристойна кімната. Кожне приміщення так чи інакше відтінює егоїзм і примітивність мислення Степана, брак людяності. Зміна приміщення знаменує якийсь новий етап життя Степана Радченка не лише в часі. Це своєрідна зміна життєвих установок, які логічно підтверджуються авторською думкою. Задля завоювання міста Степан брутально обриває будь-які зв'язки з людьми, переступає і через жінок, яких нібито любив, і через смерть людини, бо в центрі уваги – лише власна особа. Останнє помешкання – добротна кімната. Вона ніби поєднує місто, в яке, здається, вже вріс, і село, яке ще не забув: кімната, звідки видно «безмежний краєвид міста й далекий обрій за річкою» [6, 516]. Але ніяке облаштування кімнати не може змінити душу: отруйне «діяння нудьги» відчужує від столу, меблів, книжок. Компонент хати як прагматичного спрацьовує найперше, але з цього просторового образу повністю вилучено духовний центр буття. Убогість думки не може компенсуватися добротною інтер'єром кімнати. Таким чином, замкнений простір повністю підтверджує моральну спустошеність персонажа. Про це свідчать і останні епізоди тексту. Зневага і роздратованість існування інших, які теж мають свій світ, не може породити новий твір про людей, який збирається писати Степан. Радченко перекреслює життя людей, ставши над ними. Він врешті позбувся минулого: на його думку, воно «розкладається, як труп» [6, 536]. Надія ж на майбутнє дуже примарна, вона сповита тугою і нудьгою, хоч місто здається Степанові вже підкореним. Отож, кінець роману обірваний в часі, фінал твору відкритий. Це викликає певний скептицизм читача щодо успішного майбутнього персонажа.

20-ті роки XX ст. були багаті на утвердження нових орієнтацій в усіх сферах життя, починаючи від унікальних, часом фантастичних наукових відкриттів і закінчуючи тривіальними статевими стосунками, в яких нібито й відкривати було нічого. Вже тоді намітилася тенденція укласти новий ритм життя в чітко визначені і регламентовані норми, підпорядковані соціальному поступу вперед. Так, у журналі «Життя і революція» (№ 1–2 за 1925 рік) вміщено відповідь робітника на статтю Колонтай про можливість чи неможливість мати коханця в новому суспільстві: «За нашої доби робітництву і селянству хай вистарчить часу та енергії жити з однією жінкою чи чоловіком. “Крилатий ерос” не може відвернути нас від боротьби над ворогом...» [3, 78].

Проблема статевих стосунків, порушена в житті, знайшла своєрідне художнє вирішення в романі «Невеличка драма» В. Підмогильного. Юрій Шерех у праці «Білок і його забурення» приходить до висновку, що «дії обох героїв роману зведені майже виключно до їхнього кохання, а в їхньому коханні підкреслено, що воно зовсім не індивідуальне...» [9, 333]. І тут же ставить закономірне питання: чи справді це твір про кохання?

Відповідь неоднозначна. Твір філософського спрямування. Тому боротьба мотивів накладає відбиток на схему сюжету, автор наповнює зміст розмірковуваннями в основному одного героя – Славенка, при цьому активно включається сам в текст, вибудовуючи свою філософську концепцію. У романі не нада-

ється перевага раціональному чи ірраціональному – в обох героїв залишається ілюзія правоти, бо кожний з них не зрадив своїх переконань.

З основною проблемою роману безпосередньо пов'язаний часопросторовий аспект тексту – Юрій Шерех [9, 333] звернув увагу на камерність твору, що відбилася і на героях, і на місці їх дії. Ця камерність, на думку вченого, більше властива драмі, аніж романові.

Просторовочасові координати моделюються в «Невеличкій драмі» відповідно авторському розумінню проблеми. З математичною точністю вказуються місяці, тижні, години і навіть хвилини, коли відбувається дія. Для чого? Елементарна фіксація часу? Навряд. По-перше, така скрупульозність відповідає психології Славенка, де розрахунок і точність в усьому займають чільне місце. По-друге, вказівка на час не лише рухає сюжет, визначає плинність життя, а й має довести авторову іронічну-зухвалу позицію: та так, нічого не сталося, це всього-навсього невеличка драма життя. Якщо повністю підрахувати, за вказівками автора, поданими у тексті, час, відведений для дії, то цей проміжок складає сорок п'ять днів – від другої половини лютого до 5 квітня. Автор свідомо програмує спалах кохання Марти і Славенка на березень. Він вказує точну дату знайомства – перше березня, а потім і час: третє березня (8.15–9.15) Славенко перебуває у Марти. Далі в тексті щоразу подається інформація про час: «Уже тиждень тривало їхнє захоплення» [5, 113], «через тиждень», «що два-три дні», «півтора тижні»; Славенко не був у Ірен місяць тощо. Мимоволі напрошується висновок про іронічне ставлення автора до «забурення білка». В міру наростання почуттів Марти і Славенка поглиблюється іронічний модус роману. Ім'я «Марта» обрано не випадково, бо воно натякає на російську назву місяця – «март», коли в розпалі ілюзії кохання. Навіть іменем героїні письменник підкреслив почуттєвий стан Марти, її емоційний романтично-захоплений внутрішній світ. Ім'я та прізвище Юрія Славенка має цілком протилежне значення. Юрій (Георгій) – від грецького «гео» – земля та «ергон» – праця. Прізвище промовляє саме за себе. Отож, праця задля слави.

Зіткнення життєвих шляхів таких далеких за способом мислення людей, як Марта і Славенко, випадкове. Тому й не відповідають і не збігаються їхні часопросторові виміри як зовнішніх орієнтацій, так і внутрішніх ознак. Марта живе ілюзорним світом, вичитаним з романів. Натура самодостатня, впевнена у собі, вона перебуває у збудженому стані – очікуванні чогось незвичайного, романтичного. У її внутрішній замкнений простір нікого не допущено. Славенко «вихоплений» автором з життя у той момент його руху, коли герой вирішує надто марудну для нього справу – надати врешті лад своєму холостяцькому життю, лише для того, аби не турбуватися більше задоволенням фізіологічних потреб свого організму. Долі героїв, отож, перетнулися в цілком критичній ситуації, аби кинути їх у вир кохання. Письменник показує випадковий збіг обставин, за яких спалахнула пристрасть. Так само швидко згасло кохання – як випадок.

Цим спричинена іронія автора, що проймає увесь текст. Поділяючи роман на окремі частини, В. Підмогильний обирає для назви слова з відомих віршів,

чи з популярної на той час оперети Кальмана «Баядерка», чи нібито утаємничено (як в детективному романі) інтригує читача майбутніми подіями, вказуючи, де і за чиєї участі відбувається дійство. У назвах частин, як і в самому тексті, «багато алюзій, відкритих і прихованих цитат... відтак текст може нагадувати науковий твір» [4, 210]. Чітка будова тексту за частинами визначає не лише композиційну стрункість роману, але й створює певну схему розташування дійових осіб у часі й просторі.

Час у романі «Невеличка драма» розгортається у хронологічному порядку і чітко фіксується автором. Незначні відхилення від хронології (минуле заміжжя і «походи» Ірен, фронтowa дружба Славенка і Льови Ротера, виховання Марти батьком-учителем) служать лише певною ланкою зв'язку подій або персонажів. Значної ролі у психологічному аналізі вони не відіграють, оскільки переважające образне мислення автора характеризує і рух свідомості кожного персонажа, а також ідейну заданість – роль, яку виконує герой з волі письменника.

У кожного з героїв є свій зовнішній і особистісний простір. Зовнішній простір у «Невеличкій драмі» обмежений кімнатою. У Марти – це кімната і кухня, у Славенка – кімната з книжками, у Ірен – кімната, міщанський інтер'єр якої свідчить про стриманість і розрахунок у вдачі господарки. Протиставивши романтичне раціональному, В. Підмогильний неухильно сповідує єдине для жінки призначення: кухня і діти. Тому так настійно згадується в тексті кухня, а у кімнаті – лише грубка, дрова для неї, книги, плахта замість килима. Обмежений простір – це і мусить бути світом жінки. Врешті зовнішній простір (кімната) усіх персонажів «мертвий». Він витісняє героїв, а заодно утверджує заданість і штучність їхньої поведінки. Герої перебувають у замкненому колі своїх раціональних чи іраціональних ідей. Вихід з цього кола – це лише ілюзія відновлення себе. Остаточний розрив стосунків Марти і Славенка відбувається не в приміщенні, а у відкритому просторі. Церква – уособлення вищого духу, але не для Марти і Славенка. Вони опиняються, зійшовши вгору, у напівзруйнованій церкві, яка для Марти є давнім, сакральним місцем, але зотлілим. Для Славенка – похмурим і таємничим: церква «справляла на нього негативне враження» [5, 211]. Здається, що тут має відбутися порозуміння між недавно закоханими. Та кожний з персонажів свідомо налаштований на розлучення: Марта заспокоюється віднайденою формулою нетрадиційного вирішення проблеми, Славенка задовольняє бажання Марти «припинити» кохання.

Розрив стосунків Марти і Славенка проходить швидко і теж набуває знакового смислового наповнення. Славенко укладає книги, аби, одружившись, переїхати до Ірен. Серед книг непотрібними є ті, що купувалися ним або Мартою під впливом почуття кохання: «Я дійшов до того, що купував поетичні збірки і читав їх!» [5, 242]. Марта шукає нового помешкання, яке виступає знаком кінця старого і початку нового життя. Але знаходить «чудернацький закуток, сажень завширки й чотири завдовжки, з одним вікном, де верхня рама була забита диктом. Тому рідке північне світло не сягало в другий край цієї довгої

клітини, де завжди стояв холодний присмерк» [5, 221]. Видовжена кімната нагадує могилу. Відповідною їй є пустка душі Марти.

Але драми не відбулося. Пройшовши через страждання, Марта житиме в новій світлій і радісній кімнаті. Славенко, понервувавшись після розриву з Мартою і звинувативши в усьому дівчину, теж переїде в нову кімнату в квартирі Ірен, щоправда, у ній перед цим жив коханець Ірен – її «ще одна пригода» [5, 53].

Зовнішній простір роману співвідноситься з особистісним простором героїв. Раціоналістський світ внутрішнього «я» Славенка підкреслюється часовими ознаками – годинами і хвилинами, за якими не лише працює, але й кохає Славенко. Запрограмовано сухий і байдужий до інших учений-біохімік живе лише наукою. Він «з'являється перед читачем як потвора, як ще один образ, що продовжує нам галерею бальзаківських типів «антилюдяних людей» [2, 320].

Особистісний простір Славенка розкривається в численних діалогах – ще однієї ознаки інтелектуальної прози. Діалоги допомагають досягнути «предметно-смыслову вичерпність теми висловлювання» [1, 409] в романі. Але їх головна риса полягає в тому, що Славенко не переймається тим, хто і як сприймає його думки. Егоїстична натура так званого вченого зосереджена лише на своїй думці. «Роль іншого, для якого будується висловлювання» [1, 412], не важлива для Славенка. Тому спільності в думках, поглядах Юрія і Марти немає і не може бути. Маємо різні особистісні простори, які перетнулися на певний час і не більше. Останній діалог персонажів засвідчує душевну глухість Славенка і сентиментальну розчуленість Марти.

Таким чином, художній час і простір «Невеличкої драми» досить аргументують як головну ідею роману, так і внутрішній світ героїв.

Короткий аналіз часопросторових відношень у прозі Підмогильного приводить до певних висновків. Письменник, як бачимо, майстерно моделює художній час і простір відповідно до жанрових ознак прози, філософської концепції автора, цілісного зображення обставин і особистості. Часопросторові ознаки допомагають письменнику викласти і пояснити почуття, ілюзії, рефлексії персонажів, створити внутрішню цілісність образу.

Список використаних джерел

1. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування / М. Бахтін // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / ред. М. Зубрицька. – Львів : Літопис, 2002. – С. 406–416.
2. Бойко Ю. «Невеличка драма» В. Підмогильного на тлі дійсності 20-х років / Ю. Бойко // Досвід кохання і критика чистого розуму. Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій. – Київ : Факт, 2003. – С. 313–331.
3. Життя і революція. – 1925. – № 11–12. – С. 77–78.
4. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – Київ : Либідь, 1997. – 360 с.
5. Підмогильний В. Невеличка драма / В. Підмогильний // Досвід кохання і критика чистого розуму. Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій. – Київ : Факт, 2003. – С. 21–245.
6. Підмогильний В. Місто. Оповідання. Повість. Романи / В. Підмогильний. – Київ : Наук. думка, 1991. – С. 308–538.
7. Підмогильний В. Остап Шаптала /

В. Підмогильний // Досвід кохання і критика чистого розуму. Валер'ян Підмогильний : тексти та конфлікт інтерпретацій. – Київ : Факт, 2003. – С. 245–313. **8.** Шевчук В. Екзистенціальна проза Валер'яна Підмогильного / В. Шевчук // Досвід кохання і критика чистого розуму. Валер'ян Підмогильний : тексти та конфлікт інтерпретацій. – Київ : Факт, 2003. – С. 353–367. **9.** Шерех Ю. Білок і його забурення / Ю. Шерех // Досвід кохання і критика чистого розуму. Валер'ян Підмогильний : тексти та конфлікт інтерпретацій. – Київ : Факт, 2003. – С. 331–341.

// Іст.-літ. журн. 2006. № 12. С. 97–108.

Проблема характеротворення в творчості І. Франка (на матеріалі повісті «Петрії та Довбушуки»)

Література відіграє важливу роль у житті суспільства. Визначні художні твори протягом тривалого часу зберігають своє естетично-виховне значення та пізнавальне. Серед проблем літератури у її відношенні до життя особливе місце займає проблема зображення людини.

Створюючи художній образ, письменник мусить знайти такий стан персонажа, такі способи його зображення, які б допомогли виявити усі особливості характеру героя. Означаючи цей процес, І. Франко писав, що в основі твору «лежить якийсь життєвий образ, факт, вираження, чуття автора», письменник заглиблюється «фантазією в той образ, силкується його сконцентрувати, віднайти, відчути його суть, його значення, його зв'язок з цілістю життя, тобто виключити з нього все випадкове, а піднести те, що в нім є типове, ідейне» [1, 253].

У художній літературі характер людини може бути зрозумілим тільки в зв'язку з оточуючими його умовами, сім'єю, середовищем, історичними подіями, тощо. Вони формують світогляд людини та її світовідчуття. М. Бахтін визначав характер як спосіб художнього взаємозв'язку героя і автора, який здійснює завдання створити ціле героя як певної особистості: «Все сприймається як момент характеристики героя, несе характерологічну функцію, все зводиться і підпорядковується відповіді на запитання: хто він?» [2, 160]. Форму стосунків між письменником і персонажем Бахтін поклав в основу двох принципів характеротворення: класичного і романтичного.

Першим принципом він покладає за основу художню цінність долі. Кажучи про останній, вчений мав на увазі всебічну визначеність буття особистості, яка зумовлює тип поведінки, робить художньо необхідною кожен мить його життя. На відміну від класичного, романтичний характер розкривається як ідея, точніше, як втілення ідеї. Тому життєвий шлях героя дещо символізований.

Повість «Петрії та Довбушуки» – це перша спроба І. Франка в галузі художньої прози, «документ юнацького романтизму», як зазначав сам автор. Відомий той факт, що на ранній повісті письменника позначився вплив романтичної поетики Гофмана. Про це говорив і сам Франко і перші його критики. Так, зокрема, М. Коцюбинський писав, що фантазія молодого письменника була розпалена фантастичними оповіданнями німецького белетриста Гофмана, що знайшло широкий простір у цій першій повісті. Тут повно всякого страхіття, розбійників, залятих скарбів, привидів, душогубства і оживаючих мерців [3, 45]. Однак, поруч із цим, Коцюбинський вказує, що незважаючи на те, що цією повістю Франко віддавав данину тодішній літературній школі, глибоко проступають в ній вже й соціальні мотиви – зародок того таланту, що незабаром розвився так пишно у других творах письменника [3, 45].

У повісті письменник спробував показати ватажка карпатських опришків середини 18 ст. Олексу Довбуша. Реальний образ ватажка письменник зображає як фантастичну постать, людину, яка живе неймовірну кількість років таємничо від людей, раптово з'являється і раптово зникає. Ось як зображає постать Олекси Довбуша автор: «Сонце власне запало за сам вершок Чорної гори і червоним світлом облягло за собою широкий край небозвода. На тім червонім тлі рисувалася в диких, пошарпаних, острих і утесистих формах, мов скаменілий кістяк великана, Чорна гора... На самім вершку Чорної гори, на найвищій скальній іглі, де хіба орли клали свої гнізда та хмари мовчки пересувалися, стояв невідомо, як камінь, з руками, зложеними нахрест на груді, чоловік в гірському трою. Великанська його постать рисувалася виразно на кроваво-озаренім небі, видно було його голову, схилену вділ» [4, 342]. Людська постать на тлі грізної природи підкреслює таємничість, загадковість образу Довбуша.

Пейзажі у творі, то гармонуючи, то контрастуючи, допомагають читачам пізнати світ героїв, їхні переживання. Уміння відчувати природу, передавати її мінливість, багатство відтінків, кольорів; підпорядковувати все це розкриттю характерів, створенню ситуацій – характерна ознака творчої манери І. Франка. Тут цікаво згадати слова вченого-літературознавця, професора Г. А. В'язовського: «Людина пізнає природу як реальне оточення, в якому вона живе, використовує природу як реальний матеріал трудової діяльності для забезпечення господарських потреб, нарешті, вона ставиться до природи як до естетичного об'єкта, а тому у мистецтві вона служить засобом розкриття людських характерів, зображення людини у всьому розмаїтті її життєдіяльності, природа може бути зображена не тільки як тло, але й як аналогія, що гармонійно доповнює людське життя; або як контраст, що підкреслює недосконалість людських взаємин, тощо. Без природи зблід би образ людини, збіднів би світ художньої літератури» [5, 118].

Проаналізувавши повість І. Франка, ми можемо зробити висновок, що пейзажі у творі є важливим елементом характеротворення. Вони органічно пов'язані з подіями. Картини природи створюють настрій, співзвучний психологічному станові персонажів. У творі природа – це спосіб зображення думок, почуттів, вона є джерелом фізичного і морального здоров'я. І тому природа і людина в повісті зливаються в одне ціле. В своїх пейзажах письменник стверджує силу життя, силу нового і зростаючого, підкреслює рух і боротьбу в природі.

Хочеться окремо зазначити, що особливістю характеротворення І. Франка є постійна увага до глибокої мотивації кожного вчинку героїв, до їх складного внутрішнього життя.

Взаємозв'язки особи і колективу, особи і обставин у повісті особливі. Вони побудовані на почутті ворогування двох родин: Петріїв – нащадків ватажка одного із загонів опришків Івана Петрія, і Довбушуків – нащадків самого ватажка опришків Олекси Довбуша. Ворогування спричинилося через Довбушеві скарби, про які знали Петрії. Діти Довбушука – Ленько і Сенько зростали у ненависті до Петріїв, і тому зрозумілою стає їх жорстокість і грубість. Сенько був за-

арештований за спробу вбити Андрія, а Ленько убив старшого Петрія. І в цьому винен був їх батько – Довбушук, який через свою жадобу, бажання збагатитися за рахунок Петріїв загубив і своє житт і життя своїх рідних.

У незвичних для себе ситуаціях опиняється син Петрія – Андрій. Хлопець відрізняється від синів Довбушука своєю ніжністю, добротою, щирістю і добродушністю, які видні були «у всіх його рисах, у цілім укладі його обличчя» [4, 16]. Дізнавшись про ворожнечу між своїм батьком та Довбушуком, Андрій вирішив налагодити стосунки між ними, за що і постраждав. Олекса Довбушук «зачав щосили сікти Андрія по голих плечах і грудях. Біль отверезив бідолаху, його очі зайшли кров'ю, на плечах і на грудях під ударами повиступали червоні довгі смуги, а декуди і кров поплила» [4, 72]. Але, незважаючи на це, юнак залишився таким же чуйним, відкритим і щирим, яким був у гімназії. Він прийшов до висновку, що допомагати людям треба не скарбами, а власними силами, власною працею. Письменник показав, як у незвичних ситуаціях випробовується і визначається життєве кредо героїв.

Закінчується повість тим, що таємниця скарбів гине разом із Довбушуками, які викрали їх. Нікого не залишається із родини Довбушуків, із родини Петріїв – один Андрій: всі інші загинули у боротьбі за скарб.

Образи Сенька, Ленька, Олекси, Андрія, Кирила, Олесі надзвичайно тонко виписані, розкриті багатогранно й психологічно вмотивовано. Цього письменник досягнув не тільки завдяки портретним характеристикам героїв та яскраво виписаним картинам природи, а й завдяки діалогам. Багато зусиль письменникові треба було докласти до того, щоб слово заговорило про душевний стан і характер героїв.

Для розкриття внутрішнього стану героїв, прихованих мотивів їх поведінки І. Франко звернувся до зображення внутрішнього монологу як форми психологічного самоаналізу та самохарактеристики. Ритми, побудова окремих фраз-монологів з великою художньою силою передають почуття, а інколи навіть і не усвідомлену до кінця реакцію героїв на ту чи іншу інформацію, поведінку, що фіксується за допомогою того чи іншого внутрішнього монологу. У творі раз-у-раз зустрічаються роздуми, авторські відступи про переживання героїв, сновидіння, тощо.

Разом з тим письменник широко використовує діалектну розмовну мову. Це дало авторові можливість розширити виразальні можливості свого слова, створити персонажів з виразно індивідуалізованою мовою.

Отож, основою образо- і характеротворення в повісті виступають внутрішній монолог, а також діалоги. Такий вибір письменником не випадковий, тому що саме цей засіб дозволяє повно і адекватно відбити динаміку психології мислення, коли психічне самовираження переважає над фізичним.

Аналітична спроможність повісті потужна і еластична. Проаналізувавши твір, ми можемо з впевненістю стверджувати, що письменник вміло, психологічно глибоко розкрив характери героїв, використавши для цього портретну характеристику (доречно буде згадати, що проникнення в суть характеру через

видиму мову душі складне). В портретуванні кожна подробиця чи деталь промовляє щось вагоме про душевний стан героя, про властивості його характеру. І треба зазначити, що портретна характеристика персонажів твору стала одним із найбільших досягнень письменника, поруч із діалогами та монологами.

Використовуючи сюжети, мотиви та образи літератури минулого, історичні події, І. Франко без сумніву збагатив українську культуру. Проте вибір прикладів був не випадковим. Письменник розробляв такі сюжети, які позначили його своєрідну етичну програму: засудження егоїзму, жорстокості, злоби, звеличення почуттів вірності і дружби.

Список використаних джерел

1. *Франко І.* Твори : в 20 т. / І. Франко. – Київ : Наук. думка, 1983. – Т. 16. 2. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; сост. С. Г. Бочаров ; текст подгот. : Г. С. Бернштейн, Л. В. Дерюгина ; примеч.: С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. – Изд. 2-е. – М. : Искусство, 1986. – 445 с. 3. *Коцюбинський М.* Іван Франко / М. Коцюбинський // Коцюбинський М. Твори : в 7 т. / М. Коцюбинський. – Київ, 1975. – Т. 4. – С. 39. 4. *Франко І.* Твори : в 20 т. / І. Франко. – Київ, 1975. – Т. 5. 5. *В'язовський Г. А.* Світ художньої літератури / Г. А. В'язовський. – Київ : Дніпро, 1987. – 252 с.

// Роди і жанри літератури : зб. наук. пр. за матеріалами міжвуз. конф., присвяч. пам'яті проф. Г. А. В'язовського. Одеса, 1997. С. 80–84.

***Український історичний роман ХХІ століття: спроба
літературознавчого прогнозу***

Здавна притаманне людині і людству прагнення зазирнути в майбутнє, передбачити його особливо посилюється в рубіжні періоди – зокрема, на межі століть.

Зміна двадцятого століття двадцять першим знаменувала собою водночас і більш глобальну межу подію в історії людства – перехід із другого у третє тисячоліття, що значно пожвавило і без того інтенсивне прогнозування майбутнього. Сферу прогностики не обминають, як відомо, і різного штибу авантюристи, але вирішальне слово у ній належить, зрозуміло, не їм. Прогностика як наука про передбачення закономірностей розвитку та закінчення явищ і процесів у природі й суспільстві базується – передовсім і тільки! – на глибинному аналізі і обґрунтованих узагальненнях провідних учених світу.

Прогнози, якими позначений рубіж ХХ і ХХІ століть, характеризуються різними просторовими, часовими, об'єкними параметрами.

Якщо класифікувати прогнози за просторовими параметрами, то слід виділити масштабні і локальні: перші стосуються Всесвіту, всієї планети Земля, всієї людської цивілізації, другі містять передбачення майбутньої долі певної місцевості, окремої країни.

Часові параметри означають періоди, на які зроблені ті чи інші прогнози: десятиліття, чверть віку, півстоліття, століття і т. д. Очевидним є те, що між тривалістю періоду, на який зроблено прогноз, і ймовірністю того, що це передбачення здійсниться, існує тісний зв'язок.

Нарешті, об'єктні параметри вказують на сферу природи або суспільства, якої ті чи інші прогнози стосуються.

Спроба нашого літературознавчого прогнозу має локальний характер, адже йдеться про майбутнє не всієї світової літератури чи європейської зокрема, і навіть не про долю певної національної літератури, в даному випадку – української, а лише про ймовірні шляхи розвитку одного із жанрових різновидів, що побутують у нашій літературі, а саме – історичного роману.

Український історичний роман об'єктом прогнозу обраний не випадково. Твори даного жанрового різновиду, який веде свій родовід од «Чорної ради» П. Куліша, відіграли важливу роль у процесі самоідентифікації українського народу, сприяли неперервності пам'яті роду і народу, вивільняли із полону літ неперебутні уроки громадянськості і моральності, протистояли намаганням різних неситих сусідів відібрати в українців не лише їхню землю, а й їхню історію.

З огляду на це, потреба в історичному романі залишиться життєво необхідною і в ХХІ столітті, оскільки Україна перебуває лише на початковому етапі державотворення, а процес консолідації нації відбувається, внаслідок різних обставин, аж надто уповільнено, зазнає активної протидії з боку як внутрішніх, так і зовнішніх сил. Отже, виховна місія історичного роману триватиме, хоча її

мета у другій половині двадцять першого століття, внаслідок природних демографічних процесів і за умови існування України як незалежної держави, дещо видозміниться.

Наголосимо: існування саме такої України є відправною точкою даного літературознавчого прогнозу.

В українській літературі, яка здобула і зберігатиме в майбутньому статус літератури державного народу, розвиток історичного роману матиме свої особливості, зумовлені як суспільним, так і власне літературним процесом. По-перше, романне осягнення історичного минулого відбуватиметься, на відміну від дев'ятнадцятого і майже всього двадцятого століття, не всупереч, а завдяки державній політиці. За такої умови історичні романісти будуть убезпечені від репресій, яким були піддані за радянської влади їхні попередники (Зінаїда Тулуб, В. Гжицький, Г. Хоткевич). Ознакою тільки радянського періоду залишиться заборона історичних романів («Гетьман Іван Виговський» І. Нечуя-Левицького, «Молодість Мазепи», «Руїна» М. Старицького, «Людолови» Зінаїди Тулуб, «Мальви» Р. Іваничука, «Меч Арея» І. Білика).

По-друге, український історичний роман ХХІ століття творитиметься, за поодинокими, можливо, винятками, виключно на материковій Україні. Те розширення географії творення українського історичного роману, свідками якого ми стали у другій половині двадцятого століття, було вимушеним, спричиненим політичною еміграцією багатьох представників вітчизняного красного письменства. Історичний роман у літературі українського зарубіжжя – це особлива сторінка в біографії популярного жанрового різновиду. Творився цей роман в іномовному та інолітературному середовищі, зазнаючи тією чи іншою мірою впливу даного середовища. Географічно віддалений від рідної землі (творився-бо у Великобританії, Канаді, Сполучених Штатах Америки, інших країнах), він разом з тим переймався найпекучішими болями цієї землі. Саме творці історичного роману у літературі українського зарубіжжя Ю. Косач, М. Лазорський, Л. Полтава, С. Фостун писали про ті сторінки вітчизняної історії, на які було накладено табу радянською ідеологічною системою.

Плин часу, внаслідок якого з кожним роком зменшується кількість письменників в українській діаспорі, відчутно позначився на інтенсивності розвитку літератури українського зарубіжжя уже наприкінці двадцятого століття, і тому у двадцять першому столітті, особливо у другій його половині, ми станемо свідками лише поодиноких фактів за межами України, які будуть пов'язані з творенням української літератури.

По-третє, розвиток українського історичного роману, як, до речі, і всієї нашої літератури, значною мірою визначатиметься статусом і сферою функціонування української мови. Як свідчить публікація в американському «Футуристі» – авторитетному у галузі прогностики виданні, нині на земній кулі є понад шість тисяч мов. Через п'ятдесят років їх стане значно менше, а через сто, тобто наприкінці ХХІ століття, на грані зникнення опиниться 90 відсотків мов світу. Коментуючи даний прогноз, український автор зазначив: «Як саме і чому вмиратимуть мови, «Футурист» не розповідає. Та зрозуміло, що це лихо не торкнеться

країн з міцними національними традиціями і сильною економікою» [2, 11]. Ось так, уже на іншій орбіті і у зв'язку з іншими обставинами, ще раз констатуємо наявність тісного взаємозв'язку між існуванням України як незалежної держави і розвитком вітчизняного історичного роману.

Даний жанровий різновид протягом ХХІ століття значно розширить свої хронологічні горизонти. З одного боку, він, за словами І. Кравченка, «продовжить «Повість временних літ» у глиб століть...» [3, 183]. Потреба в такому продовженні назріла давно, що й підкреслив І. Кравченко у статті про історичну романістику І. Білика: «Що успадкували слов'яни від скіфів? Література, принаймні українська історична проза, не дає впевненої відповіді на це питання. У нашій свідомості скіфи – це скіфи, слов'яни – це слов'яни, між їхніми культурами прірва невідомого. А нить історії прялася нерозривна. Жодне з племен, які виходили і сходили з арени історії, не зникало безслідно. І. Білик націлений на пошук слідів одмерлих культур в культурах живих (саме це визначило й концепцію роману «Меч Арєя»). Тут безмежне поле для діяльності як історіографії, так і літератури. І відкриття ждуть нас іще великі, й уявлення про ті чи інші періоди історії будуть змінюватися неодмінно» [3, 180].

Визнаючи слушність даного прогнозу І. Кравченка, зазначимо, що у ХХ столітті українські романісти зробили лише перші кроки у напрямку «дохристової пущі» (Б. Олійник) вітчизняної історії (твори І. Білика, Д. Міщенко).

З іншого боку, розширення хронологічних горизонтів українського історичного роману відбуватиметься у зв'язку з відображенням подій двадцятого століття у міру того, як ці події, з огляду на необхідність певної часової дистанції між ними і моментом їхнього художнього осмислення, ставатимуть матеріалом для історичного роману. А тому вже у другій половині ХХІ століття не тільки про Велику Вітчизняну війну, а й про чорнобильську катастрофу писатимуть як про далеку, хоч і непроминяльну історію.

Із розширенням хронологічних горизонтів українського історичного роману тісно пов'язане його тематичне збагачення. Причому, це збагачення відбуватиметься не тільки за рахунок художнього освоєння тих періодів, які ще не знайшли свого романного відображення. Йдеться про те, що у дев'ятнадцятому і аж до 90-х років двадцятого століття існував цілий ряд обмежень і заборон, які стосувалися тематики українського історичного роману. Внаслідок цього, за спостереженням Ю. Мушкетика, наша «історична романістика розвивалася односторонньо, переважно в рамках подій Київської Русі...» [4]. Але й при відтворенні цих подій передбачалося певне – канонізоване радянською ідеологією – їх трактування. За таких обставин не випадково поза увагою українських романістів залишилися і трагічні події Руїни, і події епохи Івана Мазепи, і все, що пов'язане з нетривалим гетьмануванням Павла Полуботка... Та й така, здавалося б, безневинна тема, як тема Хмельниччини, ще чекає на всебічне, не позначене політичною кон'юктурою, романне осмислення.

Є всі підстави, на нашу думку, передбачати помітне розширення у ХХІ столітті і географічних обріїв українського історичного роману. Ведучи мову про цей аспект художнього осягнення минувшини, Д. Наливайко зазначив: «Розро-

бляючи історичну тематику, сучасні українські письменники розширюють не тільки її хронологічні, а й географічні обрії, вдаючись і до сюжетів з минулого інших народів. При цьому вони показують, як схрещувалися історичні шляхи й долі різних народів і народу українського...» (Літ. Україна. – 1988. – 4 лют.). Інтеграція України у світове співтовариство на правах незалежної держави неминуче посилить інтерес до пізнання і з'ясування сутності тих зв'язків, які поєднували українців з іншими народами у далекому і порівняно недалекому минулому. А цей інтерес позначиться, зокрема, і на географічних обріях вітчизняного історичного роману.

Охоплення все ширшого кола подій, які належать до різних епох і мають різну географічну «прописку», закономірно спричинить розширення і поглиблення проблематики історичного роману, а значить і активізує увагу до нього з боку суспільства. З цього приводу, щоправда, були висловлені певні застереження. У діалозі з письменницею Раїсою Іванченко літературознавець М. Наєнко, ведучи мову про вітчизняну історичну романістику, зазначив: «Мені здається, що на певному етапі (чи певних етапах) вона розвивається неоднаково. Приміром, у період сумнозвісного застою ми спостерігали дуже інтенсивний розвиток українського історичного роману. Досить лише згадати Р. Іваничука («Манускрипт з вулиці Руської», «Четвертий вимір», «Шрами на скалі»), П. Загребельного («Диво», «Євпраксія», «Роксолана»). І це значною мірою зумовлювалося навіть самим суспільним станом нашого духовного життя. У багатьох випадках письменники поверталися до подій давніх, щоб крізь призму їх бачення сказати щось істотне, проблемне про наш сучасний день. Згадаймо хоча б період Великої Французької революції. Коли її ідеали знищив Наполеон і не було можливості безпосередньо висловити своє ставлення до сьогочасних процесів, митці повернулися обличчям до античності й саме через античні образи виражали ідеї сучасності.

Отак і в нас: розквіт української історичної прози періоду 70-х-початку 80-х років був зумовлений необхідністю через уроки історії висвітлити день нинішній. Тому до історичних творів пильно придивлялася критика, зокрема офіційна, вишукуючи там якоїсь «крамоли».

А от нині, коли є змога сказати гостріше про сучасність, чи залишиться історична романістика такою ж активною? Мені видається, загальний інтерес до неї трохи вивітрився нині [1].

Дійсно, обставини, у яких творився наш історичний роман до 90-х років минулого століття, своєрідно впливали на суспільний інтерес до нього. І тут М. Наєнко, безперечно, має рацію. Однак подальші міркування літературознавця викликають заперечення: навряд чи доцільно причиною зацікавлення історичним романом вважати, як те робить М. Наєнко, тільки езопівську мову даного жанрового різновиду.

Вже сьогодні очевидно, що шлях України у завтрашній день не буде безпроблемним, а, отже, й не зникне потреба у досвіді історії, у повсякчасній проекції минулого на сучасне й майбутнє, що зумовить активність історичного роману, урізноманітнення його проблематики у зв'язку не лише з освоєнням цілинних

тематичних пластів нашої історії, а й з виникненням проблем, специфічних для ХХІ століття.

Заслуговує на увагу думка співрозмовниці М. Наєнка – письменниці Раїси Іванченко. Авторка циклу романів про нашу минувшину переконана, що історичний роман «не втратив актуальності, ще буде новий його вибух – мабуть, на вищій, філософській основі» [1].

Вважаємо, що такий «вибух» станеться саме у ХХІ столітті. Справа в тому, що вже у першій його чверті завершиться в основному процес ліквідації історичної неграмотності суспільства. Викладання історії України у школах, вузах, видання досліджень вчених-істориків забезпечать громадянам нашої держави необхідні знання з історії Вітчизни. За такої умови література вже не буде займатися тим, чим вона часто-густо і вимушено займалася, – просвітництвом читача в галузі історії. Сама ж історія все частіше і частіше поставатиме у романі «історією мислячою» (М. Ільницький), тобто осягненою, за словами Раїси Іванченко, «на вищій, філософській основі».

Є всі підстави вважати, що у ХХІ столітті розвиватиметься як роман вальтерскоттівського типу, так і роман, центральними персонажами якого стануть найвизначніші представники вітчизняної історії. В історичному романі нового століття активнішу роль, порівняно з попереднім періодом, відіграватиме пригодницьке начало, яке, однак, не матиме нічого спільного з довільним тасуванням історичних фактів, продемонстрованим окремими авторами наприкінці 90-х років минулого століття.

Можемо сподіватися і на більш інтенсивний розвиток історичного роману у віршах, класичні зразки якого явила у двадцятому столітті Ліна Костенко («Маруся Чурай», «Берестечко»).

Якщо коротко сформулювати висновок нашого літературознавчого прогнозу, то слід сказати, дещо переінакшивши вислів Ю. Мушкетика, що і в ХХІ столітті ми будемо вглядатися у криниці минулого, щоб побачити небо сучасного і майбутнього.

Список використаних джерел

1. Акумулятор історичної пам'яті. Письменницький діалог Раїси Іванченко та Михайла Наєнка // Літ. Україна. – 1990. – 1 берез. 2. Івченко В. Заглядаючи у третє тисячоліття / В. Івченко // Наук. світ. – 2000. – № 9. – С. 10–15. 3. Кравченко І. Іван Білик і його роман «Похорон богів» / І. Кравченко // Вітчизна. – 1988. – № 5. – С. 173–183. 4. Мушкетик Ю. Задля торжества справедливості / Ю. Мушкетик // Літ. Україна. – 1987. – 31 груд.

// Проблеми інтерпретації і рецепції художнього тексту : зб. наук. пр. на пошану проф. Н. Шляхової з нагоди її 70-річчя. Одеса : Астропринт, 2003. С. 219–225.

// Море. 2005. № 1. С. 194–198.

// Думська площа. 2005. 12 серп.

Загальнолюдські начала у прозі Василя Стефаника

Епіграфом до всієї творчості В. Стефаника, що сповнена загальнолюдських мотивів, може служити його поезія в прозі «Амбіції». Свою творчість письменник розуміє як вияв почуттів мільйонів. Ці почуття передаються через образи, що мають загальнолюдську наповненість, що говорять нам про найінтимніші земні зв'язки людини зі світом; зв'язки людини, що живе працею рук своїх: мама, дитина, дівчина, яка збирається на зустріч із милим: «небо осіннє уночі», «плуг, що оре». Водночас це й ті образи, які передають соціальну значимість праці письменника, силу її впливу на оточуючу дійсність, її активну, перетворюючу функцію: «Грими, як грім, що найбільшого дуба коле і палить... Всякай у невинні душі, як капінна роси у чорну землю всякає» [3, 370].

Отже, весь світ з його багатобарвністю і многозвуччям відлунює в теж багатобарвній і многозвучній творчості письменника, яку він називає «бесідою», тобто задушевною, щирою розмовою зі своїми героями, розмовою, що адресована мільйонам. Отож, і саме слово «бесіда» в розумінні Стефаника має загальнолюдську значимість.

Загальнолюдське почуття любові до землі, до рідної домівки, що пронизує всю Стефаникову прозу, особливо виразно передано в новелі «Синя книжечка». Ми відчуваємо тут діалектичну єдність національно-патріотичного й загальнолюдського начал. Як і більшість творів Стефаника, «Синя книжечка» має відверто, гостро трагедійне забарвлення. Та разом із тим в силі почуттів героя відчутна й оптимістична настроєність. Людина, що так любить землю, не пропаде, вона знайде своє місце в житті. І селянин, справді, має, хоч і наївну, віру в значимість синьої книжечки (паспорта), що розкріпає його, що кругом, як здасться йому, відчинить для нього двері.

Якщо інші герої Стефаника бачать лише смерть як визволення з пут такого життя («Новина», «Катруся»), то Антін із «Синьої книжечки» вірить, що знайде вихід. Так, розлука з рідною землею – трагедія. Та безнадії, зневіри тут немає. Є впевненість, знов-таки хай і наївна, але ж вона тримає людину в житті, підтримує її.

Не можна, отож, говорити лише про розпуку, про безвихідь зі становища, в якому перебувають Стефаникові герої. Ні, і автор, і персонажі багатьох його новел шукають шляхів до виходу з трагічних ситуацій.

Коли говорити про індивідуальне світобачення Стефаника, коли порівнювати його з індивідуальним світобаченням Марка Черемшини, то можна дійти висновку, що в першого письменника переважають ліричний драматизм і трагізм, а в другого – драматичний і трагічний ліризм. Отож, у Стефаника домінуючими началами є драматичне й трагічне, а в Черемшини домінує ліричне начало.

В новелі «Виводили з села» якраз і відчуваємо сполучення трагедійного й ліричного начал, що дається взнаки в пейзажі на початку твору: «Над заходом червона хмара закаменіла. Довкола неї заря обкинула свої біляві пасма і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого. Із-за тої голови проминалися проміні сонця» [3, 48]. З кожним новим абзацем все наростають гостро трагедійне відчуття майбутнього горя, тривожне очікування, а може, й пророкування лиха, яким обернеться призов молодого гуцула до війська: «За людьми вийшов молоденький парубок із обстриженою головою. Всі на нього дивилися. Здавалося їм, що та голова, що тепер буяла у кервавім світлі, та має впасти з пліч – десь далеко на цісарську дорогу» [3, 48].

Новела «Виводили з села» перейнята знов-таки загальнолюдським почуттям неприйняття служби в армії як неприродного стану людини. І таке сприйняття, таке розуміння служби йде саме від матері, котра є найвищим суддею, коли йдеться про мораль і про совість, честь, добро, про щастя людини. Вона, мати – найповніше втілення природності і справедливості.

І знову ж, як і в «Синій книжечці», в цьому творі є той промінчик світла, промінчик надії, наявність якого стверджує, що життя не тільки страшне – в ньому є й краса. Таким заключним акордом новели, обнадійливим акордом є пейзажна зарисовка: «Над ними розстелилося осіннє склепіння небесне. Звізди мерехтіли, як золоті чічки на гладкім залізнім тоці» [3, 50].

Проблема служби у війську постійно хвилює Стефаника. В новелі «Стратився» він знову характеризує цю службу як неприродний стан. Батько жалкує, що ще змалку не відтяли синові руку: тоді він був би звільнений від солдатчини. В цьому страшному висновку – початок того ожорсточення, яке прийде до героїв «Новини» й «Катрусі». Але за цим зовнішнім ожорсточенням – в підтексті – внутрішня сила батьківської любові до дітей, що органічно поєднується з ненавистю до життя, котре гірше від смерті. Каліцтво («Стратився») або смерть («Новина», «Катруся») – кращі від такого життя. Отож, і самогубство молодого солдата в новелі «Стратився» природніше, ніж перебування в армії.

Характери героїв у Стефаника, за всього трагізму ситуацій, у яких вони перебувають, – неодноримі. Адже в «Катрусі», в «Новині» поруч ідуть ожорсточеність, огрублість і найніжніша любов.

І перше, й друге почуття в «Катрусі» передані через мову батька. В його відверто жорстоких монологах – побажання якомога скорішої смерті дочці (не мучитиме вже ні себе, ні рідних), але ж поруч звучать і слова найпалкішої любові. Не випадково батько називає дівчину сином: стільки ж любові, стільки поваги до неї, як і до свого першого помічника в найтрудніших життєвих ситуаціях.

Водночас згадаймо й ту деталь, якою теж передано силу батьківського почуття в новелі «Новина». Так, ніжність, турбота про дочку, любов до неї – всі ці почуття передано саме через художню деталь, отой бучок, який батько дав доньці, котру тільки-но хотів утопити, аби оборонялася ним від собак.

Так, у кожному творі Стефаника стрічається з його майстерністю творення складного, багатовимірного, але ж і цілісного характеру.

Загальним місцем у всіх характеристиках індивідуального стилю Стефаніка стало посилення на Максима Горького: «... як коротко, сильно і страшно пише ця людина». Але письменник був значно складнішим, багатограннішим, він не завжди вкладається в рамки горьківської характеристики. Так, у новелі «Камінний хрест» він відходить від властивих йому стислості, лаконізму, стриманості й часто пише складними реченнями-періодами, вживає і складносурядні, і складнопідрядні речення, будуючи їх на фігурі градації, причому відходить він і від суціль діалогічної форми письма, вдаючись і до розлогих авторських характеристик, до психологічних, асоціативних пейзажів, витриманих у характерних для нього трагедійних тонах: «То як часом якась долішня хвиля викарбутиє великий камінь із води і покладе його на беріг, то той камінь стоїть на березі тяжкий і бездушний. Сонце лупає з нього черепочки давнього намулу і малює по нім маленькі фосфоричні звізди. Блимає той камінь мертвими бликами, відбитими від сходу і заходу сонця, і кам'яними очима своїми глядить на живу воду і сумує, що не гнітить його тягар води, як гнітив від віків. Глядить із берега на воду, як на утрачене щастя.

Отак Іван дивився на людей, як той камінь на воду» [3; 109].

Так, тут автор, докладно і глибоко характеризуючи духовний стан героя, не міг укластися в свої короткі речення й потребував саме таких, розлогих, ускладнених синтаксичних побудов.

Загальнолюдське почуття любові до землі, до праці на ній знаходить свій вираз у «Камінному хресті» через гостро-емоційні освідчення: «Я ціле життя лиш роб та й роб. Не раз, як днина кінчилася, а я впаду на ниву та й ревню молюся до бога: господи, не покинь ні ніколи чорним кавалком хліба, а я буду все працювати, хіба бих не міг ні руков, ні ногів кинути...» [3, 115].

Саме оця любов до землі, ця працьовитість, що сформували характер Івана Дідуха як людини порядної, чесної, справедливої, дають підстави односельчанам охарактеризувати його так, що розумієш: цей селянин цілком відповідає народному етичному ідеалу: «Були-сте поредний чоловік, не лізли – сте натарпом на нікого, нікому – сте не переорали ані пересіяли, чужого зеренця-сте не порунтали» [3, 116].

Лірико-драматична нота, що поступово переростає в лірико-трагедійну, звучить в авторській характеристиці прощального співу Івана та Михайла, прощального жіночого плачу. І знову тут не короткі речення, а розлогі речення-періоди, що відтворюють усю складність, багатогранність людських характерів, усю трагічність ситуацій, відтворюють віковичну тугу за молодістю й горе втрати рідної домівки, розлуки з батьківщиною: «Іван та Михайло отак співали за молодії літа, що їх на кедровім мості здогнали, а вони вже не хотіли назад вернутися до них навіть у гості.

Як уходили назад до хати, то ціла хата заридала. Як би хмара плачу, що нависла над селом, прірвалася, як би горе людське дунайську загату розірвало – такий був плач» [3, 118–119].

Відомо, що з 1901 до 1916 р. тривала перерва в письменницькій роботі Стефаника. В цей же час (з 1901 по 1914 р.) не писав нових творів і Черемшина. Серед багатьох причин, індивідуальних для кожного з цих художників, очевидно, можна вказати і спільну причину їхнього відходу від письменницької праці. Це розчарованість у наслідках свого труда, це думка про його неефективність, про відсутність видимої, сьогоденної віддачі, це гірке усвідомлення того, що слово літератора мало що міняє в житті народу. Мабуть, саме тому обидва письменники в цей час так активно віддаються громадській діяльності, намагаючись практичною роботою допомогти рідному селянському людові. Саме світова війна, саме цей трагічний, зламний етап в історії народу, в історії людства змусив і Стефаника, і Черемшину знову взятись за перо.

Про першу світову війну як про болючий, трагічний, складний і суперечливий час, коли кривавилось живе тіло народу, але ж коли й закладались основи інтернаціоналізму як норми поведінки мільйонів, норми поведінки цілого народу, коли в тяжкому двобої стикалися загальнолюдські принципи, засади народної моралі й антилюдяні начала, – про цю добу пишуть у своїх антимілітаристичних творах В. Стефаник і Марко Черемшина, О. Кобилянська й О. Маковей, С. Васильченко й Н. Кобринська.

Подіям війни присвячені новели Стефаника «Вона – земля», «Марія», «Діточа пригода», «Пістунка», «Сини», «Гріх» («Думає собі Касіяниха...»), «Мати».

Коли говорити про загальнолюдське спрямування антимілітаристичних творів В. Стефаника, не можна не звернути уваги на ті новели, в яких наголошується на соціально-етичних проблемах: війна й діти, війна й сім'я, моральна відповідальність людини, злочин і спокута. Всі ці проблеми мають серйозний загальнолюдський смисл.

Найсильніша в цій групі творів – новела «Діточа пригода». Вона докладно проаналізована всіма дослідниками творчості Стефаника, а проте не всі вони однаково трактують найголовніше – саму суть трагічного сприйняття світу дітьми, суть ставлення дітей до життя і смерті під впливом війни. В. Лесин пише: «Під громи гармат і свист куль у небі спалахують освітлювальні ракети. І Василькові війна здається красивою, він милується нею... Контраст між страшною трагедією, що сталася в житті дітей, і тим, як наївно вони її сприймають, ще з більшою силою відтіняє антинародний характер імперіалістичної війни, викликає гострий протест проти неї» [2, 417–418]. В іншій праці В. Лесин зауважує: «Стефаник прямо не говорить, що імперіалістична війна антинародна і жахлива, а малий Василько навіть захоплений нею. Але новела викликала гострий протест проти безглуздої бійні, на одному епізоді розкривала всю її жахливість і антинародність» [1, 339].

Висновки, безумовно, правильні, але неправомірними здаються нам судження дослідника про захоплення Василька війною і про хлоп'ячу наївність. Де ж та наївність, коли хлопчик спокійно-байдуже, з такою вже старечою байдужістю говорить про життя і смерть? Тут творча манера Стефаника саме й обумовлена особливостями світогляду його героїв, тими особливостями, які

ще загострились, вияскравились у роки війни. Стефаникове коротке, сильне і страшне письмо стало тут іще коротшим, сильнішим і страшнішим, бо ж ідеться про те, що війна ожорсточила, зробила не по літах дорослішою дитячу душу, що байдужість стає нормою такої небайдужої, такої вразливої й гостро реагуючої особи як дитина. В цьому – вся антигуманність війни, котра призводить до заміни природних особистісних начал неприродними, котра призводить людину, говорячи мовою психіатрів, до деперсоналізації.

Саме в такому запереченні війни, яка калічила найчистішу, найпрекраснішу в своїй недоторканості, найранимішу в своїй незахищеності душу дитини, котра особливо потребує добра, уваги, тепла, а стикалася зі злом, з жорстокою байдужістю смерті, – великий гуманістичний, загальнолюдський пафос новели.

Цим пафосом пройнята й «Пістунка», де письменник теж «коротко, сильно і страшно» розповідає, як спокійно судять діти про те, що нешлюбна, «гусарева дитина має вмерти, її мають задушити» [3, 296], як вони грають у похорони, як, граючи, голосять над дитиною, котру (вони спокійно вірять у це), звичайно ж, задушать. Страшна, не дитяча гра, бо страшним, жорстоким є реальний світ, у якому немає місця для ніжності й любові.

В новелах «Гріх», «Мати» Стефаник наголошує на проблемах особистої відповідальності людини за свої моральні вчинки, злочину й покари, спокути за аморальність. Проблеми ці, як і способи їх розв'язання, мають у нього гостро трагедійний присмак, та водночас письменник усім ходом розвитку подій, логікою розвитку характерів стверджує в новелі «Гріх» високу гордість жінки-трудівниці, яка сама вищим судом своєї совісті карає свою аморальність, яка вважає, що найкраща спокута – то самій, без будь-якої допомоги виховати позашлюбну дитину, виростити людину:

« – Гріху мій, гріху! Я тебе відпокутую, і ти в мене виростеш великий, мій сину» [3, 338].

Інший характер розв'язання конфлікту в новелі «Мати». В ній ідеться про молоду жінку, яка зганьбила себе зв'язком із російським офіцером, котрому вона допомагала грабувати селян. Мати наказує їй покінчити життя самогубством. Дочка повісилась.

Караючи таким чином аморальність, роблячи матір отою вищою й безапеляційною судовою інстанцією у справах моральної чистоти й гідності, Стефаник водночас засуджує й категоричність та нетерпимість, що обертаються фанатичною дикістю і злобою проти людини. Сама мати тяжко покарана. Фактично вбивши дочку, вона виконувала не свою волю, а волю односельців, у даному випадку одурманених ненавистю. Після смерті Катерини вони звинувачують у нелюдності матір. «Чого ще хочете від мене, дикі звірі?» – запитує стара Верижиха» [3, 341].

Не коментуючи вчинки героїв, автор усім ходом розповіді заперечує ту нетерпимість, ту відсутність намагань допомогти людині вийти з духовної й ідейної кризи, ту некоммунікабельність, те відчуження між людьми, що порушує гармонію взаємин між особою й суспільством і вбиває особистість.

Безумовно, в такій постановці морально-філософської проблематики – теж значний загальнолюдський смисл творів В. Стефаника.

Список використаних джерел

1. Історія української літератури (кінець XIX – початок XX ст.). – Київ : Вид-во Київ. ун-ту, 1967. – 476 с. **2.** *Лесин В.* Василь Стефаник / В. Лесин // Стефаник В. Твори / В. Стефаник. – Київ : Дніпро, 1971. – С. 403–407. **3.** *Стефаник В.* Твори / В. Стефаник. – Київ : Дніпро, 1971. – 432 с.

// Іст.-літ. журн. 2004. № 10. С. 82–88.

«Пісні про волю» Лесі Українки

Минуло 75 років з дня смерті геніальної дочки українського народу Лесі Українки. Життєдайним ґрунтом, що зростив її талант, надихнув вогнем революційної пристрасності були класові битви кінця XIX – початку XX століття. Ідеї наукового соціалізму та соціал-демократичного руху живили її небуденний, допитливий розум. Це зумовило могутній злет мистецького хисту поетеси.

З гаслом «Хай згине цар!» («Напис в руїні», 1904 р.) Леся Українка виходила назустріч тим, хто в дні першої народної революції крокував під червоним прапором. Поетичний вислів перегукувався з гаслом російської соціал-демократії «Геть самодержавство».

Від лозунгового рядка «Хай згине цар» поетеса цілком логічно приходить до роздумів про ту силу, яка має здійснити цю акцію.

Думки й мотиви, порушені у низці поетичних творів цього часу, знайшли найповніше вираження у триптиху «Пісні про волю» (1905 р.), у якому ідейна зрілість та естетична наснага поєдналися у єдине монолітне ціле.

Перша строфа вірша «Ось вони йдуть» (I частина композиції) формулює тему. Головним образом строфи є тісні лави демонстрантів, що крокують під червоним стягом і співають про волю пісні. Виділяються дві головні проблеми: образ повсталих і образ пісні. Ці проблеми знаходять свій розвиток у наступних рядках. З них найбільше хвилює поетесу соціальне й політичне призначення пісні.

У другій та наступних строфах (3, 4, 5, 6, 7) – II частина композиції – вся увага переключається на розкриття змісту тієї пісні, що її співають колони повсталих борців. Ці строфи розвивають думки, почуття, й настій ліричного героя і об'єднуються цілим каскадом поетичних характеристик, означень, побудованих у градаційній послідовності, висловлених найчастіше в афористичній формі. За змістом вони нещадно викривальні.

Бійці революції співають пісню «Смело друзья», написану російським революціонером-демократом І. Михайловим у 1865 році. Пізніше, у трохи переробленому варіанті, вона стала гімном народовольців. У ній чується відгомін драми декабристів, революціонерів-шестидесятників. І хоча в ній лунає заклик «не теряй бодрость в неравном бою», однак загальний настрій пісні невиразний. Відсутність бойового наступального духу обумовила її місце в історії.

У сприйманні поетеси-революціонерки крізь призму сучасних їй подій ця пісня «ридає», «мов на смерть провожає, спів її безнадійний, «не про волю», а «про неволю», «плаче й голосить і тужить до болю», голос пісні сумний, неначе «плач погребовий». Це пісня-панихида, пісня-отрута, що «духа вгасає». Їй не під силу пробуджувати бойовий настрій, навпаки, вона здатна лише паралізувати волю людини, вбити віру у майбутнє («не діждеш до зорі»).

Треба було володіти неабиякою громадською мужністю, щоб з такою безпосередньою відвертістю дати негативну оцінку пісні, яка все ще користувалась популярністю і яку поетеса у свій час теж співала.

Політична зрілість поетеси стає особливо очевидна, коли порівняти її оцінку із ставленням до цієї ж пісні російських соціал-демократів і зокрема В. І. Леніна. За свідченням М. М. Ессен, В. І. Ленін не любив «Гімну народо-вольців», категорично відмовлявся співати окремі куплети. А коли товарищі все ж починали співати, він казав: «Ну, ви там, як хочете, а я буду співати лише один куплет, що закликає до повстання».

Отже, перехід до другої строфи несподіваний і неочікуваний. Тому він викликає спочатку здивування й недовіру. Бо хто не знав пісні, яка півстоліття сприймалась і розспівувалась представниками передової інтелігенції! На ній виховувались покоління революціонерів.

Заперечення старої пісні досить різке. Але така вже ідейно-естетична настанова поетеси. Треба було донести правду до свідомості масової аудиторії, розтлумачити політичну неспроможність старої пісні в нову історичну епоху.

Тих, хто вийшов на двобій із здавалось би непорушною «твердиною віковою», слід озброїти новою революційною піснею. Голос поетеси зливається в гармонійне ціле з голосом ліричного героя, який уболіває за долю революції, за світле майбутнє повсталого народу. Строфи цієї частини є авторським роздумом уголос.

8, 9, 10 строфи становлять собою третю частину композиції вірша. Саме в ній втілюється позитивна концепція. Ця частина різко протиставлена попередній (другій) як за змістом, так і за його естетичним втіленням. Звертає на себе увагу різкий контраст у художній палітрі. Виникають два мотиви. По-перше, дається чітке ідейно-естетичне осмислення нової пісні, яка, на відміну від пісні-отруги, що заколисувала людину, має пробуджувати революційну свідомість мас і в дійовій формі виразити найзаповітніші мрії народу.

Пісня про волю повинна бути такою ж прекрасною, як пісня кохання, як світло сонця і барви вогню, щоб в устах демонстрантів вона «сіяла, як промінь, щоб гомоніла й буяла, як племін». Пісня – це активний засіб революційної пропаганди. Її завдання – згуртовувати людей під червоний прапор революції, «творити дива». Саме пісня й червоний прапор є важливими поетичними образами поезії.

У сукупності із змістом художня палітра (метафоричні образи, система епітетів, аналогій та порівнянь, розташованих у градаційному русі, зорові й слухові образи, асонанси звуків І, О, А, що викликають враження широкого акустичного звучання мелодії), створює незабутні асоціації всеперемагаючої пісні.

По-друге, конкретизуються постаті тих, хто має створити цю нову пісню. Семантично й інтонаційно перша й прикінцеві строфи створюють кільцеве обрамлення, увиразнюючи головну думку твору.

Поезія «Ось вони йдуть» свідчить про подальший розвиток лірики Лесі Українки в бік тіснішого поєднання ліричного «Я» з громадським «Ми», з найпередовішим авангардом повсталого народу.

// Учені Одес. держ. ун-ту : проф. А. В. Недзвідський : тези доп. та повідомл. Обл. наук.-твор. конф. (Одеса, 16–18 листоп. 1988 р.). – Одеса, 1988. – С. 36–37.

**«Маруся Чурай» Ліни Костенко
в контексті літературної світової традиції**

Немає потреби переконувати, що в ХХ ст. гуманітарна аура нашої нації значною мірою визначається постаттю і мистецьким подвигом Ліни Костенко як найвидатнішої поетеси світового рівня, у творчості якої постійно зберігається закон художньої висоти і гармонійного розвитку по спіралі, внаслідок чого (користуючись висловом Л. Костенко з іншого приводу і не про себе, а про ідеал митця, гідного Нобелівської премії) *її поезія попадає в «код загальнолюдського розуміння»* (Л. Костенко). Віршований роман «Маруся Чурай» – один із етапних творів у постійному художньому удосконаленні поетеси. Щоб у цьому пересвідчитися, необхідно вдатися до контекстуального аналізу, принаймні, вершинних творів у світовій культурі, скажімо, до порівнянь з «Євгенієм Онегіним» О. Пушкіна, щоб достеменніше окреслити семантичне й інтертекстуальне поле класичних віршованих романів. І тут цілком можна пристати на думку представників «рецептивної естетики», які твердять, що в «партитуру» твору, безперечно, входить не лише сам текст, але й аналогічні вказівкам зміни темпу і голосності виконання, супровідним нотним записам, приписам розглядати його в тому чи іншому контексті, на фоні тієї чи іншої філософсько-історичної, суспільно-політичної чи літературно-естетичної традиції. Мова йде про необхідність урахування свого роду «критекстових конструкцій», які закладені в самому тексті і котрі зберігають своє значення і при гегелівському *«мислячому опосередкуванні сучасним життям»*. «Контекстові інструкції» допомагають зрозуміти не оказіональне, доповнююче значення творів мистецтва, а саме основний їх зміст» [13, 8–9]. Духовний світ і полілогічність творчості великих майстрів Слова настільки універсальні і всеохоплюючі, що з плином часу набувають усе нових відтінків розуміння й інтерпретації, ще тісніше входячи у контекст з різними культурами й епохами. У цьому сенсі проблема інтертекстуальності Л. Костенко, зв'язків її творчості зі світовою літературою вимагає серйозної уваги і нових підходів, як про це свідчить сучасна епоха постмодернізму, коли з'являється здатність «ставити під знак запитання всі дотеперішні авторитети, ідеали, цінності і традиції та творчо використовувати їх у доброзичливо грайливому комбінаторстві» [16, 239]. І хоч Ліна Костенко неокласик (і не тільки) у сучасній українській літературі, а її творчість не грайливе комбінаторство, а багаторівнева система взаємодії історико-культурних і літературних традицій та новаторства, її художній світ, як і пушкінський, прикметний орієнтацією на духовний зв'язок з Європою, на ті досягнення національного і світового мистецтва, котрі формували нові тенденції розвитку. Невипадково метр неокласиків Микола Зеров у статті «Ad fontes» наполягав на естетичному принципі процесу європеїзації, властивому українській літературі, «оволодіння культурою», котрий слід проходити не учнями, а людьми зрілими, які «знають природу, дух і наслідки засвоєваних явищ і беруть їх зсередини, в їх

культурному естві», при цьому «розбираються в нотах, а не приймають, як малі діти, з чужого голосу» [8, 573].

Ці ідеї підхопила і розвинула найвидатніша поетеса сучасності Ліна Костенко, що сміливо заходила виводити українську культуру зі стану заблокованості і соцреалістичного закуту. І в цьому напрямку вона досягла великих успіхів. Саме тому інтертекстуальність – естетичний принцип усієї творчості Ліни Костенко, – принцип, що має давню історію. Вміння Ліни Костенко вести паритетний діалог з майстрами слова світового рівня виявляється універсально продуктивним. Прикладом є те, як пушкінські естетичні пріоритети здобули новаторське життя і по-особливому розвинулися в її власній творчості, в якій актуалізована генетична пам'ять багатьох культур, хоч у першу чергу української. Але це інтертекстуальна літературність, властива її художньому світові. Існує слушна думка (М. Каганської і З. Бар-Селла), що дійсність настільки уражена літературою, що сама стала формою її існування. Життя очима таких митців, як Олександр Пушкін й Ліна Костенко, є способом існування літературних текстів, присутнім моментом котрого є обмін цитатами з навколишнім середовищем. Міркуючи про статус інтертекстуальності і неінтертекстуальності, Ю. Щеглов наголосив на такому аспекті проблеми: «Сучасного читача не треба переконувати в тому, що перегуки, цитати, впливи і запозичення є універсальною рисою літератури. Але не менш очевидне і те, що роль запозичених, «чужих» елементів у художній структурі може бути цілком відмінною. Сучасна і попередня література постає перед письменником, грубо кажучи, під двома принципово різними кутами зору. З одного боку, вона сприймається як *множинність* голосів і реєстрів, як багатоманітність і потенційне протистояння ідейно-естетичних систем, смаків, шкал культурних цінностей тощо; з другого – вона постає як щось цілісне, а саме, як відкрита для всіх скарбниця технічного досвіду і майстерності, як інвентар літературних прийомів, образів, як склад усіляких будівельних елементів і деталей» [24, 75].

Сприймавши багатоголосся культурної цивілізації, доречно почерпнувши зі скарбниці технічного досвіду і майстерності, О. Пушкін створив віршований роман «Євгеній Онегін», що являє собою цілу мистецьку епоху в російській літературі. Аналогічне місце в культурі України посідає віршований роман «Маруся Чурай», що є не поодиноким взірцем цього жанру в творчості поетеси, бо вона подвоїла свій результат написанням ще одного історичного роману у віршах – «Берестечка».

Літературний образ епохи Богдана Хмельницького і народження української нації створений за такими інтерпретаційними моделями, що від початку орієнтовані на міжтекстову взаємодію, на виняткову чутливість до голосів історії, озвучених у творах класиків, од Шевченка починаючи. Три українські романи про дану епоху (дилогія Л. Костенко і «Я, Богдан» П. Загребельного) позначені зв'язком конвергенції, виявленим у специфічній постановці і розробці двох домінуючих мотивів – історичного і ролі літературного слова в створенні гуманітарної атури нації, в помноженні духовних скарбів, необхідних для планетарного резонансу і захисної функції всесвітньої культури. Не говорячи про те, що тема

долі українського Слова є наскрізною в поезії Л. Костенко (тут вона типологічно схожа з Т. Шевченком, І. Франком, Л. Українкою), її трактування не тільки не є самоповтором, але створенням продуктивної художньої моделі, що вступає у діалогічні перетини з іншими текстами. Так, алюзійними з «Марусі Чурай» сприймаються роздуми П. Загребельного, передоручені Б. Хмельницькому, про вагу писаного Слова, що переважає документи, про безсмертність справжнього митця, який з'являється на кону історії власного народу в моменти загроження національному життю. Один з присутніх варіантів таких роздумів спеціально наведемо: «Єдине, чого мені не стачало, чого я не зміг породити, – це великих імен, які ствердили б сотворене мною. Думи були безіменні, пісні безіменні, як і плачі, зойки, та й мужність. Одна лиш Маруся Чураївна, та й та, мовляв, співала не про Хмеля, а про свого Гриця. Легендарна Маруся, і легендарне моє помилювання її од смерті. Нашадки ніяк не можуть втямити, що в мій час весь народ злився в єдиному імені. Відсутність імен не завжди свідчить про відсутність таланту. Талановитістю дихав увесь народ, молодий, завзятий, повний сил і великих сподівань. Греки колись теж були такі. Коли ж почали занепадати, тоді народили Гомера. Народ, лякаючись, що згине пам'ять його, мерщій виставляє наперед великого співця» [7, 499]. Не вдаючись у подробиці хронологічних прив'язок, який твір прийшов до читача раніше (хоч і це важливо, тим більше, що твори народжувалися майже одночасно: 1979, 1983, 1999 без поправок на письменницькі домагання побачити книгу), бо час написання і час публікації не збігається, як те маємо з «Берестечком», але тему народної піснетворки в контексті національної історії, художнього переосмислення ролі Б. Хмельницького в ХХ ст. ваговито і в плані поетики, і в ракурсі новаторських підходів вирішено в системі віршованих романів Л. Костенко. І це ще один доказ, що інтертекстуальні ряди практично невичерпні. Діалог між творами не припиняється ніколи. І в цьому секрет довгого життя культури, який можна простежити на зіставленні жанрової моделі віршованого роману в українській і російській літературах. Між О. Пушкіним і Л. Костенко є видимий і невидимий взаємозв'язок, магія мистецтва активного спілкування і творчої незалежності, спільного і відмінного функціонування в межах національного і світового простору. Але якщо для російської літератури поява пушкінського роману означала її творчу зрілість і висоту досягнень, то для української, окрім того, це свідчило про рішуче позбавлення комплексу редукованості, яка, вважається, донедавна була парадигмою і формою існування вітчизняної літератури у світовому контексті (Див. про це праці Г. Грабовича, зокрема, «Ще про «неісторичні» нації і «неповні» літератури») [3]. Хронологічно віддалені у часі («Євгеній Онегін», 1823–1830; «Маруся Чурай», 1979 – початок ХІХ ст. і кінець ХХ віку), належачи до різних культурно-стилістичних епох, віршовані романи О. Пушкіна і Л. Костенко ведуть той полемічно-контroversійно пошуковий і водночас одвічний діалог, що здавна визначав діалектику взаємозв'язків світових літератур. Зіставлення й аналіз класичних творів у єдності і протилежності їхньої духовної енергетики доводить, що поетика інтертекстуальності, як воль-

това дуга, сполучає їх у цілісний феномен, що багато в чому є тим конструктом українсько-російських взаємин, які визначаються шляхами мистецьких перетинань і пошуками власного шляху, дороги до себе, новітніми відтінками діалогу окремих митців, які призводять до несподіваного естетичного ефекту. І тут треба пристати на думку і концепцію Івана Дзюби, аргументовану у праці «Ідеологічні децибелі «діалогу культур», у якому українська поки що не стала рівноправним партнером російської. В Україні...» [Див. 6]. Уже підзаголовки цієї роботи говорять не тільки про напрям досліджень, але й гостроту постановки й аналізу проблеми діалогу української і російської культур, під час яких (постановки й аналізу) логічно і переконливо спростовуються багато стереотипних і зужитих суджень про хибний стан, статус-кво «старшої» культури і «більшого» та «меншого» у цій царині. В системі заголовків це виглядає так: **1. «Культури не ворогують». Але ворогують культуртрегери. 2. Російська ідея. Українська ідея. Національні месіанізми. 3. Гострі і глухі кути порозуміння. 4. Взаємодія двох культур: стереотипи реценції. 5. Для діалогу треба мати власний голос.**

Не вдаючись у тонкощі ставлення Ліни Костенко до творчості основоположника нової російської літератури і до неї загалом, слід зазначити, що образ Пушкіна і його художня своєрідність мають обмежену кількість прямих номінацій у доробку поетеси, як, до речі, і включення достеменних цитат, але імпліцитно пушкінське слово, його ідеї, гармонія присутні як критерій мистецьких цінностей, як духовний співбесідник, як культурологічна парадигма, до якої постійно звертаються, щоб пізнати і відтворити таємниці художнього досвіду людства. Лише у трьох випадках тема Пушкіна фігурує у поетичних текстах Ліни Костенко: «Астральний зойк», «Віяло мадам Полетики», «Мимовільний парафраз» [Див. 12]. В інших же Пушкін присутній незримо, як у творах «Поетів не було мільйон», «Великі поети не вміють писати віршів», «Усі вже звикли: геніїв немає», «Поет не може бути власністю» [Див. 12]. Варто уваги, що доля сучасного митця осмислюється крізь призму одвічної альтернативи: поет – влада. Але тут наявні не лише пушкінські інтонації, мотиви і цитати, але передусім відбувається створення власних афоризмів, укрупнюється внутрішній план духовного неспокою поета, що завжди знаходиться на «альтернативі барикад». Так, поезія «Астральний зойк», що входить до циклу «Силуети» про митців світового класу є діалогом сучасного письменника із загиблим поетом, який є одвічною метафорою трагізму творця духовних цінностей, що прагне служити музі, а не сильним світу сього. Поезія «Астральний зойк» – форма відкритого мистецького спілкування через віки, у плані осягнення астрального зойку поета на порозі трагічної загибелі і в безсмерті. Більше того, діалог митців XIX і XX віку ґрунтується на універсальності відкритого і поетами, і їх інтерпретаторами закону творчості, який канадський дослідник поезії Б.-І. Антонича О. Ільницький сформулював так: «Для Антонича його мистецтво, його поезія в кінцевому рахунку є актом гріха, і, як усякому переступу дозволеного, їй притаманні почуття гріховної розкоші та каяття» [9, 289].

Отже, одним із провідних концептів інтертекстуальності, діалогу великих поетів є мотив гріховності поезії – мотив, який своєрідно (не так, як у Б.-І. Антонича, скажімо) розроблений, але принципово спільний для всієї філософської літератури, що трактує, як поезія «зазіхає на буттєві таємниці, повстає на нестерпну «приземленість» духу, – не що інше, як спокуса, народжена «із туги за далеким, вищим... / За кращим, більшим, за незнаним/, що підняло б над світу низом» (Б.-І. Антонич) [1, 159]. За слушним твердженням Елеонори Соловей, авторки книги «Українська філософська лірика» [Див. 21], яка, проте, не торкається цього питання стосовно лірики Ліни Костенко, максимально і неперевірено, конгеніально проблема гріховної розкоші і каяття, які дає мистецтво, втілена у «Фаусті» Гете. І посилається на лист Варлама Шаламова, який підтверджує і розвиває тезу про **творчість як медитацію розп'яття**: «Треба знати добре, пережити всіляко, а не тільки передумати, що вірші – це дарунок Диявола, а не Бога, що той Інший, про якого пише Блок у своїх записках про «Дванадцять», от він і є наш хазяїн. Далебі, не Христос, далебі. Ви будете перебувати в надійних руках Антихриста. Антихрист і диктував і Біблію, і Коран, і Новий Заповіт. Антихрист і обіцяв віддяку на небі, творче задоволення на Землі. У віршах до найостаннішого знаку невідомо, з Дияволом Ви чи з Богом. До останнього дня життя Вашого Вам це не буде відомо. І справа тут не в загальних «розчаруваннях» чи що. Вас буде тицяти в багно щоденний земний приклад: не опускати з небес на землю, а водити по рівню земної поверхні, від якої жодні вірші не порятують» [23, 104].

Так званий деміургійний цикл поезій Ліни Костенко вступає в інтертекстуальний зв'язок з цими ідеями, що боліли багатьом поетам-філософам, пекли душу і склалися у вулканічні рядки художніх прозрінь, заґрунтованих на архетипних моделях, їх новітньому переосмисленні. Хіба не про це цикл «Крізь роки і печалі» з його віршами «Доля», «Ще вчора була я висока, як вежа», «Мені відкрилась істина печальна», «Ти знов прийшла, моя печальна музо», «Настане день, обтяжений плодами», «І місячну сонату уже створив Бетховен», «Що доля нелегка, – в цім користь і своя є», «Страшні слова, коли вони мовчать», «Я в людей не проситиму сили»... etc, etc. Цілі поетичні системи Ліни Костенко – цикли «Альтернатива барикад», «Силуети», «Душа тисячоліть шукає себе в слові» (з підциклом на біблійні сюжети: «Брейгель. Шлях на Голгофу», «Ісус Христос розп'ятий був не раз»), «Коротко – як діагноз», «Інкрустації» – присвячені трагічним суперечностям свідомості творця духовних цінностей, що живе в кратері вулканів своєї нації і світу, мільйони разів переживає аутодафе і воскресіння. Саме тут образи-символи, що є інтертекстуальними матрицями, зліпками архетипних моделей, набувають особливої ваги і семантично переосмислюються, здобувають повновартісне життя вже в іншу літературну епоху, відлунюючи в культурі ХХ віку новаторським художнім резонансом, завдяки яким пізнаються одвічні духовні колізії, трагедія життя і розп'яття поета, у якого циганська муза, як у героїні однойменної поеми Папуші чи ліричної героїні поезії «Доля», що на життєвому базарі зіткнулася з трагічною долею.

Інша річ – взаємодія текстів двох віршованих романів, що здійснюється не лише з волі авторів, але за особливою логікою мистецького поступу, цикліч-

ного руху художніх форм і естетичного інструментарію, дискусійних варіацій на вічні теми людського буття, як це маємо на прикладі «Свгенія Онегіна» і «Марусі Чурай». На перший погляд, це твори надто далекі один від одного за багатьма параметрами, і передусім, за явленим у них типом культури, національними й конкретно-історичними координатами, життєвим матеріалом і типом героїв, але вони, між тим, надто інтертекстуальні, щоб це не помітити і не вивчити як спеціальну філологічну проблему, в якій сходяться і розходяться не лише україністика і русистика як окремі галузі науки, але й відбувається постійна взаємодія і взаємовідштовхування української і російської літератур, в якій намножено чимало різногатункових сторінок, що їх прийшла пора осягати без упередженості й особливого глянцю, з багатьох точок зору. Має рацію Іван Дзюба, коли цю складну болючу проблему розглядає багатоаспектно і з наведенням великої кількості історичних аргументів та аналогій з діалектики спілкування різних літератур (німецької і французької та італійської; арабської і перської та вірменської, азербайджанської, узбецької; з погляду могутнього протесту в Росії I половини XIX в. проти «чужевластя мод», проти галломанії тощо): «Тим часом історія української культури і літератури XIX та XX ст. показує, що її взаємодія з російською літературою та культурою не була однозначною, а мала дві сторони. Одна – це солідарне сприйняття гуманістичних і естетичних імпульсів російської культури, а друга – це захисна реакція, вироблення власної альтернативи, відповідь на виклик, виборювання власного культурного простору. Це неважко побачити і з творчості, і з теоретичних концепцій наших класиків, а дехто з них, як-от Шевченко чи Леся Українка, та й не тільки вони, підкреслювали це з полемічною загостреністю. Тобто, українська культура реагувала на вплив і, скажемо прямо, на експансію російської культури так само, як реагувала і реагує кожна життєздатна національна культура на вплив і експансію сильнішої, багатшої (як, зрештою, реагувала і російська культура на вплив і експансію української у згадуваний уже період XVII – початку XVIII ст.)» [6, 80].

Віршований роман О. Пушкіна, як і його творчість загалом, багатьма дослідниками (Б. Томашевський, Ю. Тинянов, Ю. Лотман, А. Слюсар та інші) оцінюється як літературний. Ю. Тинянов з даного приводу міркує так: «Роман цей суціль літературний; герої і героїні з'являються на фоні старих романів ніби пародійними тінями; «Онегін» ніби уявлюваний роман: Онегін уявив себе Гарольдом, Тетяна – цілою галереєю героїнь, мати також. Поза ними – штампи (Ольга), також із підкресленою літературністю» [22, 67]. Ще цілеспрямованіше питання літературності пушкінського роману постало у роботі Анни Ахматової «Адольф» Бенжамена Констана в творчості Пушкіна», в якій стверджується, що «романтичний герой Б. Констана був одним із прототипів Онегіна» [2, 51]. І практично немає жодного видатного твору в світовій літературі, з яким не порівнювався б (щоправда, за різними ознаками) віршований роман О. Пушкіна (і «Дон Жуан» Байрона, і «Фауст» Гете, і «Дон Кіхот» Сервантеса, і «Вінок сонетів» Прешерна і багато інших варіацій, які годі й перерахувати).

Не менш літературний і роман у віршах Ліни Костенко, але його літературність зумовлена не лише культурологічними матрицями й архетипами, знанням

мистецької традиції у створенні зразків реліктового жанру віршованого роману, але й неприхованою й закамуюфльованою полемічністю, спрямованою на спростування думки про неповноту і редукованість української літератури через відсутність творів складного типу чи звуженість жанрової системи української літератури, в якій, за оцінками ряду дипломованих і недипломованих експертів, немає, наприклад, роману-епопеї типу «Війни і миру» Л. Толстого чи достойного віршованого роману зразка «Євгенія Онегіна» О. Пушкіна. (Саме в такому ключі звучать часто-густо закиди на адресу української літератури, що виникають внаслідок принципу підстановки і заміни одного іншим. А якщо **українська художня цивілізація має і свої закони розвитку та грає за власними правилами?**) Що це так, підтверджує наявність у творчості Ліни Костенко ще одного роману у віршах на історичну тему – «Берестечка», – що аж ніяк не повторює першого, а розвиває попередні успіхи, є діалогічним по відношенню до них і ряду інших досягнень світової культури і водночас інтертекстуально полемічним з прозовим романом П. Загребельного «Я, Богдан», навіть підзаголовок якого «Сповідь у славі» дисонує з підзаголовком «Берестечка» – «сповідь у неславі». Отже, «Маруся Чурай» – це своєрідний твір-виклик. І не тільки парадигмі загальноприйнятого поцінування української літератури як багато в чому другорядної і залежної від повновартісних розвинених культур. Але й виклик усталеним поглядам про неможливість радикального новаторства у тій царині, де вже, здавалось би, досягнуто найбільшого у художньому самовияві митця, що заслужено піднявся на п'єдестал пошани. Ситуація, коли поетеса, будучи слабкою жінкою, взялася за труд, де найбільшого успіху добився митець, за виснажливу і довготривалу працю написати роман, рівновеликий за якістю вже здійсненому ідеалові, модернізувати вже існуючу модель складної жанрової форми, та ще й у віршах, – справді випробувальна. Адже написати прозовий роман нелегко, а віршований, який би відповідав усім канонам змісту і форми, – це рівнозначно подвигу. І цей подвиг своєю «Марусею Чурай» Ліна Костенко здійснила. І при цьому не побоялася психологічного стану «другого голосу», своєрідного мистецького суперництва, з якого вийшла цілком гідно, підтвердивши ще раз ідею вічності талановитої творчості, в котрій, перефразовуючи вислів Лесі Українки з драми «В катакомбах», «і жінка мудре Слово мовить». І авторка «Марусі Чурай» не побоялася це зробити, наважившись протиставити вишуканому, елітному героєві-денді, закоханому в усе англійське, людині без особливих занять, далекій від профетизму, марнославицю, ураженому синдромом «зайвої» людини, що марнує час, не маючи мети – героєві пушкінського роману – свою простонародну героїню, піснетворку, наділену великим талантом мисткиню, легендарну постать, широко відому з фольклорних і літературних джерел, авторку близько трьохсот пісень. Врешті-решт, це виклик усталеній традиції надання переваги герою-чоловікові, навколо якого обертається дія. Це своєрідна контрверсія і існуючих варіацій та мистецької обробки народної балади «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці», інтерпретованої в українській, польській і російській літературах. Бо до образу Марусі Чурай не раз зверталися різні автори. Це і російський драматург О. Шаховської («Маруся – малоросійка Сафо»), якого критикував В. Белінський; український письменник

Г. Бораковський («Маруся Чурай – українська піснетворка»); С. Руданський («Розмай»); В. Самійленко («Ой, не ходи, Грицю»); О. Шкляревський (біографічний нарис «Маруся Чурай (Малороссийская певунья)»); М. Старицький («Ой, не ходи, Грицю»); О. Кобилянська («В неділю рано зілля копала»). Отже, літературна традиція стала ґрунтом для новаторської художньої концепції і модерної поетики.

З волі авторки на сторінках роману відбувається «зустріч двох культур: усної й писемної, пісні й літератури» [15 114]. І тут роль контрапункта в розкритті даного мотиву віршованого роману Л. Костенко відіграє розділ «Проща» і діалогічна його структура, пов'язана з розмовами про вагу Слова і різними позиціями Марусі та мандрівного дяка. Зіставити і розгорнути паралелі між усною і писемною літературою допомогла цікава грань поетики твору, у віршах якого «переплітаються ніжні акварелі, жорстка графіка і той неповторний колорит старих майстрів, чиї фарби сіяють крізь віки» [20, 56–63].

Заголовкова модель у романах Ліни Костенко й О. Пушкіна не лише однотипна за простотою звучання, словесним оформленням та функцією, – ім'я і прізвище головних героїв творів, що є першою приступкою до їх експозиції, – але й інтертекстуальна: одразу в дію вступають різні за походженням, способом життя, національним світовідчуттям, ментальністю і статтю герої, кожен з яких несе печать свого часу і середовища, що їх породили. Та мова не про використання, запозичення готових елементів, їх «пересадку» у твір з інших текстів чи літературної традиції. Це не обов'язковий різновид інтертекстуального зв'язку. «Вдалі художні конструкції й образи наділені властивістю самовідновлення, що і не повинно дивувати, враховуючи універсальний характер логіки виразного розгортання тем, всезагальність законів художнього «кристалювання». Одні і ті ж комбінації прийомів виразності можуть бути цілком незалежно виявлені різними митцями; застосовані ними до ідентичних тем, вони дадуть схожі образи і мотиви. Це факти такого роду, котрі Ю. Тинянов називав «конвергенцією», говорячи, що у таких випадках «питання хронологічне – «хто раніше сказав?» – виявляється несутнім» [22, 78].

Конвергенція помітна на багатьох рівнях змісту і форми обох творів. І передує – у перших сигналах, які автор посилає читачеві, аби він правильно сприйняв його текст, – назві і жанровому визначенні, – в яких одразу ж дають про себе знати як інтертекстуальність, так і контрверсійність. Доволі поширений такий різновид заголовка, в якому номінація верифікується за допомогою імені головного героя, демонструючи збіг назви твору й антропоніма. Не маючи прямих свідчень, як Ліна Костенко вибирала заголовок свого віршованого роману, можемо послатися на досвід О. Пушкіна, який небадьово ставився до цієї грані творчості, коли наприкінці першого розділу роману стверджував: «Я думал уж о форме плана, / И как героя назову; / Покамест моего романа / Я кончил первую главу; / Пересмотрел все это строго: / Противоречий очень много, / Но их исправит не хочу» [17, 29]. «Цим вибором, – підкреслює Ю. Лотман у «Коментарі до «Євгенія Онегіна», – визначалася жанрова природа тексту і характер читачевих очікувань. Включення до назви не тіль-

ки імені, але й прізвища героя, причому не умовно-літературних, а реально-буттєвих, було можливим лише у відносно невеликому колі жанрів, орієнтованих на сучасний зміст і створюючих ілюзію істинності події... Романтичне повіствування надавало перевагу винесенню у заголовок тільки імені героя» [14, 112]. З такою ж прискіпливістю О. Пушкін добирав ім'я, яке «сприймалося як вагоме й оточене яскраво вираженим смисловим і емоційним ореолом – з семантикою втрати (порівняно з первісним значенням слова Євгеній – «благородний». – В. С.), з літературною сатиричною семантикою, котра розходила-ся з побутовою» [14, 113]. У виборі прізвища героя Пушкін «відмовився від принципу значимості, однак зберіг уявлення про те, що воно повинно мати специфічні риси літературності і, нагадуючи реальні прізвища, водночас бути неможливим поза художнім текстом. Відтінок «поетичності» таких прізвищ, як Онегін чи Ленський, виникає за рахунок того, що в їх корені повторюються назви великих російських річок, а це рішуче неможливе в реальних російських прізвищах пушкінської пори» [14, 114], а тому створює літературний образ реальних прізвищ. «Намалювавши картину російського суспільства, О. Пушкін відтворив у своєму романі у віршах появу особистості опозиційно налаштованої, але непослідовної, яка виявляла протягом наступних десятиліть з усією виразністю риси «зайвої людини» [19, 42].

Зв'язок імені героя, назви твору і його жанрової специфіки – безперечний. Якщо в інтерпретації двох перших якостей «Євгенія Онегіна» труднощів не виникає, то в тлумаченні третьої пушкіністи посиляються на авторитет поета, який ще на початку праці над твором характеризував його так: «Я тепер пишу не роман, а роман в стихах – дьявольская разница. Вроде «Дон-Жуана»... (3 листа до Вяземського 4 листопада 1823 р.) Інше свідчення в листі Дельвігу виглядало по-іншому: «Пишу теперь новую поэму, в которой забалтываются донельзя». Поставивши жанрове визначення «роман у віршах» на титульній сторінці в 1825 р., О. Пушкін трохи раніше підкреслював, що це «пестрые строфы романтической поэмы», звертаючи увагу на суперечливість твору – поєднання в ньому різноманітних картин, протилежних інтонацій («Полусмешных, полупечальных, / Простонародных, идеальных...»), різних етапів творчості («Незрелых и увядших лет...») [17, 117]. Отже, поліфонічність звучання, орієнтація на сучасний зміст і створення ілюзії істинності подій і характерів – жанрова домінанта роману, до якого ще додалася віршована форма. Через те його називали енциклопедією російського життя.

Енциклопедичністю відзначається і «Маруся Чурай» Л. Костенко, що є історичним романом у віршах, котрий характеризується синтезом спостережень над минулим і сучасним України, художньо переконливим проникненням у буття нації не лише XVII ст., але й у значно віддаленіші епохи. І тут переконує наукова аргументація Д. Гусара-Струка, заснована на трьох аспектах вивчення твору: історія, роман і поезія. У спеціально виділеному підрозділі студії під назвою «Історичність твору» автор пов'язує саме з нею епічність, в якій закріпилася актуальність у широкоформатному полотні, в якому, опрацьовуючи тему Хмельниччини, поетеса зовсім оминає тему «Возз'єднання» з Росією і обмеження в трактуванні історії, що були надто великими за часів брежнєв-

щини. Отже, це твір-виклик, спрямований проти тотальної асиміляції і забуття національних коренів в історії, що було дуже небезпечним, за твердженням Мілана Кундери: «Коли великодержавна сила хоче позбавити країну її державної свідомості, вона вдається до методу *організованого забуття*... Нація, що втратила свідомість свого минулого, поволі губить себе» [5, 29]. Широка розлогість змальованих подій за ущільненості форми – прикмета віршованого роману «Маруся Чурай», який стереоскопічно представляє історію України, душу тисячоліть нашого тривання в світі, подає її в епічних вимірах: «Будучи історичним романом, цей твір об'єднує фікцію і факти. Отож Костенко згадками, пригадками, натяками розширила історичні рамки роману до тої міри, щоб охопити українську історію від початків Київської держави до XVIII ст., включаючи наступні історичні події в хронологічному порядку: (XII ст.) наїзд Кончака, (1240) наїзд Батия, (1430) згадка про князя Витовта Великого Князівства Литовського, (1566–1632) Сигизмунд III (Васа), (1596) поразка Наливайка над Солоницею, (1612–1651) жорстоке знущання Яреми Вишневецького, (1637) битва під Кумейками; поразка Павлюка, (1638) поразка Остряниці, (1648–49) перші битви Хмельницького, (1649) напад Радзивілла на Київ, (1649, серпень) Зборівська угода, (1650, лютий) битва під Берестечком, (1651, вересень) битва під Білою Церквою, (1651) Радзивілл вдруге нищить Київ, (1658, літо) спалення Полтави під час повстання Пушкаря проти Виговського, Пушкареві стяли голову» [5, 30–31].

Хронікальність, покладена в основу роману Л. Костенко, надає йому не лише історичної достеменності і багатовекторності, переконливості в зображенні широкої історичної картини недолі України, що співвідноситься з широко відомими руїнами Трої, але й дає змогу виправити історичну несправедливість, прориваючи декілька рядів трагічної заблокованості пам'яті про кривди України, бо ніхто нічого не знає про страждання цього краю і народу, хоч Апіїв шлях блідне порівняння з дорогою з Волині до Києва, якою проходять Маруся Чурай і мандрівний дяк, бо:

*Тут од Лубен до самої Волині
лежать навколо села удовині.
Причілки виглядають з кропиви.
А тут, як бач, немає і вдови.
Аж ген за обрій – далі, далі, далі! –
Усе мені ввижаються ті палі.
Над плином років, паростю ялин,
жовтогарячим дивом горобин,
ще й досі кості торохтять зотлілі,
і на вітрах рукава лопотять,
і чорні свити на козацькім тілі
за воронням ніяк не одлетять... [13, 125–126].*

Історичні візії авторки «Марусі Чурай» дуже добре вклалися у жанр віршованого роману, що, подібно до пушкінського, названо безпретензійно

і вагомо. Ім'я головної героїні (*Маруся* – скорочений варіант від улюбленого *Марія* – пов'язано з особливо пієтетним ставленням українців до Богородиці) і її козацьке прізвище входить до реєстру найбільш шанованих в Україні й історично відомих. А це більше переконує, що історичність як змістова якість твору Л. Костенко органічно взаємодіє з формальною жанровою моделлю віршованого роману, родовід якого розпочинається з Байрона в світовій традиції і Пушкіна – в російській. Якщо в пушкінському як першому реалістичному романі, що був «якраз ліро-епічним романом, котрий прийняв віршовану форму» [18, 14], превалюють сучасні проблеми, пов'язані з утворенням «складної і суперечливої єдності індивідуальності з середовищем і людиною» [18, 136], то в романі української поетеси, що є поліморфічним за творчим методом і структурою, взаємодіють історія і сучасність, котрі свідчать про застосування деяких принципів художньо-документальних жанрів, зокрема – співвіднесеності вимислу і достеменності, посилення історіософських мотивів.

Оскільки вже існуюча жанрова модель віршованого роману виникла як синтез ознак трьох родів літератури – епосу, лірики і драми, – вона несе у собі могутній потенціал подальшого росту, енергія якого закладена можливостями гетерогенної за своєю природою жанрової форми і найбільше надається для втілення митцям широкого профілю. А саме таким був Пушкін, який з однаковою віртуозністю і досконалістю писав поезію і прозу, отже, міг доцільно скористатися пріоритетністю родово-жанрових якостей кожної з цих літературних систем, як і їх взаємозамінючими (компенсаторними) властивостями. Ось чому саме з «Євгенія Онегіна» утвердилася самодостатня жанрова модель, яка аналогічно з романом характеризується сюжетністю і розгортанням широкої картини життя, бо дія в ньому наділена значною часовою протяжністю, а події постають як взаємопов'язані і взаємозумовлені, а також відтворюється складний розвиток характерів. Водночас у віршованому романі, на відміну від звичного, традиційного роману, використовуються «не лише епічні засоби у розвитку характерів, сюжетному русі тощо», але й ліричні. Цьому сприяє віршова форма, котра слугує передусім для вираження переживань. У віршованому романі виникає образ не оповідача, як у романі, а ліричного героя. Так звані ліричні відступи, тобто пряме, відкрите вираження ліричних переживань, стають присутніми ланками у розвитку сюжету, в розкритті образів. Цим викликана й особлива складність структури віршованого роману (підвищена емоційність повіствування, перебивка оповідного плану ліричним, поєднання зображення героя з прямим вираженням авторського ставлення до нього тощо)» [10, 381]. Виходить, що зв'язок між жанровою моделлю і типом митця, його схильністю до певних реєстрів творчості – самоочевидний. Цей принцип еластичної взаємодії спрацював не тільки в пушкінському варіанті, який «Євгенієм Онегіним» сформував стійку традицію. Парадоксально, але факт, що вона була розвинута і піднесена на вищий щабель не в російській літературі, а в українській. Адже Л. Костенко в своєрідній діалогії віршованих романів явила не тільки багатогранність свого таланту тонкого лірика, культуролога, науковця, прозаїка, драматурга і кіносценариста, але довела, що складна і вибаглива форма віршованого роману є однією з констант української

художньої ментальності, що тяжіє до синтезу гетерогенних естетичних форм, до несподіваного поєднання й переплетення жанрових модифікацій, що постають на твердому ґрунті європейських традицій. Отже, тип універсального митця потребував саме такої інтегрованої форми роману у віршах. Твір – дзеркало тієї історичної доби, дзеркало, виготовлене й тонко оброблене руками майстра (А. Макаров). З великим художнім тактом і водночас переконливо відтворила поетеса складні умови, за яких розвивалася тогочасна культура, визрівала художня і філософська думка, формувалося духовне життя української нації. У «Марусі Чурай» переосмислюється традиційна історична тематика; авторка виходить у простір метаісторії, що дає їй змогу вербалізувати те, що важко надається до артикулювання, зокрема позасвідоме і колективне безсвідоме.

Якщо, трактуючи властиву для роману долю приватної людини, О. Пушкін переважно цікавиться химерністю Онегіна, в якій проявляється його свобода, то Л. Костенко вивела свою героїню за традиційні рамки інтимної драми, підняла Марусю над її власною трагедією, пішла шляхом осмислення трагедії національної історії народу. Загальновідома історія кохання Марусі до Гриця набуває під пером Л. Костенко свого сенсу, ваги як першопоштовху до народження образу Марусі – громадянки свого часу. Тому її сучасники, зокрема палкий патріот Іван Іскра, так пояснює її поведінку: «Ця дівчина не просто так, Марусю. / Це – голос наш. Це – пісня. Це – душа» [13, 32]. Кожен порух душі Марусі, в художній інтерпретації Л. Костенко, виявляє якості її громадянськості. Кохання для неї – жадоба цілісного, повнокровного життя: «Я – навіжена. Я – дитя любові. Мені без неї білий світ глевкий» [13, 53]. Любов – як спосіб самоусвідомлення, самоствердження, як один із шляхів (поряд з піснею!) здійснення життєвих ідеалів. За ставленням до Марусиної пісні, яка сприймається як символ народного генія, персонажів роману можна укласти в певну типологію (виходить їх чотири групи), внаслідок чого розгортається протистояння й антитеза в площині духовності, в сфері уявлень про життєві цінності.

Окрім трагічності буття людини в світі, яка інтерпретується в обох романах в екзистенційному вимірі, Костенко піднімається до катарсисного трактування гріховності творчості, яка, будучи переступом, призводить Марусю як митця до життєвої розплати і катастрофи, безсилля щось змінити у своїй долі, хоч сам гетьман Хмельницький «... дивував, безмірно дивував, – / що от скажи, яка дана їй сила, / щоб так співати, на такі слова!» [13, 100]. Тим більше це виглядає переконливо, що органічне поєднання ліричного світобачення і відбиття дійсності, яке сполучається в творі з епічним розмахом у зображенні характерів і ситуацій, в проникненні в різні аспекти соціального, філософського, побутового буття людини в епоху ломки суспільних відносин і набуття історією кінетичної енергії, коли формувалася українська нація, відстоювалися державницькі прагнення – прикметні риси його жанрової своєрідності. Важливо також і те, що «Маруся Чурай» – це не тільки історичний роман, як зазначено на його титульній сторінці, а культурологічний твір, у центрі якого стоїть вагома й актуальна проблема зв'язку художньої, соціальної та неповторної свідомості і підсвідомості митця. Саме тому для творчої біографії героїні роману, співачки

і поетеси XVII ст., важливе усвідомлення, що за межами її чудової, вишуканої поезії лежить цілий світ страждань і боротьби, а центр ваги переноситься з побутово-мелодраматичних моментів на історичні і психологічні, а мотив про піснетворство героїні витісняє всі інші.

Загальна картина побудови (з дев'яти розділів) цього справді незвичайного роману, в якому все точно і тонко припасоване одне до одного і взаємозумовлене логікою розвитку двох сюжетних ліній, однією з яких є історія особистої долі легендарної піснетворки, а другою – історичні події, пов'язані з народним визволенням з-під рабства під проводом Богдана Хмельницького. Закінчення роману викликає елегійно-медитавний настрій, однак не той, що з'являється після блукання старим занедбаним кладовищем, а мудро просвітлений, як після виходу з пантеону славетних. Дві сюжетні лінії, що тісно переплетені між собою, рухаються стрімко і водночас цілеспрямовано, представляють динаміку розвитку характеру центральної героїні – Марусі Чурай, – іменем якої названо роман, і логіку розвитку історичних подій, пов'язаних з визвольною боротьбою українського народу від польсько-шляхетського поневолення. І все ж кожна з цих сюжетних ліній характеризується своєрідністю, має ряд прикмет, їй властивих. В основі сюжетобудування лежать два принципи: штучного уповільнення дії (ретардації) заради акцентування найважливіших моментів розповіді і стрімкості розвитку, розпростороного в часі, історичному й одномоментному, протяжному і дискретному, і просторі обмеженому (Полтава, Україна) і безкінечному (планетарному). Поетеса уводить у сюжетну канву твору героя випадкового, але дуже важливого для змалювання епохи в усій її повноті і складності – дяка. Мандрівний дяк-філософ, з яким зустрічається Маруся, йдучи на прощу до Києва, добре знає сучасне і минуле рідного краю, тверезо мислить, здатний сягати думкою у майбутнє. Він показує Марусі Україну-руїну, місця, «де скрутили Наливайка і віддали на мученицьку смерть», де відбувалися битви, в яких прямо чи опосередковано вирішувалася доля багатьох народів, розповідає про зрадника Ярему Вишневецького. Ніби в кінокадрах пропливає сплюндрована рідна земля від Полтави до Києва. Ніде переночувати – всюди згарища, пустка. Маруся з дяком стають свідками моторошної картини: шукаючи притулку на ніч, вони пішли на вогники і в полі під містом побачили напівмертвих людей, що позасвічували свічки, щоб зустріти смерть.

– Ви звідки, люди?

– З голоду. З Волині.

– З села якого?

– Вимерло село [13, 137].

Дорога! Тут точилися битви, тут гинули герої, тут вирішувалася доля Польщі і Москви, Криму і Туреччини, Німеччини і цілої Європи. А хто це пам'ятає? Чи ця дорога з Києва до Лубен відома всьому людству так, як Апіїв шлях, уздовж якого ще від часів поганства збереглися римські пам'ятки, що по них і сьогодні вивчається історія Риму, – хоч важить ця дорога для долі цивілізації аж ніяк не менше? А де хоч згадка про наших «праведних гетьманів?».

Внутрішня композиція твору, зосереджена в часово-просторових відношеннях, ґрунтується на хронотопі дороги, який, як стверджує М. Бахтін, найбільш ефективний шлях з'єднання в єдине ціле розрізнених шматків тексту. Хронотоп дороги – дуже давній архетип словесної творчості – дає змогу Л. Костенку у романі «Маруся Чурай» простежити тривалу в часі дію як історичну, так і конкретну, пов'язану з рухом життя окремих героїв, узгодивши видимий бік їхнього тривання в часі (зображений у творі), і невидимий – той, що постає за межами тексту. Дорога служить не лише головною скрепою, за допомогою якої узгоджуються стосунки різних персонажів, вони вступають у взаємодію, по-різному спілкуються. Вона також служить органічним способом поєднання окремих розділів, їх злутування за певною логікою і системою. Хронотоп дороги здатний уподібнюватися до перебігу часу як історичного, так і біографічного. Це дає змогу авторці роману сумістити композиційний час і сюжетний, поступово уводячи численну кількість героїв, що трапляється на дорозі Марусі Чурай, і осягти великі просторові розміри, прямуючи від національно окреслених об'єктів до загальнолюдських. Тим важливіше, що хронотоп дороги дає можливість лаконічно окреслити романний простір, створити багатоманіття подій і явищ, спресованих на невеликому просторі тексту. Особливо посилено хронотоп дороги спрацьовує у шостому розділі роману, що має назву «Проща», бо протягом близько двох тижнів героїня прямує до Києва з Лубен, аби спокутувати після смерті матері свій гріх. Ця дорога виписана з неймовірною деталізацією не тільки з погляду конкретики пейзажних замальовок, що виникають зі зміною місцевості, але й історичного шляху, який проходить Україна. Саме хронотоп дороги дає можливість авторці роману злити дві, певний час йдучі паралельно, сюжетні лінії, в один тугий вузол, вписавши долю Марусі в долю народу, в історичне минуле, її сучасне і майбутнє. Завдяки хронотопу дороги розгортається тривимірний час, що рухається не лише лінійно, але має здатність відбігати назад, повертати в минуле, рухатися стрибками, хвилеподібно, передаючи не лише відчуття окремої людини, але чималой кількості одноплемінників, що так само переживають цей час. Тривимірність біографічного часу героїні – її дитинства та юності, зеніту життя, смерті та світлого воскресіння – так само постає через хронотоп життєвого шляху, який осмислює сама Маруся Чурай у дев'ятому розділі віршованого роману. Трагічність цього шляху підкреслюється картиною весняного оновлення природи, коли лопають бруньки, являючи на білий світ листочки, повівають південні вітри, довшає день, пробивається крізь ще холодну землю «трава, травиченька, травичка», що супроводжує наближення смерті центральної героїні, ще молоді (26 років), творчо насаженої, здатної бурхливо реагувати на красу світу і життя. Алогізм смерті героїні саме на весні підкреслюється розлогою і поетичною картиною природи, яку сприймає героїня чутливим серцем своїм:

*Весна прийшла. Скасовано угоду.
Вся Україна знову у вогні.
Цвіте земля, задивлена в свободу.
Аж навіть жити хочеться мені.*

*Як гарно в хаті, як просторо в сінях!
Як оживають ниви і сади!
А щоб хоч щось лишилось на насіння,
на Пасху їли хліб із лободи [13, 186].*

Так завершується лише життєвий шлях Марусі Чурай, але не буття її пісні, що продовжує жити у віках, розширивши до безкінечності можливості художнього слова у вічності. Окреслюючи хронотоп дороги, що відіграє виключно вагому композиційну роль, Ліна Костенко вдається до аналогій, що мають значний історичний підтекст. Так, долю України у віках поетеса порівнює з Апіївим шляхом, з трагічною історією українського народу, земля якого не раз перетворювалася на руїни. Та історія постає не сама по собі, а у виразних перегуках із сучасністю та майбуттям. Слушно твердить авторка статті «Вивчення роману Ліни Костенко «Маруся Чурай» Н. Я. Забужко, спостерігши часову стереоскопічність, що постає у творі: «Перегук із сучасністю знаходимо і в почуттях Марусі, яка з боєм споглядає сплюндрований жорстокими варварами Київ: *«Ой люди, люди, божжа подобизна, до чого ви цю землю довели»* [13, 141].

Прикметою композиції роману «Маруся Чурай» є принцип зіткнення, протиставлення і зіставлення розділів, на основі чого вони групуються у своєрідну тріаду, що об'єднує три розділи по три. Окремі розділи контрастують, окремі еднаються на спільній основі, інші шикуються в ряд, взаємодоповнюючи один одного. Цим зумовлено ще один принцип композиції, який відіграє посутню роль в архітектоніці твору, в його структурній організації. Це пов'язано з тим, що сюжет роману не вичерпує людину до кінця. Через те деякі центральні герої твору продовжують діяти «і поза сюжетом, і в позасюжетній паузі, це, – як твердить М. Бахтін, – не герої «абсолютного минулого», а герої «вільних імпровізацій», герої того, що перебуває в стані вічного становлення, «завжди сучасного життєвого процесу». Така особлива структура художнього образу призводить до широкого застосування в романі «Маруся Чурай» техніки колажу, цебто монтування з окремих фрагментів цілісної картини буття людини в історії і її філософського осмислення, бо доля Марусі Чурай і любовний трикутник, на основі якого розгортається сюжет твору, є свого роду моделлю суспільства, розшарпаного між правдою і фальшем, вічністю і буденністю, трагічним і комічним. Колажний спосіб укладання розділів та розташування давав змогу авторці, значно звузивши рамки тексту, намалювати широкоформатне полотно, що охоплює як приватну долю людини, так і багатовимірність її суспільних функцій. Ще однією посутньою гранню композиції «Марусі Чурай» є поєднання лінійного способу розгортання подій з ретроспективним, що характеризується порушенням хронології викладу подій, поверненням у минуле героїв. Ретроспективний спосіб найпродуктивніше використаний у змалюванні подій і героїв у таких розділах: *першому* («Якби знайшлась неопалима книга...»), *третьому* («Сповідь»), *шостому* («Проща»). Навіть чергування цих розділів вказує на внутрішній ритм композиції, що характеризується гармонійністю і продуманістю всіх способів подачі історичної правди, життєвої достовірності задля переконливого досягнення естетичних цілей.

Такий спосіб компонування матеріалу в межах історичного віршованого роману «Маруся Чурай» призводив до психологічно і художньо переконливої трактовки легендарної історії про піснетворку, яка залишилась у пам'яті народу як відгомін славних і трагічних сторінок буття української нації в історії і сучасності. Ще однією властивістю прикметна композиція роману «Маруся Чурай»: умінням наблизити давно минулі події до сучасності, вмінням актуалізувати їх, піднести глибокий філософський зміст, що не вичерпується однією культурною епохою, а покладений в основу вічності. Дослідження композиції роману «Маруся Чурай» Ліни Костенко було б не повним, якби не було спеціально розглянуто принцип доцентровості, завдяки якому складаються розділи в єдине романне полотно.

Доцентровість композиції зумовлена як типом героїні, так і прагненням стиснути в один міцний вузол різноманітні якості життєвих і історичних обставин, матеріального і духовного середовища, що є сферою буття української пісні, таланту творчості, якими наділений український народ. Через те, що роман присвячений саме Марусі Чурай, він монологічний і доцентровий, бо центром розповіді є образ України, що має зовнішність, духовність і трагічність долі Марусі Чурай.

Головний образ роману – вітчизна. Рідна земля з її трагічною долею стоїть за спиною кожного з героїв. Недарма ж історія України тісно переплетена з сюжетною лінією життя Марусі. Весь твір перейнятий почуттям любові до рідної землі, яка постає перед читачем не тільки діамантово-переливними малюнками пейзажів, вкраплених у картини життя героїв, їх світовідчуження: (*«земля у росах, як в парчі», / «І дика груша в білому цвітінні / на ціле поле світить, як ліхтар», / «А степ уже сивий на поминках літа. / Осіннього неба осінні глибини», / «І при дорозі – мальви і річки»*), а передусім, строкатою мозаїкою людських доль (як історичних, так і вигаданих), що, взяті разом, становлять історію народу. Біль і тривоги тогочасної доби читач вловлює у смутку вечірньої Полтави після суду над Чураївною і напередодні виходу полку в похід: *«На сто думок замислена Полтава / вербові гриви хилить до води. / Мовчить Полтава, наче приголомшена. / Промчався вершник по німій Полтаві – / у серці міста громом віддалось»* [13, 37].

Доля героїні роману тісно пов'язана з долею вітчизни (*«її піснями плакала Полтава», «А як тоді співатиме Полтава?»*). Постає реальної дівчини з народу, обдарованої чарівним голосом і поетичним світосприйманням, виростає до символу, ніби фокусує в собі духовний потенціал Вітчизни. Образ Полтави проходить через увесь твір. Він живий, він має душу й серце: *«Терпи, Полтаво, помолись за мертвих / І кволим дзвоном цвинтарної церкви / жива Полтава голос подала»*. Образ вітчизни сприймається емоційно і філософськи саме завдяки такій – доцентровій – композиційній організації тексту, що відзначається системністю, чіткою логікою розвитку художньої думки, як і послідовністю динаміки характерів та історичних подій. Та прикметно й те, що твір справляє враження рухливої і барвистої картини, яка живе за своїми законами, зумовленими самодостатністю композиції, що виявляє усі ознаки своєї життєздатності й органічності, що не вичерпується одноманітністю дії на читача, а характери-

зується багатофункціональністю і практичною невичерпністю модулів тексту, як повнозначних його частин, так і службових, другорядних і підпорядкованих загальній концепції. Дослід же аспектів поетики віршованого роману «Маруся Чурай» переконує в доцільності застосування на найвищому естетичному рівні досягнень світової поезії у контексті новаторського пошуку Ліни Костенко у галузі композиції, образної системи як найрадикальніших шляхів осягнення художньої правди. І цей аспект поетики сучасного віршованого роману вступає в інтертекстуальний зв'язок з твором – зразком і диспутантом. Прикметно, що дев'ять розділів, маркерами яких є самостійні назви і позначення римськими цифрами, укладені в систему за принципом симетрії й асиметрії (виходить три триади), співвідносяться з аналогічною структурою «Євгенія Онегіна», в якому в остаточному варіанті залишилося 8 розділів, але є фрагменти дев'ятої глави. Причому композиція пушкінського роману заснована на взаємодії трьох ідейно-емоційних контекстів: 1) контексту, в якому герої саморозкриваються; 2) контексту авторського аналізу й оцінок поведінки і внутрішнього світу героїв; 3) контексту читачевої співучасті. Ці контексти подані в тонких зв'язках і переходах. І знову структурним принципом виявляється тріадність. Отже, є над чим подумати, зіставляючи два віршованих романи як репрезентанти духовних пошуків, що аж ніяк не є запозиченням, а поглибленням традиції, доведенням до апогею можливостей жанрової моделі, що тільки виграють у руках майстра.

Новаторство «Євгенія Онегіна», яке прекрасно проявляється на рівні поетики та яке стало «довгою хвилею» культури для «Марусі Чурай», породило не тільки оригінальність художніх ходів Л. Костенко, але й розвиток досягнень у ритмомелодиці, композиції, «по-аристотелівськи класичному» (І. Фізер) сюжеті, образній системі, фонічній організації тексту, в інтелектуальному контролеві й авторській стратегії в усьому романному дійстві, в експресивній спонтанності й багатстві наративних інтонацій, де кожна деталь несе інформацію про цілість, про концепти інтертекстуальності, що є естетичним законом творчості поетеси, як і видатних творців художніх цінностей. Отже, Л. Костенко сприйняла виклик, пов'язаний з рафінованістю віршованого роману, від О. Пушкіна і передала його як естафету неперехідного мистецтва, що продовжуватиме своє буття у світовому просторі культури.

Список використаних джерел

1. Антонич Б.-І. Поезії / Б.-І. Антонич ; вступ. ст. М. М. Ільницького ; упоряд. прим. і словник Д. В. Павличка. – Київ : Рад. письменник, 1989. – 454 с.
2. Ахматова А. «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина / А. Ахматова // О Пушкине. – Горький : Волго-Вятское книжное изд-во, 1984. – С. 51–90.
3. Грабович Г. До історії української літератури. Дослідження, есе, полеміка / Г. Грабович. – Київ, 1997. – 604 с.
4. Грачев А. П. «Всё моё» (от незаметной цитаты – к незамеченному смыслу) / А. П. Грачев // Университетский Пушкинский сборник. – М. : Изд-во Москов. ун-та, 1999. – С. 224–230.
5. Гусар-Струк Д. Історичний роман Ліни Костенко / Д. Гусар-Струк // Сучасність. – 1990. – № 5. – С. 26–31.
6. Дзюба І. Ідеологічні децибелі «діалогу культур», у якому українська поки що не стала рівноправним партнером російської. В Україні... / І. Дзюба // Сучасність. – 1998. – № 11. – С. 63–87.

7. Загребельний П. Я, Богдан (Сповідь у славі) : роман / П. Загребельний. – Київ : Рад. письменник, 1983.
8. Зеров М. Ad fontes / М. Зеров // Зеров М. Твори : в 2 т. / М. Зеров. – Київ : Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 568–588.
9. Ільницький О. Медитація смерті / О. Ільницький // Весни розспіваної князь : слово про Антонича / упоряд.: М. Ільницький, Р. Лубківський. – Львів : Каменярь, 1989. – С. 284–290.
10. Карпов А. С. Роман в стихах / А. С. Карпов // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост.: Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974.
11. Кибальник С. А. Художественная философия Пушкина / С. А. Кибальник. – СПб. : Petropolis, 1999. – 198 с.
12. Костенко Л. Вибране / Л. Костенко. – Київ : Дніпро, 1989. – 559 с.
13. Костенко Л. Маруся Чурай : історичний роман у віршах / Л. Костенко. – Київ : Рад. письменник, 1979.
14. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» : комментарий / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1980. – 415 с. ; Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Ю. М. Лотман. – М. : Просвещение, 1988. – 348 с.
15. Макаров А. Історія – сестра поезії / А. Макаров // Література і сучасність. – 1984. – Вип. 4. – С. 101–115.
16. Павлишин М. Канон та іконостас : літ.-критич. ст. / М. Павлишин. – Київ : Час, 1997. – 447 с.
17. Пушкин А. Евгений Онегин : роман в стихах / А. Пушкин // Пушкин А. Полное собрание сочинений : в 10 т. / А. Пушкин. – Л. : Наука, 1978. – Т. 5.
18. Слюсарь А. А. О жанровых разновидностях русского романа XIX века / А. А. Слюсарь // Пробл. сучас. літературознавства. – Одеса, 1999. – Вип. 4. – С. 135–142.
19. Слюсарь А. А. Проза А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя : опыт жанрово-типологического сопоставления / А. А. Слюсарь. – Київ ; Одесса : Лыбидь, 1990. – 190 с.
20. Соловей Э. Насущные слова / Э. Соловей // Лит. обозрение. – 1982. – № 3. – С. 56–63.
21. Соловей Е. Українська філософська лірика / Е. Соловей. – Київ : Юніверс, 1999. – 368 с.
22. Тынянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М. : Наука, 1977. – С. 52–78.
23. Шаламов В. Письма / В. Шаламов // Лит. обозрение. – 1989. – № 1. – С. 101–110.
24. Щеглов Ю. К. Комментарии к роману «Двенадцать стульев» / Ю. К. Щеглов // И. Ильф, Е. Петров. Двенадцать стульев / И. Ильф, Е. Петров. – М. : Панорама, 1995. – С. 3–104.

// Проблеми сучас. літературознавства. 2001. Вип. 8. С. 182–206.

**До з'ясування ролі біблійних мотивів і образів у творчості
Т. Г. Шевченка**

...Нечесними руками можна настригти з Шевченкових творів усічених цитат, які поза контекстом ніби підтверджують версію про спад його революційності, про втрату ним з роками інтересу до суспільної боротьби.

Фальсифікатори охоче вдаються, зокрема, до тих його творів останніх років, які позначені щедрим використанням біблійних мотивів і образів. Ці твори, за їх картярськими розрахунками, мають якнайкраще переконати в тому, що великий Кобзар прийшов кінець-кінцем до «філософічного», «біблійного» примирення з життям.

Наукове висвітлення ролі біблійних мотивів і образів в поезії Кобзаря є одним з важливих методологічних завдань радянського шевченкознавства.

Декілька зауважень до цієї проблеми, в значній мірі вже висвітленій у нашому літературознавстві.

Передусім, чим пояснюється введення Т. Шевченком до своїх творів останнього періоду біблійних мотивів і образів? Безсумнівно, не пробудженням у нього релігійних почуттів, як твердять фальсифікатори. Т. Шевченко залишився полум'яним атеїстом, революційним демократом до останніх днів життя. Ряснота біблійних мотивів і образів у його творах пояснюється і не тим, що солдатчина нібито зломилася йому, вбила інтерес до громадських змагань. Відомий його вислів – «Караюсь, мучуся, але не каюсь». В писаннях зарубіжного націоналістичного охвістя життя Т. Шевченка уподібнюється життю блудного сина. Але блудним сином він не був. Він не кався.

Що ж тоді стало поштовхом, що було причиною справді широкого використання поетом біблії в творчій роботі останніх років?

У свідомості Т. Шевченка збереглися на все життя певні сліди впливу школи К. Брюллова, в творчості якого біблійна тема була панівною. Але крім цього треба наголосити на іншій досить очевидній причині. Т. Шевченко в 1847 році був відданий у солдати з царською заборороною писати і малювати. Йому, власне, було заборонено і читати. А коли умови дозволяли читати, то читати не було чого, окрім скрізьсущої біблії. До біблії поет вдався на засланні не з якогось внутрішнього поклику, а вимушено, з важкої необхідності. Біблія була чи не єдиною легкодоступною для нього книгою в казематі і в солдатській казармі.

Твердження про вимушеність звернення Т. Шевченка до біблії – не здогад. В розпорядженні дослідників досить прямих свідчень самого поета. В листі до А. І. Лизогуба від 11 грудня 1847 р. Т. Шевченко писав: «Просив я В. Н. (Репніну. – І. С.) щоб мені книжечок деяких прислала, а тепер і вас прошу, бо окрім біблії нема ї однієї літери. Якщо знайдете в Одесі Шекспіра, переклад Кетчера, або «Одіссею», переклад Жуковського, то пришліть ради розп'ятого за нас,

бо їй-богу з нудьги одурію»¹. В листі до М. М. Лазаревського від 20 грудня 1847 р. поет знову просить надіслати йому «Одіссею» і Лермонтова.

«...Пришліть ради поезії святої Лермонтова хоч один том; велику-превелику радість пришлете з ним вашому вдячному і безталанному землякові». І тут знову скарга: «Єй богу, крім біблії, нема в мене ні однісінької книжечки»².

Так продовжувалось з незначними змінами десять років. Т. Шевченко не скорився царському наказові – він складав поезії і вписував їх у саморобні книжечки, які ховав за халявою солдатського чобота.

Він малював... Але читацьку спрагу нерідко міг утолити тільки читанням старого і нового завітів – читанням біблії.

Хіба можна після цього дивуватись, що світ біблійних образів і легенд, світ біблійних мотивів став для Т. Шевченка тією поетичною сферою, до якої тяжіла його творча думка? Ні, не можна.

Можна і слід дивуватись з іншого, з стійкості Т. Шевченка, який і в таких умовах не лише не відмовився від попередніх поглядів, але став ще непохитнішим у своїх революційно-демократичних переконаннях. Не біблія опанувала ним, а він опанував біблією. Т. Шевченко і біблію читав очима революційного поета-борця.

Біблійні мотиви, легенди, образи використовувались і раніше багатьма письменниками різних часів і різних народів. Однак використання Т. Шевченком біблії не було даниною літературній моді, чи літературній традиції. Воно йшло у Т. Шевченка не від традиції, а від умов його власного життя, від умов творчості.

Оскільки літературна дошевченківська традиція знає багато прикладів використання біблійних образів і мотивів, то важливим є не сам факт використання їх Т. Шевченком, а те, як використовувались поетом образи і мотиви, взяті з біблії.

Для Т. Шевченка, як і для російських революційних демократів (М. О. Некрасова та ін.), біблійні образи і мотиви потрібні були, щоб задрапірувати в християнський одяг думки та ідеї, які не можна було за тих умов висловити прямо. Для Т. Шевченка біблійні образи були своєрідним шифром езопівської мови, засобом підцензурної розмови з читачем.

Т. Шевченко писав твори безцензурні і підцензурні. Перші не були розраховані на дозвіл цензури. Думки і почуття в них висловлено прямо. Стосунки поета з богом у цих творах гранично вияснені:

... Будем, брате,
З багрянців онучі дроти,
Люльки з кадил закурят,
Явленними піч топити,

¹ Шевченко Т. Повна збірка творів : в 3 т. – Київ, 1949. – Т. III. – С. 294.

² Там же, стор. 296.

*А кропилом будем, брате,
Нову хату вимітати!*

Або:

*А може й сам на небесі
Смієшся, батечку, над нами
Та може радишся з царями,
Як править миром...*

Або:

*Око, око! Не дуже бачиш
Ти глибоко...*

Підцензурні твори писались з наміром обійти цензурні рогатки, непрямо, в обхід висловити думки і почуття, що хвилювали і поета, і знедолений народ, сином якого він був і якому баз вагань віддав життя.

Якщо в безцензурних творах про царів говорилось – «бодай кати їх постинали, отих царів, катів людських», коли в безцензурній поемі «Сон» виведено реальні сатиричні образи російського царя та цариці, то в підцензурних творах, наприклад в поезії «Во Іудеї во дні они», Т. Шевченко розправляється з сучасними правителями, говорячи про осудливі дії біблійного царя Ірода. Між рядками легко читається погляд на всіх царів як на іродів, бо дії всіх царів мало різняться від дій їх біблійного прародича. Прикладами підцензурних творів Кобзаря є «Молитви», написані в травні 1860 року, «Давидові псалми» та інші.

Т. Шевченко використав біблійні псалми, як матеріал для політичної лірики. В псалмі 132 читаємо: «Ведь как хорошо и как прекрасно жить братьями всем вместе! Как прекрасен елей, на голове, стекающий на бороду, бороду Ааронову, стекающий на край одежды его; как роса на Ермоне, сходящая на горы Сионские. Потому, что там утвердил господь благословение, жизнь на век».

Т. Шевченко майже дослівно перевіряє цей псалом, підіймаючи його до пристрасного апофеозу братерства, до апофеозу того омріяного ладу, за якого пануватиме рівність і справедливість.

У Т. Шевченка псалом закінчується описом мрії, якого немає в біблії:

*Господь...
Воцариться в домі тихім.
В сім'ї тій великій,
І пошле їм добру волю
Од віка до віка.*

В «Заповіті», написаному одночасно з «Псалмами Давида», образ соціального раю – «сім'ї вольної, нової» – створено теж не без впливу 132-го біблійного псалому.

Відповідний уривок псалому 43 у біблії звучить так:

«Восстань! что спишь, господи? Пробудись, не отринь навсегда! Пошто

скрываешь ты лице свое, забываешь бедствие наше и страдание наше, когда душа наша низвержена в прах, тело наше согнуто к земле? Восстань, помощь наша, и избавь ради милости твоей!».

Під рукою Т. Шевченка з ним відбулась ось яка метаморфоза:

*...Встань же, боже –
Вскую будеш спати,
Од слъоз наших одвертатись
Скорби забувати?
Смирилася душа наша
Тяжко жить в оковах!
Встань же, боже, – поможи нам
Встать на ката znovu!*

При всій текстуральній близькості до біблійного оригіналу псалом Т. Шевченка звучить в лад з могутнім пафосом його революційно-демократичного світогляду. Скориставшись біблійним матеріалом, Т. Шевченко ще раз закликав «встати на ката znovu» – на цей раз з «божою» поміччю!

У псаломі 81 сказано: «Бог стал в сонме божием, среди богов произнес суд». У Т. Шевченка:

*Між царями-судіями
На раді великій
Став земних владик судити
Небесний владика.*

Ясно, що тут висловлено думку, яка мала революціонізувати народ, – сказано, що суд над земними владиками справа цілком «божеська», а, отже, треба до такого суду братись.

Далі в біблійному псаломі говориться: «Доколе вам судить неправедно и оказывать лицепрятие нечестным? Судите бедного и сироту, гонимому и нищему оказывайте справедливость. Избавляйте бедного и нищего, из рук нечестных исторгайте».

У Т. Шевченка:

*Доколі будете стяжати
І кров невинну розливать
Людей убогих? А багатим
Судом лукавим помагать?
Вдові убогій допоможіте,
Не осудіте сироти,
І виведіть із тісноти*

*На волю тихих, заступіте
Од рук неситих!*

Кількість прикладів можна було б збільшити. Можна було б провести зіставлення з біблійними оригіналами всіх «Псалмів Давида». «Осії, глава XIV», «Ісаїї, глава, XXXV» й інших творів, але й наведених паралелей досить, щоб переконатись: біблія для Т. Шевченка була зручним засобом для оформлення політичної думки, для легалізації тих поглядів, які у чистому вигляді не могли бути тоді висловлені.

Т. Шевченко ніколи не мав царистських ілюзій, але царистами були численні селяни-кріпаки, яким адресував він свої твори. Щоб подолати царистські ілюзії читачів, щоб легалізувати ті погляди, які в очах «благонадійних» читачів могли здатись крамольними і одіозними, Т. Шевченко, – борець проти царизму і полум'яний атеїст – взяв у спілники «бога», або, точніше, «святе письмо».

Використовуючи оболонку біблійних образів для мобілізації ширших верств народу на боротьбу проти земних владик, Т. Шевченко разом з тим розхитував і авторитет бога в свідомості своїх читачів. Що це дійсно так, свідчать антирелігійні інвективи, якими пересипані ті ж таки біблійні твори. З цього погляду досить цікавими є поезії: «За кого ж ти розп'явся», «Такії, боже наш, діла», «Подражаніє Іезекіїлю» тощо.

Хочеться підкреслити, ще одну важливу грань проблеми, на яку досі не звернено уваги.

Т. Шевченко – поет у вищій мірі народний. Відомі вислови з цього приводу М. Чернишевського, М. Добролюбова, І. Франка, В. Плеханова, М. Горького, А. Луначарського, М. С. Хрущова. І якби використання образів біблійних, чи будь-яких інших – шкодило народності його творів, утруднювало сприйняття їх найдемократичнішим народним читачем, Т. Шевченко не використовував би їх. Він справді не використовував образів, не доступних простому селянинові-кріпакові. І це свідчить не про те, що Т. Шевченко як поет пристосовувався до рівня художнього розвитку кріпака, а про те, що Т. Шевченко вмів використати можливості художньої творчості так, щоб, перебуваючи на вершинах досягнень світової ідейно-художньої думки, бути близьким і зрозумілим для представників найнижчих верств суспільства.

Які образи використовував Т. Шевченко у своїй творчості? Умовно можна класифікувати образи кобзарєвої спадщини на такі групи: соціально-побутові, фольклорні, історичні (переважно ті, що збереглись у народних переказах) і біблійні.

Що торкається перших трьох, то цілком очевидна їх доступність, найнижчим верствам селянства.

А біблійні образи? Біблійні образи також були близькими і зрозумілими для демократичного читача.

Як для Т. Шевченка в казематі і в засланні, так для селянина-кріпака протягом усього його життя, – біблія була чи не єдиним доступним літературним

твором. Уявлення селянина про мистецтво складалось тоді з певної суми фольклорних образів, образів народного прикладного мистецтва й з образів так званого церковного мистецтва, до якого належить й оте «святе письмо». Тому-то Т. Шевченко і поставив на службу революційно-демократичних ідей образи біблійного походження. Через них він вів читача до розуміння завдань політичної боротьби. Тут справді в старі міхи вливалось нове вино. Та й самі міхи зазнавали змін.

Ми підійшли до цікавої літературної проблеми, яка виходить за межі шевченкознавства, хоч і для нього має не другорядне значення. Мова йде про так звану «художню апперцепцію». Колись поняття «Художня апперцепція» широко використовувалось, було визнаним літературознавчим терміном, запровадженим в обіг представниками психологічної школи. Зараз і поняття і термін майже забуті.

Раніше часто так бувало: в боротьбі з певним шкідливим напрямом ми відкидали й те, що не було порочним – тільки тому, що воно використовувалось представниками скомпрометованого напрямку. Боролись ми з формалізмом. Подолали його, але впали в гріхи вульгарного соціологізму, на якийсь час втратили інтерес до вивчення художньої форми, майстерності...

В ті часи, коли активно велась боротьба проти формалізму, точилася боротьба й з психологізмом у літературознавстві. Продовжується вона й тепер. Методологічної гостроти виступи проти психологізму набули тому, що в психологічній течії поширився фрейдизм, а пізніше неофрейдизм та екзистенціалізм. І фрейдизм, і екзистенціалізм – породження хворого розуму втомленого розпустою буржуазного інтелігента. Проти них необхідно було раніше, необхідно й тепер боротись. Проте, борячись проти хворобливого психологізму, треба одночасно відновлювати і збільшити психологічну квоту в сучасному літературознавстві. У багатьох працях останнього часу така настанова вже успішно реалізується. Та зроблено покищо мало.

Невідкладним завданням нам здається поновлення в правах несправедливо забутого поняття і терміна «художня апперцепція».

Що таке художня апперцепція?

Але раніше – що таке апперцепція взагалі?

Терміном «апперцепція» називається психологічний процес використання старих знань як основи для набуття знань нових³. В процесі пізнання, зокрема в навчальному процесі школи всіх ступенів, плідно використовується психологічна закономірність, яка дістала назву апперцепції. Використовується ця закономірність і в мистецтві. Цілком очевидно, що як в процесі поняттєвого пізнання, так і в процесі образного пізнання є (повинна бути) певна спадкоєм-

³ Найновіший довідник – «Философская энциклопедия», т. I, в статті «Апперцепция» подає таке визначення поняття: «Апперцепция» (от лат. ad – к, регсерсіо – восприятие) – зависимость восприятия от прошлого опыта; от запаса знаний и общего содержания психической деятельности человека, в свою очередь являющихся результатом отражения действительности на основе общественной практики. Термин «А» ввел Лейбниц...» и т. д.

ність, певна наступність. І в розвитку думки, і в розвитку почуттів іде процес нагромадження нових думок на основі думок, набутих раніше, нових емоцій на основі емоцій, раніш вироблених. Апперцепція, отже, діє і в художньому освоєнні, художньому пізнанні життя.

В пізнанні світу за допомогою мистецтва апперцепція набуває характеру художньої апперцепції. Отже термін «художня апперцепція», поряд з терміном «апперцепція», цілком виправданий і доцільний.

Геніальний поет Т. Шевченко тонко розумів психологію сприйняття поетичного твору читачем. І коли царизм на довгі роки обмежив можливості його участі в суспільному житті, в значній мірі ізолював його від джерел реальних життєвих вражень, не безуспішно намагаючись залишити віч-на-віч з біблією, – він не склав поетичної зброї. Знаючи, що в художньому досвіді селянина-кріпака велике місце займають саме біблійні образи і легенди, Т. Шевченко продовжував поетичну розмову з ним на таких же високих ідейних регістрах, на яких вів її раніше переосмислюючі біблійні образи. Вироблений на засланні біблійний варіант езопівської мови, залишився в арсеналі художніх засобів поета і після заслання.

Ні, не в якомусь «філософічному замиренні» з соціальним злом, а в пристрасному заклику до боротьби за соціальне й національне визволення, в революційно-демократичному протестові проти суспільної несправедливості – справжній пафос творів Т. Шевченка біблійного циклу.

// Праці ОДУ ім. І. І. Мечникова. Серія Філол. наук. 1962. Т. 152, вип. 14 : Т. Г. Шевченко. С. 34

Про поезію Євгена Фоміна

Хоча перша книжка Євгена Фоміна вийшла ще 1927 року («Поезії», 1927 р., Херсон), а ще перед тим почали з'являтися його вірші на сторінках періодичної преси, та інтерес сучасного читача й критика до Фоміна починається з «Книги поезій», що її поет видав 1936 року. Те, що Фомін заніс до «Книги поезій» кілька віршів, опублікованих 1927 р. у газетах та журналах («Розцвітає мак», «Перемога») і навіть у первісній збірці «Поезії» («Гроза», «Із Єсеніна»), є підстава вважати, що «Книга поезій» – не тільки певний, порівняно недавній етап творчості Фоміна, а й «екстракт» усієї його творчої путі, аж до 1936 р. включно; що в цій «Книзі» поет зібрав ті зразки своєї роботи за 9 літ її, які він і зараз (точніше в 1936 р.) вважає вартими уваги читача.

Зовсім недавно, – восени минулого 1938 року, – Євген Фомін видав нову – до сьогоднішнього часу останню – книжку: «Лірика». Ця книжка містить 45 ліричних поезій; з них 22 друкувалися лише в періодичній пресі, або й ніде не друкувалися; інші 23 входили в «Книгу поезій» 1936 р. Отже, «Лірика» є наполовину перевиданням «Книги поезій». З 31 ліричних поезій «Книги» лише 8 не ввійшло в «Лірику»; крім того, лишилася непередрукованою поема «Мічурін». Серед перенесених, ми зустрічаємо й вищезгадані ранні речі. Таким чином «Лірика», як і «Книга поезій», має характер збірки вибраних творів Фоміна, хоч ці вибрані твори й поповнені багатьма новими зразками.

Ця стаття в основному була вже написана, коли вийшла в світ «Лірика». Через те, що майже три чверті поезій «Книги» ми знаходимо в «Ліриці», що ці поезії складають половину останньої збірки, й що їх писано протягом дев'ятох років, – автор цієї статті й тепер вважає за можливе побудувати низку висновків щодо творчості Фоміна саме на матеріалі «Книги поезій». На тлі цих висновків, здається нам, яскравіше вимальовується те принципово нове, що є в «Ліриці», виразніше відтіниться роль і місце цієї книжки в розвитку творчості Фоміна. Тому то до розгляду поезій, уперше (якщо не лічити періодики) друкованих у «Ліриці», ми – за деякими поодинокими винятками – прийдемо наприкінці статті.

Від виходу в світ «Книги поезій» минуло 3 роки – час цілком достатній для критико-бібліографічної оцінки. Втім наявні зразки такої оцінки (саме щодо «Книги поезій») не численні й не вичерпливі. Кілька доречних зауважень зробив Ст. Крижанівський у «Літ. газеті» (№ 37, 12-VIII 1936) – мабуть, всім, хто писатиме про Фоміна (в їх числі й авторів цієї статті), доведеться просто повторювати деякі з цих зауважень. Вірний є і загальний тон у рецензії Ст. Крижанівського – тон спочутливої уваги, бо такої уваги творчість Фоміна варта. Але було б дуже прикро, коли б ця увага перейшла в поблажливість – річ взагалі небезпечну для молодих авторів і особливо небажану щодо Фоміна.

Увагу критика «Книга поезій» може привернути вже своєю тематичною своєрідністю. Євген Фомін з великою любов'ю звертається до тем практичної ботаніки й селекції; кілька разів його поезії позначено «Сочі, дендрарій», і чи не половину цілої книжки присвячено садівництву; єдина велика розміром річ у ній – поема «Мічурін»; Фомін один із перших у нашому Союзі оспівав славетного селекціонера-акліматизатора. Фомін – радянський поет, і на темах опанування природи не обмежується; є в нього поезія й про бойові епізоди громадянської війни («Перемога»), й про Ніколо Сакко, й про Кірова («Трибун»), й про Щорса, й про Любу Аронову; й нерідко ці поезії, як побачимо далі, належать до сильніших. Він підкреслює, що:

Нам дар творити, нам – співати:
В епоху Сталіна живем!

І це – не випадкова фраза, висмикнута з збірки, а один з найголовніших її лейтмотивів. Він відчуває єдність українського народу з іншими народами великого Радянського Союзу, й у новій своїй книжці «Лірика» звертається до їх уславлених співців, давніх і сучасних – до Джамбула, Руставелі; поезія «Джамбул» закінчується піднесеним гімном на честь товариша Сталіна:

І у піснях своїх могутніх
Хвалу складає він [Джамбул. – М. Ст.] тому,
Хто щастя дав, одкрив майбутнє,
Хто знищив гніт, розвіяв тьму;
Чиє наймення – клич побідний,
Хто з зореносного Кремля,
Як батько чулий, батько рідний,
До всіх народів промовля.

Отже, творчість Фоміна безперечно має тематичні риси, властиві й характерні цілій радянській поезії; та крім цих «родових» рис є з неї ще «видові», індивідуальні, і це добре, бо дає авторові своє власне місце й свою власну роль в лавах радянської поезії, індивідуальні риси лірики Фоміна найвиразніше сформульовані самим поетом у рядках:

Ось свого долину зросту,
Безупинний, як і ти [Кіпарис – М. Ст.],
Я дістануся мети:
Пісню-племін'я – зброю гостру
Нагострю, і в струнний день
Відчуваю радість – вроду,
Прославляючи природу

Й кращий цвіт її – людей, –
а що про цих людей, що їх прославляє поет, далі казано:

Кращий цвіт її – людей
(Линь же слава над віками!),
Що зросли більшовиками
В сяйві сонячних ідей, –

то це «індивідуальне» Фомінське погоджено з цілим ладом його поезії, ладом радянським, більшовицьким.

Прославлення природи й людської праці, що цю природу змінює, підкоряє, переборює її хаотичну стихійність, – втілюється в Фоміна в такі, не позбавлені мальовничості й дуже конкретні слова:

Як гарно з осяйних квіток
Збирати бархатний пилок
І ним запліднювати інші!

І ждуть, коли зросте гібрид
І дасть рясний, чудовий плід
Нової яблуні чи вишні.

Захоплення працею селекціонера, садівничого надто виразно відчувається не тільки в поемі «Мічурін», а й у низці дрібних поезій («Зацвітають абрикоси», «Дівчина», «Мічурін в саду» та ін.). А невдачі на цьому шляху автор сприймає як щось гостро болісне, скорботне:

В мовчанні зупинились двоє,
Там, де змертвіла і сумна
З землі стирчала деревина.

*Й така на лицях їм печаль.
Така тоска їм у в очах,
Немов би хоронили сина.*

Чи:

Та далі йти йому не сила,
Очей не сила розкривать,

Щоб не стрічать посохлих лілій,
Троянд убогих не стрічать.

Природа за Фоміним – невпорядкована, приречена на біль і злидні:

Ой, хто душею, хоч на мить,
Відчує смерть, згасання вроди –
Цей плач *великої природи*.
Дочки стрімких тисячоліть?

Земне все плаче, плачу я.
І так здається в ночі сірі,
Що й зор ояснена сім'я
Ридає з нами у ефірі.

І тільки людина виправляє первісний, «бездарний» план побудови природи,
вносить у неї розум, стихійні закони підкоряє певним свідомим спрямуванням
– і визволяє природу з рабства:

... природу
Я оживлю знанням, трудом.

Для того, щоби здійснити це визволення – не досить сухого розсудку:

Холодний ум. З ним легко жити.
Він віддаляє біль і муку ...
Забув ти¹ у свою науку
Шматочок серця положить,

Шматочок серця. Почуття
Та мисль ясна – до купи злиті –
Лиш в силі твердо зрозуміти,
Пізнати гармонію життя.

Після цих рядків нам здається невиправданим епіграф з Мічуріна до поеми «Мічурін»: «Ми не можемо чекати милостей від природи, взяти їх у неї – наше завдання». Бо Мічурін у поемі Фоміна ставиться до природи не як до об'єкту експериментів, не як до сліпої сили, а як до прекрасної полонянки, що її треба визволити, як до «сплячої красуні», що чекає на рицаря, який має її пробудити. Це до певної міри хиба поеми, бо Фомін дещо перекручує образ ученого. Мічурін, якому, мабуть, не чужа була формула Базарова: «Природа – не храм, а мастерская», – набуває рис якогось титанічного чаклуна, богоборця – Прометея, що протиставляє свою волю волі неба й звільняє природу від споконвічних чар. Звичайно, можна сказати лише про певний присмак «прометеїзму» в трактуванні Мічуріна Фомінською поемою, а не про витримане трактування у згаданому дусі; та все ж таки й цей відтінок ми вважаємо за художню помилку Фоміна, бо він не пасує до реального обличчя недавно померлого ученого.

Але поруч цього треба підкреслити, що оновлення природи Є. Фомін мислить тільки в соціалістичному суспільстві. Він зупиняється докладно на тому, що в царській Росії величні заміри Мічуріна не могли знайти собі ніякого розвитку, бо

¹ Мова тут йде про російського акліматизатора Грелля. – М. Ст.

Кругом лежить країна дика,
І править нею дикий цар –
Уморозслаблений владика, –
й Мічуріна підтримувала лише свідомість, що

Десь у далекій стороні
Я маю відданого друга,
Хоч незнайомий він мені.
Він там працює дні і ночі,
Суспільства радісного зодчий,
Великий Маркс.

З його трудом
Свій скромний труд з'єднати б, злити,
Світ безутішний оновити ...

Цілий IV-й – останній – розділ поеми присвячено розквітові діла Мічуріна
за радянської влади, коли

Глибокозорий, мудрий Ленін
Його помітив в глушині.

Характеристична в цьому відношенні й II-га поезія з двох, об'єднаних під
назвою «Мічурін в саду». Серед незвичайних, «ніким не бачених» плодів сто-
їть Мічурін – так сниться поетові – й відповідає на його здивоване запитання:

Ми творим, в творенні живем,
Як не тепер, так в тому році
Реальність вийде з теорем...

І закінчує автор цю поезію:

Прокинувся і не міг збагнуть,
Що бачив я і, врешті, де я, –
Та зрозумів: *те може бути*
Над більшовицькою землею!

Гадаємо, зроблених виписок досить для того, щоб читач міг бачити, що Фо-
мін справді має власні *тематичні* (навмисне підкреслюємо це слово) риси об-
личчя, по яких його можна пізнати серед інших поетів, бо він єдиний, здається,
на Україні «співець радянського садівництва». Ця властивість утворює перед-
посилку для того, щоб Фомін міг зайняти по праву певне місце серед поетів
радянської України.

Але взагалі «передпосилка» є те, що *«конче потрібне»*, але що не «до-
статнє». Бо сучасному радянському поетові потрібна ще одна властивість:

достатній художній рівень його продукції; потрібно, щоб тематичній своєрідності відповідала певна свіжість стилістична, щоб нові думки й почуття не губилися в старих, залязених словах. Досі ми, накреслюючи риси тематико-ідеологічного обличчя Фоміна за допомогою власних висловлювань поета, свідомо не торкалися питання про художню цінність його віршів. Нині, для оцінки, що прагне не бути однобічною, нам треба зупинитись саме на цьому питанні. І тут треба зазначити, що Фомін – поет, безперечно, обдарований, але ще досить невиразний.

Передусім, в Фоміна трапляються ознаки *слабої поетичної техніки*. Де-не-де знаходимо на його сторінках прикрі прозаїзми, зразки канцелярської термінології в ліричних віршах; це не є певний стилістичний засіб, ні, поет уживає їх у простоті душевній, зовсім не відчуваючи їх невідповідності:

Так, здавалось, дерева
Цвіт – красуню привітали,

Срібним листом вимовляли
*Вище подані слова*²

(«вище» – с. т. на початку поезії – й справді «подано» звертання дерев до новоприбулої актинідії, але це не зменшує враження «чужеродного тіла», що його робить такий діловодський вираз у поезії з пісенним ладом).

Непогана є поезія «Пейзаж І» з її стисло-виразним початком:

От пейзаж: струнка сосонка
В піднебессі дзвонить тонко.

Ці два рядки становлять двовірш з системою рим аа, далі йдуть 4 катрени (3 – авва, 1 – авав); а що в наведеному двовірші коротко подано основний мотив пейзажної поезії, то утворюється враження «теми з варіаціями», й твір набуває стрункої, простої, але нешаблонової композиції. Та на жаль цю поезію псує знов таки недоречний прозаїзм:

Далі луки... *Але стоп!*
Розписались ми даремно.
Тут сосонки не було б,
Води б висохли, напевно,

Якби дівчина в маю
Тут її не посадила,
Три доріжки не відкрила
Молодому ручаю.

Ми навмисне зробили таку велику виписку, аби наочно показати, як не пасує до загального тону поезії це «але стоп!». Безсумнівно, поет ужив його для розміру й рими («стоп» – «було б»); тут нема нічого поганого; кожному поетові час-від-часу доводиться підшукувати рими (чого й Пушкін не ховає в своїх віршах. «...Две сами придут, третью *приведут*»); але погано, коли «підшуканість» рими випинає, впадає в очі передусім. Та й рядок «Розписались ми даремно» не підходить до поезії, що має сприйматися не як рукопис, але як спів (а

² В останній збірці Фоміна – «Лірика», цей рядок, що вже викликав відповідне зауваження Ст. Крижанівського у згадуваній його рецензії, виправлено автором на «*Ці ласкаві слова*», що, звичайно, краще. – М. Ст.

про таку настанову виразно свідчить хоч би цей, типово-пісенний, вираз: «три доріжки не відкрила молодому ручаю»).

Таких недоречностей можна навести кілька. «Легенда» «Криптомерія» розповідає, як екзотична японська рослина, що росте нині в Сочінському дендрарії, перелетіла із Японії на радянську землю «в дивнім образі зорі», бо їй, «криптомерії», тяжко було в імперіалістичній фашистській країні. Другий катрен цієї поезії починається так:

О, багряна! *Ув агонії?*
Через море, пустирі
Ти летіла із Японії
В дивнім образі зорі.

Поперше, зовсім негаразд звучить це «ув». Таке сполучення, замість звичайних форм того самого прийменника «в» та «у», вживається в деяких випадках, коли треба одночасно уникнути й *hiatus*'а (збіга голосних) і важко вимовлюваного збігу приголосних, напр.: «Купався казковий ельф ув океані повітря». Але в поезії Фоміна «ув» не знищує *hiatus*'а, а саме утворює його: «багряна ув». Фонетично рядок був би цілком добрий, коли б читався: «О, багряна! В агонії», «ув» ужито *тільки* для того, щоб додержати розмір (чотиристопний хорей), і це знову випинає. Ще погіршує справу те, що на це незграбне й непотрібне «ув» падає метричний наголос.

О, багряна! *Ўв агонії.*

А далі, чому це зоря – криптомерія летіла в *агонії*? Агонією зоветься передсмертний стан організму, остання, але вже безнадійна боротьба його з смертю. Коли зоря дійсно агонізувала під час свого перельоту, як могло статися, що вона згодом «...з рідкого полум'я стала деревом в саду» й укоренилася на радянському ґрунті? Певна логіка повинна бути й у фантастичній легенді. Та крім того, трохи нижче й сам автор дає зовсім інші подробиці перельоту:

Тяжко в тих краях було мені,	І вночі <i>грайливим променем</i>
Я зорею зайнялась	В сад оцей перенеслась.

Добра грайливість під час смертної агонії! Гадаємо, що й сам автор гаразд розуміє це все, бо слово «агонія» не належить до спеціальних термінів, і для з'ясування його не доводиться розгортати енциклопедичний словник... але, бачте, поетові надто вже хотілося вжити гарної й «екзотичної» рими: агонії – Японії. Боронь доля вас від такої «екзотики»!

В одній із найкращих описових поезій – «Зацвітають абрикоси», сказано:

Певним кроком комсомолец
Розрум'янений іде.

Зрозуміло, автор хотів сказати, що в комсомольця рум'яне обличчя, але ви-
йшло в нього, комсомолец уживає губної помади, чи якихось інших жіночих
прикрас.

А те, що творить тільки мрія
В своєму розквіті з трудом.

Знову незграбний прозаїзм!

Їхав я і зі мною «пацан»,
Та ще третій в компанії дід.
Вибивав колосочків сільван,
Їм шуміли краплі в супровід.

Який має бути синтаксичний лад третього рядка?
Незрозумілу мовну неохайність трапляємо в поезії «З листів від друга.
Вступ»:

Тоді мій друг сіда за стіл	Він викладає на папері
І, одчинивши в простір двері,	Його хвилюючі листи.

По-перше, чому «його», а не «свої», як це властиво українській мові (так
само як і російській) і до того ж цілком дозволяється розміром? По-друге, на
папері можна *викладати* свої думки, погляди, почуття, але не листи, бо листи
й існують тільки на папері, їх на папері *пишуть*, але не викладають.

Прийшов і почуваю знов
До себе трепетну любов
І знов веселошам корюся.

Мова тут іде про те, як знайшли та привели до дитбудинку безпритульного,
і поет хотів сказати, що ставилися в цьому будинку до нього з любов'ю, й це
оновило його душу... але сказав, замість того, що знов почув любов до самого
себе... мовляв, розлюбив свою власну особу, а тепер полюбив ізнову, позбувся
було егоїзму та потім набув його... Ось до якого мимовільного викривлення
змісту призводить неухвалене ставлення до синтакси!

Ми бачили вже, що прагнення до «вишуканих» рим може бути джерелом
прикрих ляпсусів (як от із тією «агонією»). Ось ще один приклад, не такий ви-
разний, але все ж вартий уваги:

Чорна ніч, як демон той.
Над веретенами
Похилилась мляво чиясь голова.

Романтичне порівняння чорної ночі з демоном мало підходить до початку «Пісні про Любу Аронову», подану в побутових тонах, та й звучить сполучення «демон той» важкувато, а купується ціною цього сполучення не така вже багата й не така вже смілива рима.

Піском прибитий виноград
Стоїть, овіяний вітрами.

.....
Ти юнь свою високо ніс,

Вітвився широко і просто,
І заздри гордий кіпарис
Твоєму пламенному зросту.

Чи бачив коли-небудь Є. Фомін виноградну лозу? Мабуть, що бачив: аджеж він знайомий із сочинським дендрарієм. Так навіщо ж він «сочинив» отаку невідповідність природі? Можна припустити ще те, що, в'ючись по колонадах Елади, виноград досягав такого ж зросту, як і кіпарис, але сказати, що виноград «вітвився широко і просто» – це значить непорозумітися з ботанікою. Але ми ніяк не сумніваємося ботанічній обізнаності Фоміна; ми тільки беремо під деякий сумнів витриманість його літературного смаку...

Жартуєш, Грелль! Нехай би рік
Я помиливсь, ну, другий – може.

*Все б получилось щось похожее,
Якби ти істину прорік.*

Таке сполучення кострубатої розмовності з підкресленою урочистістю в Хлебнікова становить одну з важливіших ознак його поезики, в багатьох авторів служить пародійним засобом... але Є. Фомін, безперечно, не має на меті ні робитися «будетляніном», ані писати пародію...

І врешті винайти зумів
Він метод, істині супутний.

Як «поезія», це незграбно, сухо, «прозаїчно», як «проза» – надто невиразно й неокреслено. Взагалі, зриви з урочистого тону в невковирні прозаїми псують іноді найудаліші сторінки Є. Фоміна; так, після вельми непоганих, уже цитованих 6-х рядків «Як гарно з осяйних квіток» etc (див. вище) ідуть 3 також непогані – й четвертий, що псує цілий рядок:

Гібриду мати передасть
Струнку поставу, запах, масть,

А батько – витримку і мужність.
А то бува і навпаки.

Як добросовісний ботанік-селекціонер, Фомін визнав за конче потрібне зауважити, що бува і навпаки. Звичайна річ, досконале знання описуваного предмету є велика вартість письменника, і фактичні помилки можуть знизити значення навіть високохудожнього твору... але все ж Фомін пише не підручник із садівництва, а поему, й закони художнього слова в усякім разі повинні бути для нього не менш важливі, аніж закони ботаніки...

Чотиристоповий ямб, що ним писано поему «Мічурін», загалом не поганий, але негаразд у цьому канонічному розмірі *спорадично* припускатися нерівноскладовості рим, як от «чорні» – «Каліфорнії» (коли б такі нерівноскладові рими утворювали певну *систему* римуння – це, звичайно, була б інша річ).

Більшість відзначених прозаїзмів та незграбностей Є. Фоміна мають своїм джерелом недостатню літературну техніку, зокрема, версифікаційну. Мати пристойний рівень техніки – річ абсолютно необхідна для письменника нашої епохи, й відсутність такого рівня слід розцінювати, як хворобу, але ця хвороба не так важко вигоюється. Техніка – справа нажитна, набуті її обдарованому поетові завжди можна – аби була охота. Більші побоювання за літературне майбутнє Фоміна викликає інша вада його збірки – наявність різноманітних і непогоджених між собою впливів.

Так, Фомін поєднує Пушкіна з Тичиною, а це – досить відмінні мистецькі індивідуальності. Звичайно, можна би припустити, що захоплюючись ботанічною селекцією, Є. Фомін прагне бути селекціонером і в поезії – й намагається «схрестити» поетику Пушкіна з поетикою Тичини, щоб одержати, немов Мічурін, новий, нечуваний словесний гібрид. Але з книжечки Є. Фоміна видно, що «гібрида» він поки що не дістав, що Тичина в нього – сам по собі, а Пушкін – сам по собі, й що це призвело лише до строкатості й художньої невитриманості його книжки.

«Пушкініанство» Фоміна – річ уже, здається, відома всім, хто стежить за нашим літературним життям. Це «пушкініанство» виявилось між іншим, у книжці перекладів із Пушкіна, зроблених Фоміним; розглядувана книжка містить один такий переклад – «Труд»³. Ці переклади безсумнівно варті прихильної уваги; попри окремі дефекти, вони приємно вражають вірністю тону й тією легкістю, з якою перекладач засвоює вибагливі й маловідомі сучасній українській ліриці розміри: александрійський вірш та надто елегійний дістих. Що робота Фоміна в цих перекладах справді тонка й сумлінна, доводить хоч би така деталь:

Пушкін: Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.

Фомін: Урну зронивши *дзвінку*, її діва об скелю розбила.

Епітета «дзвінку» в оригіналі нема, але він звучить «по-пушкінському» й дуже добре пасує до загального тону поезії. Кожному, хто перекладає вірші, доводиться вдаватися до «інкрустацій», але про справжню майстерність перекладача можна казати тільки тоді, коли «інкрустацій» цих не можна помітити на загальному тлі твору, не знаючи оригіналу «слово в слово».

Та й у оригінальних творах Є. Фоміна «Пушкінське» (с. т. Пушкіним навіяне) – належить до кращого, до виразнішого, хоча, треба відзначити, «пушкінізм» Фоміна не дуже глибокий. Але все ж таки приємно читати такі стислі й чіткі рядки, як:

³ На жаль, цей переклад не ввійшов у «Лірику». – М. Ст.

І в цім освітленні, чаду,
Пізнавши дроз і стид покори,
Ворожі падали прапори
З їх носіями – на ходу.
(«Щорс»);

чи:

... Стояла яблуня. Три плоди
На рахітичному гіллі
Гойдалися. *На них черва*
Металася хазяйновито,
І, видно, пожалів їх вітер,
Що й досі геть не обірвав.
(«Мічурін», поема), –

що, на жаль, уявляють собою не цілий материк, а лише острови в морі зайвих і нерідко випадкових слів.

Елементи впливу Тичини значно помітніші, але тільки кількісно. Вже в зовнішньому авторському оформленні книжки, як от у наданні кільком ліричним поезіям тієї самої назви з позначенням окремих поезій римськими цифрами («Пейзаж І», «Пейзаж ІІ», «Мічурін в саду І», «Мічурін в саду ІІ», «Листи Ніколо Сакко І», «Листи Ніколо Сакко ІІ», «Листи Ніколо Сакко ІІІ» і т. п. ще є кілька прикладів) почувається наслідування Тичининої манери («У собор І», «У собор ІІ», «Пастелі І», «Пастелі ІІ», «Пастелі ІІІ», «Пастелі ІV», «Листи до поета І», «Листи до поета ІІ», «Листи до поета ІІІ» та багато ін.). Риси Тичининою обличчя пізнаються нами в таких виразах, як «Відчуває *щирість сонця* Голубий прозорий день», «Листвяну свою тремтінь», «Ти звучав як гама» [про виноград], «Зор ояснена сім'я» (порівн. улюблене Тичинине «опромінений»); впливом Тичини, хоч і не так переконливо, можна пояснити вислови: «А він ішов по сум-землі», «...під висвисти нудні літало-вітра».

Але щодо Фоміна, то тут із певністю можна сказати, що вплив Пушкіна *для нього* плідніший. Бо Пушкіну Фомін зобов'язаний кращими уривками своєї лірики, що відбили – нехай і трохи тьмяно – «сонце російської поезії»; Тичину ж Фомін сприймає надто поверхово, неорганічно, часто не розуміючи *суті* його словесних засобів, і те, що в Тичини сповнено змісту, сенсового чи музичного, в Фоміна нерідко обертається на пустопорожнє словосполучення чи претенсійний і невиправданий неологізм.

Спробуємо довести це на двох прикладах – допіру наведених. Виноградові Фомін каже: «Ти звучав, як гама», бажаючи цим сказати, що виноград доходив вищого щаблю свого розквіту. Але гама звучить досить нудно, й у поезії це слово нерідко вживалося, як символ нудьги; можемо послатися хоч би на Апхтін: «Мне жизнь, как гамма, надоела». Отже, нічого приємного на адресу винограду Фомін не сказав і не дав бажаного синоптичного образу для буання

квітучої рослини. Що ж викликало такий фальшивий образ? Не що інше, як славнозвісні й справді прехороші рядки Тичини:

В туман загорнувшись, далекі тополі
В душі вигравають мінорную гаму.

Низка топіл, що уходять у далечінь, зменшуючись завдяки перспективі, цілком природно порівнюється із звукорядом; до того ж указано й його конкретний музичний характер: *мінорная* гама – відповідно до «тональності» цілої поезії, що її справедливо вважають за одну з наймузичніших і найліричніших у творчому здобутку Тичини. Є. Фомін не зважив ні на те, що в Тичини порівнюється *послідовність* топіл із послідовністю звуків у гамі (а не окрема тополя з звучанням гами), ні на особливості цілого контексту; він міркував, очевидно, так: «Коли такий досконалий поет, як П. Тичина, порівнює рослину з гамою, – значить і мені слід». Чи можна з цього зробити висновок, що Є. Фомін позбавлений елементарного музичного слуху? Ні, такий висновок був би необґрунтований і наївний; можна висувати лише, що в своїх «музичних» порівняннях Фомін покладається на прочитані книжки, а не на власні враження від музики.

Другий приклад: «Листвяну свою *тремтінь*». Неологізм може бути доречним лише тоді, коли існує «старе» слово з якихось причин не задовольняє поета (це умова не достатня, але конче потрібна). Але, навіщо впроваджувати слово «тремтінь», коли є слово «тремтіння»? (Звичайно, в Фоміна маємо риму: тремтінь – тінь, але це не виправдання). Та на свою оборону Фомін ніби то знову може послатися на Тичину:

А в шумі тім,
Як арфи перебір в оркестрі, –
Осики *тремотінь*.

Є «незначна» різниця: в Фоміна «тремтінь», у Тичини «тремотінь». Здавалося б, і уваги не варто звертати на це «о» в середині слова, що ним різниться неологізм Тичини від неологізму Фоміна. Але завдяки цьому «о», слово «*тремотінь*» асоціюється з музичним терміном «*tremolo*» (що визначає тремтливе виконання), а це цілком доречно асоціація, відповідна й властивостям описуваного дерева (згадаймо галицьку його назву – «трепета») й властивостям цілої поезії, що має назву «Фуга», й побудована за принципами архітекtonіки поліфонічних музичних творів (отже, й музичний термін до нього якраз пасує). Таким чином, Тичинин неологізм «тремотінь» різниться від аналогічного старого слова «тремтіння» саме наявністю «психологічного обертону», співзвучного слову *tremolo*; неологізм Фоміна – «тремтінь», такого обертону не несе, тому то ми вважаємо, що неологізм Тичини виправданий, неологізм Фоміна – навряд чи.

Отже, Пушкіна, бодай у найзагальніших рисах, Фомін зрозумів і де-не-де відтворив, Тичину не зрозумів (мова йде, звичайно, не про текстуальне, а про

художнє розуміння) – і, відтворюючи, звulьгаризував. Крім цих двох, непогоджених між собою впливів, поезія Фоміна зазнала ще багатьох – російських та українських. На стор. 19 (поезія «Імпровізація») зустрічаємо епіграф з Тютчева; виразно Тютчевських рис поезія Фоміна не набуває ніде, але є в нашого поета одне уподобання, що має своїм джерелом, мабуть, все ж таки, знайомство з Тютчевською лірикою. Маємо на увазі складні епітети-неологізми, які вельми часто трапляються в «Книзі поезій»: «Ясно-воді ручаї», «*Стремліньоверхі*, молоді дерева», «*Глибиносочні* плоди», «*Рожевовиді* сні», «В *іржавоскорбному* диму», «*Вином світлоіскрим*», «*Глибокозорий* Ленін», «*Шовковошумними* садами» та ін. Деякі з цих епітетів, безсумнівно, виразні й мальовничі, але іноді й тут, як і на інших ділянках поетичної роботи, Фоміну бракує вдосконаленого смаку.

Як відомо, в галузі епітетів Тютчев має чимало спільного з Г. Р. Державіним, що так само любить складні прикметники-неологізми. Отже, тільки не схарактеризовану особливість поезії Фоміна можна пояснювати впливом не лише Тютчева, а й Державіна. Надто «*глибиносочні* плоди» Фоміна нагадують Державінські «сочножелтые плоды» (але у Державіна епітет конкретніший). Та й взагалі щось Державінське почувається у Фоміна там, де поет описує чагування гостей в колгоспі («Дівчина») чи досягнення Мічуріна («Мічурін в саду – I та II», поема «Мічурін»): ця почуттєва конкретність, зорова та смакова, з якою він вимальовує нам абрикоси, яблука, актинідию чи досі незнані плоди, бачені вісні, – примушує згадати російського класика XVIII століття, що був не тільки «певцом Фелицы», але й автором «Жизни Званской», «Приглашения к обеду», «К первому соседу», і цими сторінками своєї поезії для нас живіший. Навіть такий образ Фоміна, як :

*Як б'ють плодами, мов ключі,
Дерева в їхньому колгоспі, –*

попри всю відмінність соціально-побутового тла може викликати в пам'яті словесну живопись Державіна. Безперечно, дуже добра річ, що Фомін до кола своєї творчої уваги включає й Тютчева й Державіна, що повз них здебільшого проходять неухважно наші молоді поети, але відсутність єдиної художньої настанови та поверхове відчуття «освоюваних» митців надає кожному впливові, що його зазнає Фомін, характеру випадкової ремінесценції, а не справжньої творчої «преемственности».

Кінчаючи з характеризуванням російських впливів на Фоміна, відзначимо наявність у його чотиристопному ямбі рядків із ритмічним ладом $\sim \sim \sim \sim$ (збіг пеоно II-го з пеоном IV-м); такі рядки, хоч і важкуваті, за обережного й влучного вживання надають виразності ритмічному рельєфові; в українському чотиристопному ямбі вони трапляються рідко, але їх уподобав собі дехто з російських майстрів ямбу (зразки з Фоміна: «З напруженої тишини», «Металася

хазайновито», «Вкорініться і проросте»). Взагалі чотиристопний ямб, цей виплеканий і освячений Пушкіним розмір, у Фоміна звучить непогано й був би досить добрий, коли б живому пульсуванню його ритмів відповідала добірніша словесна тканина.

Кажучи про українські впливи, передусім треба відзначити наявність у Фоміна тієї невиразної й банальної «красивості», втіленої в певну лексику, що створювала основний тон масової української лірики в передвоєнні роки; до виявів такої «красивості» належить і «красуня мрія»⁴ («З листів від друга. Вступ»), і «золото лілей» («З листів від друга V»), і «чарівні споруди» («Столиця І»), і «Ти ніжнотонний, як симфонія, І більше ні з чим порівнять» (звичайно, згадана традиція в останньому прикладі поширюється лише на перший рядок; другий є зразком тих прозаїзмів, що їх Фомін некритично запозичив у ділової мови). Але треба визнати, що такі «оздоби» трапляються в Фоміна відносно рідко.

Формально є підстава констатувати вплив Шевченка, бо антирелігійні елементи поеми «Мічурін» своїм тоном нагадують такі уривки з «Кобзаря», як загальновідоме «А ти, Всевидящее око!» (поез. «Юродивий»); але цим вплив Шевченка на Фоміна і обмежується. Залежність деяких місць «Книги поезій» від Шевченка може слугувати прикладом найнепліднішого, найнекориснішого гатунку літературної залежності; це, мовляв, «впливи з приводу». Вирішить поет ввести в поему антирелігійний монолог – чому не згадати «Всевидящее око» з Шевченкового «Юродивого»? Вплив того чи того письменника визначається тут не загальною ідейною та художньою спорідненістю, а наявністю «підходящого» місця, якоїсь аналогії тому, що хоче написати автор. Так молодий, ще невправний аматор лижвяного спорту обов'язково прагне на рівному місці потрапити на чийось уже прокладену колію, бо йти недоторканими снігами йому заважко...

Окремо треба розглянути вплив В. Сосюри, бо це вплив особого роду, більше психологічний, аніж стилістичний. Характерні лексичні й ритмомелодійні звороти Сосюриної лірики⁵ майже не вчинили дії на лірику Фоміна; але загальний тон багатьох поезій Сосюри – нервово-піднесений, емоційний (більш у психологічному, ніж у безпосередньо-синтаксичному розумінні), надміру розчулений, Фомін перейняв досить ретельно, але не критично, і тому цей вплив не пішов йому на користь. Бо, поперше, від цього впливу у Фоміна нахил до порівнянь, що мають втілити найвищий ступінь захоплення якимсь предметом, але до цього предмету ніяк не пасують. Так, про Мічуріна Фомін пише:

А коли пройшов, як снів,
Дідуган, відомий світу...

⁴ У «Ліриці» виправлено: «велична мрія», що куди краще пасує до даного контексту. Але, нажаль, подекуди тут знаходимо нові зразки подібних «красивостей»: «в чарівну пору ту», зловживання прикметниками – «чаруючий», «замріяний» та дещо інше. – М. Ст.

⁵ Мова йде, головне, про поезії 1921–28 рр.

При всій нашій щирій пошані до славетного селекціонера, ми не можемо уявити собі, щоб цей дідуган справді проходив, «як спів», бо таке порівняння личило б тільки ході молодій дівчини. Невідповідність викликає усміх; а не усміху, звичайна річ, прагнув би Фомін від своїх читачів, коли мова йде про «улюбленого Мічуріна» (його власний вираз). Такого ж гатунку і образ:

Ніхто ім'я його не знав.
Із уст, немов клавіатури,
Приємний звук його – Мічурін –
Іще ні в кого не злітав,

По-друге – й це гірше – всім героям Фоміна (а він любить таки малювати історичні постаті) властива якась постійна схвильованість, підвищена вразливість, що здається вже проявом не душевної чуйності, а нервової неврівноваженості й личить більше сантиментальній істеричній панночці, ніж борцеві з американським капіталізмом чи колгоспному бригадирові. Так, Ніколо Сакко каже в Фоміна:

Коли звільнять (надія тайна),
Я піду, піду, піду,
І, неначе мара надзвичайна,
Я розтану в моїм саду, –

немов це пише якась «принцеса Грьоза», а не суворий революціонер-політв'язень.

Мій друг – колгоспний бригадир, –

листи якого також відтворює Фомін (цикл «3 листів від друга»), так розповідає про чекання сина від милої:

Мов свята дивного в житті,
Я жду його живого писку
Й гойдаю часто в забутті
Порожню бажану колиску, –

мов жінка, що втратила немовля й через те збожеволіла.

А про свою ранкову прогулянку колгоспний бригадир пише:

І, вже розчулений, я снів
Блакиттям чистим і весною.

Мічурін у поемі того ж наймення по-Карамзінському плаче над засохлим деревом; про нього ж таки сказано:

*Юнак, поглянувши на ню, [sic! Тут мова йде
про «рахітичну» яблуню. – М. Ст.],
Почав схвильовано, поривно...*

Від такої сентименталізації в змалюванні Фоміна лишилися вільні тільки Щорс і Люба Аронова та й то, може, тому, що Щорс нічого не каже, а тільки монументально вимальовується на коні, а про Любу Аронову взагалі лише розповідається.

Це нервово захоплення героїв Фоміна, майже безпредметне, зрештою поширюється й на самих себе, переходячи в якесь саморекламування, природне для кокетуючої поетеси, але дуже неприємне в устах колгоспного бригадира, що каже про себе:

*Розігрались, як вино,
Мої кучері...*

Чи:

*...часи нові,
Що так чаруюче розквітли, –
Подарували розум світлий
Моїй русявій голові.*

І далі:

*Не похваляюся, повір, –
.....
Усе так легко пізнаю,
Мов світ – маленька горошинка.*

Цілком вірно, що «часи нові» повинні дати більшовицьку свідомість колгоспному бригадирові... але перші, навіть дуже успішні, кроки в освіті – це замало для того, щоб «усе так легко пізнавати», коли в природі є чимало ще непізнаного світовими вченими, й світ – не така маленька «горошинка». Про своє серце той самий бригадир каже:

*Оглянувсь – золото лілей
Над озеленим озерцем.
Похитуючись на воді,*

*Вони вітались молоді
З моїм, на них похожим серцем.*

Гадаємо, не про цього бригадира казано, що скромність повинна бути однією з кращих ознак більшовика. Але, не може бути й мови про те, що Фомін

хотів вивести героя свого цикла хвальком і кокеткою в штанях: надто приязно він характеризує його листи у «Вступі»:

В них прагнення до наших мет,	В них є думки й красуня-мрія,
В них почуття людські, живі є,	Що завжди рветься наперед, –

надто наочно вкладає в них багато своїх власних почувань.

Щоб покінчити з аналізом книжки Фоміна, вкажемо ще на два негативні моменти й один позитивний. Фомін недостатньо знає українську мову, якою пише. Не будемо спинятись на дрібних його стилістичних огріхах, що повстають з неповного відчуття законів та ідіом української мови; підкреслимо лише одну помилку – невеличку, але кумедну:

От перед фірточкою в сад –	Мов зговорившись перед тим:
Спинилась група комсомольців.	Який ти величавий, <i>леле</i> ,
Давно жили вони лиш ним,	Наш любий саде, – море віт!
Цим садом буйним, неозорим.	Гарячий шлем тобі привіт
Ввійшли і вигукнули хором,	Ми, комсомолія весела!

Слово «леле», що ми його підкреслили, значит: «увы» – оклик туги, жалю, розчарування. Знову ми навмисне зробили таку велику виписку, щоб показати, як контрастує з цілим контекстом це «леле», що його автор, очевидно, вивів від міфічного Леля чи від російського «ай – люлі!». Погане знання мови нерідко трапляється в молодих авторів, але це не виправдання для Фоміна: адже він щиро прагне вчитися в класиків, які передусім бездоганно володіли мовою.

Другий негативний момент – це спроби складних, учуднено-антропоморфних образів на імажиністичний штиб (можна вбачати в цьому вплив Єсеніна, але не безпосередній). Цей компонент у строкатому стилістичному обличчі Фоміна посідає зовсім незначне місце – й це добре, бо подібні образи взагалі здебільшого бувають натягнені, штучні, й у Фоміна не відзначаються ні переконливістю, ні особливою свіжістю, як це доводить поезія «Гроза», що ми з неї наводимо такі уривки:

... а гроза –
Переливний громів передзвон.
Скаче в горах червона коза –
Блискавичний вогонь.
.....
Як на щастя, ковзнувсь молодик
Об небесний льодк.
Посковзнувсь і пробив собі бік,
Пролилась його кров на поля.
.....

*І руденький ковзун угорі
Рану чорним бинтом зав'язав.*

А що ці образи, які претендують на літературну вишуканість, поєднуються механічно з підкреслено-простацькими –

*(Ось я впоравсь, себе передів
І заснув... мені сниться гроза та ін.) –*

і що на цю ж поезію приходиться вищевідзначений приклад синтаксичної «нерозберихи» («Вибивав колосочків сільван»), то вона, ця поезія, робить враження безпорадної й є хіба не найслабша в «Книзі поезій».

Зовсім інше доводиться сказати про ті – на жаль, нечислені – місця, де Фомін, не претендуючи ні на який імажинізм, дає яскравий і конкретний зоровий образ. Важко сказати, якою літературною традицією пояснюється наявність таких образів – можливо, що й ніякою; можливо, що саме в цих нечисленних місцях Фомін вирішив нарешті більше довіритись своїм власним спостереженням та власній уяві, а ніж перечитаним віршованим збірникам. В кожному разі, ці рядки виглядають зовсім непогано:

... Лоза убога

.....
*Як той забитий, всохлий змії –
Байдуже слалася під ноги.*

Досить яскравий образ для виноградної лози на півночі! Шкода тільки, що там, де в нашій цитаті стоїть рядок крапок (ми навмисно поставили їх, щоб не псувати враження), в книжці надруковано: «В якійсь покорі неземній». Чому тупа й байдужа покора лози невблаганним земним законам зветься *неземною* покорою? Хіба що для рими: не земній – змії ...

Але ось знову гарні зорові образи:

Над урвищем дуби. *Їх голови, мов хмари...*

Чи:

І мальви з сонцем пополам.

І нарешті, поезія «Зацвітають абрикоси», що має колову побудову, починається й закінчується катреном, що містить незвичайно мальовничий, синкретичний зорово-слуховий образ, гідний довершеного майстра:

*Зацвітають абрикоси,
І в ласкавому цвіту*

*Власним дзвоном вкриті оси
Пломеніють на льоту.*

Коли б на такому рівні художності була б ціла збірка Фоміна, ми мали б в його особі яскравого й своєрідного лірика (згадаймо його безперечну тематичну своєрідність), якого творчість не втрачала б сенсу й значення навіть поруч творчості найбільших поетів сучасності.

Але що ми маємо в особі справжнього Фоміна, який, на жаль, у «Книзі поезій» лише зрідка підноситься до рівня незаперечної художності? Який, на підставі допіру закінченого літературного діагнозу, може бути прогноз? Нас не лякає не завжди достатній рівень літературної техніки – вже переклади того ж Фоміна з Пушкіна свідчать, що Фомін здатний цю техніку опанувати, хоч попрацювати йому доведеться, може, й чимало. Нам здається небезпечною відсутність художньої самостійності, нездатність орієнтуватися в морі різномірних впливів і традицій, обрати собі певний художній шлях. Фомін *безперечно* *учиться* в класиків, у визнаних майстрів сучасності, але це навчання не дає сталих наслідків через нездатність чи небажання нашого поета зупинитися на певному художньому напрямку, через його пасивне, не творче ставлення до засвоюваних зразків. І це тим більше шкода, що тематичну своєрідність Фомін, яко «співець радянської прикладної ботаніки», має, й вона далася йому легко й природно.

Закінчимо розгляд «Книги поезій» ще одним прикладом, на нашу думку, досить красномовним. Безперечно, художньо-найкращі поезії збірки – це «Щорс» і «Перемога». Перша малює бій і перемогу богунців на чолі з Щорсом; бій відбувається на тлі червоного вечірнього освітлення (це трохи нагадує славнозвісний батальний сонет Ередіа: «Soir de bataille»), коли

Богунців гострені шаблі
Палають вістрями на Київ.

Ми вже цитували цю поезію («І в цім освітленні, чаду» etc), наводячи приклади щасливого засвоєння елементів Пушкінської творчості. Але не можемо не навести ще одного катрена, що передує вже поданому:

Бій наростає, бій гуде.
І, десь пройшовши стороною,
Вже надвечір'я молоде
Злилось з червоною травою.

Ці лаконічні рядки дають відчуття трагічності кривавої бойової зустрічі, не вдаючись до будь-яких дешевих ефектів. Піднесено звучить закінчення:

Богунцям слава! Сміх. Пісні.
Вставав назустріч Київ рідний...

Я бачу Щорса на коні
У всій красі його побідній.

Ще витриманіша поезія «Перемога», де розповідається, як розстрілювали полонених червоних вороги перед самою перемогою Червоної Армії; один випадково залишився живий і розповів переможцям про загибель братів. Цю поезію, як творчу перемогу самого Фоміна, хотілося б навести повністю, але зробити це заважає нам брак місця; крізь її зовнішню стриманість, полярну історичній розхристаності багатьох вищенаведених рядків Фоміна, яскраво відчувається велике емоційне напруження.

Цього не можна сказати про теми радянської селекції, життя радянських плодівих колгоспів, хоч воно й добре ним відчуте, бо він – ентузіаст ботаніки. Жоден з його «садівничих» віршів не витримано, яскраві і свіжі рядки тонуть у них серед словесної порожняви; поет борсається в назалі всіляких впливів, не може обрати серед них стрижевого й щонайрідше звіряється на власні враження від добре відомого й укоханого діла. Маємо якийсь парадокс: те, що насправді Фомін *не* пережив особисто («Щорс», «Перемога»), – виходить у його поезії свіжим і чужим заялозеності; те ж, що в житті ним пройдено на практиці, в його поезії виглядає збіднено й непереконливо. Чи може в Фоміна пасивна й несмілива уява: він має версифікаційні й образотворчі здатності, але творити може лише тоді, коли якісь літературні зразки ведуть його уяву за руку вже протореними шляхами. Пушкінські переклади Фоміна теж ніби наштотвхують на такий висновок, але ми ніяк не вважаємо його за остаточний і будемо дуже раді, коли Фомін спростує його своєю дальшою творчою практикою.

А зразки цієї практики в нас уже є – це передусім ті 22 поезії «Лірики», що їх не було в попередніх збірках. На жаль, не можна сказати, що ці твори зовсім вільні від технічних ляпсусів та недоглядів, що вони позначені досконалістю смаку. Але саме те, що здається нам художньо-найнебезпечнішим, тут у значній мірі подолано: Фомін ніби знайшов собі певну стилістичну лінію й все рідше збочує з неї. Сьогодні він, мабуть, уже визначив себе як прихильника класичних метрів і реалістичної словесної живописі, майже залишивши невинуватдані екскурси в «музичність» і претенсійно несмачний «імажинізм». І таке визначення, очевидно, вдале, бо відповідає його художній природі: краще, що написав Фомін, більш-менш вільно вкладається в береги такого стилістичного спрямування.

Огріхів, недовершеності ще чимало – вони в основному ті ж, що й на сторінках «Книги поезій». Але поруч цих огріхів є й незаперечні досягнення, – на них треба зупинитися. Схильність до розчулення не залишає Фоміна й нині, але вона стала набагато стриманішою у вислові; тепер вона сприймається вже не як «основний тон» поезії, а лише як «обертон», призвук, що характеризує не мелодію, а тільки тембр інструменту. Схильність чи відразу до такого тембру – це, зрештою, справа особистого смаку, але безсумнівно – він законне явище в мистецтві. І надто свіжо звучить цей тембр, коли зв'язується з мотивом суворого характеру. До спільних всім нашим поетам тем минулої та й майбутньої воєнної боротьби за радянську батьківщину Фомін підходить з якоюсь майже жіночою м'якістю, інтимністю, що проте не позбавляє воєнну тематику мужності, не розслаблює читача, а тільки робить його уважнішим і чутливішим:

От могила бійців - одного, а чи двох;
В головах дві зорі – рута-м'ята і мох.
Серед братніх могил, у краю степовім,
Станьмо ближче, задумані чола схилім.
Щастя, ними здобуте для нас, для живих,
Ми відчуємо глибше отут, біля них.
(«Могила бійців»).

Ще виразнішою ілюстрацією може стати ця поезія:

Спокійно упаду в майбутньому бою
За радість, за народ, вітчизну сонцелику.
Я знаю, спогади про ранню смерть мою
В серцях товаришів залишаться довіку.
Аби лиш перед тим, як очі вкриє мла,
Природа, чуючи німі мої благання,
У всій красі своїй розкрити себе могла
І усміхнулась тепло на прощання.
(«Елегія»).

З приводу цієї поезії не скажеш, що автор забув у неї «шматочок серця по-ложить». Ліризм її – безсумнівний, і нам таке ліричне оформлення оборонної теми здається й виправданим і переконливим. Звернувшись ще раз до улюбленої ним природи, Фомін зумів дати витриманий і змістовний «Пейзаж»:

Над степом Таврії ударила гроза,
Дощами щедрими упала над хлібами.
Шуміло все кругом, і, зайнята вітрами,
У плавнях гнулася, співаючи, лоза,
В просторі темному згубився небозвід.
Не добереш, звідкіль прогляне ранок синій.
Лиш юний соняшник в одвічному стремлінні
Злотаву голову все повертав на схід.
(«Пейзаж III»).

Це вже – не окрема щаслива строфа, а цілий твір, нехай і невеличкий, який не сором занести в антологію новітньої української лірики.

Поруч цієї, не можна не зупинитися на іншій пейзажній поезії – «Дош». Її досить великий розмір не дає змоги навести цілком, а варто було б. У ній із справжньою, повноцінною майстерністю відтворено наближення дощу, невпинне crescendo дощової музики, розгортання хмарного пасма від білих, як сніг, хмаринок (про них навіть сказано натяком – наймення їх не названо) до

грозового чорного диму. Але найбільшу увагу привертає закінчення поезії; воно може стати «пробним каменем» для вирішення важливих художніх проблем:

Іще не стихли гули грому,
Як дощ війнув, шумливий, скорий,
І що кругом в ту мить жило.
Все поспішало, як могло,
Зайти в туман його прозорий.

Три останні рядки можуть спантеличити декого з читачів і здатися ляпсусом або нісенітницею: справді бо, все живе здебільшого поспішає, як може, сховатися від дощу, а не «зайти в туман його прозорий». Але той, хто спостерігав пильними очима, як насувається дощова завіса, – той підтвердить, що враження від цього явища передано Фоміним із незвичайною влучністю й яскравістю. Нам здається, що це саме зразок тієї поетичної сміливості, яку так високо цинив Пушкін, сміливості, що не боїться здивувати, навіть шокувати традиційність нашої художньої уяви в ім'я мальовничішого, а часом навіть і точнішого зображення предметів та явищ.

Саме через поетичну сміливість її закінчення, як і через послідовне розгортання теми дощу, ми вважаємо поезію «Дощ» за одну з кращих поезій Фоміна.

Як на зразок художньої витриманості, можна вказати також на «Етюд І» («Світило раннє сонце угорі»); чимало є теплого й мальовничого у поезії «Мати»; хорошою простотою й органічним поєднанням щирого суму з бадьорістю відзначається «Пісня про Павла і Федю Морозових» (про похорон двох піонерів), а три останні її рядки:

Ми творили, ми жили,
Щоб із вами хоч у пісні
Люди бачитись могли, –

вражають емоційною глибиною. Чимало поезії Фоміна, присвячених темам радянського патріотизму, характеризується сильною, виразною кінцівкою, що концентрує в собі думку цілого твору, наприклад: «Київ І», «Дніпро», «Асканія-Нова» та ін. На жаль, цього не можна сказати про кінцівку поезії «Першотравень»: «І день дзвенів, як музика ноктюрна» – біда виходить у наших поетів з отими музичними порівняннями! Аджеж пох – латинською – ніч, nocturnus – нічний, і сенс рядка виходить такий: «І день дзвенів, як нічна музика». Трактувати це, як навмисний оксюморон – у даному контексті неможливо; просто автор хотів ужити якогось «красивого», «екзотичного» музичного терміну, а «ноктюрн» якраз пасує до рими (безжурна – бурна – ноктюрна) ...

У нових (с. т. тих, що не входили до попередніх збірок) поезіях Фоміна, є ще незграбності; але «Могила бійців», «Пейзаж ІІІ», «Етюд І», «Елегія», «Дощ» –

це вже речі безсумнівної мистецької вартості. За останні два-три роки Фомін зріс художньо.

Не слід, проте, переоцінювати його успіхів. Йому треба ще вперто боротися за послідовно високий художній рівень своєї продукції. Останні, допіру наведені його твори – безперечно радують, але залишається деякий прикрий сумнів – а чи не випадкові вони? Щоправда, дуже вдалий «Пейзаж III» опубліковано, якщо не написано, 1938 року, а дуже невдала «Гроза» з'явилася в «початковому» 1927-му, і це ніби свідомство прогресу... але тому ж таки 1927 рокові належить і «Перемога», що й досі є одним із кращих творів Фоміна, і після неї Фомін писав речі набагато гірші. Мимоволі побоюєшся висновку, що чи то розвиток поета відбувається занадто повільно, чи то поет зачасто повертає на художні манівці. Але в кожному разі, тепер уже нема сумніву, що до справжнього піднесення Фомін здатний – хоч би й рідко.

Фомін, безперечно, любить слово й вірш серйозною, не випадковою любов'ю; про це свідчить обшир його літературного навчання. Така любов зобов'язує: Фомін повинен навчитися *послідовно* творити справді мистецькі речі. Виявляти більш активності в засвоєнні літературної спадщини; вивчати в класиків та старших поетів сучасності їх методи оперування художнім словом, але не застановляти в своїй уяві реальні речі готовими словесними формулами; остаточно визначити в певному напрямі свої художні симпатії, віддати перевагу якомусь певному впливові (чи низці споріднених впливів); відчувати рельєф засвоюваної літератури – такі наші побажання авторові, що вже своєю любов'ю до поезії заслуговує на безперечну пошану⁶.

// *Літ. журн.* 1939. № 5/6. С. 106–124.

⁶ Закінчуючи статтю, ми повинні вказати на дрібні – чи то переробки, чи то наслідки чиєїсь недбалості, що завдяки ним текст деяких поезій «Лірики» змінився не на краще. Так, у журнальній редакції було: «От могила бійців – одного, а чи двох» у «Ліриці» читаємо: «От могила бійця» і т. д. Коли мова йде про одного чи двох, взагалі однини не вживається, та й далі в поезії казано: «в головах дві зорі», «Отут біля них». В «Книзі поезій» перший і передостанній рядок поезії «Щорс» читався: «Я бачу Щорса на коні», в «Ліриці» так лишилося тільки в передостаннім рядку, а перший чомусь звучить: «Я бачив Щорса на коні», що, безперечно, гірше, бо цілу поезію подано в аспекті теперішнього часу («...шаблі палають вістрями на Київ», «Бій наростав, бій гуде»). У поезії «Перемога» золоті промінці сонця («Книга поезій») чомусь обернулися у «Ліриці» на голубі. Можливо, що це все – результат недогляду. «Вогнелика» вітчизна журнальної редакції «Елегії» здається нам мальовничішою, ніж «сонцелика» вітчизна редакції «Лірики», але це вже – справа особистого смаку, – М. Ст.

Маскарад добра і зла в містерії Т. Г. Шевченка «Великий льох»

Філософські погляди Т. Г. Шевченка являють собою найменш досліджувану галузь шевченкознавства. Протягом десятиліть це питання розглядалось через призму войовничих ідеологій – радянської та антирадянської, однаково упереджених і необ'єктивних. Між тим філософські основи світогляду Шевченка складають підґрунтя його творчості й вимагають ґрунтовного вивчення, осмислення й висвітлення.

Шевченко вибудував власний світ зі своєю філософією й системою морально-етичних засад, метою яких був пошук розв'язання вічних питань буття. В побудові свого світогляду він орієнтувався, перш за все, на християнську релігію, яка виконувала роль морально-етичного координатора, та на кращі здобутки світового мистецтва, в полі зору яких завжди були проблеми добра і зла. В своєму ґрунтовному дослідженні, присвяченому проблемам філософії та психології літературної творчості, науковець М. Моклиця дає таку характеристику тогочасної епохи: «...Образи-персонажі в європейському мистецтві, особливо у новочасну епоху, завжди існували між двома полюсами, позначеними поняттями «добро» і «зло». На полюсі «добро» знаходились люди, наближені безліччю чеснот до янголів, на полюсі «зло» існували ті, хто знався з нечистю і своєю суттю мало чим від неї відрізнявся. Решта героїв розташовувалась між ними. Ті, що наближались до одного краю, мали назву ідеальних героїв, у більш поміркованій термінології – позитивних, ті, які знаходились на кінці протилежного, – очолювали парад світових злотворців. Інакше кажучи, серед негативних героїв світового мистецтва найнегативніші герої – демони різного роду і різних рангів. Головна їх мета – спокушення людини, штовхання її до гріха, злочину, непокори. При всьому, для романтиків характерному, пом'якшуванні відштовхуючих рис демонічних образів, і Мефістофель Гете, і Демон Лермонтова – спокусники, вони не виходять за межі визначеної для них ролі, вони чинять зло, стають причиною чи витоком людської трагедії» [1, 37].

Шевченко впродовж засвоєння культурних і філософських надбань утворює власну філософську конструкцію з системою морально-етичних засад, головною особливістю якої є співвідношення цих чинників з основними проблемами самовизначення української нації. В основу філософської концепції світогляду Шевченка була покладена національна ідея: «Ідея України – стрижень, осердя націософської концепції Шевченка, концентроване втілення національної ідеї як імперативу історичного призначення українства, чинника його національної самосвідомості, державотворчих інтенцій, змагань до незалежності, життя «в своїй хаті» за законами своєї правди, сили і волі, до відродження і розвитку національної культури, зміцнення духовного здоров'я нації» [2, 112].

Філософія Шевченка, як уже було зазначено, базується на християнській релігії. І Новий завіт, і Біблія зі своїми законами були для Шевченка творчою точкою опори, джерелом тем, афоризмів, символіки. І витоки понять добра і зла

Шевченко бере з основ християнської моралі, але коригує їх відносно проблем своєї нації в конкретний історичний момент, за конкретних соціальних обставин.

Темі добра і зла, роздумам над вічними питаннями: чому на світі існують і добро, і зло; яким чином виникло зло в Божому світі; чи можна викорінити зло; чому добро може перетворитися на зло й чому зло так часто криється під личиною добра, – присвячена найбільш загадкова поема Шевченка «Великий льох», задумана й виконана в жанрі містерії.

Наводимо скорочене визначення цього непростого, а на сьогодні призабутого жанру: «Містерія (грецьк. *mysterion* – таїнство, таємничий релігійний обряд на честь якогось божества) – західноєвропейська середньовічна релігійна драма, що виникла на основі літургійного дійства. В основу містерії різдвяної та великодньої покладено біблійні сюжети. <...> Містерія успадкована Київським шкільним театром. Активно використовувались у містерії алегорія, заміна містеріальних персонажів алегоричними постатями при збереженні містеріальної послідовності. Містеріальний сюжет міг замінюватися в окремих випадках не тільки біблійним, а й світським, зокрема історичним» [3, 462–463].

Задум Шевченка потребував саме такого жанру. Він хотів поєднати метафізичний світ із реальним, сучасним йому земним буттям, притягнути небо до землі, звести їх разом, бо замислив відтворити в поемі відчуття наближення Апокаліпсису, найжахливіший сюжет християнської агіографії. Метафізична дія поеми, монологи-сповіді персонажів, що символізують гріхи і зло у різних іпостасях, переплітаються з суто реальним сюжетом – археологічними розкопками Богданових руїн у Суботові з метою пошуків скарбів, нібито захованих гетьманом. В цій поемі Шевченко викристалізовує власну систему координат добра і зла, виходячи з власної етичної релятивації: в його творчості моральні категорії добра і зла існують і функціонують у співвідношенні до його ідеалу Вільної України. Всі дії, які несуть користь Україні, українському народу, працюють на відродження української держави – то є добро. Вчинки, слова, думки, спрямовані проти української незалежності, – то є зло. Співіснування добра і зла, мімікрія цих антиподів, – ось прихований сюжетний стрижень, що притягує своєю загадковістю не менше, ніж скарби Богданового льоху.

Містерія розпочинається сповідями трьох душ:

*Як сніг, три пташечки летіли
Через Суботове і сіли
На похиленому хресті* [4, I, 221].

Порівнянням «як сніг», тобто білі, Шевченко нібито характеризує душі як чисті, безневинні, безгрішні. І з подальшого тексту ми дізнаємось, що душі розраховують на рабське майбутнє життя.

*Бо так сказав Петрові Бог:
Тойді у раб їх повпускаєш,*

*Як все москаль позабирає,
Як розкопа Великий Лях* [4, I, 221].

Цими рядками поет попереджає про наближення апокаліптичних подій, після яких відкриються брами раю і прощені душі увійдуть до нього.

Душі-пташечки, білі, як сніг, виявляється, завинили, кожна має за собою не-свідомий гріх, навіть не гріх, а безневинний вчинок, що призвів до страшного зла – поневолення України. І вчинки ці були не злі, а добрі, але вони призвели до виникнення зла. Душі согрешили відносно України. Добро перетворилося на зло, і сидючи на «похиленому хресті», душі сповідаються в своїх несвідомих успіхах.

Перша душа карається тому, що важко согрешила – з повними відрами перейшла шлях гетьманові Богданові Хмельницькому, коли він їхав до Переяслава, де мав укласти фатальний договір із Москвою. Гріх цієї душі тяжкий, хоч не-свідомий. Але Шевченко змушує каратися першу душу навіть за несвідоме зло.

І друга душа несвідомо припустилася гріха у відношенні до України, напоївши цареві московському коня в Батурині, коли він їхав до Москви із Полтави. Вона зробила це на царський наказ, а не добровільно. Ця душа «була ще недолітком», коли заподіяла своє зло.

*А я над ярами
І степами козацькими
І досі літаю!
І за що мене карають,
Я й сама не знаю!
Мабуть, за те, що всякому
Служила, годила...
Що цареві московському
Коня напоїла!..* [4, I, 223].

Третя душа завинила ще немовлям тим, що усміхнулася Катерині II.

*Чи не знала, ще сповита,
Що тая цариця –
Лютий ворог України,
Голодна вовчиця!* [4, I, 224].

Дослідник Василь Пахаренко так розшифровує символ дум-пташок: «На наш погляд, в образі трьох невпокоєних душ представлено зникання національної самосвідомості. За Хмельницького та свідомість найбільше дозріла, за Мазепи змаліла, а в період закріпачення України Катериною II й зовсім стала немовлям. Шевченко підкреслює, що до цього змаління – тобто послідовного нищення української душі – призвела московська окупація України. Але гріх, вину за цю трагедію поет покладає насамперед на самих же українців, що ви-

явили недалекоглядну поблажливість, прихильність до ворога, дали себе ошукати. Хай переступ їхній несвідомий, але він добровільний і скерований проти волі Божої, а тому – непростимий» [5, 19].

Від себе додамо, що душі – найбільш привабливі образи в поемі. Вони со- грішили за життя несвідомо і спокутують свій гріх у розкаянні. А гріхи їх – перенести через дорогу відра з водою, напоїти коней, посміхнутися – за природою своєю і не гріхи зовсім, а скоріше позитивні вчинки. Та виявилось, що за маскою доброго вчинку шкірить зуби зло в історичному масштабі.

Звертає на себе увагу той факт, що за життя своє пташки-душі були особами жіночої статі. І саме на них покладає Шевченко провину несвідомого гріха, і саме вони стають символами несвідомого зла, що зародилося під маскою доброго вчинку. Гріхи душ настільки безневинні, настільки побутові, настільки природні, що кара за них здається незмірно великою. Але коли розглядати ці гріхи в контексті всієї поеми, коли розглянути їх відносно сюжету апокаліпсиса, то стає зрозумілим, що за цими малесенькими природними гріхами стоїть найперший і такий само природний гріх – гріх праматері Єви, першородний гріх. Наслідком цього гріха стала гріховність кожної людини, бо кожна людина взяла у спадок першородний гріх.

Перші люди в раю, перебуваючи серед благості, спокусилися на гріх, вони скуштували плода від дерева пізнання і спізнали смак добра і зла. Це перше гріхопадіння спокутує все людство, бо воно породило злочачаліє в людині.

Відоме побожне ставлення Шевченка до жінки може впевнено стверджувати жіночу домінанту в системі образів його поетики. Водночас, хіба що не єдиним безгрішним жіночим образом у його творчості постає Марія, Богоматір.

Спокуса, гріх, провина, зло – це звичне коло Шевченкових сюжетів, в центрі якого жіночий образ, котрому автор щиро співчуває, за який болить і страждає його душа, але вдіяти нічого неможливо. Гріх треба пережити, усвідомити, перестраждати, відспокутувати. Ось і в поемі «Великий льох» за кожною душею – жіночий образ зі своєю історією, зі своєю непересічною і трагічною долею. Кожна з них согрішила й породила зло, страждала за життя і спокутує свій гріх по смерті. Замкнуте коло зла, яке зможе прорвати лише щось грандіозне, шалений вибух метафізичних сил – апокаліпсис.

Філософська думка Шевченка викреслює ще одне замкнуте коло: провини. Завойовники й підкорені раби, жертва й кат – однаково винні у злі. Тільки одні є носіями зла активного, інші – пасивного. Доки жертва буде згодна почувати себе жертвою, доки раби будуть терпіти своє рабство, доти коло буде замкнутим. Новий філософський енциклопедичний словник трактує це так: «Відповідно і в своїй філософії історії Шевченко переносить наголос із головної для кирило-мефодіївців проблеми – покути – на проблему вини, причому зарівно ката, що зазіхає на цілість чужого існування, як і жертви, що, втрачаючи волю до життя, впадає в «нежитіє» – «сон», рівний відмові від себе (співвідношення між цими двома моделюється Шевченком у «Кобзарі» через взаємини «неситої» Російської імперії та колонізованої нею України зі «сплячею»

волею). Відтак поневолювачі («царі» зі своїми функціонерами) й поневолені («раби») різняться між собою як вільні й мимовільні злочинці-боговідступники, а земна історія людства постає звихненням первісного божого задуму, до якого має повернутися через очищення Словом (Сином)» [6, 718].

Як побачимо надалі, ця філософська трактовка відповідає ідейному задуму поеми «Великий льох», її сакральній сюжетній канві та символічній концепції.

Антиподами трьох білесеньких душ виступають три чорні ворони. Вони символізують свідоме люте зло. Ворони з задоволенням і захватом розповідають про зло, яке заподіяли Україні, вихваляючись одна перед одною своєю підлістю й підступністю. Чорні птахи символізують зло самосвідоме, самоцільне, бажане заради себе самого, так зване абсолютне зло, що зрештою має метою вселенську руїну. Шевченко вважає, що така агресивна руйнація всесвіту бере початок із самознищення національного. Кожна ворона – українська, російська, польська – являє собою уособлення сукупності негативних рис своєї нації. Ці негативи характеризуються нездоланною агресивною схильністю до накопичення, до множення зла, кінцевим результатом якого за логікою буде самознищення. Шевченко викриває алогізм, абсурдність природи зла.

*Тай й тоді ж творилось!
Аж злішаю , як згадаю...
Батурин спалила,
Сулу в Ромні загатила
Тільки старшинами
Козацькими... а такими,
Просто козаками
Фінляндію засіяла;
Насипала бурта
На Орелі... на Ладозу
Та гурти за гуртом
Виганяла та цареві
Болота гатила.
І славного Полуботка
В тюрмі задушила.
Отойді-то було свято!
Аж пекло злякалось.
Матер Божя у Ржавиці
Вночі заридала [4, I, 226–227].*

Аналогом такої непроглядної і зловісної темної безодні абсолютного зла, зла заради зла, уособленням чого є ворони з «Великого льоху» Шевченка, можна вважати лише «Чорний квадрат» Малевича. Дослідники часто проводять паралелі шевченкових воронів з шекспірівськими потворами. Але в «Макбеті» була присутня мотивація зла. Шевченко змальовує символ зла немотивованого, ірраціонального.

Треба зазначити, що хоча в поемі «Великий льох» можна вловити певні літературні традиції і ремінісценції в контексті культурної доби, але символіка його поеми значно ближча до фольклорної. У фольклорі існують образи-абсолюти, які намагаються повністю увібрати певні морально-філософські категорії і стати їх знаками-символами, за якими стоять певні ідеї. В народно-поетичній творчості цілком можуть діяти персонажі, що символізують собою абсолютне благо або абсолютне лихо. Подібні алегоричні постаті були притаманні й жанру містерії.

Специфічний символізм образної мови Шевченка бере витоки з народно-поетичних джерел. Михайлина Коцюбинська в своїх дослідженнях поетики Шевченка пише про спорідненість його символіки з символікою фольклору і про її значення: «Фольклорна символіка позначена високою культурою поетичної умовності, коли образ є ембріоном значно ширшого поетичного смислу. Якщо говорити про художнє значення фольклорної символіки, то її сталість, традиційність мовби обмежує коло поетичних уявлень, зменшує елемент новизни, можливості образних відкриттів і нових впізнавань. Та водночас вона криє в собі і багатющі поклади мистецької виразності. Розвиває активність поетичної уяви, виховує розуміння духовного смислу буття, відчуття неоднорозначності світу, коли не досить обмежитися видимою поверхнею явища, не дошукуючись її сутності, спонукає до філософського усвідомлення продовжень матеріального в духовному» [6, 98]. Метафізичність Шевченкового світогляду органічно поєднує в собі християнські погляди й фольклорні вірування про те неземне, потойбічне, незбагненне, що можна зобразити лише символом.

Фольклорна традиція наділяє чорних птахів ворон даром передбачення, ворони – віщуни. Ворони з «Великого льоху» пророкують наближення кінця світу, Страшного Суду і народження нового Месії, але разом із ним народиться і його антипод-антихрист.

*Он бачите, над Києвом
Мітла простяглася,
І над Дніпром і Тясмином
Земля затряслася.
Чи чуєте? Застогнала
Гора над Чигрином.
О!.. Сміється і ридає
Уся Україна!
То близнята народились,
А навісна мати
Регочеться, що Йванами
Обох буде звати! [4, I, 230].*

Настане й відбудеться апокаліпсис, після чого відкриються брами Раю, страждені душі, що спокутували свій гріх, увійдуть до нього, а злі душі, грішники попрямують у пекло. Передрікають свій логічний кінець і ворони:

*Как хвачу да помчу,
В самый ад полечу
Стрелою [4, I, 232].*

А на оновленій землі продовжуватиметься споконвічний двобій добра зі злом.

В книжці Василя Пахаренка «Незбагнений апостол», присвяченій філософській проблематиці творчості Шевченка, багато сторінок-роздумів над «вічними питаннями», наведемо один із них.

«Після довгих роздумів знаходиш одне пояснення того, чому Господь допустив і не зупиняє зло, і не дозволяє злу цілковито панувати, бо тоді людство просто загинуло б. Якби довкола вічно був день, якби ми завжди були ситими, ми б не знали, що таке ситість, а купаючись тільки в щасті, не уявляли б, що то є щастя. Отже, зло існує для того, щоби людина ставала Людиною, поборюючи його, щоб вона могла усвідомити добро і чинити добро» [8, 110].

Шевченко певен, що покликанням людини є завдання творити добро. Але добро в світі й цінності життя не є стабільними величинами. Історія показує, що рівень добра в світі може спадати до нуля, і тоді настає доба жорстокості. Людина мусить переборювати світ, позначений злом, перетворюючи власне життя, надавати йому вищої цінності, множити добро, уникати злих вчинків, не спокушатися на гріх. Поет молився:

*Злоначинающих спина,
У пута кутії не куй,
В склепи глибокі не муруй.
А доброзиждущим рукам
І покажи, і поможи,
Святу ю силу ниспошли.
А чистих серцем? Коло їх
Постави ангели свої
І чистоту їх соблюди [4, II, 275].*

Шевченкові дуже хотілося вірити в перемогу добра. Він вважав своїм обов'язком поета дати народові перспективу на майбутнє. «Великим льохом» Шевченко бажав викликати в народі самоусвідомлення, самокритику й національний сором за свою нетривкість, духовну слабкість, лицемірство й мовчазне рабство та розбудити приглушену здатність народу мислити і творити свою волю. Шевченко вірить у перемогу добра й вживляє свою віру в національну самосвідомість. Переможе добрий брат, нащадок волелюбного Гонти:

*І розпустить правду й волю
По всій Україні! [4, I, 228].*

В науковій розвідці Юрія Барабаша читаємо: «особливість створеного Шевченком у «Великому льосі» образу України виявляється у двох моментах. З другого боку, він, за всієї метафоричної узагальненості, не абстрагований від реалій історичного і національного буття, навпаки, достоту конкретизований, «заземлений», певною мірою навіть «олюднений», у тому сенсі й тією мірою, якою риси живої особистості притаманні його далекому новозавітному «корелятові» – людській іпостасі народженого Марією Ісуса з Назарета. З іншого боку, але з тієї ж причини – органічної пов'язаності з контекстом священного першоджерела, – образ України в Шевченковій поемі-містерії наділений ознаками боготвореності, трансцендентності, національна історія, через яку (і в якій) цей образ втілюється, постає у сакральному, містеріальному, почасти і містичному освітленні» [2, 119].

Шевченко не тільки відтворив образ України в двох іпостасях, але й змалював дві перспективи її розвитку в залежності від того, що обере український народ – добро чи зло. Якщо обере добро, то буде тяжким шляхом торувати дорогу до незалежності, до правди й волі, бо це, за переконаннями Шевченка, є найвище благо. Поет передрікає, що український народ піде за новим Месією, волелюбним Іваном. Тому так нестямно біснуються ворони в пошуках засобів винищення Івана, носія добра.

*Я золотом розтопленням
Заллю йому очі!
А він, клятий недолюдок
Золота не схоче.
Я царевими чинами
Скручу ему руки!..
А я зберу з всього світа
Всі зла і всі муки! [4, I, 228].*

Українська ворона найбільш підступна й люта:

*Ні, сестриці. Не так треба.
Поки сліпі люде,
Треба його поховати,
А то лихо буде! [4, I, 229].*

Ці рядки привертають увагу своєю сакральною, містичною наповненістю. Колись цар Ірод, попереджений про прихід Месії, повелів вирізати всіх немовлят-хлопчиків, тож ворона пропонує, поки люди не прозріли, винищити майбутнього провідника українського народу до добра, правди й волі. Добро-правда-воля – ця традиційна для Шевченка логічна трійця понять, що означає благо, ідеальна візія України.

Існує й інший шлях. Саме ним і суне напівсонна, очманіла Україна, німа, окрадена й чужими, і ласими до останньої латаної сорочки своїми.

*Раби з кокардою на лобі!
Лакеї в золотій оздобі...
Онучча, сміття з помела
Єго величества. Та й годі!*

(«Во Іудеї во дні они...») [4, II, 249]

Гнівними саркастичними звинуваченнями Шевченко ніби жбурляється в напівсонну, озвичаєну своїм рабським станом масу. Оця відсутність народного сумління, небажання свого національного самоусвідомлення, рабська погодливість, смиренність і недолугість у масштабах нації – вважались Шевченкові найбільшим злом, що пустило коріння в саму сутність народу. Найбільшу провину за це Шевченко покладає на інтелектуальну еліту української нації, що з мазохістським смаком схилилась у служінні імперським культурним вподобанням. Таку «інтелектуальну національну еліту» Шевченко вивів в образі трьох лірників, емоційну й ущипливу характеристику яких дав письменник Богдан Лепкий: «Третя трійця – це лірники: сліпий, кривий і горбатий. Хто вони такі? Чи не наша інтелігенція, учені й письменники Шевченкових часів? Тут Москва розкопує Богдановий льох, а вони йдуть глибокопателям до праці приспівувати; вони несуть на московський базар українські пісні, оповідання, працюють на хосен ворога – ради хліба, ради заробітку. «Отутечки під берестом та трохи спочинем... То поснідаєм в пригоді, поки сонце встане». А праця для рідного народу? – «День великий. Ще будем співати».

«Не три було нас, а багато, дуже багато лірників сліпих, кривих і таки горбатих, що їх навіть домовина не могла випростати. Який влучний, який невмирущий символ» [9, 64].

Гротеск, вбивчий сарказм і трагічна самоіронія цього символу вражають: адже це і є поводири нації, духовне каліцтво і продажність яких висміює поет. Коли є такі поводири, то не треба навіть другого Івана – злого, щоб завести цілий народ у небуття.

Лірники виступають у поемі символами зла раціонального, зла заради вигоди, зла, що маскується під добротинність, а для виправдання своєї поведінки знайде тисячі причин.

«Варто тричі підкреслити: Шевченко твердо вважав, що вибір людиною добра чи зла є проблема насамперед духовна, цей вибір визначає індивідуальна моральність кожної окремої особи, а потім уже всі інші, матеріальні чинники – економічні, класові, національні, конфесійні і т. ін. Поет зовсім не заперечує ці чинники, а відводить їм лише належне, другорядне місце – так, тебе примусило вчинити переступ те, що тебе так виховано, те, що ти помирав з голоду, що лестив кривдникові, що так роблять усі, що тебе обманювали... Усе так – і враховується. Але понад усім тим ти – людина – напівбог, котрий здобув здатність відрізняти добро від зла. І ти мусиш це постійно робити, незважаючи ні на що» [8, 121].

Повністю згоджуємось із позицією автора наведеної цитати Василя Пахаренка. Додамо, що в поемі «Великий льох» Шевченко акцентує на активному виборі людини між добром і злом. Мотив спокуси, традиційний для романтичної літератури того часу, повністю відсутній. Ніхто нікого не спокушає. Кожен обирає сам. Кожна з пташок-душ обрала свій гріх, чорні ворони радо й завзято випромінюють зло й лють, лірники обирають прислужництво злу заради вигод.

Проблему вибору автор ставить і перед читачем. Зрештою для цього поема й написана. Власне, все написане Шевченком заради того, щоб читач зробив вибір. Щоб нація зробила вибір і зрушила з дороги зла, обравши благо – правду й волю. Як речник своєї нації Шевченко вважав за обов'язок дати в своїй творчості яскраві, вражаючі своїм наближенням до візуального сприйняття картини, що породжує сон національного розуму. Національний читач мав жахнутися картинами оточуючого його буття, сколихнутися од шоку, замислитися й діяти. Діяти на користь, на добро для Вітчизни й викорінювати зло. Але ж це так складно в суспільстві, де зло криється під маскою добра. Тому Шевченко наочно викладає свою систему морально-етичних координат, розтлумачує своєму народу, що є добро і зло, вчить розрізняти їх, розпізнавати зло й діяти по правді. Найскладніше полягає в тому, що поділ на добро і зло існує всередині самої людини, це найяскравіший, найпослідовніший вияв суб'єктивності світосприйняття. Адже те, що сьогодні людина пристрасно вважає вищим благом, наавтра може обернутися проти тієї ж самої людини лихом і горем.

В поемі «Великий льох» нема позитивних діючих осіб. Пташки-душі, чорні ворони, калічні лірники – це все негативи, різні іпостасі зла в різних його проявах. Леонід Плющ зазначає: «Диявольський водевіль, історична драма перетворень добра в зло, перерядження зла в добро, вкрадений і фальсифікований закон Христа – все це Шевченко передає парадоксами художньої трансформації, перерядженням понять, перетворенням слів у маски історії й зняттям цих масок...» [10, 16].

Поема «Великий льох» своєю загадковістю, проблематикою, філософічністю, системою символів і алегорій приваблювала дослідників і давала широкий простір науковій думці: М. Рильський, С. Смаль-Стоцький, Л. Білецький та О. Білецький, Ю. Івакін, М. Коцюбинська, О. Павлів, В. Пахаренко, Ю. Барабаш – за цими іменами солідний список ґрунтовних досліджень. Але містерія приваблює нові покоління науковців. Якийсь містичний флер, мов огнений змії, огортає глибинну сутність твору, в якій лишається нерозгаданою таїна закодованих автором ідей та символів. Богдан Лепкий був одним із перших, кого полонила сакральна глибина й багатозначність символіки поеми та її ідейна спрямованість.

«Алегорії може кожен по-своєму з'ясовувати, і поки сам автор не дасть нам якогось ключа в руки, годі певно сказати, котра розв'язка правдива. Такий ключ, на мою думку, дає нам Шевченко у вірші «Стоїть в селі Суботові», написаним того самого дня, коли викінчено «Великий льох» (21. X. 1845), і на

тому самому місці (Миргород). Поет немов боїться, що його містерія не досить зрозуміла, і тому у цьому вірші висловлює свою політичну думку. Для нього церква, яку збудував Хмельницький в Переяславському договорі, – це церква-домовина, гріб України. Хмельницький думав, що в тій церкві будуть молитися москалі й українці, ділячися спільним добром. А вийшло не те: москаль не ділиться добром і лихом, лиш лупить з України останню шкуру; навіть могил не щадить, розриваючи їх та шукаючи грошей.

Але Шевченко вірить, що тая церква-домовина, себто Переяславський договір, розвалиться і що з-під неї встане вільна, самостійна Україна, яка розвіє тьму неволі, засвітить світ правди і дасть спромогу своїм дітям помолитися на волі. Це провідна ідея, ключ, яким спробуємо відчинити містичний твір поета» [9, 61].

Вважаємо, що таких ключів було принаймні два. Один із них, як вірно зазначив Лепкий, це епілог поеми, другий же ключ до розшифровки сутності поеми передує їй – це епіграф із 43 Псалма царя Давида: «Положил еси на [поношение] соседом нашим, подражание и поругание сущим окрест нас. Положил еси нас в притчу во языцех, покиванию главы в людях» [4, I, 221].

Через три місяці після написання «Великого льоху» Шевченко створює цикл «Давидові псалми», в якому дає власний переспів псалма, цитата з якого стала епіграфом до «Великого льоху».

*Боже, нашими ушима
Чули твою славу,
І діди нам розказують
Про давні кроваві
Тії літа: як рукою
Твердою своєю
Розв'язав ти наші руки
І покрив землею
Трупи ворогів. І силу
Твою восхвалили
Твої люде, і в покої,
В добрі одпочили
Славя Господа!. А нині
Покрив еси знову
Срамотою свої люди,
І ворги нові
Розкрадають, як овець нас
І жеруть!.. Без плати
І без ціни оддав еси
Ворогам проклятим;
Покинув нас на сміх людям,
В наругу сусідам,
Покинув нас, яко в притчу*

*Нерозумним людям.
І кивають, сміючися,
На нас головами;
І всякий день пере нами –
Стид наш перед нами.
Окрадені, замучені
В путах умираєм,
Не молимося чужим богам,
А тебе благаєм:
“Поможи нам, ізбави нас
Вражої наруги.
Поборов ти першу силу,
Побори ж і другу,
Ще лютішу! Встань же, Боже,
Вскую будеш спати,
Од сльоз наших одвертатись,
Скорби забувати!
Смирилася душа наша,
Жить тяжко в оковах!
Встань же, Боже, поможи нам
Встань на ката знову” [4, I, 259].*

Вважаємо цей вірш своєрідним прологом поеми «Великий льох». В цитаті-епіграфі Шевченко дав поштовх до думки, напрям мислення, пізніше в Шевченковому переспіві псалму ця думка не просто набула конкретних обрисів, автор дав псалму своє поетичне тлумачення, яке одночасно стало авторським тлумаченням ідейного змісту містерії «Великий льох».

Найпотаємнішою загадкою поеми є вміст «Богданового льоху». В сюжетній лінії пошуків скарбів, захованих Хмельницьким, Шевченко віртуозно поєднує реальні події з містичними мотивами, фольклорні джерела з археологічними розвідками, соціально-сатиричні чинники з сакральним наповненням сюжетного змісту. Звернемось до характеристики відомого шевченкознавця української діаспори Леоніда Білецького: «І ця легенда про невичерпані козацькі сили, що перебувають у сховищах землі козацької та в душі народній, про їх провідника, що має з тої сили зродитися й Україну визволити, – оця легенда і лежить в основі поеми «Великий льох» і надає їй найглибшого і найтаємничішого містеріального сенсу й вирішального значення» [11, 263].

Цей скарб, захований у надрах землі, перегукується з наскрізним образом творчості Шевченка, що має значення архетипу, з образом могили. Для поета образ могили був символом славного минулого України, уособленням героїзму і звитяги її синів у боротьбі за визволення. Водночас із позицій археологічної науки ведення розкопок було цілком нормальним явищем. Величезна кількість стародавніх могил, залишки оборонних споруд – городища, майдани, так звані Змійові вали. Виникнення їх губилося в далеких, вкритих мороком давнини й

невідомості часах. Народна уява створювала довкола них поетичні легенди, які розповідали про часи козаччини, зв'язували ці могили й городища з епохою боротьби нашого народу проти польсько-шляхетського панування, турецько-татарської навали. Сам Шевченко в 1845–1846 рр. працював в Архівній комісії, брав участь у дослідженні скіфських курганів на Переп'ятовому полі, що не могло розвіяти довкола них романтичного ореолу спогадів про національно-визвольну боротьбу козацтва.

У численних поезіях Шевченка могила, що височить у степу, виступає величним символом героїчного минулого українського народу, пам'яткою нескореного духу, життя, відданого за народне щастя, народну свободу.

*А чорна могила ще гірше розкрилась.
Дивлюся, в могилі усе козаки:
Який безголовий, який без руки,
А хто по коліна неначе одтятий, –
Лежать собі хлопці, мов у теплій хаті.
– Дивися, дитино, оце козаки
– (Ніби, мені каже), – на всій Україні
Високі могили, дивися, дитино,
Усі ті могили, усі отакі:
Начинені нашим благородним трупом,
Начинені туго. Оце воля спить!
Лягла вона славно, лягла вона вкупі
З нами, козаками. Бачиш, як лежать –
Неначе сповита!.. Тут пана немає,
Усі ми однако на волі жили!
Усі ми однако за волю лягли,
Усі ми і встанем, та Бог його знає,
Коли-то те буде...*

(«Буває, в неволі іноді згадаю...») [4, II, 209]

Протиставлення героїчного минулого України тому страшному стану, в якому вона перебувала під гнітом царизму, було продиктоване актуальними проблемами тогочасної дійсності. І тоді на сторінках творів Шевченка з'являється образ Розкритої могили, «начиненої благородним трупом», як символ понівеченої, знедоленої України, закутої в кайдани кріпацтва, позбавленої свободи й незалежності.

Отже, розкопки навколо Великого льоху – це не просто історичний антураж, своєрідні декорації, на тлі яких розгортається розповідь. Йдеться про надзвичайно важливе місце, яке посідає культурно-історична спадщина українського народу, славне героїчне минуле України в системі поглядів поета, в конструюванні його ідеологічної концепції, в побудові власного філософського світогляду. Звернемося до сучасного філософського словника: «В українській інтелектуальній історії переломне значення мала вперше сформульована Шевченком

ідея нації як духовного континууму «мертвих, і живих, і ненарождених» («Посланіє»). Порівняно з виробленою німецьким класичним ідеалізмом, вона відзначається, по-перше, цілковитим ігноруванням державного і недержавного («історичного» й «неісторичного») способів існування нації (що було особливо актуальним для пробудження української національної свідомості), а по-друге, нелінійним (циклічним) розумінням національної духовної тяглості як такої, в якій не лише предки відповідають за долю нащадків, а й нащадки – за долю предків (посмертну)» [6, 718].

Ця філософська ідея є провідною у поемі Шевченка «Великий льох», вона єднає й цементує всі пласти й мотиви поеми: реальний і метафізичний, побутовий і релігійний, соціальний і містичний. Їх синтез стає основою для формування історіософічної, національної ідеї Шевченка. В поемі він досяг довершення художньо-концептуальної ідеї й образу України, системою художніх засобів виклав основи власної націософії.

У «Великому льосі» мотив розкопаних могил набуває полісемічного звучання. Це не просто символ сплюндрованої слави України. Тут маємо загострений соціальний мотив: могили розкривають тому, що з живих вже нема чого дерти.

*Тепер уже заходились
Древності шукати
У могилах... бо нічого
Уже в хаті взяти:
Все забрали любісінько* [4, I, 227].

Проте найголовніше – це сакральний зміст символу Великого льоху. Скарб, захований у ньому, – душа української нації, духовні сили, що мають відродитися. У Шевченка всі українці: «і мертві, й живі, й ненарожденні» – то єдина сутність, єдиний родинний організм нації. За шевченківські часи той організм був знесилений, напівмертвий. Імперія здійснила над ним наругу, підкорила і зламала опір, висмоктала живильні сили, але душу нації знищити не вдалось, попри все вона вціліла і являє вміст сакральної раки, що десь потаємно захована, у глибинних сховищах Великого льоху. Шевченко вірить, що настане день Відродження й Воскресіння. Після Страшного Суду, після спокути й покарання злих і грішних відродиться Україна, відродиться воля і правда, й настане благо для українського народу.

Василь Пахаренко так розшифровує символ «Великого льоху» (до аналогічних висновків призводяться розвідки інших дослідників): «У великому льоху – могилі – заховане саме осердя української національної душі. Коли ця душа (лицарство, волелюбність, кордоцентризм, демократизм) прокинеться, заговорить в українцях, тоді буде здобуто волю, побудовано досконалу державу за «новим і праведним законом». Москві ще не вдалося знищити це осердя. Якщо його виявлять загарбники, воно загине; постане ж у всій силі й красі розбуджене новим Гонтою, після зруйнування церкви-домовини» [5, 22].

Вище вже було сказано, що в містерії Шевченка немає позитивних дійових осіб, це маскарадна містерія суцільного зла – зла абсолютного, зла раціонального, зла, що криється під личиною добра, – але противагою цьому негативу виступає грандіозна позитивна ідея, ідеальна візія царства Добра, Волі і Правди, що виникне після апокаліпсного знищення руйнівних сил зла. Ця ідея закладена в пророцтві народження й перемоги Месії добра і правди та докладно зображена і продекларована в епілозі поеми.

*Церков-домовина
Розвалиться... і з-під неї
Встане Україна
Грозвіє тьму неволі,
Світ правди засвітить,
І помоляться на волі
Невольничі діти!.. [4, I, 233].*

Ці сім заключних рядків поеми насичені таким могутнім енергетичним позитивним потенціалом, який є ознакою лише релігійних вірувань. Шевченкова віра в світле прийдешнє України автентична його вірі в Господа.

Леонід Білецький доходить такого висновку: «... для Шевченка держава Україна не є утвір того чи іншого провідника народу, а утвір надприродний, що пливе із світового розуму і втілюється в душі української нації, коли вона того хоче, як її моральна і релігійна необхідність... Шевченко в необхіднім існуванні української держави бачить не продукт людської сваволі, а відбиток Божої ідеї, живий морально-артистичний утвір» [11, 264].

Феноменом творчості Шевченка було те, що свою ідею України він зміг тогочасною рецепцією передати поколінням прийдешніх українців.

Крізь усю сюжетну канву «Великого льоху» тінню ковзає персонаж Богдана Хмельницького. Наче привид, душа якого не має покою, витає він над місцями, де завдав кривди отчому краю, уклавши фатальний договір із Москвою, який став причиною занепаду, а згодом і поневолення України.

*Стоїть в селі Суботові
На горі високій
Домовина України,
Широка, глибока.
Ото церков Богданова.
Там-то він молився,
Щоб москаль добром і лихом
З козаком ділився [4, I, 233].*

Бачимо, що навіть топоніміка місця, де розгортається сюжет «Великого льоху», обумовлена постаттю Хмельницького й певними історичними подіями, які тут відбувалися. З цього місця почався занепад України.

*Отак-то, Богдане!
Занапастив єси вбогу
Сироту Україну!
За те ж тобі така й дяка.
Церков-домовину
Нема кому полагодить!!
На тій Україні, на тій самій, що з тобою
Ляха задавила!
Байстрюки Єкатерины
Сараною сіли [4, I, 233].*

З цього місця розпочнеться Відродження України, про що пророкує Шевченко в останніх рядках поеми.

Кожна трійця персонажів «Великого льоху» піднімає тему Богдана Хмельницького. Ворони характеризують його як злодія, вбачаючи споріднену душу.

*Крав! Крав! Крав!
Крав Богдан крам.
Та повіз у Київ,
Та продав злодіям,
Той крам, що накрив [4, I, 224].*

Трагедією обернулася для пташки-душі, що за життя була дівчиною Прісею, зустріч із Богданом Хмельницьким. Треба зауважити, що саме Прісія персоніфікує собою образ України періоду її розквіту, світлих вільних часів.

*Отак-то я в Суботіві
Росла-виросла!
Як квіточка; і всі мене
Любили й вітали.
І нікому я нічого,
Ніже злого слова
Не сказала. Уродлива
Та ще й чорноброва [4, I, 221–222].*

Вільне щасливе життя України увірвалося Переяславською угодою. Шевченко вважав цю угоду відправною точкою нещастя українського народу.

*Дивлюсь – гетьман з стариною.
Я води набрала
Та вповні шлях і перейшла;*

*А того й не знала,
Що він їхав в Переяслав
Москві присягати!.. [4, I, 222].*

*І вже ледви я, наледви
Донесла до хати
Оту воду... чом я з нею
Відер не побила!
Батька, матір, себе, брата,
Собак отруїла
Тію клятою водою!
От за що караюсь.
От за що мене, сестрички,
І в рай не пускають [4, I, 222].*

В образі Богдана Хмельницького Шевченко проектує історичне зло. Переяславська угода вважалась Хмельницьким благом для України, з часом вона обернулася лихом, нещастям, руйнацією. Тому Шевченко з таким уїдли-вим сарказмом висміює наміри лірників (сліпого, кривого і горбатого) «про Богдана мирянам співати», про «Ясси, і про Жовті Води, і містечко Берестечко». Не варто оспівувати подвиги «великородного гетьмана», якого москалі пошили в дурні.

Шевченко повністю ігнорує заслуги гетьмана як політичного діяча, провід-ника нації на критичному етапі її історичного буття, його дипломатичний та полководчий хист, привабливі риси його особистості, врешті-решт, природну хоробрість, військову звитягу, неординарність, могутність характеру, відда-ність Україні! Так, Хмельницький був відданий Україні, вболівав за її долю, щиро бажав їй блага, але припустився фатальної помилки, не передбачив усіх наслідків укладеної угоди. За це Шевченко засуджує гетьмана.

Одним із перших без ідеологічних шор спробував розглянути складну, нео-днозначну проблему зображення історичної постаті Богдана Хмельницького в творчості Шевченка Юрій Барабаш: «Прецінь Шевченко не є вченим істо-риком, дослідником, який скрупульозно визбирує та систематизує факти, щоб ретельно їх зважити, зіставити, всебічно проаналізувати; він поет, насамперед поет, виключно поет, і у його підході до історії превалює емоційне, значною мірою міфотворче начало, влада серця, а не диктат розуму, історіософія, а не історіографія. Він не забув славних Богданових перемог на Жовтих Водах, під Корсунем і Пилявцями, але Переяслав заступає для нього ці перемоги, бо в його поетичній свідомості Переяслав – то знак лиха, тяжкої поразки України, чорний символ національної трагедії». І далі: «Так, либонь, Шевченко «непра-вий» щодо Хмельницького, бо не відтворив образу гетьмана в усій його повноті і суперечливості, не розкрив усієї гами Богданових сподівань, вагань, розчару-вань (лишень доторкнувся до цієї теми в поезії «Стоїть в селі Суботові...»), так

і не розв'язав Переяславського вузла. Однак у Шевченка своя правота, правота митця, котрий з граничною гостротою відчув і віддав образу, гіркоту, гнів нації, яка втратила, і то після стількох подвигів, стількох жертв, найдорожче – волю, відчула себе ошуканою, відкинутою самодержавним катком на узбіччя імперії. Шевченко судить великого гетьмана не за науковими критеріями, а за сприйнятим емоційно й осмисленим поетично суворим кодексом козацької честі...» [12, 111].

Шевченко засуджує Хмельницького за те зло, що він спричинив Україні, від імені поляглих козаків, честі і слави національної, отого «благородного трупа», останками якого сповнена українська земля.

*Костяки в льоху лежали
І мов усміхались,
Що сонечко побачили.
От добро Богдана!
Черепок, гниле корито
Й костяки в кайданах!* [4, I, 232].

Все, скінчилась поема «вольного народу». Народжений вільним, народ помирає з кайданами на руках. Кайдани – оце і є Богданів спадок, «добро Богдана».

Хмельницького, його Переяславську раду вважає Шевченко першопричиною руйнації України. Але провину гетьмана поділяють душі-пташки, що годили-служили й усміхались ворогам України, бігли поперед них із повними відрами, убогі лірники, що звеселяли піснями, та злі ворони, що кружляють над напівмертвою країною в очікуванні скорої наживи. Нашадкам завинили предки, що дозволили завести себе в оману й обдурити, предкам завинили нащадки, бо забули їх славне минуле й не змагаються за його відродження. Циклічне коло зла, яке автор прориває могутнім фіналом апокаліпсичного звучання, що завершується акордом воскресіння й відродження. Церква-домовина, притулок сил зла розвалюється, з великого льоху визволяється нетлінна душа нації, невольничії діти стають вільними, сяє світ Правди.

Вражає концептуальна виваженість Шевченка в поемі, надзвичайно насиченій емоціями, в якій серед образних засобів превалюють гротеск, сарказм, трагізм, де всі дійові особи несуть функціональне навантаження символів-кодів. Здавалося б, серед розбурханого моря емоцій неможливо вивести концептуальний задум. Шевченкові це вдалося. Логіка думки поєднується з логікою емоцій, вони посилюють одна одну, результатом чого постає довершена національно-софська конструкція в художньо-образній формі містеріального жанру, ідейна глибина якої сягає сакральної глибини і змісту образу «Великого льоха».

Список використаних джерел

1. Моклиця М. Модернізм як структура : Філософія. Психологія. Поетика / М. Моклиця. – Луцьк, 2002. – 387 с.
2. Барабаш Ю. «Я так її, я так люблю...»

(Шевченкова Україна: словообраз, концепція, текст) / Ю. Барабаш // Сучасність. – 2003. – № 7–8. – С. 111–129. **3.** Літературознавчий словник-довідник. – Київ : Академія, 1997. – 750 с. **4.** Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. / Т. Шевченко. – Київ. – 1989–1990. – Т. 1–2. **5.** Пахаренко В. «Великий льох» : національна ідея, історіософія, метафізичний контекст / В. Пахаренко // Слово і Час. – 2001. – № 3. – С. 16–23. **6.** Філософський енциклопедичний словник. – Київ, 2002. – 742 с. **7.** Коцюбинська М. Етюди про поетику Шевченка / М. Коцюбинська. – Київ, 1990. – 271 с. **8.** Пахаренко В. Незбагнений апостол / В. Пахаренко. – Черкаси, 1999. – 296 с. **9.** Лепкий Б. Про життя і твори Тараса Шевченка / Б. Лепкий. – Київ, 1994. – 171 с. **10.** Плющ Л. «Причинна» й деякі проблеми філософії Шевченка / Л. Плющ // Сучасність. – 1979. – № 3. – С. 8–29. **11.** Білецький Л. «Великий льох» / Л. Білецький // Шевченко Т. Кобзар : в 2 т. / Т. Шевченко. – Вінніпег, 1952. – Т. 2. – С. 261–265. **12.** Барабаш Ю. Випадок Хмельницького / Ю. Барабаш // Сучасність. – 1996. – № 3–4. – С. 100–117. **13.** Білецький О. Ідейно-художнє значення поеми «Великий льох» / О. Білецький // Білецький О. Твори / О. Білецький. – Київ, 1965. – Т. 2. – С. 244–249. **14.** Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо / Г. Грабович. – Київ, 2000. – 318 с. **15.** Жулинський М. Слово і доля / М. Жулинський. – Київ, 2002. – 640 с. **16.** Чижевський Д. Нарис з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. – Мюнхен, 1983. – 175 с.

// «З його духа печаттю...» : Шевченкознавчі студії : зб. ст. / відп. ред. Є. М. Прісовський ; ОНУ ім. І. І. Мечникова. Одеса : Астропринт, 2004. С. 79–101.

Франко і Сенека: типологічні сходження

Безмежно широке поле філософських зацікавлень і мрій І. Франка. Навіть при поверховому прочитанні його поетичних збірок виявляємо певні філософські основи, причетність автора до тих чи інших філософських напрямів, в т. ч. і найновітніших.

Для підтвердження сказаного можна назвати поетичну збірку «Зів'яле листя», в якій послідовно виписано образ героя-небіжчика з його «духовним настроєм» [2, с. 119] й усіма сутнісними проблемами: нерозділеної любові, відчаю, самотності, песимізму. Третій цикл, у якому розвиваються теми самогубства, абсурдності життя є одним з найсильніших виявів «екзистенціалізму», напряду розвитку філософської думки вже ХХ століття. Можна згадати й Франкову «Книгу Кааф», окремі її вірші про поетичний дар, натхнення, «міць сугестій, зближень» [3, с. 165]. Винятковість поета можна прочитувати в контексті онтологічної герменевтики, гайдеггерівської концепції літератури й мистецтва. Для чого поет, навіщо поет, яке місце його в скрутну добу, в «долях світової ночі» [2, с. 249], «ці питання, які у ХХ ст. розв'язував Гайдеггер, зокрема у своїй праці «Навіщо поети?», Франко художньо осмислював ще у своїй, написаній ще на схилку 19-го століття, «Книзі Кааф». Такий діалог двох віддалених у часі мислителів, їх розмова про буття поета і сутність поезії видається цікавим. Цікавим є і Франкове (цілком модерне) обґрунтування психоаналітичного розуміння мистецтва у «Лісовій ідилії», тій же «Книзі Кааф», і в трактаті «Із секретів поетичної творчості». Отже, Франко (як це ми схематично показали) сугерує модерну філософію, передхоплює екзистенційні та постмодерні шукання новітньої доби.

Водночас у поетичному світі Каменяра закодовано й ідеї, проблеми, певні позиції античної філософії. Загалом же Франка, як натуру романтичну, завжди приваблювало минуле свого народу, своє старовинне і чуже, своєрідне, як далеке від сучасності, так і те, що довго триває або ж є сучасним і актуальним сьогодні.

Щодо сфери вічних ідей, яку охоплював Франко своїм духовним зором, то вочевидь така вже природа генія «об'єкт його як такого, за висловом Шопенгауера, – суть вічні ідеї... істотне, непроминяльне всіх явищ світу, пізнання ідеї – його джерело, повідомлення цього пізнання – його єдина мета» [9, с. 411–413].

Не інакше як метафізична сила генія, його Муза спрямовували Франка, його пізнавальні здатності до досягнення ідеалів минувшини, ідей «великих учителів людськості» [2, с. 180], мислителів різних часів і народів. «Блукаючи по різних стежках всесвітньої історії та літератури» [2, с. 179], вибирав наш поет «поодинокі камінчики» [2, с. 179] народної мудрості, адже ж знав, інтуїтивно передчував (геній бо завжди прозорливий і передбачливий), що все те знадобиться

для пізнішого вжитку..., для створення універсальної картини світу, поетичного вираження цілісної сутності моралі. Давні афоризми, сентенції магометан, індусів, буддистів, християн-аскетів, гностиків, стоїків сприймалися Франком приязно, сердечно-довіжливо, з відчуттям певної солідарності, спорідненості у внутрішньому смислі, самим дусі повчань. Голос мудреців (як твердив Шопенгауер у своїх «Афоризмах», «мудреці всіх часів постійно говорили одне і те ж» [9, с. 184]). Франко прагнув озвучити у своїх віршах, передати також дух і етичну тенденцію, те, що, очевидно, становить сутність кожної релігії. Цим, власне, і пояснюється філософська строкатість лірики Франка, те її розмаїття, що сприяє популяризації, адже кожен може відчитати в ній те, що хоче прочитати, віднайти те, що шукає. «Пошукай – знайдеш» [6, с. 78] повчав римський філософ і письменник Луцій Анней Сенека. В листі до свого молодого приятеля Луцилія Сенека надалі зізнавався: «...все ще з чужого черпаю. Але чому з чужого? Все, що гарно сказано... також моє» [6, с. 78]. Візьмемо ці слова Сенеки за відправну точку нашого дослідження типологічного зрізу Франко–Сенека, спробуємо розглянути збіжності у поглядах двох мислителів на проблему спадкоємності («свого» і «чужого») в оригінальній творчості.

Цікавим є оте визнання Сенекою самого факту присвоєння чужого слова і, власне те, що ця імперативна фраза повторюється в різних контекстах, це значить, що вона має особливу важливість, якусь навіть магічну, сугестивну (навіювальну) силу. Прикметно, що Сенека доволі часто в своїх листах проковує Луцилія до відшукування цитат різних мислителів, власних ключових думок і афоризмів, пропонує читання на зразок «прогулянки текстом» (Барт). Висловлювання Сенеки «Пошукай – знайдеш» [6, с. 78], прорефлексований аспект інтертекстуальності, звучить вже зовсім у дусі модерної філософії, згадати б настанову Варта: «Текст треба розглядати не як завершений, закритий продукт, а як прогрес продукування, «підключений» до інших текстів, інших кодів (це і є інтертекстуальність)» [1, с. 497].

Звернення античного філософа до теми «чужого» слова, акцентуація на привласненні, запозиченні окремих висловлювань і образів засвідчують, що очевидно і за життя Сенеки проблема міжтекстових зв'язків, інтертексту була актуальною. Звісно, що проартикульована вона не в сучасних термінах. У кожному разі, посилаючи дарунки (цитати) Луцилію, зазначаючи авторів цитат («Позичу в Епікура» [6, с. 81]); «вдамся до Ціцерона» [6, с. 811] «відішлю тебе до Епікура» [6, с. 84]), Сенека ініціював вихід за межі тексту, в сучасних термінах кажучи, ініціював інтенціальну (сплановану автором, усвідомлювану ним) інтертекстуальність.

Тема «свого» й «чужого», міжтекстових співвідношень цікавила й Франка, українського мислителя й письменника. Як відомо, ця проблема стала визначальною у Франковій літературно-критичній спадщині. Численні історико-літературні праці, рецензії, передмови Франка присвячені питанням запозиченого сюжету, «міри оригінальності в оброблюванні «чужої» «теми» [29, с. 442]. Згадати б лишень славнозвісну габілітаційну лекцію про Шевченкову поему «Наймичка», в

якій Франко розмірковує про вибудування митцем неповторних комбінацій, перетворення чужих, запозичених сюжетів, реінтерпретацію їх у новому контексті. Пригадується й знаменитий трактат «Із секретів поетичної творчості», його висновки про закони поетичної творчості, принципи асоціативної поетики, багатозначність символу, який не піддається вичерпній інтерпретації. Як представника порівняльно-історичної школи, теоретика і практичного критика Франка безумовно цікавили історія впливів і запозичень, рецептивні аспекти літературного процесу й структури художнього твору. Слід зауважити досить послідовне, системне осмислення Франком цих проблем, те, що його міркування стали пам'ятками своєї епохи і водночас виявились співзвучними думкам модерних філософів вже XX ст.

Цікаво, що у Франкових висловлюваннях про ставлення до чужого тексту, в міркуваннях про генетичний підхід до розуміння художнього твору маємо дивовижний перегук з твердженнями Сенеки, його думками й афоризмами. Порівняймо вже нами згадувану імперативну формулу Сенеки «...все ще з чужого черпаю... Все, що гарно сказане... також моє» [6, с. 78].

У Франка знаходимо подібне зізнання у передмові до збірки «Мій Ізмарагд»: «Не показую при поодиноких віршах джерел, відки їх узято...» [2, с. 180]. Франко міг би пояснити словами Сенеки «все, що гарно сказане... також моє». І далі Франко (в дусі Сенеки) розмірковує: «Обік оригінального, є тут чимало й такого, де на чужу основу я накладав свої власні узорі. А відки взято сю основу і кого й де «наслідуваного», се лишаю цікавості тих критиків свого і будучого віку, котрі не будуть мати і вміти, що кращого робити як віднаходити «джерела», з яких котрий поет черпав своє вітхнення. Гай, гай! Ті джерела сотки, тисячі літ створені і доступні кожному, і здоровому оку й шукати їх недалеко» [2, с. 180]. Знову ж пригадується фраза Сенеки: «Пошукай – знайдеш» [6, с. 78]. І хоча, як ми знаємо, Франко інколи не хотів виказувати джерел своїх творців (як-от окремих віршів збірки «Мій Ізмарагд», чи ліричної драми «Зів'яле листя»), мовляв, звідки взяв то й взяв, головне – не матеріал, а вирізьблений рукою майстра виріб, художній твір, які почуття він викликає, яку інформацію доносить, які думки сугерує, та сам він у своїй літературно-критичній діяльності безперечно керувався тим же принципом, що й Сенека («Пошукай – знайдеш») й відшукував джерела, паралелі, генезис того чи іншого твору.

Отож можна говорити про тяглість, відлуння давньої і все ще актуальної проблеми міжтекстових взаємин. Маємо справу, власне, з історичною традицією, традицією, що поєднує Франка і Сенеку і зрештою їх обох з нашою сучасністю. Оскільки обидва мислителі підводять нас до розуміння функцій чужого слова, пропонують виявляти інтертекстуальні зв'язки, цікавим видається простежити типологічні подібності між текстами Франка й Сенеки. Маємо на меті зробити акцент на відлунні у Франковій ліриці стоїчних доктрин Сенеки, співвідносній з ними світоглядній налаштованості творів українського мислителя; з'ясувати також особливості введення в тексти Франкових поезій ремінісценцій з творчості філософа й письменника Луція Сенеки.

Такого роду зіставлення видається нам цілком правомірним. Франко був добре обізнаний з творчим доробком Луція Сенеки, часто звертався до нього, як-от: у студії «Откровеніє св. Степана» (характеризуючи фантазії християнських новелістів і апографів, відмітив одну з них – «переписку апостола Павла з Сенекою») [36, с. 165]; у праці «Святий Климент у Корсуні» Франко згадує «Контроверсій» Сенеки, наводить окремі уступи, аналізує форму, стиль й доводить, що такі хитромудрі теми служили для вправ стилю у софістичних школах» [34, с. 70].

У передмові [до видання: «Уільям Шекспір. Гамлет, принц датський»] Франко цитує Сенеку й допускає, що саме його «Медея» послужила імпульсом Шекспіровій уяві: «Що Шекспір знав Сенеку і його трагедії се ми бачили в «Гамлеті», бачимо і в інших драмах» [32, с. 188] – такого висновку доходить Франко, простеживши типологічні збіжності між текстами Сенеки і Шекспіра.

Ми навели лише декілька Франкових розвідок, в яких розглядається творчість Сенеки, бібліографічні покажчики імен, що додаються до літературознавчих студій Франка, і в яких нерідко зустрічаємо ім'я Сенеки, засвідчують досить вагомий інтерес до творчості видатного мораліста. Та, що важливіше в аспекті нашої теми – ідеї, образи, висловлювання Сенеки репрезентовані в поетичній творчості Франка. Вже в першій збірці «Балади і розкази» Франко молодий початкуючий поет віддає належне стоїчній моральній філософії. Зазначимо найважливіші моменти.

Вірш з промовистою назвою «Божеське в людськiм дусі» в загальній його світоглядній концепції віддзеркалює уявлення про Бога як творця «світу живого» [3, с. 290], як творчої сили буття. У зверненні до Бога, монолозі ліричного героя формулюється точка зору, згідно якої Бог присутній у кожній людині, «божеське», божественне дароване всьому роду людському:

*Коли ти в світ слав рід людський
Життя людей зробив борбою,
Свою ти божеськість їм дав
Дух, творчу силу із любовою* [3, с. 290].

Саме в такому ключі осмислюють єдність Творця з людиною і світом стоїки. Для них світ – божественної природи, кожна річ у світі – божественна. Згідно стоїчної доктрини, «божество існує, але не поза всесвітом, а в ньому. Воно з ним ідентичне – це пантеїзм стоїків» [7, с. 156]. Звідси завдання людини: вона є частиною всесвіту, розумного і божественного, тож має жити згідно з усесвітом і бути вірною законові, який править усією природою. У Сенеки в шістнадцятому листі до Луцилія читаємо: «У кожній добродішній людині селиться якийсь бог... Як сонячні промені, хоч торкаються землі, все ж перебувають там, відкiля злітають, так само й дух, великий і святий, посланий-сюди з тим, щоб ми ближче пізнали божественне, спілкується з нами, але разом з тим не пориває із своїми небесними витоками: від них залежить, на них дивиться, до них звер-

тається по снагу, а в нашому житті присутній як вища, краща сила» [6, с. 141].

У Франка думка про божественну природу людини висловлена в сконденсованому вигляді:

*Дух наш із твого духу родом
І вічно зв'язаний з тобою
А вічній огнива ті –
Лиш творчість духу із любовою* [2, с. 291].

Художня філософія раннього Франка нагадує роздуми Сенеки, містить ремінісценцію з них. Варто порівняти вже заголовок вірша «Божеське в людським дусі» і фразу з розлогого повчання Сенеки: «У кожній доброчесній людині селиться якийсь бог». Заголовок Франкової поезії виконує інтертекстуальну функцію, відводить нас до міркувань Сенеки, пропонує саме такий вектор сприймання, кажучи словами Яусса, справджує «горизонт очікування» [10, с. 371]. Можемо відмітити певну близькість у світоглядних орієнтаціях раннього Франка й Сенеки. З такими об'єктивно-ідеалістичними поглядами Джеджалик ввійшов в українську літературу. Цікаво пригадати його ранню працю «Поезія і її становисько у наших временах», в якій виголошується думка про «іскру Божества, котрою наділений дух людський» [26, с. 398]. І вже зовсім близько до філософії стоїцизму погляди молодого Франка у вірші «Шукай краси, добра шукай».

*Шукай краси, добра шукай!
Вони є все, вони є всюди.
Не йди в чужий за ними край,
Найперш знайди їх в своїй груді* [2, с. 277].

Мудрий Сенека також орієнтував на пізнання божественного в собі, відшукування в самім собі, а не деінде добра. Ось його позиція: «Радше розглянься за непроминальним добром. А ним може бути лише те, що душа віднайде таки в собі самій» [6, с. 111]. «Щасливий не той, кого весь люд має за щасливця, до кого спливаються великі гроші, а лиш той, хто вирізняється стійким, піднесеним духом, хто кидає під ноги все, чим захоплюються інші... хто цінить у людині лише те, що робить її людиною... хто твердий у своїх судженнях, непохитний, безстрашний, кого якась стороння сила може потрясти, але жодна не здатна стурбувати» [6, с. 150].

У хронологічно другій (після «Балад і розказ») збірці «З вершин і низин» стоїчні ідеали й настанови все більш увиразнюються, стають невід'ємною частиною Франкової художньої філософії.

У поезії «Vivere memento!» у загальновідомій фразі «Лиш боротись значить жити...» [1, с. 35] вчувається стоїчна сентенція Сенеки: «Жити – це наче служити у війську» [6, с. 429]. Можливо й Франків заклик до активності: «Встань, прокинься, пробудись!» [1, с. 35] є ремінісценцією з настанови Сенеки: «поспі-

шай жити і вважай, що кожен окремий день – це окреме твоє життя» [6, с. 451]. На нашу думку, існує якийсь внутрішній зв'язок Франка з його каменярством (громадянськими мотивами) і стоїцизмом Сенеки, власне його філософією активності. Звернемо увагу, як характеризує Сенека «хоробрих мужів», як описує зразок стоїка: «Отож ті, кого доля кидає то сюди, то туди, ті, хто в поті чола, долаючи труднощі, то спинається на шпилі, то спускається в прірву, хто рушає в найнебезпечніший похід, – ті хоробрі мужі, на них тримається весь табір, а ті, кого заколисує гнилий спокій, поки інші трудяться – ті, наче туркавки: їхня безпека – у їхній ганьбі» [6, с. 429]. Моральна філософія Сенеки, як бачимо, передбачає прихильність до хоробрості, більше того це головна чеснота в стоїчній концепції людської досконалості. Хоробрість, як зазначає сучасний філософ Е. Макінтайр, – важлива не просто як особиста риса, а як риса, необхідна для підтримки сім'ї та громади... Бути хоробрим – означає бути тим, на кого можна поклатися. Отже, хоробрість – важливий компонент дружби» [4, с. 184]. Саме так поціновується Сенекою хоробрість, це основний гарант єдності громади, «табору». У розумінні Сенеки «хоробрий муж» – бездоганий громадянин, котрий дбає про самовдосконалення, долає безліч перешкод, є зразком для інших, не боїться страждань, смерті. Прикметно, що й у Франка маємо відповідне поняття. Слово «муж» вжите у зверненні до молоді («О. Люнатикові»): «Я б, мов вихор, вас з собою рвав до ясних, світлих мет і до жертви, і до бою вів би ваш я смілий лет!.. Я б мужів з вас повиводив!» [3, с. 268].

Напрочуд актуально звучить ця Франкова рефлексія у наш тривожний час хаосу, сум'яття й морального безладу. Сьогодні (як і за життя Франка) нам бракує мужності... То ж здається це посилення адресоване й нашим сьогоднішнім молодим. Хоч може не науковим розумінням філософії історії, циклічності, того, що є в людській історії повернення одних і тих же моментів, може інтуїцією своєю Франко передбачив, що відчай, зневіра, песимізм час від часу стають модними емоціями, але це та культурна розкіш, без якої доведеться обійтися, щоби вижити в скрутну добу. Тому Франко, як і Сенека у листах до свого молодого приятеля Луцилія радить молоді плекати в собі стоїчні чесноти: впевненість, цілеспрямованість, сміливість, витривалий загартований за всіх випробувань дух. І коли Франко у рефлексорному пориві говорить: «Я б мужів з вас повиводив», то в цьому вигукі відчуваємо пристрасний темперамент борця і пророка Каменяра, людини стоїчного гарту. З психологічного боку Франків пафос цілком зрозумілий: занадто багато кривд він зазнав, долав небезпеки моральні й фізичні, трудився «в поті чола», й самим способом, стилем життя вчив молодих, доводив необхідність стоїчної чесноти мужності, котра дасть змогу людині перебороти всілякі труднощі й нещастя, однаково чи особисті вони чи громадські.

«Будь мужньою людиною...» [2, с. 120] – недаремно Франко взяв ці слова Гете за епіграф до ліричної драми «Зів'яле листя», адже вони випрозорюють світоглядно близьку йому стоїчну настанову: «Будьмо ж наполегливі, завзяті!» [6, с. 247]; «подивляй того, хто не хилиє голови, хто стоїть серед лежачих» [6, с. 245]. Вислів Гете «Будь мужньою людиною і не йди моїм слідом»

[2, с. 120] – підсилює і таке міркування Сенеки: «Хай людина схвалює все те, що схвалює бог. У собі ж хай подивляє нездоланність, тільки зневагу до всіляких бід, тільки те, що розумом – ніщо ж не буває могутнішим од нього – вона взяла гору над випадковістю, стражданням, несправедливістю. Полюби розум!» [6, с. 259].

Якщо Сенека закликав жити згідно розуму, то Франко, виходячи з позитивістських позицій у передмові до збірки «Зів'яле листя», хоч і зазначив свій задум «вздоровить деяку хору душу» [2, с. 120], побороти песимізм, («може, се горе таке, як віспа, котра лічиться вціплюванням віспи?») [2, с. 120] (та це лиш, первісний задум поета), надалі ж, «вдумуючися в ситуацію, в «духовий настрій автора дневника» [2, с. 120], все більш переймаючись його переживаннями, Франко вже прагне виправдати любов, показати, на прикладі героя-небіжчика, як важко людині побороти песимізм, контролювати емоції і пристрасті. Питання, про яке йдеться: песимізм на рівні суспільства – зло, на рівні ж особистості – страждання, зневіра, розлука можуть бути благом, джерелом творчості. Як би сказав Сенека: «у самих труднощах росте й міцніє наш дух» [6, с. 95]. Хто знає, чи міг би Франко створити шедевр світової лірики «Зів'яле листя», якби не переживав подібні почуття. Але ж, як зазначає Е. Макінтайр, деякі люди мають успадковану схильність чинити в деяких випадках так, як того вимагають певні чесноти [4, с. 223]. Франко скористався цим щасливим дарунком долі, зумів зберегти чесноту самовладання, підкріпивши її твердими принципами, він сам йшов слідами «благородного мужа» (а не героя) і прокладав дорогу іншим – своїм сучасникам і нині живущим. «Запитаєш, хто благородний? – звертався Сенека до Луцилія і відповідав: «Хто від природи схильний до чесноти. Ось єдине, що треба брати до уваги» [6, с. 147].

«Благородний муж», поет і громадянин (тут ми схиляємось до думки Р. Голлода, що поняття «поет» і «громадянин» взаємодоповнюють одне одного)) добровільно і свідомо взяв на себе обов'язок жертвовно служити людям. В дусі стоїчної філософії (як-от у Сенеки: «на хоробрих мужах тримається весь табір» [6, с. 429]) виконана кінцівка вірша «Vivere memento»:

*Люди! Люди! Я ваш брат
Я для вас рад жити
Серця свого кров'ю рад
Ваше горе змити...* [1, с. 36].

Вражаючими є щирість, непідробний громадянський пафос Каменяра.

Засади стоїків, зокрема слова Сенеки, який оскаржує тих, кого заколисує «гнилий спокій» «кого несе течією» [6, с. 429] незримо, як прихована ремінісценція, присутні у поезії «Semper idem!»

*Проти рожна перти,
Проти хвиль плисти,
Сміло аж до смерти
Хрест важкий нести* [1, с. 54].

У циклі «На старі теми» збірки – *Semper tiro* – означення «блаженний муж» винесене в заголовок вірша. «Блаженний муж, що йде на суд неправих» часто повторюється в тексті, набуває щоразу нових значень, конкретизує певну характерну рису героя, поступово вирізьблюючи образ лицарського духу. Цей образ акумулює найважливіші риси мужа стоїчного гарту: терпеливість, безкомпромісність, стійкість у стражданнях, готовність до самопожертви:

*Блаженний муж, що серед гвалту й гуку
Стоїть, як дуб посеред бур і грому,
На згоду з підлістю не простягає руку,
Волить зламатися, ніж поклониться злому* [3, с. 149].

Знаменна фраза «Блаженний муж» (нею починається кожна строфа), немовби відлуння давноминулого, відживлює в пам'яті «Давидові псалми» і водночас поновлює інший коментар, вислів Сенеки про істинне благо-доброчесність («благо – це те, що пов'язане з чеснотами; а що пов'язане із злом, те ганебне») [6, с. 123]. Живий голос Сенеки, екзальтація автора «Моральних листів» вчувається чи не в кожному рядку вірша. Емоційно-насичені фрази-сентенції, ударна кінцівка «Блаженні всі, котрі не знали годі. Коли о правду й справедливість ходить: Хоч пам'ять їх загине у народі, та кров їх кров людства ублагородить» [3, с. 149], антитеза, парадокс, моралізаторські інтонації – всі ці зображальні засоби, які використовує Франко, полюбляв і Сенека у своїх «Моральних листах до Луцилія».

Що ж до образу лицарського духу, майстерно виписаного у поезії «Блаженний муж...», то, як слушно зауважив В. Корнійчук, цей образ виступає своєрідним двійником Мойсея, тільки позбавленим його сумнівів та вагань... Це ще й один із «Каменярів»... [3, с. 133] дозволимо собі конкретизувати думку авторитетного вченого – Каменярів, мужів стоїчного гарту. Як на наш погляд, поетична візія «Каменярі» пройнята духом мужності, нескореності і самозречення, є наочною ілюстрацією стоїчного ідеалу. Які чесноти визначають героїв-каменярів? Мужність, вірність, побратимство, самозреченість, людяність. Саме ці вартощі, згідно Сенеки, є різновидами людської досконалості, їх в різних контекстах підкреслює римський філософ у «Моральних листах до Луцилія», їх же поетизує Франко у поетичній творчості, власне це й споріднює мислителів віддалених епох, ставить їх у ряд тих творців, якими пишається людство як «бунтарями духа», що повстають проти кайданів, які сковують вияв і розвиток людських сил [5, с. 101].

Зближує двох мислителів риса (властива геніям) – вміння надати філософського змісту ідеї, сприйнятій від традиції. В площину роздумів Сенеки (очевид-

но під впливом Епікура, Цицерона...) вміщено проблеми: життя і смерті, розуму і відчуття, відчаю-надії... У Франковій ліриці вирішуються ті ж духовно-сутнісні проблеми, варто лишень розглянути збірку «Мій Ізмарагд», притчі з промовистими назвами «Притча про життя»; «Притча про віру», «...вдячність»; «...правдиву вартість»; «...смерть»; «...радість і смуток».

Цікаво було б дослідити більш детально і ці паралелі, власне морально-етичну філософію Франка і Сенеки, але це поле нашої подальшої роботи. Ми ж розглянули переважно лицарські чесноти, те, як їх визначають мислителі. Можемо сказати, що «великі учителі людства» [2, с. 180], кристалізуючи свої оптимістичні версії стоїцизму, системи цінностей і чеснот, творили історію моралі.

Список використаних джерел

1. Гайдеггер М. Навіщо поети? / М. Гайдеггер // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів, 2002. – С. 249.
2. Барт Р. Від твору до тексту / Р. Барт // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів, 2002. – С. 491.
3. Корнійчук В. Універсум минулого й сучасного у циклі «На старі теми» І. Франка / В. Корнійчук // Укр. літературознавство. – Львів, 1996. – Вип. 62. – С. 133.
4. Макінтайр Е. Після чесноти : дослідження з теорії моралі / Е. Макінтайр. – Київ : Дух і літера., 2002. – С. 184.
5. Петлюра С. Статті / С. Петлюра. – Київ, 1993. – С. 101.
6. Сенека Л. А. Моральні листи до Луцилія / Л. А. Сенека. – 2-ге вид. – Київ : Основи, 1999. – 608 с.
7. Татаркевич В. Історія філософії / В. Татаркевич. – Львів, 1997. – С. 156.
8. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – Київ, 1976–1986.
9. Шопенгауер А. Під завісою істини / А. Шопенгауер. – Сімферополь, 2003. – С. 411.
10. Яусс Г. Естетичний досвід і літературна герменевтика / Г. Яусс // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів, 2002. – С. 371.

// *Філософські пошуки. 2006. Вип. 21/22 : Іван Франко – видатний український мислитель-гуманіст : до 150-річчя від дня народж. ; Філософія психоаналізу в Україні : до 150-річчя від дня народж. З. Фрейда. С. 15–25.*

**До історії видань «Кобзаря» Тараса Шевченка
(1840–1867)**

В галузі шевченкознавства вивчення видань «Кобзаря» Т. Г. Шевченка посідало завжди найпочесніше місце. В цьому напрямі найбільше зроблено в радянському літературознавстві і, насамперед, в дослідженнях відомих шевченкознавців – Є. П. Кирилюка, І. І. Пільгука, П. К. Волинського та інших.

Однак питання це розроблюється в основному в загальних працях про Шевченка, або в статтях переважно присвячених ювілейним датам письменника. Монографічного дослідження про видання творів Шевченка, особливо видань «Кобзаря», ще не створено. А втім велич «Кобзаря» визначається не лише геніальними його поетичними творами, а й його значенням в загальному розвитку українського мистецтва та літератури. Від «Кобзаря» йдуть українська пісня, музика, графіка і т. д.

Наша праця є спробою в межах обраного періоду подати загальний огляд історії видань «Кобзаря» від першого видання 1840 року до видань 1867 року (Кожанчикова, Лисенкова).

Перший «Кобзар» Шевченка був виданий Мартосом у Петербурзі 1840 року майже проти бажання самого автора, який через скромність вважав свої поезії незрілими і не вартими друку.

Зовні «Кобзар» в цьому виданні був невеличкою книжечкою, яка проте внутрішнім змістом і силою художнього слова була шедевром, знаменувала появу українського народного поета – основоположника нової української літератури, її революційно-демократичного напрямку. В цій книзі Шевченко перший з українських поетів розкрив в усій повноті красу і силу української мови, розбудив велику любов і повагу до неї.

Поява першого «Кобзаря» була разом з тим і першою публікацією поезій Шевченка. Ця збірка творів була підготовлена до друку в 1839 році, тобто через рік після звільнення Шевченка з кріпосницької неволі, а дозволена цензором П. Корсаковим до друку 12/II 1840 року.

На титульній сторінці значилось: Т. Шевченко, Кобзарь, СПб. В типографии Е. Фишера, 1840 (в 12-ю долю листа). Перед текстом вміщено гравюру кобзаря з поводирем.

До цієї книжечки увійшли ранні поезії Шевченка. їх було небагато:

1. Думи мої, думи мої!
2. Перебендя
3. Катерина
4. Тополя
5. Думка (Нащо мені чорні брови?)

¹ Стаття написана у співавторстві з Владимирським А. А.

6. До Основ'яненка
7. Іван Підкова
8. Тарасова ніч.

Назва «Кобзаря» найповніше відповідала змістові збірки. Шевченко був на-
тхненим співцем уявленого народу кріпосницької Росії. «Шевченко, – гово-
рив його друг Костомаров з приводу «Кобзаря», – був обранцем народу в пря-
мому значенні цього слова. Народ ніби обрав його співати замість себе. Поезія
Шевченка є безпосереднім продовженням народної поезії – законна дочка її.
Муза Шевченка розіпнула завісу народного життя»².

І справді. Уже в першому «Кобзарі» Шевченка з глибокою художньою силою
розкриваються картини тяжкого життя народу, оспівується його боротьба за ви-
зволення від поміщицько-кріпосницького гніту. Особливо грізним застережен-
ням проти панства прозвучала поема «Тарасова ніч». Отож, уже перший «Коб-
зар» Шевченка стає політично небезпечним виданням для поміщицько-кріпос-
ницької Росії. Тому саме дальша історія видань «Кобзаря» вказує на безперервне
знущання над особою поета та його творчістю. Царські саграти, забороняючи
і конфіскуючи твори Шевченка, всілякими засобами намагались водночас ви-
корчовувати із свідомості народних мас і саму пам'ять про поезії та їх творця.
З нападками на перший «Кобзар» відразу виступили і такі реакційні журнали,
як «Библиотека для чтения», «Сын отечества» та інші. Схвально відгукнувся на
вихід «Кобзаря» журнал «Маяк», але це була спроба спрямувати творчість моло-
дого поета в бік «офіційної народності», в бік реакційного романтизму.

Однак, з перших днів свого виходу в світ «Кобзар» стає дорогим для на-
родних мас, надзвичайно швидко поширюється серед читачів, а в переказах їх
і серед неписьменного люду.

Появу першого «Кобзаря» щиро привітали всі передові діячі української і
російської культури. З українських письменників на появу «Кобзаря» одним з
перших відгукнувся Гр. Квітка-Основ'яненко. В листі від 23 жовтня 1840 року
Квітка-Основ'яненко передає поетові подяку від себе і харків'ян за «Кобзар»,
висловлює особливе захоплення поемою «Катерина»³. В другому листі до
Шевченка (19 лютого 1841 р.), коли вийшла поема «Гайдамаки», Гр. Квітка-
Основ'яненко схвально ставиться до цього твору і повідомляє, що «Кобзар»
дуже сподобався П. Гулаку-Артемівському⁴.

Схвальні рецензії на «Кобзар» з'явилися в журналі «Отечественные запис-
ки», де критичний відділ вів Белінський, в «Литературной газете», в журналі
«Современник» та в інших органах прогресивної преси.

Серед багатьох позитивних відгуків на «Кобзар» 1840 року виділяється най-
змістовніша і найглибша рецензія в журналі «Отечественные записки», про яку

² Костомаров Н. И. Воспоминания.

³ «Основа», 1861, Кн. VII, стор. 4–6.

⁴ «Русская старина», 1879, кн. I, стор. 176–178.

радянські дослідники висловлюють думку, що вона написана Белінським⁵. В рецензії автор пише, що вірші Шевченка «найближче підходять до так званих народних пісень: вони такі прості, що ви їх легко приймете за народні пісні і легенди малоросіян»⁶.

В цій рецензії прекрасно сказано про художнє оформлення «Кобзаря», виконане другом Шевченка художником Штернбергом:

«Видання «Кобзаря» охайне; – до книжки прикладена картинка зроблена Штернбергом – великим майстром зображати малоросійські народні сцени; на картинці представлений сліпий кобзар (співець) з провожатим: кобзар сидить один; руки його лежать на струнах бандури; голова повита думою, поникла. Ви в ньому бачите кочуючого поета: нема на землі місця –

*Тому, хто все знає, тому, хто все чує,
Що морс говорить, де сонце ночує,
Його на сім світі ніхто не приймає»⁷.*

Звичайно, що так висловитися могла людина, яка прихильно ставилась до поета, поважала його і його творчість.

Перше видання «Кобзаря» дуже швидко розійшлося. Отже виникла потреба на нове видання «Кобзаря». І, коли Шевченко був ще на волі, у квітні 1844 року вийшов з друку «Чигиринський Кобзар і Гайдамаки» у виданні книгопродавця І. Т. Лисенкова, з яким Шевченко змушений був через тяжкі матеріальні обставини 8 лютого 1843 р. скласти кабальний, договір віддавши йому «в вечное владение» «Кобзар» і «Гайдамаки»⁸.

Це видання повністю повторює видання першого «Кобзаря». Поему «Гайдамаки» Лисенков не друкував, а закупивши 800 примірників, виданих Шевченком в 1841 році, механічно приєднав їх до 800 примірників «Кобзаря» свого видання, вброшувавши їх в спільну обкладинку.

На обкладинці «Кобзаря» було надруковано: «Чигиринский Кобзарь и Гайдамаки». Две поэмы на малорусском языке Т. Г. Шевченко. Новое издание. С картинкою. СПб. В типографии Х. Гинце, 1844 г. (в 12-ю долю листа). Цензурный дозвол на видання цього «Кобзаря» датовано 17/11-1843 р.

Важливим в цьому виданні було вміщення поеми «Гайдамаки», яка разом з поемою «Тарасова ніч» стала найбільш поширеною серед народу і була найнелюбимішим твором для поміщиків-кріпосників і особливо для польського панства.

В тому ж 1844 р. гр. Яків де Бальмен разом з художником Михайлом Башиловим підготував до видання ілюстрований «Кобзар», переписавши латин-

⁵ Див. Стаття проф. В. С. Спиридонова «Невідома рецензія Белінського про «Кобзар», «Литературная газета», 1939, 5-III, № 13; Ф. Я. Прийма. Рецензія В. Г. Белінського на «Кобзар» 1840 р. Збірник праць першої і другої наукових Шевченківських конференцій, Видавництво Ак. наук Укр. РСР, Київ, 1954, стор. 61–76.

⁶ «Отечественные записки», 1840, т. X, № 5, стор. 23.

⁷ Там же, стор. 24.

⁸ «Решение СПб. окружного суда» від 4 жовт. 1867 р.

ськими буквами і художньо оформивши збірник Шевченка під загальною назвою «Wirszy T. Szewczenka». До збірника увійшли ті ж твори, що були вміщені в «Кобзарі» Лисенкового видання з додатком до них поеми «Гамалія». Цей «Кобзар» з листом з Одеси від 20 липня 1844 р. Я. де Бальмен надіслав до В. О. Закревського з просьбою передати Т. Г. Шевченкові, щоб він, якщо «єму заблагоразсудится», видав його за кордоном для тих, хто зміг би читати його, особливо для поляків.

З опублікованих тепер матеріалів з приводу арешту В. О. Закревського 29 травня 1848 р. дізнаємось, що він під час слідства в III Відділі повідомляв, «что он упомянутую в сем книгу (ілюстрований «Кобзар». – *Автори*) отдал в 1845 г. г. Шевченку»⁹. Шевченко цей «Кобзар» передає М. Костомарову, у якого під час арешту його в справі Кирило-Мефодіївського товариства 1847 р. жандарми «Кобзар» відібрали. Пізніше він знаходиться при справах III Відділу. В «Описи бумагам ротмистра Виктора Закревского» про це згадується: «При делах III Отделения имеется рукописная книга, заключающая в себе все, в том числе безнравственные сочинения Шевченки, иллюстрированные умершим графом Яковом де Бальменом»¹⁰.

Таким чином, надія Я. де Бальмена видати перший ілюстрований «Кобзар» за кордоном, на превеликий жаль, не здійснилась.

Але, передавши права на видання першого «Кобзаря» поеми «Гайдамаки» книгопродавцю Лисенкову, Шевченко не міг видати сам цих творів. Тому, перебуваючи в Седневі на Чернигівщині, він готує до друку другу частину нового «Кобзаря», до якої повинні були увійти твори, написані після 1840 року.

До цього видання «Кобзаря» Шевченко підготував «Передмову», з якої ще яскравіше постає образ поета-революціонера, непримиренного борця проти самодержавства і кріпосництва, пристрасного оборонця справжнього реалістичного мистецтва. Шевченко закликає українських письменників до єднання з народом, до того, щоб вони пильніше приглядались до його життя, прислухались до його мови, брали за приклад собі і виступали в єдності з кращими представниками культури слов'янського народу – Караджича, Шафарика та інших. При такому лише ставленні до народу, його культури і мови, письменник може бути, на думку Шевченка, справжнім співцем безталанної України.

«Отак-то, братіє моя возлюбленная, – пише поет, звертаючись до сучасних йому українських письменників, – щоб знати людей, то треба пожити з ними, а щоб їх списувати, то треба самому стати чоловіком, а не марнотратилем чорни-ла і паперу. Отоді пишіть і друкуйте, і труд Ваш буде трудом ним»¹¹.

У зв'язку з арештом Шевченка в 1847 р. в справі Кирило-Мефодіївського товариства цей «Кобзар» потрапляє до рук царської жандармерії III Відділу, яка жорстоко розправляється з поетом-революціонером, засуджує його на заслання без права писати і малювати.

⁹ Т. Г. Шевченко в док-х і матеріалах, стор. 477.

¹⁰ Там же, стор. 478.

¹¹ Гофанов Д. Матеріали про життя і творчість Тараса Шевченка. – стор. 11.

Слідом за цим з'явилися один за одним царські укази про заборону друкувати твори Шевченка. Отож, під час перебування на засланні про видання «Кобзаря» нічого було й думати. Така надія у поета з'являється тільки після повернення із заслання.

Вперше з клопотанням про дозвіл видати другим виданням «Кобзар» і «Гайдамаки» Т. Г. Шевченко звернувся до Попечителя Петербурзького учбового округу І. Д. Делянова 23 грудня 1858 року¹². Свою просьбу Т. Г. Шевченко мотивував тим, що він, проживаючи в столиці, «нуждается в дневном пропитании». В тому ж листі Шевченко просить, щоб книги «по миновении в них надобности» були повернені йому, бо вони стали на ті часи «библиографической редкостью»¹³. Але, незважаючи на все це, друкування «Кобзаря» втримувалось. Попечитель округу книгу Шевченка з його прошенням надсилає до Петербурзького цензурного комітету, звідси матеріали передаються «на благоусмотрение Главного Управления цензуры»¹⁴. Головне управління цензури прошення Т. Г. Шевченка з усіма іншими документами надсилає до міністра народної освіти Є. П. Ковалевського, а той в свою чергу передає на цензурний перегляд начальнику III Відділу В. А. Долгорукову¹⁵.

У відповіді начальника III Відділу В. А. Долгорукова міністрові народної освіти Є. П. Ковалевському (лист від 28 січня 1859 р.) повідомляється, що III Відділ дає згоду на видання «Кобзаря» і «Гайдамаків», але з умовою, щоб «онные были вновь подвергнуты цензурному рассмотрению и чтобы при этом обращено было особенное внимание на поэму «Чигиринский Кобзарь»¹⁶.

В листі канцелярії міністра освіти попечителю Петербурзького учбового округу від 5 лютого 1859 р. дається згода на цензурний перегляд творів Т. Шевченка («Чигиринський Кобзар», «Гайдамаки» і «Гамалія»), але з тим, «чтобы при этом обращено было особенное внимание на поэму «Чигиринский Кобзарь», из коей, во всяком случае, должна быть исключена первая песня «Думи мої, думи»¹⁷.

Тяганина в справі цензурного перегляду і видання «Кобзаря» і «Гайдамаків» і далі продовжувалась.

Після численних цензурних переглядів Шевченкові доводилось перероблювати матеріали збірника своїх творів. Зберігся примірник «Чигиринського Кобзаря і Гайдамаків» за 1844 р., на сторінках якого після цензурного перегляду зроблено чимало виправлень. Титульну сторінку Т. Г. Шевченко перекрес-

¹² Т. Г. Шевченко в документах і матеріалах. Державне видавництво політичної літ. УРСР, Київ, 1950, стор. 207.

¹³ Т. Г. Шевченко в документах і матеріалах, стор. 208.

¹⁴ Там же. Лист Петербурзького цензурного комітету до Головного управління цензури від 27 грудня, 1858 р., стор. 208.

¹⁵ Там же, стор. 209.

¹⁶ Там же, стор. 210.

¹⁷ Там же, стор. 210.

лив і написав нову назву «Поезія Т. Г. Шевченка, т. І» Можливо це зроблено тому, щоб не повторюватись за «Кобзарем» видання Лисенкова. Але, зрештою, цензура дозволила друкувати книжку під старою назвою «Кобзар» з додатком окремих творів, написаних до 1847 року.

На екземплярі збірника «Чигиринський Кобзар і Гайдамаки» є дозвіл цензора В. Бекетова від 22.XI 1859 р.

Важливим тут було те, що цей дозвіл на видання цього «Кобзаря» через рік використав Платон Семеренко для свого видання «Кобзаря» Т. Шевченка в 1860 році.

Вихід в світ «Кобзаря» Т. Г. Шевченка був видатним явищем не лише української, а й російської літератури. Він був повніший за попередні видання, виданий більшим тиражем і краще художньо оформлений. Титульна сторінка «Кобзаря» відкривалася написом: Кобзарь Тараса Шевченка. Коштом Платона Семеренка. СПб. В друкарні П. А. Куліша (в 8-ю долю листа), 1860 г. Тут же подається портрет Т. Г. Шевченка, виконаний М. Микешиним за гравюрою на дереві Гогенфельдена.

Зміст «Кобзаря»

1. Думи мої, думи мої!
2. Перебендя
3. Тополя
4. Утоплена
5. Причинна
6. Тече вода в синє море
7. Вітре буйний, вітре буйний
8. Тяжко-важко в світі жити
9. Нащо мені чорні брови?
10. До Основ'яненка
11. Іван Підкова
12. Тарасова ніч
13. Гамалія
14. Катерина
15. Наймичка
16. Гайдамаки
17. Псалми Давидові – (10)
(1, 12, 43, 52, 53, 81, 9, 132, 130, 149).

«Кобзар» 1860 року в більшій мірі, ніж попередні, зазнав жорстоких цензурних змін та скорочень. Деякі з своїх віршів Шевченко не пізнавав – настільки вони були знівечені царською цензурою. Та, незважаючи на всі ці перешкоди, твори Шевченка поширювались і серед читачів і народу. «Кобзар» стає улюбленою книгою, його читають і перечитують, вивчають з нього полум'яні пісні, на

них ще гостріше навчаються ненавидіти царизм і поміщиків, створюють героїчні легенди, складають пісні про свого великого співця народів¹⁸.

Захоплено сприйняла появу «Кобзаря» і передова російська громадськість. В листі до Гербеля М. Л. Михайлов писав, що «Кобзар» був нерозлучною його книгою. Відомі його переклади поезій Шевченка («Іван Підкова», «До Основ'яненка», «Заповіт»). М. Л. Михайлов був одним з найактивніших популяризаторів шевченкових творів серед революційної молоді.

Блискучу оцінку «Кобзаря» видання 1860 р. подав у своїй статті великий російський критик М. Добролюбов.

– «І ми не маємо сумніву, – писав він про «Кобзаря», – що Україна з захопленням прийме «Кобзаря», давно вже їй, зрештою, знайомого. Він близький до народної пісні, а відомо, що у пісні вилилась вся минула доля, весь справжній характер України; пісня і дума там становить народну святиню, краще добро українського життя: в них горить любов до батьківщини, слава минулих подвигів; в них дихає і чисте ніжне почуття ніжної любові, особливо любові материнської; в них же виявляється і той тривожний огляд на життя, який змушує козака, вільного від битви, «шукати свою долю»¹⁹.

В цих словах Добролюбова Шевченко – поет глибокої народної душі, людина, що найглибшою повнотою та яскравістю в своїх творах висловлює заповітні думи та сподівання свого народу.

В рецензії на «Кобзар», надрукованій в «Отечественных записках», підкреслюється світове значення поезій Шевченка. «Проникаясь поэзией Шевченко, – читаємо в ній, – возникает и утверждается мысль и надежда возрождения массы... не только малороссийской, но вообще всякой... Вот отчего великорусс и поляк, и немец, и француз, если у него есть политическое чутье и теплое, любящее сердце, не останется без влияния от поэзии Шевченко»²⁰.

В тому ж 1860 році виходить «Кобзар» в російських перекладах під редакцією М. Гербеля. На титульній його сторінці написано: «Кобзарь Т. Шевченко в переводе русских поэтов. Издан под редакцией Ник. Вас. Гербеля. СПб, в типографии Императорской академии наук, 1860 г». Видання дозволено до друку 28 квітня 1860 р. цензором Бекетовим.

Зміст «Кобзаря»

Тарас Григорьевич Шевченко (автобиография)

1. Ох вы думы мои, думы – Пер. Н. Гербеля

¹⁸ Примітка: З цього часу на «Кобзарь» звернули увагу, композитори. Перший, хто переклав на музику вірш Шевченка, був відомий композитор О. Рубець («Думи мої, думи мої». Музика для співів, О. Рубець, СПб., 1860).

У зв'язку з цим цікаво відзначити, що одеський композитор Василь Пашенко в цю пору присвятив пам'яті Т. Шевченка свій твір «Польський на смерть малоросійського поета Т. Шевченка», який був надрукований в 1861 році в Одесі з портретом Т. Г. Шевченка.

¹⁹ Н. А. Добролюбов. Вибр. Твори в одному томі, 1937, стор. 476–477.

²⁰ «Отечественные записки», 1860, Т. 29, стор. 501.

2. Перебендя – Пер. Н. Гербеля
3. Тополь – Пер. Н. Гербеля
4. Утопленница – Пер. Вс. Крестовського
5. Порченна – Пер. Вс. Крестовського
6. Дума (Льються волни в синє море) – Пер. Н. Гербеля
7. Дума (Ветер буйний, век с тобою) – Пер. Н. Гербеля
8. Дума (Горько, тяжко жити на світє) – Пер. Н. Гербеля
9. Дума (Для чого мне чорни брови?) – Пер. Н. Гербеля
10. Иван Пидкова – Пер. Мих. Михайлова
11. Тарасова ночь – Пер. Н. Гербеля
12. Гамалея – Пер. Н. Берга
13. Катерина – Пер. Н. Гербеля
14. Платок – Пер. Л. Мея
15. Батрачка – Пер. Л. Мея
16. Отвертки из поэмы «Гайдамаки» – Пер. Л. Мея
 1. Пролог
 2. Галайда
 3. Третьи петухи
 4. Пир в Лысянке
 5. Гонта в Умани
 6. Эпилог.
17. Дума (Проходят дни, проходят ночи) – Пер. Д. Плещеева
18. Доля – Пер. Н. Гербеля
19. Жница – Пер. А. Плещеева
20. Канун рожества – Пер. Н. Гербеля
21. Покинутая избушка – Пер. Н. Гербеля
22. Козацкая доля – Пер. Н. Гербеля
23. Мы все живем и все не знаем – Пер. Н. Курочкина
24. Не вернулся из походу... – Пер. А. Плещеева
25. Песня (Проторила я тропинку) – Пер. А. Плещеева
26. Вечер – Пер. Л. Мея

В книзі вміщено:

1. Список друкованих творів Шевченка.
2. Список російських перекладів віршів Шевченка.

Ці списки є повною бібліографією усіх друкованих в царській Росії творів Т. Г. Шевченка, що вийшли до 1860 р. на українській мові та в російських перекладах. В російському виданні важливим є те, що, порівнюючи з семеренківським виданням в ньому вміщені твори Шевченка, написані під час його перебування в казематі і на засланні: «Платок» («Хустина», 1847 і 1858 р.),

«Козацкая доля» («Нащо мені женитися», 1849), «Вечер» («Садок вишневий коло хати», 1847) та інші.

З перекладами творів Шевченка в цьому виданні виступали давні його шанувальники, такі, як сам видавець М. Гербель, Мих. Михайлов, М. Курочкін, О. Плещеев та інші. Вихід У світ «Кобзаря» видання Гербеля викликав великий інтерес у читачів і широкі відгуки тогочасної преси.

В кінці 1860 року (28 жовтня) в сатиричному журналі «Искра» вміщено літературну інформацію, в якій критикується низька якість в ньому деяких перекладів²¹. А далі в цьому ж році в ряді російських журналів («Светоч», «Семейный круг», «Русское слово») і газет («Русский инвалид», «Санктпетербургские ведомости») про цей «Кобзар» з'являються в основному схвальні рецензії.

«Кобзар» видання Гербеля, незважаючи на деякі в ньому недоліки, відіграв позитивну роль – сприяв популяризації творчості Шевченка, зміцненню єдності двох братніх культур – російської і української. Про це, наприклад, свідчить такий факт. В кореспонденції газети «Санктпетербургские ведомости» від 24 грудня розповідалося про літературне читання в Пассажі 18 грудня та про участь у ньому Шевченка, якого захоплено зустріла петербурзька літературна громадськість. «Публика громким рукоплесканием встретила малороссийского поэта, которого давно знает и которого видит лицом к лицу – первый раз»²².

Таким знала публіка Шевченка не тільки за його творами українською мовою, а й завдяки перекладам їх на російську мову, і, насамперед, видання «Кобзаря» М. Гербеля. Про популярність «Кобзаря» видання Гербеля свідчить і той факт, що воно три рази перевидається – 1869, 1876, 1905 роках.

«Кобзар» видання Семеренка і «Кобзар» в перекладі російською мовою Гербеля були останніми виданнями, які бачив сам Шевченко. По смерті поета всі спроби випустити повне видання творів були розбиті, реєстри цензурних комітетів були переповнені відомостями про заборону видання творчості Шевченка. Адже кожний рядок твору революційного демократа, раніш ніж вийти у світ, найретельніше вивчався цензурним комітетом і, як правило, відхилявся. Віршами Шевченка займалися міністри, «Святейший синод» і навіть сам цар.

У відповідь на переслідування «Кобзаря» в Росії, за кордоном, у Женеві, Відні, Львові, Лейпцігу тощо, з'являється цілий ряд об'єднань, осіб, що займалися виданням Шевченка. В цих виданнях друкуються заборонені в Росії вірші, поеми поновлюються цензурні купюри, збираються варіанти текстів. Наприклад, ще за життя поета у 1859 році, у Лейпцігу виходить збірка поезій Пушкіна і Тараса Шевченка під назвою «Новые стихотворения Пушкина и Шавченки» (Лейпціг: Вольганг Гергардт, 1859). До збірки увійшли, крім творів Пушкіна, революційні поезії Шевченка, що ні при якій обставині не могли б з'явитися у вітчизняних «Кобзарях», – поезії «Кавказ», «Холодний яр», «Як умру» («Заповіт»), «Розрита могила», «За думою дума», «І мертвим,

²¹ «Искра», 1860, № 42, стор. 156.

²² «Санктпетербургские ведомости», 1860, № 281, стор. 1509.

і живим...». До Шевченкових творів подається характерна примітка редактора: «Следующие стихотворения были нам присланы на малороссийском языке с примечанием, что стихи Шевченко – выражение всеобщих накопивших слез. Не он плачет о Украине – она сама плачет его голосом».

Лейпцігське видання вийшло книжечкою невеликого формату і в такому вигляді було зручним для нелегального поширення серед читачів. В такому ж форматі її було перевидано у нас в 1940 році.

Поява безцензурного видання «Новых стихов Пушкина и Шавченки» в царській Росії знову нагадали її властям про небезпечний напрям поезій політичного засланця Т. Шевченка. От чому після смерті Шевченка ще більше переслідуються його твори, а спроби видати його «Кобзаря» зазнавали невдачі. Однак, вимоги на видання «Кобзаря» весь час збільшувались. З цього скористались два відомих петербурзьких книгопродавці – І. Т. Лисенков і Д. Кожанчиков.

Першим до видання «Кобзаря» Шевченка приступив І. Лисенков, який оголосив у газетах, що він є власником «Кобзаря» Т. Шевченка і на цій підставі видає його твори²³.

У 1867 р. «Кобзаря» було надруковано на українській і російській мовах. Ці видання в наші дні збереглися в кількох примірниках в Радянському Союзі. Нам пощастило знайти один примірник у Києві в Академії наук УРСР і другий в Ленінграді, в бібліотеці Академії наук СРСР. Обидва «Кобзарі» були цензурою дозволені до друку 22 липня 1866 року і надруковані в друкарні П. Куліша в 1867 р.

Українське видання Лисенкова називається «Чигиринский Кобзарь на малороссийском наречии»²⁴. Лисенков повторив видання 1844 року і вказав, що це третє видання. А втім за порядком першим було видання 1840 р. (Марто-са), другим – 1844 року (Лисенкова), третім – 1860 року (Семеренка). Отже, «Кобзар» 1867 року видання Лисенкова фактично було четвертим виданням на українській мові.

До російського видання «Кобзаря» 1867 року увійшли твори з українського видання «Кобзаря», але тут же додатково надруковані були два вірші Гулака-Артемовського: балада «Пан Твардовский», басня «Пан и собака».

²³ «Северная почта», № 163 за 29.VII 1866 р., стор. 652.

²⁴ Примітка: У зв'язку з унікальним значенням цього видання «Кобзаря» подаємо докладний його опис. На титульній сторінці значиться: «Чигиринский кобзарь на малороссийском наречии. Тар. Гр. Шевченка. С портретом автора, картинкою Кобзаря и двумя виньетками. Изд. 3-е. СПб., 1867. На цій же сторінці українською мовою епіграф:

«Пішов кобзар по улиці
З журби як заграє!
Кругом хлопці навприсядки,
А він вимовляє:
«Нехай буде оттакечки!..»

На звороті титульної сторінки зазначено: «Дозволено цензурою, СПб., 22 Июля 1866». – «Типография П. Кулиша. Большая Подьяческая, д. Куцена, № 23». Зміст цієї книжки становить передмова російською мовою за підписом «Изд.» («отзыв одного из русских писателей о малороссийской литературе») (2 нenum. стор. С. 5–6) і твори Т. Г. Шевченка українською мовою (С. 7–98).

Крім того, тут був вміщений переклад на російську мову «Оды. На Новый год князю Куракіну» Івана Котляревського²⁵. Очевидно твори Гулака-Артемовського і Ів. Котляревського були першими перекладами на російську мову.

Перекладач і упорядник цього «Кобзаря» О. О. Лепко належала до передової інтелігенції, знала українську мову. Була вона вихованкою київського дівочого інституту, знайомилась з українською літературою і найбільше поважала Т. Г. Шевченка. Друкувалась вона в «Отечественных записках», «Будильнике» під псевдонімом Охтенської. Під цим псевдонімом друкувалась і в журналі «Искра» 1868–1869 рр. Діяльна участь її в літературі виявилась, насамперед, в перекладі «Кобзаря» російською мовою у виданні Лисенкова. Проте ряд літературних критиків звернули увагу на недостатню досконалість перекладу цього «Кобзаря». Так, уже пізніше про це пише академік Багрій: «В 1867 годы вышел в СПб. «Чигиринский торбанист-певец». «Изд. Лисенкова с переводом на русский язык восьми произведений... Переводы эти, исполненные О. А. Лепко, были еще современниками признаны слабыми, почему не вошли даже частично ни в один дальнейший сборник переводов»²⁶.

В 1867 році видає «Кобзар» Шевченка книготорговець Д. Кожанчиков, який уклав угоду на це видання з уповноваженим родичів Т. Г. Шевченка М. Лазаревським. В «Кобзар» ввійшли твори, надруковані в перших виданнях та пізніші роки життя поета.

На титульній сторінці «Кобзаря» значилося:

Кобзар Тараса Шевченко

(Типом четвертні)

Коштом Д. Е. Кожанчикова

СПб

²⁵ У зв'язку з унікальністю цього видання подаємо повний бібліографічний опис його. На титульній сторінці написано «Чигиринский торбанист – певец Тар. Григ. Шевченко. С портретом автора, картинкою торбаниста и двумя виньетками. Перевод с малороссийского наречия на русский язык О. Л. Лепко. СПб., 1867. На тій же титульній сторінці епіграф:

«Вот идет кобзарь уныло, –
Да как заиграет.
Парни все пошли в присядку,
Он им припеваает:
«Пусть все будет так на свете».

На звороті титульної сторінки зазначено: «Дозволено цензурою. СПб, 16 марта 1867 г.» – «Типография Ю. Штауфа».

Зміст:

1. Думы мои
2. Перебендя
3. Тополь
4. Думка («Для чего мне брови черные»)
5. К Основьяненко, украинскому писателю
6. Иван Пидкова
7. Тарасова ночь
8. Катерина

Два стихотворения, бывш. Проф. Харьковского ун-та Гулака-Артемовского. Написанные на малороссийском наречии, переведенные на русский язык О. А. Лепко. 1. пан Твардовский. Баллада. 2. Пан и собака, побасенка (Котляревский). Ода, На новый год князю А. Б. К...ну.

²⁶ А. В. Багрий, Т. Г. Шевченко в русских переводах. Баку, 1925, стор. 30–31.

Типография ак. наук
1867

До цього «Кобзаря», крім творів, надрукованих у попередніх виданнях «Кобзаря», вміщені твори, які друкувались в журналі «Основа» – поеми «Невольник», «Москалева криниця», «Неофіти», «Петрусь», «Княгиня», «Черниця Мар'яна», і драматична п'єса «Назар Стодоля». Тут же було надруковано і ряд нових поезій Шевченка, разом в цьому виданні надруковано 184 твори. Таким чином, видання Кожанчикова було першим, можливо, повним в Росії, виданням Т. Шевченка.

З появою «Кобзаря» видання Кожанчикова книгопродавець Лисенков здобув собі в його особі небезпечного конкурента, і відтоді почалася між ними судова тяганина, яка пояснюється, насамперед, торгашеськими інтересами з боку видавців. Судовий процес між ними тривав довгий час з 1867 – до 1871 р. Справа розглядалася в Петербурзькому окружному суді, в Петербурзькій і Московській судових палатах, в Правительственому Сенаті і закінчилася в Харківській судовій палаті в 1871 р.

Історія цієї судової справи така. З появою «Кобзаря» у виданні Кожанчикова книготорговець Лисенков подав у червні 1867 року до Петербурзького окружного суду на нього позов на суму 3750 карбованців «за перепечатание осьми стихотворений Шевченко», які він вважав своєю «власністю». Але окружний суд в своєму рішенні відмовив Лисенкову на тій підставі, що «с одной стороны Лисенков не представил доказательств того, чтобы по смерти Шевченка он, Лисенков, оградил свое право заявлением доказательств в годовой срок..., а с другой стороны новое полное издание «Кобзаря» Кожанчикова не может быть контрафакцией Лисенковского издания «Кобзаря», потому что в новом издании перепечатанные стихотворения прежнего времени составляют гораздо меньше третьей части всей книги»²⁷.

Після цього справа розглядалася Петербурзькою і Московською судовою палатою, рішення яких були скасовані «Правительственным сенатом» (від 25 лютого 1869 р. і 25 травня 1870 р.), і справу було передано на новий розгляд до Харківської судової палати.

Для рішення справи Харківська судова палата звернулася за висновками до «сведущих людей». Експертами було запрошено відомого літературознавця О. Пипіна, поета Некрасова і професора М. Костомарова. Вони переконливо доводили, що вся творчість в збірнику «Кобзар» видання Кожанчикова має велику органічну єдність і внутрішній зв'язок і тому не може вважатись контрафакцією лисенковського видання «Кобзаря».

Особливу турботу і піклування про долю «Кобзаря» Т. Г. Шевченка проявив поет-демократ М. О. Некрасов. Вже перед тим, коли йому треба було дати відзив про твори Т. Шевченка харківській судовій палаті, він звертається до видавця «Кобзаря» російською мовою, поета Гербеля з такою проською:

²⁷ «Решение С.-петербургского окружного суда» від 4 жовт. 1867 р.

«Любезный друг Николай Васильевич, сделайте одолжение заезжайте ко мне; я по утрам дома постоянно, у меня к Вам дело; захватите с собой «Кобзарь» в русском переводе, мне нужно с Вами посоветоваться. Но не замешкайтесь, ибо 18-го числа я должен уже держать ответ по делу этому перед Вами.

Н. Некрасов. 13 января. 1871 г.»²⁸.

А 20 березня цього ж року на засіданні Харківської судової палати в справі позову книготорговця Лисенкова до книготорговця Кожанчикова про «права» на видання «Кобзаря» Т. Г. Шевченка, М. Некрасов переконливо доводив, «что внутренняя тесная связь всех стихотворений Шевченко, как изданных в 1867 году Кожанчиковым, так и изданных в 1840 году самим Шевченко, не подлежит сомнению по той причине, что Шевченко был поэт глубоко и исключительно национальным..., и в этом смысле все пьесы родственны, поясняя, дополняя друг друга и представляя в целом: «житте-битте громади, що посеред неї доля присудила йому родитись, працювати, думати, терпіти й боліти»²⁹.

Такі погляди поета-демократа Некрасова були узагальненням поглядів на творчість Т. Г. Шевченка всього прогресивного світу.

Цікаво відзначити, що на суді від Кожанчикова виступав відомий юрист і літератор (історик російської і слов'янської літератур) Володимир Данилович Спасович, автор відомої книги, написаної разом з академіком Пипінім – «Обзор истории славянских литератур».

В боротьбі за «Кобзаря» великого українського поета-революціонера Т. Г. Шевченка перемога сталася на боці прогресивних сил громадськості. Однак спекулятивна тяганина затримувала видання творів великого співця українського народу. Минали довгі роки, протягом яких читачі намагалися знайти «Кобзар» Шевченка. І довелося чекати аж до 1876 року, коли заходами прогресивних діячів у Празі було видано нове видання «Кобзаря», що становило новий етап в історії видань творів великого українського письменника.

// Наук. зап. Одес. держ. пед. ін-ту ім. К. Д. Ушинського. Одеса, 1960. Т. 25, вип. 1. С. 51–64.

²⁸ П. Филипович. Невідомий лист про Шевченка. «Глобус», 1928, № 6, стор. 88.

²⁹ Т. Г. Шевченко в матеріалах і документах, стор. 256.

Історія літератури описова й концептуальна
(Принципи відбору й оцінки художніх явищ)

В умовах духовних – і не тільки духовних – випробовувань, коли одні концепції розпадаються, інші розхитуються, втішно читати історії, в яких погляди автора не випирають на поверхню, не претендують на повноту істини, бо до нашої душі промовляють самі факти. Не підлаштовані під якусь ідею, а ті, що були насправді – гіркі і солодкі, сумні і радісні. До таких книг, на мій погляд, належить «Історія української літератури», в трьох томах, віки XVI–XVIII» (Львів, 1924 р.) Мих. Возняка. Читаю оглав 3 тому: «На руїнах українського національного життя», «В заступництві красної літератури», «Шкільна драма», «Початки комедії», «Шляхом гумору, травестії, сатири й реалізму», «Духовна та світська лірика», «Письменство історично-національної традиції», «Історична пісня й козацький епос». Кожна глава, назва якої закорінена в реальності, поділена на розділи, а останні – на параграфи. Така рубрикація – від загального до конкретного – підпорядкована демонстрації відомих істориків літератури фактів. Скажімо, в главі «Історична пісня й козацький епос», де є розділи про Хмельниччину в думах і віршах, переповідаються не тільки похвальні твори про Богдана, а й ті, в яких його проклинали за ясир татарам після битви під Жванцем: «Бодай того Хмельницького первая куля не минула, а другая устрелила, у серденько уцелила!» (С. 502). Історик допускає, що склав цю пісню прихильник Польщі, але не приховує її від читача, бо вона – була! І її треба знати, а не робити вигляду, як це прийнято у наших підручниках, що такої пісні не існувало, бо, бачте, ім'я Хмельницького – святе в народі.

Оце містичне прагнення обожнювати народ та ідеалізувати його історичних діячів переслідує нас із часів сталінських «концептуальних» історій, що можна бачити на прикладі розправи над романом «Я, Богдан» П. Загребельного, вчиненої поетом Б. Олійником (История не любит суесловья) // (Сов. культура. – 1986. – 21 окт.) і вченим Вол. Сергійчуком («Я, Богдан» з погляду історика // Дніпро. – 1987. – № 10). Звичайно, з романістом можна і треба полемізувати, але звинувачувати його та рецензентів в антипатріотизмі – то вже наука від лукавого, якщо не щось гірше. Адже і народ буває різний, і люди не однакові, суперечливі, отже, і явища літературні теж. То чому ж ми і досі «виправляємо» історію, ідеалізуємо вождів, відбираючи з їх життєпису тільки непорочні вчинки?

Якщо описова літературна історія дотримується насамперед принципу повноти фактів і тримає концепцію в їхній логіці (хоча, звичайно, систематизація явищ залежить від живих людей з їхніми уявленнями та художніми уподобаннями, однак об'єктивність утримує їх від свавілля), то концептуальна історія часто дає волю суб'єктивності: факти тут відбираються й оцінюються під наглядом і на догоду апіорній ідеї.

У світлі (точніше – у тьмі) офіційних ідеологічних настанов про класовість, про розвиток по висхідній, про небачений розквіт української культури за часів соціалізму писалися історії та підручники, які нині не витримують критики з точки зору об'єктивності.

Хіба можна було зрозуміти творче життя на Україні 20-х років без М. Хвильового, а першу половину XX віку без В. Винниченка? Хіба можна було не бачити (в найновіших історіях), як велика мова української нації живе лише в гарних книгах, тільки в середовищі небагатьох українських інтелігентів, зникаючи під навалом зросійщення з усіх сфер буття, навіть із села, де запанувало введене практикою начальства дивовижне малоросійське «наречіє»? Ясна річ, і розуміли, і бачили. Та не всі інтелігенти (і я в тому числі) чинили послідовний опір державному офіціозу, хоча на ниві освіти не кривили душею, підтримуючи авторитет самобутнього українського Слова, нехтуючи міністерськими програмами, які дозволяли лише урізану правду про літературу. Одначе широкий доступ викладачів до всіх джерел було вміло перекрито не тільки заборонами, а й матеріальними можливостями. В науковій бібліотеці Одеського університету директриса в 1946 році власноручно спалила всі твори М. Хвильового, а також книги репресованих українських письменників. Я не знаю викладачів університетів і педагогічних інститутів, які могли б одержати для роботи зарубіжні видання, не кажучи вже про відрядження за межі країни для праці в архівах (та і в наші не можна було пробитися теж). А кому колишній секретар ЦК В. Маланчук за традицією Постишева доручав стежити за викладанням літератури? Кафедрам суспільних дисциплін, на яких було і є чимало неуків або людей, далеких від нашої галузі знань. Я й досі не можу забути свого колегу, який, приїхавши з Києва, сказав мені, що В. Маланчук велів, аби письменника на букву «Си» не вивчали. Неважко обізнаному (мій «наглядач» до таких не належав) здогадатися, що мовилось на високій нараді про мемуари Ю. Смолича, зокрема про скорочені цензурою спогади «ВАПЛІТЕ і Я».

Тепер ситуація змінилася, «наглядачі» до слушного часу поховалися, в історію повертаються забуті – навмисне! – імена і твори, всі вимагають правди... Причому – всієї.

А де вона, ота вся правда?

Скажімо, у відомому памфлеті В. Сосюри «Неокласикам» сказана вся правда про це угруповання митців чи частина, чи й крихітки немає? А в щойно надрукованому «Щоденнику (1924–1928)» неокласика Михайла Драй-Хмари (Слово і час. – 1990. – № 1), де мовиться про наївну дегенеративність, безпринципність, халтурність В. Сосюри, – написане відповідає істині?

На чиєму боці правда – П. Тичини з віршем «Партія веде» чи М. Хвильового з повістю «Іван Іванович», де показані процеси переродження в партії?

Хто мав рацію – О. Корнійчук у «Правді», який доводив, що українець на всі болючі питання знаходить відповіді тільки у російського брата, чи Є. Плужник у комедії «Змова в Києві», де висміяно російський шовінізм на Україні? Маю

на увазі Єремєєва, котрий, живучи серед українського народу, зневажає його культуру і мову, мріючи:

*Но дайте нам лишь овладеть Москвою,
Пусть зазвонят все сорок сороков –
Мы нацполитикой блеснем такою,
Что все украинцы попросят в хохлов!*

Підносити одні твори, замовчувати інші, як це було досі, означає грішити проти істини.

Принцип повноти правди має реалізуватися в багатотомній академічній історії української літератури. Це завдання з багатьма невідомими і на багато років. Добре було б, якби така історія передувала нашим новим підручникам, та ба...

А як бути з історією української літератури (та й російської теж) у вузах, на вивчення якої відводиться (наче на посміховисько людям) 400–500 годин, що не перевершує 15 % часу, відведеного учбовими планами на підготовку спеціалістів? Навіть коли вдасться (після введення автономії для університетів) збільшити на цей предмет 100 чи 200 годин – що робити? Хто подужає сотні томів історій та текстів?

Тут, очевидно, має діяти принцип достатньої повноти на ґрунті розумного відбору за критеріями художньої правди, співвіднесеної з правдою життєвою.

Я не думаю, що двох правд не буває. Всесвітній досвід (у тому числі й на ниві літературних баталій) засвідчує протилежне. Правда одна, якщо вона дорівнює буттю. А буття – це те, що є. Проте тільки людина (у нашому випадку митець чи літературознавець) починає привласнювати собі правду, він – хоче того чи ні – стає на певну точку зору, тобто виявляє свою партійність у широкому розумінні слова. І він наближається до істини найбільше тоді, коли його позиція наповнюється об'єктивністю, людяністю, народністю та історизмом.

Правда – це переплетення живих, динамічних суперечностей, життєвих і художніх. Без розуміння діалектичної сутності правди відібрати з океану фактів необхідні для короткої історії, нової й некривої, – просто неможливо.

У чому полягав гріх старих історій? В ігноруванні не вигідних для офіційної ідеології фактів і насаджуванні вузькокласового підходу до трактування художніх явищ, які сіріють під нашим повчальним аналізом (подумаймо: школа, йдучи за такими історіями, на все життя відбиває у випускників інтерес до Пушкіна і Коцюбинського).

Людське буття – предмет й універсальна мета мистецтва. Воно набагато ширше за класову ідеологію та класову психологію, які є істотними, але перебудніми моментами історичного розвитку. Що нас найбільше цікавить у творчості Шекспіра чи Франка – їхні класові симпатії чи загальнолюдські проблеми? Звичайно ж, вічні загадки буття. Однак, коли мова заходила про радян-

ського письменника, взнаки давалася вульгарно-соціологічна традиція, котра змушувала в усьому шукати класовість.

Загалом, з порогу відкидати поняття класовості було б неправильно. Класова ненависть і соціальні ідеали знедолених складали потужні мотиви творчості Шевченка. Не були ж вони вигадкою поета та, зрештою, усіх митців класових суспільств – від усно-народної до індивідуальної творчості. Інша справа, як їх трактувати з позицій вічного гуманізму, розкриваючи в художніх явищах загальнолюдські ідеали.

Складніше пояснювати трагедію творчості таких митців, скажімо, як В. Маяковський чи П. Тичина. Їх зараз звинувачують в аполотетиці «крові», в оспівуванні «кровожерливості». П. Тичина, на думку М. Коцюбинської (Корозія таланту // Рад. літературознавство. – 1989. – № 11) пройшов шлях від органічного неприйняття «крові» до її узаконення в ідеологічних суперечках із старим світом: «Ну, що ж з того, що всесвіт кров залляла? Майбутні встануть покоління – єднання тіл і душ» («Живем комунією»). Заливати світ кров'ю заради майбутнього – яким лихим дияволом це нав'язано? Як і М. Коцюбинська, я думаю, що це диктувалося не внутрішньою потребою митця, а заарканеною частиною його душі, що зі страху згодилася служити ідеям казарменого соціалізму. І тут не можна забувати, що класова ненависть не тільки вигадувалась і пропагувалась сталіністами. Вона була і в реальності громадянської війни, атмосфера якої переймала все життя 20–30-х років. У книзі Юрія Карабчієвського «Воскрешение Маяковского» (Театр. – 1989. – № 7–10) сказано, що жоден російський письменник не радів з приводу масових страт, крім співця революції з його «садистськими комплексами». А як тоді бути з «Окаянными днями» І. Буніна, в яких автор гнівно виступав проти безчинств одеської ЧК і відверто злорадив з приводу розправ білогвардійських контррозвідок над хамським бидлом? «Если б в город ворвался хоть сам дьявол и буквально по горло ходил в их (большевиков. – В. Ф.) крови, половина Одессы рыдала бы от восторга» (Даугава. – 1989. – № 3. – С. 108). Хіба це не була класова ненависть дворянина? Така жорстока логіка громадянської війни, і не дай її, Боже, нікому на планеті, і нам у тому числі і на будь-якому ґрунті – соціальному чи національному. І нехай поети, як і молодий Тичина колись, як Іван Драч тепер, протестують проти кровопролиття – побоїща між людьми не змінювали їхнє життя на краще.

Класовість не повинна викривлювати правду. Інакше вона перетворюється в фанатизм, який поневолює розум і калічить людяність, що переконливо засвідчила казематно-табірна тема в нашій літературі.

Відбираючи факти (а не відбирати ми не можемо, бо викладаємо коротку історію), не забуваймо про їхню суперечність і залежність від історичного потоку. Коли радянські митці славили пафос соціалістичних перетворень («Вітер з України» П. Тичини, «Дніпрельстан» В. Сосюри), то вони робили це щиро, як і частина народу, звільнена революцією для творення добра на землі. Письменники 20-х років вірили в ідеали революції, які пізніше, в часи сталінщини, стали ілюзіями, що переймали душі не тільки митців, а багатьох людей. То й

треба розбиратися, де й коли літератори були правдиві, а де й коли створювали ілюзії, вигідні для сталінської чи неосталінської ідеології.

Обожнювання будь-якого митця криє в собі можливість відступу від правди, від тверезого погляду на художню вартість його творів, на суперечливість його розвитку. Гоголь і Шевченко, Толстой і Франко, Довженко і Хвильовий – по-статі суперечливі, вони увесь час були в пошуках. То чи треба з них робити святих? Цього можна було б і не говорити, якби не помітною була сьогодні тенденція створення нових кумирів. А хіба потребує обожнення, скажімо, Хвильовий, хіба все, написане ним (наприклад, оповідання «Свиня»), належить до явищ неперебутніх?

З проблемою відбору й оцінки художніх явищ пов'язане ставлення до спекулятивної, сірої літератури. Робити вигляд, що її ніколи не було й немає? Так чинили укладачі шкільних програм, за якими виходило, що сірості у вітчизняній літературі немає: кожна книга, кожен вірш будь-якого письменника – це шедевр. Стосовно ж сучасного літературного процесу, то він безхмарний і рівний: всі митці чудово відображають ратні і трудові подвиги народу. То чого ж нам дивуватися, що імітаційна література має свого читача, що, зокрема, українське «просвітянство», про яке з болем і гнівом писала Оксана Забужко (Дві культури // Вітчизна. – 1989. – № 9/10), і досі поширюється серед народу. До того ж, воно вельми агресивне. Горе тому, хто скаже правду про словесну січку – він відразу буде розстріляний з патріотичних рушниць дозорцями, які видають себе за охоронців рідної культури, забуваючи заповіт Шевченка: «і чужому научайтесь, й свого не цурайтесь», якщо, воно, своє, справді народне й прекрасне, а це можна визначити лише в порівнянні, в контексті світової літератури.

Мені близький пафос статей «Пятьдесят лет спустя. Украинская литература 30-х годов – глазами 80-х» (Дружба народов. – 1989. – № 4) І. Дзюби та «Мифология особого назначения» (Знамя. – 1989. – № 3) В. Кардіна. Автори цих праць без істерик та епатажу (а це дуже важливо з наукової точки зору) демонтують казенні міфи і психологічні стереотипи в літературі минулих літ, прагнучи навіть у кривих дзеркалах віднайти щось від реальної правди. І я згоден з ними, що механічне доповнення історій літератури новими (точніше – забутими) іменами та фактами нікуди не годиться. Це те саме, на мій погляд, що сталінський «Короткий курс» доповнити життєписами М. Бухаріна чи М. Скрипника. Історію літератури треба писати (і викладати) нову, з усіма її реальними суперечностями, з конкретним аналізом художніх цінностей.

Однак у названих раніше працях – та й не тільки в них – одна позиція наводить на роздум. Мовиться про розгляд творів, дуже далеких від мистецтва (Я. Качури, І. Ле та інші). Мені важко сказати, як вони сприймалися тоді, в 30-і роки, але в 60-і роки й нині майже всі ці оповідання та повісті забуті, бо не художні. Аналіз їх у статтях доречний – для аргументації міфотворчості. А чи варто про них говорити докладно в короткій історії і чи не доцільніше обмежитися одним «типовим представником», двома-трьома творами, які демон-

струватимуть сутність спекулятивної літератури? Не замовчувати її, але й не витрачати часу на метушню в порожнечі.

Інша справа – поставити поруч створені в один і той же час талановиті твори, такі, як «Котлован» А. Платонова і «Земля» О. Довженка. І спробувати дати відповідь, на чиєму боці правда, беручи до уваги контекст часу і всю творчість письменників. І, можливо, тоді ми побачимо, що правда в обох творах, що вона виступає як момент істини.

Сенс кінооповідання Довженка в утвердженні на землі людяності. Повість Платонова – про недопустимість на ній антилюдяності.

Перший покладав надію на колективну землю і психологію. Другий побачив у ній парості казарменого байдужості й жорстокості. Автор «Землі» творив за законами ідеального мистецтва. Автор «Котловану» – за принципами реальності. Пізніше Довженко теж побачить трагедію хліборобів («Потомки запорожців», «Сторінки щоденника», «Поема про море»), але не відмовиться від ідеального, бо такою була природа його таланту.

Загалом, komponуючи чи викладаючи коротку історію нової літератури, доцільно виходити, як думають учені Одеського університету, зокрема А. Слюсар, з двох типів творчості, обґрунтованих В. Белінським – ідеального і реального. У першому дійсність перетворюється згідно з ідеалом. У другому – відтворюється у всій наготі та істині.

Типи творчості здійснюють себе у різних методах і жанрових системах

Ідеальний – в романтизмі, авангардизмі, соціалістичному реалізмі.

Реальний – в реалізмі, натуралізмі.

Між ними немає китайської стіни. Змагаючись, вони доповнюють один одного, поєднуються у творчості одного письменника («Коні не винні» і «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, «Я (Романтика)» та «Іван Іванович» М. Хвильового)

Методи перебувають у русі, зникають, обновлюються. І їх не треба, як і свободу (пригадаймо героїню з «97» М. Куліша, яка причину голоду бачила в свободі), піддавати анафемі. Поняття ні в чому не винні. Відповідальність несуть ті, хто ними користується. Історія руху творчих методів (у тому числі й доведення їхніх принципів до крайнощів) – це окрема проблема, розв'язання якої вимагає спільних зусиль учених, особливо ж теоретиків. Для створення й вивчення короткої історії літератури важливе значення, з мого погляду, має універсальне положення діалектики:

«Окреме буття (предмет, явище etc.) є (лише) одна сторона ідеї (істини). Для істини потрібні ще інші сторони дійсності, які теж лише здаються самостійними та окремими... Лише в їх сукупності (zusammen) і в їх відношенні (Beziehung) реалізується істина» (Ленін В. І. Філософські зошити // ПЗТ. – Т. 29. – С. 164–165).

Якщо ми не переймемо досвіду американських університетів, де вивчаються не історії, а твори окремих письменників, хоча для експерименту можна було б і в одному з наших вузів це запровадити, то треба подумати, що сьогодні

нам потрібно. У ситуації, коли не досліджені, насамперед у літературі XX віку, всі факти: символізм, авангардизм, українське зарубіжжя і т.д.), можливо, для початку, це буде описова історія літератури (підручників може бути кілька і обов'язково різних!). У ній мають бути фрагменти з художніх текстів, як у книгах М. Возняка. Без занудного переліку імен, як у підручнику, співредактором якого був автор цієї доповіді (боялися тоді, щоб когось із живих не пропустити, не образити, а чим ці імена збагатили культуру – мовчали, бо не було чого сказати, а пропускали істотні явища). Без апріорних концепцій, під які насильно підганяються факти, а невідповідні – спотворюються або замовчуються.

Залишимо особовий чи колективний «волютаризм» для своїх статей і монографій. Описуючи факти, пояснюючи їхнє співвідношення (скажімо, п'єс І. Микитенка і М. Куліша), аналізуючи зміст і форму («що» – це видиме обличчя правди, «чому», «навіщо» і «як» – це спроба зрозуміти її сутність), історик літератури зможе простежити шлях митця до художньої істини. А міра – відповідність її реальним суперечностям буття, принципам людяності і краси, які здійснюються в красному Слові.

Не нав'язувати свою концепцію історії літератури, а добувати її з фактів – ось правильний шлях дослідження. Можливо, тоді в літературному процесі радянського часу ми побачимо різноманітне відображення ідей і практики соціалізму демократичного і соціалізму деспотичного. Ці дві політичні форми, що впливають на всі сфери життя, були передбачені, як можливі реальності на стадії нерозвинутих продуктивних сил, ще в минулому столітті (Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года. Соч. – Т. 42. – С. 116). Але, повторюю, не підганяти факти, бо буття літератури ширше будь-якої схеми, а взаємопереходи між її явищами (навіть у творчості одного митця) – не вкладаються в жодну з типологій.

Змінюється світ, а разом з ним і ми. Тому й прагнемо, по-новому сприймаючи факти, зробити крок до правди.

*Вступні зауваження і підготовка текстів
до друку М. М. Фащенко та В. Г. Полтавчука*

// Іст.-літ. журн. 2004. № 10. С. 260–268.

// Думська площа. 2004. 19 листоп. (№ 46) ; 13 груд. (№ 48).

Щаблі до істини

На початку XX віку – віку жорстоких, воєнних, соціальних, національних і духовних катаклізмів – український інтелігент Михайло Коцюбинський разом із нещасними хліборобами відчаєно вигукнув: «Де небо? Де сонце?» У відомій його повісті небо і сонце – це світло істини. З давніх-давен, як свідчать дослідники, у поетів правда була подібна до «сонця світу»¹, а в Тараса Шевченка – це немовбито щось злите, єдине: «сонце – правда, і «дозрівати», тобто, додивлятися, осягати, цю правду треба не на чужині, а на своїй землі («І мертвим, і живим...»)².

Пригляньмося до першого проміння із образної галактики твору М. Коцюбинського: «Fata morgana (Із сільських настроїв)». Невже ця назва адресована неписьменному стихійному бунтареві Хомі Гудзю і його нащадкам, засліпленим класовою ненавистю? Якби так, то було б «Омана», без підзаголовка. Та щось же змусило митця у назві твору визначити художню опозицію: зіставити латинський, знаний в освіченому світі вислів, що означає «міраж», з українським словосполученням, яке передавало конкретику відчуттів і мрій людей землі. Сусідство латині й української мови «заговорило»: ідеальне й матеріальне, дух і ґрунт вступили в діалог, який не закінчився і в кінці XX віку. Нашадки стихійних бунтарів, розважливих селян, самовпевнених пролетарів і перейнятих сумом інтелігентів і досі думають: «Де небо? Де сонце?» Бо, перемучившись і переживши всі влади над землею – від приватної до колективної, – так і не знають: чия земля і що вона в собі криє? Які надії та ілюзії породжує? Який витає над нею дух і що він може?

*Молітесь богові одному.
Молітесь правді на землі,
А більше на землі нікому
Не поклонітесь. Все брехня –
Попи й царі...³*

Чи не ці слова Тараса Шевченка з поеми «Неофіти», звернені до «рабів незрячих», треба взяти до серця, аби поставити під сумнів усі ідеології і політику всіх правителів, як би вони не називалися і не клялися у вірності народові? Адже жоден із них (окрім Христа!) не став на коліна перед нещасним злидарем землі.

Найрозумніших людей планети споконвіку мучило питання: що таке правда, що таке істина? До цих понять – як фундаментальних – зверталися і творці Євангелія («Блаженні алчущі і жадаючі правди, бо вони наситяться»), і безіменні автори українських псалмів («Чи ти, правдо, вмерла, чи ти заключенна,

Що тая неправда увесь світ зажерла?»)⁴. По-різному тлумачили їх філософи та митці античності і середньовіччя, Ренесансу і новітніх часів.

Найширший огляд етимології слова «істина» є в праці філософа ХХ віку Павла Флоренського («Столп и утверждение истины» (1914 р.)). Осягнувши значне коло лінгвістичних досліджень, автор подав походження і значення цього слова у мовах різних народів. Для єврея істина – це «вірне слово», «надійна обіцянка» не князя чи сина людського, а тільки незмінного Господа⁵. Для давнього грека – це «вічна пам'ять», яка долає час, зберігаючи в потоці забуття найголовніші цінності. «Пам'ять Мнемосіна є матір'ю муз – духовних діянь людства, супутниць Аполлона – Творчості Духовної»⁶. У латинян же істина – це побожна віра (veritas) у справедливість, у правоту на суді⁷. А в слов'ян слово «істина» зближується з дієсловом «єсть» (істина – єстина)⁸. Так що «істина», згідно зі слов'янським про неї розумінням, закріпила в собі поняття абсолютної реальності. Істина: «сущє», справді існуюче, на відміну од мнимого, не дійсного, буваючого⁹. До того ж, за санскритом, у корені «ех» є три пласти значень у порядку згасання конкретності – дихати, жити, бути (адже і досі збереглося в побуті: «Живий? – Ще дихає»). Отже, істина – це те, що живе; це істота й істотне.

За тлумаченням етимології слова «істина» постає цілий ряд питань про співвідношення понять «істина» і «правда», про абсолютну та відносну істини, про життєву і художню правду.

Як показує аналіз, філософи (пошлемося тут на «філософські зошити» Володимира Леніна, «Самопізнання» Миколи Бердяєва) найчастіше оперують «істиною», а митці – «правдою», хоча і перші, і другі ці слова вживають як синоніми¹⁰. Наприклад, у поезії Т. Шевченка знаходимо й «дух істини» («Сон»), і «кадило істини» («Неофіти»), та все-таки слово «правда» є в ній всеосяжне: від інтимної «правдоньки» («І небо невмите...») до грізної «правди-мети» («Осії. Глава XIV»), яка рано чи пізно наздоганяла і карала тиранів – великих і малих, правителів бездушних і нікчемних. Митці ближче стоять до латинського розуміння істини, і правда для них – це правота, правильність, на протигагу кривді – чомусь кривому, оманливому.

Для історика літератури істина має три аспекти:

1. Філософський – все те, що було, є і буде.
2. Соціально-моральний – справедливість і гуманізм.
3. Художній – перетворений словом світ, правдоподібний і умовний.

І найпродуктивніший шлях до пізнання цих аспектів істини – універсальний діалог із світом і самим собою, передовсім із книгами та їхніми тлумаченнями. Невипадково ж свій трактат про витоки художнього творення Мартін Хайдеггер підтверджує положенням давньогрецького філософа Геракліта: «Батько всього – polemos, усього цар, і одних він робить богами, інших – людьми, одних – рабами, інших – вільними»¹¹.

Для ідеалістів предметом абсолютної істини є Бог, ідея, дух. Для матеріалістів – об'єктивні закономірності розвитку природи і суспільства. Перші наближаються до істини через віру, натхнення, екстаз, через «містерію Духу,

в якій Бог народжується в людині і людина народжується в Богові»¹². Другі – через практику, наукове осягнення суперечностей буття: «Істина є процес. Від суб'єктивної ідеї людина йде до об'єктивної істини через «практику» (і техніку)»¹³. Обидві точки зору не знайшли примирення і в ХХ столітті. До того ж, висловлювалися критичні погляди стосовно самого існування абсолютних, вічних істин, зокрема – в полеміці між В. Леніним і О. Богдановим. Останній вважав, що повторюване в практиці, засвідчене органами почуттів людей, не завжди може бути критерієм істини. Адже мільйони землян протягом тисяч років багатократно засвідчували, що сонце обходить навколо землі по небозводу, та настав час – і один священик відкинув цю вічну істину. Це був Микола Коперник, який висунув гіпотезу, пізніше підтверджену, про те, що наша планета обертається навколо сонця¹⁴.

Те питання, яке ставили герої М. Коцюбинського («Де небо? Де сонце?») для них, очевидно, не мало космічних вимірів, але вони щиро прагнули розібратися в суперечностях буття на землі. Адже суперечність всезагальна, і вона осягається не тільки свідомістю, а й таємничими сферами психіки.

Як не дивно, але в одному пункті у матеріалістів та ідеалістів ХХ віку чимало є спільного. Розходячись у тлумаченні відносин між матерією і духом, вони, з сучасного погляду, близькі в розумінні правди як суперечності, в трактуванні шляхів до неї через діалог – чи то з Богом, чи то з економікою, чи то з мораллю якихось суспільних груп або окремої людини.

Поділяючи космос на два світи – Божий, як втілення гармонійності, земний як дисгармонійний, П. Флоренський писав: «Є два світи, і світ цей увесь розсипається в суперечностях, якщо тільки не живе силами того світу. В настрої проти чуття, у сфері волі проти бажання, в думках проти мислі. Антиномії розколюють всю нашу істоту. Всюди і завжди суперечності! І навпаки, у вірі, яка долає антиномії свідомості і пробивається крізь їхній задушливий шар, здобувається наріжне переконання, від якого можна працювати на подолання антиномій дійсності»¹⁵. Матеріаліст же, відкидаючи царство Боже, теж не ігнорує суперечностей, навпаки, він їх вважає пружиною розвитку, тільки наголос робить не на людині, а на класовій боротьбі, виступаючи за перемогу правди бідних над кривдою багатих. Він співчуває бунту наймита Хоми Гудзя, але ідеал бачить в робітникові Гуці, який прагнув нести світло селянам (однак, ця постать у повісті М. Коцюбинського не випадково невиразна, бо сам автор, мабуть, не знав усіх облич гегемонів і їхніх апостолів). Матеріаліст, у першу чергу вульгарно-соціологічний, покладає надії не стільки на діалог із супротивниками, скільки на заборони.

Протягом трьох чвертей віку на східній і пізніше на Західній Україні не побачили світу твори, в яких людина розмовляє з Богом («В церкві», «В хр. Юра», «Останній лист Катрусі», «На Голгофу» Богдана Лепкого, «Роксоляна» Осипа Назарука, «Жовтий князь» Василя Барки). Для матеріаліста Бога нема. І ті, що до нього звертаються, на його погляд, люди темні. Саме їм адресовані пародійні усмішки «Діли небесні», «Діва днесь пресущественного рожда» Остапа

Вишні, де автор висміює не тільки попів (ясна річ, не всі вони благочестиві), а й Богородицю та Христа, чого собі ніколи не дозволяв Т. Шевченко, який возвеличив у поемі «Марія» образ Божої матері. Антирелігійні мотиви матеріаліст шукав і в таких філософських творах, як «Мойсей» Івана Франка, «На полі крові» Лесі Українки, «Сонячні кларнети» Павла Тичини, хоча автори їх аж ніяк не були схожі на примітивних безбожників. Однак і прихильники віри не щадили своїх опонентів: у романі «Жовтий князь» В. Барки комуністи Отроходін і Шікрятів – це посланці антихриста, жовтовиди, від яких пахне сіркою.

Філософська непримиренність двох позицій, можливо, закладена у трактуванні істини як справедливості, у тому, що люди певних соціальних груп і класів неоднаково уявляли «правильне» і «криве».

Аналізуючи обшир слов'янського фольклору, Михайло Грушевський звернув увагу на так звану «Голубину Книгу» XV століття (яку він трактує як «Глибинну книгу») та її відгомони в українських піснях і псалмах. У книзі передусім мовилося про «велике прогрішення», внаслідок якого кривда перемогла правду – від того земля захиталася і народ став «неправильний». У піснях же, записаних українськими збирачами фольклору, наголос робився на соціальній нерівності:

*Бо тепера Правда сидить у темниці,
А тая Неправда з панами в світлиці.
Бо тепера Правда сльозами вмиває,
А тая Неправда з панами гуляє.*

«Правда, – зауважив дослідник, – або агонізує, або вбита, вмерла, або вона у темниці, в неволі, під ногами панів... Образ смерті Правди, очевидно, заступає місце її утечі на небеса в «Голубиній Книзі», – і веде за собою аналогію зі смертю Матері, що лишає безпомічних сиріт на землі. Образ Правди зливається з образом матері, в котрій тільки й лишається правда на землі. З другого боку, Правда ототожнюється з Христом. Вона розп'ята на хресті в його образі. Але вона ж живе в Христі, і в ній ще поборє Неправду. Коли? – Очевидно, при кінці світу, при Страшнім Суді»¹⁶.

Дослідник середньовічної європейської літератури Микола Ігнатенко твердить, що абсолютною категорією тієї доби була «слава господня» із культом серця, де володарює любов до Христа, де совість і світло. Людина від «долі земної» тікала до неба, щоб через смиренню мудріє, самозречення, сердечну скрушність у містичному екстазі долучитись святості, наповнити душу високою мораллю. Звідси – антитетичний спосіб мислення («несхожа схожість»), безмежна віра в те, що митець крізь речовинне, земне, проникає до духовного, «адже обитель істини не тут, а там, за цим оманним видимим – у трансцендентному»¹⁷.

Середньовічна традиція тлумачення правди і неправди як понять загальнолюдських і класових перейшла до української літератури XIX і XX століть. Для

одних митців – правда у совісті і благочесті, без поділу людей на соціальні стани; для інших – правда тільки на боці бідних. Не зважаючи на те, що в багатьох письменників одне перепліталось з іншим, що частиною з них класове розумілося як поступ до вселюдського, – після перемоги Жовтня у значному масиві літератури – од «Відплати» Володимира Сосюри до роману «Кров людська – не водиця» Михайла Стельмаха – підносилася лише правда бідних, насичена класовою ненавистю, жаждою помсти. А з другого боку, герої письменників українського зарубіжжя погрожували червоним розплатою за розгромлену Українську Народну Республіку, за знівечене село, пригноблену інтелігенцію.

*Щоб всі ті селячи, що йдуть на роботу,
Сокири звели аж туди, де ніж Гонти –
Іgrimнуть «Совети» на чорну колоду,
мов на гільйотину віконти! –*

писав Тодось Осьмачка у вірші «До Стефаника»¹⁸. Його однодумець Євген Маланюк теж закликав українців піднятися на клич Залізняка: «Вставайте! Знову треба крові! Знов коси оберну в ножі!»¹⁹. Та, можливо, згадка про рідного брата Сергія, який в їхньому містечку – Архангороді – встановлював радянську владу, вірячи в те, що правда на його боці²⁰, нашоствхнула поета на трагічні «Псалми степу», де є докір Україні та її синам:

*Десь мудрим сном в архівах спали книги,
Ми з них хіба палили цигарки.
Напіврусини, напівпеченіги,
Наш навіть сміх був хмурий і гіркий.
То ж не дивуйсь, що, визволившись з брану,
Ти, зранена, зустріла нас, синів,
Що в дикім захваті ятрили кожну рану
Шершавими руками дикунів.
Що в дикій пристрасті твое тулили тіло,
І кожний рвав до себе і радів.
А кров текла... І ти заохолоділа
В палких руках закоханих катів²¹.*

Очевидно, що національних і соціальних варіантів правд не можна «узагальнити» в якусь одну для всіх часів і народів справедливість. Суперечка про одну чи дві правди в літературі точиться давно. Дорікаючи Т. Шевченкові за те, що він начебто, на відміну від О. Пушкіна, спотворив образи Петра Першого і Катерини Другої – «спасителів імперії серед хуртовини», Пантелеймон Куліш гадав, що Кобзареві треба було йти дорогою російського поета, «бо правда одна, нема двох правд»²². На що Іван Франко відповів: «Бо неправда се, що каже П. Куліш, що «Правда одна, нема двох правд»: може бути, що абсолютна

правда одна, але тая, на нещастя чи на щастя, нам не дана. А дана нам тільки релятивна, зглядна правда, – а зглядних правд справді може бути багато. І так, коли, напр., Шевченко хотів мірити заслуги Петра мірою українською, а не загальнодержавною, то хто знає, чи не була тут правда на його стороні, коли він прокляв великого самодержавця-реформатора...

Та й подумаймо впрочім, що такого великого збудував і убезпечив Петро? Збудував і убезпечив поперед усього тую величезну централізовану машину державну, котра від його часів подвійною вагою і подвійним гнітом налягла на Росію і на Україну. А скільки то добра, скільки крові потратилось, щоб убезпечити і утвердити таку цяцю, щоб придушити на всіх окраїнах останки вольного партикуляризму, вольного народного духу!»²³.

Діалог двох українських митців (а скільки їх було і є у XX столітті!) спонукає до роздумів. Адже і сам І. Франко закінчив свою полеміку з автором «Хуторної поезії» словами Лессінга: «Нехай кожен висловлює те, що йому здається правдивим, але правда сама нехай буде залишена Богу». А П. Куліш в іншій своїй праці зауважив: «Правда з Неправдою ходять проміж миром обнявшись, і найлуччі люде віку свого помиляються, котру з них як звати»²⁴.

Бо правда – це суперечність. І суперечливим є шлях до неї, оскільки метод пізнання, як твердив у «Діалектиці природи» Ф. Енгельс, є аналогом предмета пізнання²⁵. Ми обмежені історично й індивідуально у своїх можливостях адекватного відображення світу.

Кожен із людей, у тому числі й митців, відбиває буття не всеохопно, хоча й прагне цього, а частково, сегмент за сегментом, забарвлюючи пізнавані об'єкти своїми уявленнями та відчуттями. Для раннього В. Сосюри Україна – це комуністичний Едем на чолі із владою Рад, для Є. Маланюка – незалежна самостійна республіка без червоних. І в цьому двобої якраз і висвітлюється об'єктивна істина: Україна вмирає від «закоханих катів», брат піднімає руку на брата, батько на сина, порушується висока моральна заповідь, може, найголовніша для людства як виду: «Не убий!» Адже у кожної особи життя на землі одне. Воно має бути – по над усі ідеї – не темним, а просвітленим. Людська справедливість встановлюється не силою зброї, а силою духовності, демократичного ладу, взаєморозумінням і любов'ю до собі подібних. Оди на честь своїх гармат – червоних чи січових стрільців – це антиподи часу, а не вічності. Для вічності людина і зброя – явища несумісні. Всі війни, на думку героїв роману «Людина і зброя» Олеся Гончара, нищать цвіт націй і культуру, хоча, звичайно, справедливість на боці тих, хто захищає свою землю від загарбників. Та яка ж страшна плата за цю справедливість – «молода смерть» найкращих синів і дочок народу. Жахливість загибелі юних життів виражається гончарівським подвійним оксимором: «Закривавлений наш студбат, що стоїть у житах, схилившись над першою молодістю смертю»²⁶, того чорного літа 1941 року. Образ молоді смерті серед жита, символу життя, це щось понад реальне, це – диво, що перестрашує душу. Конкретний факт загибелі воїна стає моторошним знаменням часу.

Приклад цієї опозиції із сфери художнього мислення підказує, що правда в мистецтві не є копією правди в житті. Перетворений словом світ схожий і не схожий на самого себе в реальності. Не будемо згадувати тут міфів, казок, античних трагедій, де панувала своєрідна фантазія, котра давніми людьми сприймалася за правдиву дійсність. Звернемося до пізніших часів. *Dissimiles similitudines* (несхожа схожість) – таким був принцип середньовічного мистецтва, здобутки якого через бароковий ренесанс ввійшли в нову українську літературу. Риторики того часу твердили, що у творі правд, тобто зовнішніх зображень, – безліч, а істина (духовна правда) в ньому завжди тільки одна: то «прекрасна людяність»²⁷. Це положення ілюструється не тільки релігійним мистецтвом, а й народною творчістю.

*По садочку ходжу.
Кониченька воджу, –
Через злую неньку
Нежонатий ходжу.*

«Спробуймо ж дібрати, міркує дослідник, причому тут ходіння по садочку, водіння по ньому кониченька і тая ненька, через яку я й досі нежонатий. Принаймні, якби і справді я походжав собі знічев'я з кониченьком по садочку – видовисько було б незвичайне. А воно, що й казати, незвичайне, дивакувате, проте ж абсолютно виправдане, бо «очуднює» дійсність першого плану, аби зріднитися з істиною – з дійсністю другого плану... Кінь – найбільше благо козака, садочок – найбільша окраса його середовища. Є, отже, середньовічна єдність: благо і краса. До того ж, чому тут не сад, а садочок, не кінь, а кониченько? Це любов, категорія Серця, яка сполучає розрізнені символи в одне ціле. Був би «сад», «кінь» – не було б «духовного ероту», не було б його безкорисливого тепла, яке відчутне, до якого б слова ми не торкнулися. У пісні нашої «благо-і-краса» протиставляється «неблагому-і-потворному» – своя рідна ненька, свої рідні сестри руйнують щастя свого сина і брата. Антитетичність істотно підсилюється ледь-ледь примітною деталлю: основну винуватицю свого горя ліричний герой називає лагідно-любовно ненькою.

У пісні, створеній за середньовічним методом... є «сіяння істини», є прекрасна людяність, добре саможертвоне серце. Повністю це розкривається в заключних рядках:

*Доле ж моя, доле,
Що мені діяти?
Тільки тебе одну
буду вік кохати.*

«Зло заподіяно людині найближчими їй людьми, але в неї зла нема ні на кого. Вона залишається доброю і прекрасною...»²⁸.

Принцип «несхожої схожості», продемонстрований прикладом української пісні, залишився і в новій літературі, зокрема ХХ століття. Він притаманний П. Тичині і М. Хвильовому, М. Кулішу й О. Довженкові. І зовсім протипоказаний копіїстам політичних доктрин О. Корнійчукові чи В. Собку, в яких текст є не художньою структурою, а ілюстрацією злободенних ідеологічних постулатів про переваги колгоспного ладу чи провідну роль робітничого класу.

На противагу середньовіччю, нова доба в мистецтві прагнула відмовитись від сповідування єдиної абсолютної істини. В кожному художньому творі вона конкретна, добута в діалозі митця з дійсністю – видимою і невидимою. Та її природна бінарність, двоплановість (несхожа схожість) асоціативно розпросторювалась до вселюдських ідеалів, які теж піддавалися критичному осмисленню. Для прикладу згадаймо моменти полеміки Т. Шевченка («Юродивий»), Лесі Українки («У катакомбах»), П. Загребельного («Диво») з догматами християнської віри. Беззахисність людини, її протест проти сваволі у жорстокому світі породжували сумніви, питання, докори:

*А ти, всевидящее око!
Чи ти дивилося звисока,
Як сотнями в кайданах гнали
В Сибір невольників святих,
Як мордовали, розпинали
І вішали. А ти не знало?
І ти дивилося на них,
І не осліпло. Око, око!
Не дуже бачиш ти глибоко²⁹.*

І «Юродивий» Т. Шевченка, і народна пісня «По садочку ходжу», і «Fata Morgana» М. Коцюбинського, і «Диво» П. Загребельного – це світи, відмінні від реальних, бо вони створені словом, за принципом діалогічності. Навіть правдоподібність, не кажучи вже про умовність ситуацій і характерів, у мистецтві є відмінність (інакшість), а не скопійована очевидність. Тут уявлення про дійсність оживлені фантазією письменника, особливо в царині психічного (невидимого!) життя персонажів, яке пізнається інтуїтивно. «У мистецтві, зауважив Іван Гончаров, – предмет з'являється не сам собою, а відбитим у фантазії, яка й надає йому того образу, який встановив історичний погляд і який освітила фантазія. Митець і пише не з самого предмета, якого вже немає, а з цього відображення. Тому він і зобов'язаний підкоритися цьому погляду, якщо хоче бути правдивим...»³⁰. Не вигадки його потрібні, а момент істини, який добувається пізнанням. Нерозуміння своєрідності правди у художніх творах, яка нетотожна реальності, спонукала і спонукає читачів до несправедливої критики. Навіть такий видатний вчений, як Михайло Драгоманов, докоряв Т. Шевченкові за недоладне перемішування Петербурга з Римом у «Неофітах», за нереальність мордобиття у царському палаці «Сон». «Не можна ж, – писав він, признати

правдою, щоб царі завелись так, як розказує Шевченко в думі «Саул», – тобто, що жили собі вільні пастухи, аж ось «лихий царів несе – з законами, магами, з катами» і т. д.; або чи можна ж не здвигати плечима трохи не на кожному кроку, читаючи, який небувалий Рим за Нерона видумав український кобзар»³¹. У даному випадку критик вимагав наукових доктрин, зовсім ігноруючи художню правду, яка з елементів всесвіту творить світ новий, у котрому реальна правда набуває рис універсальності, всезагальності. Тиранство з його неволею несумісне з волею всюди – і в Китаї, і в Римі, і понад Індом, і в Москві – така художня логіка поеми «Саул», яка не може претендувати на роль наукової розвідки про появу царів на землі.

Нетотожність художнього світу реальному часто буває предметом не тільки дискусій, а й ідеологічних спекуляцій. Особливо це притаманне ХХ століттю, коли у боротьбі за «чистоту» марксизму в літературі чинились погроми над трагедією «Народний Малахій» Миколи Куліша, романами «Чотири шаблі» Юрія Яновського, «Південний комфорт» Павла Загребельного, кіноповістю «Україна в огні» Олександра Довженка, особливо ж над історичною прозою. Навіть у другій половині 80-х років пильне око стежило, щоб художній твір відповідав офіційним стандартам. Наприклад, Борис Олійник, у чийй поезії чимало умовностей і міфологем, заперечив право П. Загребельного у романі «Я, Богдан» вести умовну розповідь від особи гетьмана про минуле і майбутнє свого народу, про гріхове кохання і суперечності психіки, про антиномію влади і свободи. Навиравши із тексту цитат, критик оголосив роман наклепом на український народ і Богдана Хмельницького.

Так, якісь фрази із монологу гетьмана, можливо, й недоречні. Та головне ж не в цьому. Хмельницький зацікавив письменника як унікальна індивідуальність, а не ідеалізований воз'єднувач України з Росією, що було характерне для офіційно схвалених творів О. Корнійчука («Богдан Хмельницький»), Н. Рибак («Переяславська рада»), І. Ле («Хмельницький»). Автор заглянув у збурену душу Богдана, явивши могутньою фантазією його думи-муки, думи-захвати і думи-осяяння. Через голос гетьмана романіст передав гомін повсталого народу і його ватажків, не загубивши при цьому індивідуального мислення геніальної особистості. В монологах Хмельницького, звернених до сучасників і нащадків, гримить хвиля високих дум про мир і братерство; про благородство і ницість людей; героїзм і рабство, і в них реалізується гоголівська настанова оновити драму з української історії «потопом речей неугасимой страсти»; струмує могутня енергія освіченого розуму, відгранена афористичність, на взір: «Коли істину не завжди можна захистити, то завжди є змога за неї вмерти».

Історичний роман – не тільки історія. У ньому відтворюється майже ніде не зафіксована психологія людей минувшини, своєрідний лад їх мислення і почуттів, таємнича сфера несвідомого. А Б. Олійник, щоб звинуватити П. Загребельного і його прихильників у відсутності «радянського патріотизму», «дискредитації честі і слави України», з обуренням твердить, що проголошених героєм думок він не знайшов у збірнику «Документи Богдана Хмельниць-

кого»³² (1961 р.). До нього приєднався й історик Володимир Сергійчук, який розглядав роман «Я, Богдан» як «історичне джерело», в якому немає начебто правдивого образу поборника дружби з російським народом³³. Історик має рацію тоді, коли він вказує на фактичні помилки. Та коли він зовсім не розуміє інакшості художнього світу від архівів (ну, як йому збагнути фразу гетьмана: «Ось мені вже 100, 120 літ», яка нащадків робить сучасниками Богдана?), то він, як і Б. Олійник, займається політичною спекуляцією: звинувачує автора в наклепництві, хоча текст роману не дає для цього підстав, у ньому правда викрешується із супротивності явищ, дій, оцінок і настроїв героя, який – і це правда художнього характеру – не міг не кинути докорів і народові, і своїм сучасникам та нащадкам.

Для справжнього митця документ (літопис, лист, книга, постанова) чи мовлене вождем або рабом слово, спостережена подія або вчинок не є істиною в останній інстанції. Вони для нього лише елементи всесвіту, хоча для когось і могли бути моментом одкровення. Поєднуючи їх у сюжеті правдоподібним («Fata Morgana») чи умовним («Тіні забутих предків» М. Коцюбинського), письменник творить художню реальність, яка є відкриттям його правди про людське буття і справедливість. «Художник, – читаємо в «Диві» П. Загребельного, – вище бога і законів природи: він створює новий світ вже після сотворіння його Богом!»³⁴.

Навіть ті філософи, які вважають, що абсолютна істина Бога, як і абсолютна істина всесвіту, доступна тільки йому, Богові, у сфері відносних істин, котрі відображають частину буття, – визнають: «Образи мистецтва об'ємніші і багатоаспектніші, ніж афоризми теософем і філософські міркування. Вони залишають більше свободи уяві, вони дозволяють кожному тлумачити вчення так, як це природно і зрозуміло для його індивідуальності. Одкровення ллється багатьма руслами, і мистецтво – якщо і не найчистіше, то найширше із них»³⁵. Через фізично видиме і відчутне воно проникає в іноматеріальні або духовні світи, поєднуючи ніжну любов до людей із пізнанням темних світів. Через творчість людина піднімається над собою, обожнює себе і серця інших, виховуючи в собі «праведність і святість, героїзм і мудрість»³⁶.

Аналізуючи натюрморт «Черевики» Ван Гога, філософ Мартін Хайдеггер розгорнув цілісну систему доказів того, що істина не переноситься у твір звідкись, з небес, у тому числі, – вона звершується в ньому. На полотні художника черевики селянки (це її світ) вступили в діалог із землею (це її ґрунт), а через нього висвітлилась нелегка доля вічної робітниці. Світ – відкритий, а земля – замкнута. У суперечці протилежні сили підіймають одна одну до самоствердження їхньої сутності. У художньому творі істина – не просто правильність чи очевидність, не просто властивість сущого чи судження. Істина – це те, що здійснюється в суперечці. Черевики Ван Гога не являють щось сутне окремо. У протиставленні із землею вони дають можливість просвітлитися прихованому буттю. Сяйво, що виникає зсередини твору, є прекрасне. «Краса є спосіб, яким існує істина – неприхованість»³⁷.

Творення – це добування смислів буття. Завдяки поетичній мові, яка відкриває незнане суще, істина не нав'язується, а постає як провидіння для сучасників і нащадків. У примітивного мистецтва «немає майбутнього, оскільки в ньому немає дароносного й основоположного стрибка й забігання вперед»³⁸. У справжньому мистецтві істина впливає й забігає в майбутнє, а не копіює відоме чи щось до нього додає.

Отже, правда у нашому світі постає перед пізнаючим розумом та інтуїтивним осяянням переважно як суперечність буття, а відтак і художнього світу, в композиційно-стильовій структурі якого відкривається щось необхідне для пошуку гармонії, злагоди в житті.

Буття це безконечний, невичерпний космос суперечностей: універсальних і конкретних, видимих і невидимих. Та коли людина починає їх осягати, вводячи момент оцінки, вона (хоче того чи ні), залежно від своїх уявлень, найчастіше обирає за правду одну із протилежностей, не помічаючи їх єдності, рухливості, взаємопереходів. Тобто того, що виникає над їхнім протистоянням, зрештою, й незримою конфронтацією. Це вічна драма пізнання й самопізнання, в тому числі й художнього.

Людина наближається до істини тим тісніше, чим ширші її загальнолюдські ідеали, чим глибша наповненість її підходів до життя і мистецтва принципами й інтересами гуманізму. І тоді «сонце правди» розкривається перед нею і в дії, і в слові.

Примітки

¹Флоренский П. Столп и утверждение истины. – М., 1990. – С. 12.

²Шевченко Т. Твори : в 3 т. – Київ, 1963. – Т. 3. – С. 310.

³Шевченко Т. Твори : в 3 т. – Т. 1. – С. 572.

⁴Цит. за Грушевський М. Історія української літератури : в 5 т. – Київ : ДВУ, 1925. – Т. 4. – С. 650.

⁵Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. – С. 22.

⁶Там же. – С. 19.

⁷Там же. – С. 20.

⁸Правда, деякі авторитетні дослідники ставили під сумнів походження початкового «і» від «єстини», пропонуючи свої варіанти з грецької мови чи від можливого «bz-sto» – «стоящий, настоящий», тобто – справжній. Див.: Преображенский А. Г. Этимологический словарь русского языка : в 2 т. – М., 1959. – Т. 1. – С. 276.

⁹Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. – С. 16.

¹⁰Див.: Бердяев Н. А. Самопознание. – М. : Книга, 1991. – С. 86, 122, 229, 304, 313, 333.

¹¹Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. – М., 1987. – С. 283, 481.

¹²Бердяев Н. А. Самопознание. – С. 314.

¹³Ленін В. І. Філософські зошити // ПЗТ. – С. 183.

¹⁴Див.: Богданов А. Вера и наука // Вопр. философии. – 1991. – № 12. – С. 43.

¹⁵Флоренский П. Столп и утверждение истины. – С. 483.

¹⁶Грушевський М. Історія української літератури. – Т. IV. – С. 650.

- ¹⁷ Ігнатенко М. А. Генезис сучасного художнього мислення. – Київ : Наук. думка, 1986. – С. 127.
- ¹⁸ Осьмачка Т. Сучасникам (1943) // Березіль. – 1991. – № 2. – С. 158.
- ¹⁹ Маланюк Є. Поезії. – Львів, 1992. – С. 68.
- ²⁰ Див.: Куценко Л. Співець степової Еллади // Дзвін. – 1991. – № 7. – С. 140–141.
- ²¹ Маланюк Є. Поезії. – С. 18.
- ²² Куліш П. А. Хуторна поезія. – Львів, 1882. – С. 40.
- ²³ Франко І. Хуторна поезія П. А. Куліша // Твори : в 20 т. – Київ : Держлітвидав, 1955. – Т. XVII. – С. 87.
- ²⁴ Куліш П. А. Крашанка русинам і полякам на Великдень 1882 року. – Львів, 1882. – С. 14.
- ²⁵ Див.: Маркс К. Енгельс Ф. Твори. – Київ, 1965. – Т. 20. – С. 345.
- ²⁶ Гончар О. Твори : в 6 т. – Київ, 1978. – Т. 4. – С. 320.
- ²⁷ Ігнатенко М. Генезис сучасного художнього мислення. – С. 232.
- ²⁸ Там же. – С. 192–193.
- ²⁹ Шевченко Т. Твори : в 3 т. – Київ, 1963. – Т. 1. – С. 582.
- ³⁰ Гончаров И. Этюд о картине Крамского «Христос в пустыне» // Русские писатели о литературе. – Л., 1939. – Т. 1. – С. 396.
- ³¹ Драгоманов М. Шевченко, українофіли і соціалізм // Літ.-критич. ст. : в 2 т. – Київ : Наук. думка, 1970. – Т. 2. – С. 94–95.
- ³² Олейник Б. История не любит суесловья... Заметки о страницах художественного вымысла // Советская культура. – 1986. – 21 окт.
- ³³ Сергійчук В. «Я, Богдан» з точки зору історика // Дніпро. – 1987. – № 10. – С. 110–119.
- ³⁴ Загребельний П. Диво // Твори : в 6 т. – Київ, 1979. – Т. 2. – С. 381.
- ³⁵ Андреев Д. Роза мира. – М. : Прометей, 1991. – С. 15.
- ³⁶ Там же. – С. 21.
- ³⁷ Хайдеггер М. Исток художественного творения. – С. 293.
- ³⁸ Там же. – С. 308.

// Вежа. 1996. № 2. С. 144–156

// Сасенко В. П. Історія української літератури ХХ ст. : метод. вказівки до практ. занять / В. П. Сасенко ; відп. ред. В. В. Фащенко ; ОДУ ім. І. І. Мечникова. Одеса, 1999. С. 77–90.

В умовах Південної України
(Кафедра української літератури Одеського університету)

Трохи історії. Кафедра української літератури створена незадовго до Великої Вітчизняної війни (у 1939–1940 навчальному році) й порівняно швидко сформувалася як науково-методичний учбовий і виховний підрозділ університету. Філологічний факультет було відкрито у 1937 р. На українському та російському його відділеннях українознавчі дисципліни вели переважно викладачі Одеського педагогічного інституту ім. К. Д. Ушинського. Український фольклор, літературу, методику викладання тоді читали Р. М. Волков, М. Г. Устенко, Б. І. Галащук, А. В. Недзвідський, аспірант М. А. Дащенко та ін. У довоєнний час вже вийшли друком перші збірки праць викладачів кафедри – «Великий поет-революціонер» (1939), «Шевченкові» (1940). У кінці червня 1941 р. в університеті була захищена А. В. Недзвідським перша кандидатська дисертація з історії української літератури «Т. Г. Шевченко і російські революціонери-демократи 50–60-х років», а згодом, в евакуації, на матеріалі творчості письменників Західної України XIX – поч. XX ст. захистив кандидатську дисертацію М. Г. Устенко.

У роки Великої Вітчизняної війни Одеський університет (в його складі й філологічний факультет) продовжував працювати в м. Майкопі Краснодарського краю, а згодом – в Байрам-Алі Туркменської РСР. Одесу було звільнено у квітні 1944 р. і того ж місяця почав працювати філологічний факультет з наявним у місті складом студентів і викладачів. Новий учбовий рік (з жовтня 1944–1945 рр.) філологічний факультет розпочав уже в повному складі. На кафедрі української літератури тоді працювали А. В. Недзвідський, М. Г. Устенко, Б. І. Галащук, М. А. Дащенко, М. О. Степняк-Лапшин та В. З. Несторенко.

У зв'язку з переведенням до Одеського університету мовно-літературного факультету з Одеського та Ізмайльського педагогічних інститутів та передачі університетові Одеського педагогічного інституту іноземних мов кафедра української літератури зросла завдяки таким новим викладачам, як Н. Б. Кузякіна, В. В. Шапоренко, І. Я. Засць та ін. З часом на кафедрі почали працювати, зокрема, М. І. Доброгорський, Є. М. Прісовський, І. Є. Саєнко. Нещодавно розпочали свою роботу молоді викладачі Н. П. Малютіна, Т. Л. Стоянова. Допомогають нам у нашій праці, вже перебуваючи на пенсії, представники старшого покоління Г. І. Рудницька, В. В. Шапоренко. Отож, прагнемо до поєднання досвіду старших колег і юної енергії молодих.

У повоєнні роки кафедру української літератури очолювали В. З. Несторенко, К. Ю. Данилко, Г. А. В'язовський, А. В. Недзвідський, І. М. Дузь, з 1988 р.

¹ Стаття написана у співавторстві з Прісовським Євгеном Миколайовичем, Маркушевським Петром Трохимовичем

– Є. М. Прісовський. Наявність висококваліфікованих дослідників української літератури дали змогу поглибити спеціалізацію й створити на факультеті нові кафедри, зокрема, в 1967 р. – теорії та методики літератури, в 1972 р. – радянської літератури та літератури народів СРСР (нині – літератури XX ст.). До новостворених кафедр перейшли Г. А. В'язовський, В. В. Фащенко, Н. Ф. Пашковська, П. Ю. Данилко, Н. М. Шляхова, А. А. Жаборюк, В. П. Сасенко; на кафедрі російської літератури – М. О. Левченко.

Наукова проблематика. Зріст кафедри засвідчив ряд захистів докторських дисертацій її членами. А. В. Недзвідський в 1964 р. захистив роботу «Марко Вовчок в російсько-українському літературному оточенні»; М. О. Левченко в 1966 р. – «Шляхи розвитку українського роману», І. М. Дузь в 1967 р. – «Остап Вишня та розвиток української радянської сатири та гумору», Г. А. В'язовський в тому ж році – «Специфічні закономірності творчої праці письменника», В. В. Фащенко в 1970 р. – «Жанрово-стильові проблеми української радянської новелістики», Є. М. Прісовський в 1987 р. – «Творча індивідуальність поета й літературний процес (на матеріалі української радянської поезії 50–70-х років)». Зараз докторську дисертацію готує Т. С. Мейзерська.

Ученими кафедри була створена перша наукова біографія Т. Г. Шевченка (відп. ред. Г. А. В'язовський; 1-е вид. 1960 р., 2-е вид. – 1964). Протягом багатьох років проводилися традиційні щорічні так звані письменницькі наукові конференції, в яких брали участь учені багатьох вузів України й ряду тодішніх радянських республік. Конференції були присвячені вивченню творчості М. Рильського, П. Тичини, А. Малишка, Остапа Вишні, О. Корнійчука, О. Гончара, М. Стельмаха, М. Бажана. Матеріали конференцій публікувалися переважно окремими збірниками.

Інтерес до колективної наукової праці, який виявився ще під час роботи над біографією Шевченка і під час проведення названих конференцій, ініціатором більшості з яких був І. М. Дузь, особливо прищеплювався на кафедрі А. В. Недзвідським. Він умів гуртувати навколо себе творчу громаду науковців і педагогів – своїх учнів і однодумців. Саме завдяки його зусиллям було видано такі вкрай необхідні для вчителя книжки, як «Вивчення творчості Марка Вовчка в середній школі» (Одеса, 1959) та «Вивчення творчості Шевченка в школі» (К., 1964). У створенні цих збірників взяли участь не тільки науковці університету, а й учителі шкіл – учні А. В. Недзвідського, що під його керівництвом працювали над кандидатськими дисертаціями.

Традиції нашого вчителя – творця одеської літературознавчої школи (адже під його керівництвом захищено 38 кандидатських дисертацій, його вихованці І. М. Дузь, В. В. Фащенко, Є. М. Прісовський стали докторами наук) – живуть на кафедрі й після його переходу на кафедру літератури XX ст. в 1972 р. і після його смерті (1984 р.).

Останнє десятиріччя було вельми плідним на глибокі й представницькі наукові конференції, які проводилися в Одесі: «100-річчя українського театру корифеїв» (а також – Кіровоград, 1982), «Шевченко й театр» (а також – Мико-

лаїв–Ізмаїл, 1986), «Лиш боротись – значить жити!» До 100-річчя з дня публікації зб. І. Франка «З вершин і низин» (1987; конференція проведена спільно з Одеським педінститутом), «Учені Одеського університету. Професор А. В. Недзвідський» (1988; готували конференцію всі кафедри факультету), «Шевченко й загальнолюдські ідеали» (1989; підготовлена спільно з одеськими педінститутом, консерваторією, художнім училищем та Літературним музеєм), «Творча спадщина М. Коцюбинського і сучасний літературний процес» (1989; проведена спільно з педінститутом), «Побратими українського театру корифеїв» (1990; співучасник – Одеське міжобласне відділення Товариства театральних діячів); «XXIX наукова Шевченківська конференція» (1991; проводилася разом із Інститутом літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України), «Леся Українка й Одещина» (1991; співучасник – Одеська організація СПУ). Видано тези доповідей та повідомлень усіх названих конференцій.

Як бачимо, наша праця йде у співдружності з багатьма учбовими, науковими, творчими, мистецькими колективами, причому організуючим центром є найчастіше саме кафедра української літератури. А в планах кафедри – проведення конференцій «Сучасне прочитання творчості М. Коцюбинського» у вересні 1993 р.; «Леся Українка й сучасність» (теж до 80-річчя з дня смерті письменниці) – в листопаді 1993 р.

Окремо відзначимо дві конференції (1991 і 1992 рр.), приурочені до наступного 200-річчя нашого міста в 1994 р.: «Літературна та музично-театральна Одеса в 1-ій половині XIX ст.» (проведено спільно з консерваторією та Спілкою театральних діячів) та «Літературно-мистецька Одеса 2-ої половини XIX ст.» (співучасник – консерваторія та одеське відділення Спілки театральних діячів України). Тут було виголошено багато доповідей, в яких підтверджується український характер культурного життя нашого міста. Це особливо значимо й актуально за нинішніх умов.

Наші складнощі. Тих складнощів, пов'язаних і з державним пригніченням, упослідженням як української культури, так і всього, що було зв'язано з пропагандою вічних загальнолюдських начал у минулі роки, і з суто одеськими, специфічними умовами, які не зникли й сьогодні, було і є чимало в житті нашої кафедри. Розвиток філологічної науки, виховання студента-україніста відбувалися часто в обстановці прямого переслідування національно-патріотичних почуттів.

Не раз цькували як «українського буржуазного націоналіста» А. В. Недзвідського. Наприкінці 40-х років за те, що він обстоював незалежність поглядів Шевченка на зв'язок мистецтва з життям від аналогічних тверджень Чернишевського. Андрій Володимирович говорив про типологічну близькість цих думок, але доводив самостійність висловлення їх Шевченком. А вимагалось ж обов'язково показати благотворний вплив «старшого брата», його зверхність над українським поетом. Пізніше, вже в 1974–1975 роках професора Недзвідського піддавали критиці комісія ПК КПУ та Мінвузу УРСР, очолювана працівником ЦК з промовистим прізвищем Богиня; вважалося неприпустимим

цитування думки О. І. Білецького (її, до речі, наводив у своїх працях і Є. С. Шаблійовський) про те, що російська революційна демократія була для Шевченка «зустрічною течією». Ні, заперечували правомірні шовіністи-ленінці, треба говорити про *вплив* російських революціонерів-демократів на Шевченка. А секретар університетського парткому, великий «літературознавець» (географ за освітою, партократ за покликанням), прямо заявив: «Без Добролюбова не было бы Шевченко». Це без того Добролюбова, якому на час виходу першого Шевченкового «Кобзаря» було 4 роки!

У 70-ті роки прокотилася хвиля переслідувань студентів за їхні патріотичні настрої, за любов до українського фольклору, за участь у колядуванні. Студентки Л. Авдієвська, М. Овдієнко були оголошені «врагами», яких слід виключити з університету. Але оскільки в нашій «найдемократичнішій» країні нікого не переслідували за політичні переконання, треба було виключити цих студентів за неуспішність. Отож, прямо давалося завдання викладачам: ставити двійки на іспитах. Є. М. Прісовський «не зумів» виконати цього завдання, – поставив «відмінно», бо ж студенти відповідали блискуче. І тоді ректор університету академік О. В. Богатський заявив неслухняному доцентові: «Вы считаете возможным для себя после этого работать в Одесском университете?»

А потім, у 1974 р. Є. М. Прісовського було оголошено українським націоналістом і абстрактним гуманістом водночас. Нещадно критиковано було його думку, висловлену в книзі 1972 р. «Неспокій шукань», про те, що поет є духовним вождем нації, хоча це – думка Шевченка й Пушкіна, Франка й Лермонтова, Маяковського й Довженка. «У нас один духовний вождь – партия. Надо думать, когда пишете. Вот я, когда пишу, всегда думаю», – повчав непокірного літературознавця секретар обкому партії А. П. Чередниченко. Критикована була й висока оцінка Є. М. Прісовським творчості В. Симоненка, зокрема, його вірша «Ти знаєш, що ти – людина...». Це ж бо – абстрактний гуманізм. Треба, мовляв, оспівувати не людину, а комуніста. Отоді ж таки на партійних зборах університету згадуваний ректор прямо заявив: «Мы с Присовским стоим по разные стороны баррикад».

Наші сьгоднішні складнощі – це боротьба з тими шовіністично настроєними викладачами, які не хочуть визнати необхідність переходу до викладання державною мовою, котрі вважають, що піднесення української культури як культури, мовляв, сільської, нижчої рівнем, загрожує російській, тобто міській, вищій своїм інтелектом, культурі, а в Одесі – це ще й, мовляв, загроза «одеському соціуму». Такі погляди висловлювалися на сторінках газети «Одесский университет» (навіть у застійні часи її назва давалась українською мовою – «За наукові кадри»). І доводиться вести полеміку, нагадувати, що українська культура – далеко не сільська, а загальнонародна, позначена високим інтелектом; що Одеса – це місто й української культури, місто Лесі Українки й родини Комарових, С. Олійника й В. Сосюри, І. Микитенка й М. Куліша, О. Довженка і Ю. Яновського; місто, в якому радо зустрічали театр корифеїв, місто, в якому сьогодні працює могутній колектив українських митців, письменників. Добре,

що той-таки «Одеський університет» все ж надає свої сторінки і для відповідей викладачів філологічних кафедр опонентам-шовіністам. І наші статті друкуються таки українською мовою! Спасибі нинішньому ректорові, академіку І. П. Зелінському за його тверду й водночас врівноважену, спокійну, але таки владну позицію в справі поступового переходу (аж ніяк не насильницького!) на викладання державною мовою.

Наші сьогоднішні труднощі пов'язані із нашим університетським побутом. У тісному аудиторному корпусі гуманітарних факультетів одну з аудиторій перетворено на склад будівельних матеріалів, а місця для музею «Шевченко й Одеса», матеріали для якого вже зібрані і навіть виготовлені меблі, нема...

На порозі національної школи – до виховання національної гідності. Провідна мета членів кафедри української літератури – виробити смак у майбутнього вчителя до пошукової роботи. Один із напрямів у розв'язанні цього завдання – освоїти надбання етнопедagogіки, перейняти досвід майстрів – учителів-випускників факультету, кращих учителів Одеської та й інших областей України.

Щоб сміливіше прилучитися (не лише через книжки) до тих моральних, історичних і народнопедагогічних засад, яких дотримувався наш народ протягом тисячоліть, студенти, готуючись до конференції «Уроки краєзнавства в сучасній школі», звернулися з листами до вчителів-методистів, редакторів районних газет, ветеранів війни Одеської, Вінницької, Тернопільської областей. Одержали листи-поради, методичні розробки, сценарії. То для студентів своєрідні документи-характеристики людей інтенсивного світосприйняття, гуманістичного світорозуміння. Методичні поради з краєзнавства В. Ф. Давидюка з Київського державного університету, фотоальбом директора школи села Шляхове, Кіровоградської області Олександра Остаповича Джулая, композиція уроку «Пісня в обряді» відомої на Тернопільщині вчительки-методиста села Лисичанці Ольги Яківни Радих, – про це йшлося в зачитуваних рефератах студентів, цікаві матеріали демонструвалися на виставці.

На одному із засідань кафедри обговорювався тематичний цикл тих виховних заходів (відкритих практичних занять, тематичних вечорів, студентських конференцій), які мають національно-патріотичний характер. Теми: «Києво-Могилянська академія та ораторське мистецтво в школах України XVI–XVII ст.», «Майбутній учитель на уроці з народознавства», «Вивчення фольклору у вузі та школі». Одна з таких конференцій відбулася в березні 1992 р. У конференції взяли участь учні й учителі дев'яти шкіл Одеської області, ліцеїсти, слухачі підготовчого відділення Одеського університету, вчені кафедри психології, педагогіки, літератури, відомі вчителі нашого міста.

Були проведені відкриті практичні заняття студентів, присвячені темі: «Народний досвід сімейного виховання у фольклорі», в яких узяли участь батьки та вчителі студентів. Поїздка до Павлиша в музей В. О. Сухомлинського, де студенти знайомилися з рукописами, розпитували вчителів, які працювали з видатним педагогом, стала спробою доторкнутися до нової теми. Спілкування

студентів з відомими в Україні вчителями – збирачами фольклору – краєзнавцями Д. І. Фартушняком і К. Ф. Прокопенко переросло в багаторічну дружбу.

Студенти III курсу українського відділення слухають спецкурс «Українське народознавство як предмет у школі. Уроки народознавства». Дослідження стану, проблем і перспектив розвитку народознавства як шкільного предмету – справа складна, нова й необхідна. Великий виховний потенціал етнопедагогіки оцінений ще недостатньо. Ключовою проблемою спецкурсу, думається, повинна стати проблема національного характеру, морально-етичних, філософських уявлень народу. Допоможуть студентам, очевидно, праці вчених-народознавців XIX ст., а також ґрунтовні статті української періодики 90-х рр. про народознавство, національну школу, національну свідомість.

Спецкурс поділений на шість тематичних розділів: 1. Язичницька міфологія і християнство; 2. Український народний календар. Дванадцять місяців українського селянина-хлібодара; 3. Народна етика в обрядах, звичаях і повір'ях. Толока. Вечорниці. Повноліття; 4. Людина і природа. (Природа і народна медицина. Символіка рослин в українській обрядовій творчості. Символіка тварин в українській обрядовій творчості); 5. Література як могутній заряд національної гідності (мова, звичаї, обряди в творчості українських письменників); 6. Український народ і народи України як творці мистецтва. (До питання методики порівняльного аналізу).

Кафедра української літератури працює в згоді з міською громадською організацією «Південна громада». Так ми проводили спільний вечір української пісні; добродіний вечір, на якому працівники Державного музею народної архітектури та побуту України розповідали про народні обряди, звичаї, одяг, архітектуру й пісні різних місцевостей нашої республіки.

Беремо участь у роботі Університету українознавства, який організувала «Південна громада». Професор Є. М. Прісовський, доценти П. Т. Маркушевський, А. І. Паньков виступали з лекціями про національно-патріотичне й загальнолюдське начала в творчості Т. Шевченка, М. Вороного, Б. Грінченка, Б. Лепкого. Члени кафедри постійно ведуть шевченківську рубрику «Безсмертне слово Кобзаря» на обласному радіо, на сторінках газети «Чорноморські новини», проводять шевченківські уроки у школах Одеси й області, шевченківські вечори в трудових колективах. Село Шевченкове Кілійського району стало нашим підшефним у дні відзначення Шевченкового свята. Міцною традицією, за ініціативою професора І. М. Дузя, стало й щорічне проведення на Одещині на початку квітня днів Степана Олійника.

Ідею зв'язку часів повинен глибоко відчувати майбутній учитель-народознавець, учитель нового типу, провідник морального здоров'я суспільства. На це орієнтована робота колективу кафедри української літератури.

Вважаємо своєрідним показником ефективності нашої праці (як, звичайно, й праці інших кафедр, усього колективу філологічного факультету) те, що серед вихованців Одеського університету – чимало письменників. Це – Володимир Гетьман, Петро Осадчук, Володимир Яворівський, Валентин Мороз, Віталій

Березінський, Богдан Сушинський, Анатолій Бортняк, Микола Братан, Анатолій Колісниченко, Олекса Шеренговий, Анатолій Качан, Олег Олійників, Борис Дерев'янка, Іван Григурко, Анатолій Глушак, Тарас Федюк, Микола Палієнко, Георгій Горст, Юрій Михайлик, Василь Сагайдак, Микола Суховецький. Живучи й працюючи в Києві чи Одесі, Вінниці чи Херсоні, вони пам'ятають свою «альма матер», що навчила їх любити рідне слово й служити йому, навчила бути людьми, вірними синами народу.

Отже, в нелегких умовах Півдня України, де стільки робилося (та й досі робиться!) для денаціоналізації, русифікації краю, ми працюємо й прагнемо виховати громадянина, свідомого своєї національної приналежності, виховати патріота.

м. Одеса

// Слово і Час. 1993. № 11. С. 78–82.

Жанр філософської лірики Лесі Українки

Жанрова природа поезії Лесі Українки як самостійна наукова проблема не вирішена. Отже, в цій сфері Лесезнавства – широкий простір для творчої енергії. Найпомітніше те, що поезія Лесі Українки – виразно філософське явище, зумовлене як генетичними первнями роду Драгоманових і Косачів, які успадкувала Леся Українка з її дисципліною думки, так і потребою розбити пута провінціалізму, якими була скута українська культура, розбити для того, щоб вивести її на широкий світовий рівень.

Поетеса добре усвідомлювала, що цей шлях може бути відкриттям справжнього філософського мислення, створенням жанру справжньої філософської лірики. Саме тому для Лесі Українки було важливим застосувати у своїй творчості світові образи, підняти культурологічні пласти, які надбало людство протягом віків, надавши художній системі національних ідей і загальнолюдських цінностей. Через те найдоцільніше проаналізувати жанр філософської лірики в поезії Лесі Українки через образну систему, через код тих міфологем, якими насичена її творчість.

Виходячи з того, що творчість є вираженням внутрішнього у зовнішньому, несвідомого у свідомому, можна твердити, що твори, які проявляють внутрішній світ Лесі Українки, містять у собі структури, архетипи, властиві внутрішньому шляху душі людини. Не так важливо, які саме відтінки ідеї національного буття людини були спонукальним мотивом життя і творчості поетеси, як те, яка матеріальна оболонка слова для них віднайшлася, яка художня система їм підкорена, як це здійснено на рівні мікропоетики. Тим більше, що Леся Українка – людина і поетеса закритого типу або, як висловився Дмитро Донцов, «своїми уподобаннями, пристрастями і вдачею типова постать середньовіччя», хоч жила і діяла вона в епоху, що «на місце невидимого Бога поставила релігію розуму» [1, 150].

Поетична душа Лесі Українки, мов орган із відомої поезії «Сон», увібрала в себе відгуки і відблиски національної душі, переплавлені із загальнолюдськими цінностями, прикмети яких знаходимо у символах-образах, навіяних світовою культурою.

Розшифровка цих образів-символів, джерело яких «знаходиться у тій сфері неусвідомленої міфології, елементарні образи котрих є досягненням людства» (К. Юнг), справді вдячна робота, що дає ключ до розуміння текстів Лесі Українки як зрощення культурно-історичної пам'яті народу з усім багажем світового розвитку.

Можливість такого розуміння виникає внаслідок аналізу референтної і кодової сфери образної системи творчості Лесі Українки.

У центрі цієї системи образ певним чином організованого простору. І це передовсім простір душі, «темниці серця», покликанням якої є вирішувати: «або-або». При цьому ж поезія Лесі Українки була енциклопедією наших часів, як твори Монтеня або Рабле були енциклопедією XVI віку.

Звертаючись до біблійних та античних мотивів, образів-символів, поетеса проводить їх крізь призму поетичного натхнення, в якому перплавляються риси власної творчої індивідуальності і національної ментальності, духовної самосвідомості українського народу.

Так, у вірші «Єврейська мелодія» із циклу «Відгуки» (збірка «Думи і мрії») знайшли втілення просторові і семантичні уявлення Лесі Українки, що обрала своїм девізом віру в єдину святиню, уособленням якої став образ-символ «храму». Цей образ-символ увібрав різні іпостасі духовної субстанції: від душі коханого, яка стала для ліричної героїні своєрідним храмом, до космічної душі, в розумінні якої синтезуються риси національної і загальнолюдської духовності:

*Ти в руїнах тепера, єдиний наш храм,
Вороги найсвятіше сплямили,
На твоїм олтарі неправдивим богам
Чужоземці вогонь запалили.
Милий мій! Ти для мене зруйнований храм,
Чи я зрадити маю святині
Через те, що віддана вона ворогам
І чужій, неправдивій богині?* [2, с 146].

Відчуття власного і загальнолюдського полону реалізується ліричною героїнею в стійку опозицію: богиня-рабиня, що утворює своєрідну естетичну, поетичну рамку, в межах якої виявляється поетичний вибух свідомості Лесі Українки, яка водночас усвідомлює себе «бранкою» своєї поетичної Музи, образ якої постає у вірші «Ave Regina».

Символ-образ «шляху» (особистісного, поетичного, загальнолюдського) стає в поезіях Лесі Українки помітним стрижнем, що утворює міфологему «виходу душі з полону» власної свідомості, поетичного натхнення тощо.

Метафора «шляху» організує деякі цикли поетеси, як, наприклад, цикл «Ритми» зі збірки «Відгуки». Прикметно, що, як і інші модерністи, зокрема молодомузівці, Леся Українка сприймала життєвий шлях як дорогу страждання, що було піднесене до принципу існування.

У циклі «Ритми» «горній шлях» митця зв'язаний з творчою силою слова, яке стає дієвою силою, що здатна відродити душу:

*Вражайте, ріжте, навіть убивайте,
Не будьте тільки дощиком осіннім,
Палайте чи паліть, та не в'яліть!*

Прикметно, що метафора «шляху» переносить нас у «космогонію душі» ліричної героїні, дозволяє простежити духовні перетворення поетеси, яка мислить буття як творчість.

Ставши лейтмотивом творчості Лесі Українки, тема духовного мандрування, шляху знайшла найглибше відображення в ряді творів, присвячених проблемі жертвності, серед яких чільне місце, безперечно, посідає білий вірш «Завжди терновий вінець...» Розглядаючи цей твір у колі творів, що пов'язані з ідеєю жертвності Христа («Дочка Ієфая», «Що дасть нам силу?...»), І. Бетко в статті «Біблія як джерело ідей у творчості Лесі Українки» зазначає, що природа жертвності героїв Лесі Українки завжди психологічно вмотивована.

Поезія Лесі Українки може сприйматися і як історія власної душі потеси, і як творча лабораторія, в якій переплітаються загальнолюдські властивості психології і національної риси ментальності: кордоцентричність, тобто спрямованість на сприйняття довкілля й історичного руху серцем, душею, відчуття душевного поневолення і потреба визволення... Отже, відбувається своєрідне накладання мотивів і образів, що призводить до динамічної поліфонічності, що властива поезії Лесі Українки. Саме тому кожне покоління читачів відкриває свою Лесю Українку, знаходячи в її натяках і недосказаності глибокий зміст, відкриваючи світ національної душі і приховані універсальні знання про буття людини на землі.

Діалог із власною душею, творчим двійником являє собою цикл «Ритми» – типовий зразок поетичної рефлексії Лесі Українки.

Водночас в образі Душі в поезії Лесі Українки втілено певним чином традиції давніх українських вірувань, пов'язаних з досвідом народу, який усвідомлював себе в Космічному вимірі світу. Ця стародавня версія Душі відбита у «Словнику даньоукраїнської міфології Сергія Плачинди так: «Душа – за вченням дваньоукраїнських волхвів – жива духовна плоть людини, що визначає її вдачу, поведінку, діяльність, взагалі – долю. Міститься в естві людини» [3, 23]. Лірична героїня Лесі Українки прагне підкоритися стихії творчості, але і поетична душа іноді виринає з-під свідомого контролю і ніби існує самотійно («Хотіла б я уплисти за водою»).

В наступному вірші «...Ні! Я покорити її не здолаю...» цього циклу постає образ-символ Психеї-Душі, що відокремлюється від особистості ліричної героїні. Пісня починає діяти самотійно, і цей субстантивований образ нагадує і зовні, і внутрішньо образ античної Психеї («б'є чорними крильми, мов хижая птиця, і ранить, як тільки я хочу приборкати її силоміць»). Відомо, що в уявленні давніх греків Душа-Психея сприймалась, як літаючий птах, подих вітру, вихор, дихання людини...

Якщо лірична героїня здатна коритись обставинам життя, то її душа, «наче вітер», скидає всі перешкоди на своєму шляху. Це внутрішнє подвійництво лірична героїня усвідомлює як шлях до визволення Душі. Ідею визволення пісня здатна рознести скрізь. Цей лейтмотив є наскрізним у творчості поетеси. Варто згадати перший програмний вірш з циклу «Сім струн», в якому пісня сприйма-

ється як буттєва творча сила, здатна претворити саму долю і принести надію у милу серцю Україну.

Звертаючись до філософської концепції волі в творчості Лесі Українки, Н. І. Заверталюк зазначає: «Леся Українка відстоювала суверенність людської особистості як основи державної незалежності» [4, 82].

Символіка камінного привернула особливу увагу Лесі Українки, як і багатьох письменників кінця ХІХ ст.

В циклі «Легенди» символ «камінного» розгортається у кілька міфів, що лежать в основі сюжетів поезій «Сфінкс», «Ра-Менеїс», «Трагедія» і близького за змістом та поетикою вірша «Ніобея».

Дослідники фольклору відмітили, що мотив скам'яніння велетня чи багачки, ворожої сили чи богатиря належить до найдавнішого шару усної народної прози. Ще М. Драгоманов пов'язав мотив перетворення міфічного персонажа у гору, скелю, камінь... зі значною кількістю міфів про перехід від життя до смерті.

Звертаючись до даньогрецької чи єгипетської міфології, Леся Українка знаходила сюжети і мотиви, що відповідали своєрідному мисленню українця і внутрішньому світу самої авторки.

Леся Українка розробляє традиційну для української літератури проблему історичної пам'яті, проблему вічного та тимчасового. В сюжетну канву даньоегипетського міфу поетеса вводить власний міф про воскресіння в уяві людей Ра-Менеїс і повне знищення навіть останків її тіла.

Виявляється, що обмеженість самої ідеї влади визначається не тільки і не стільки часом, скільки історичною ситуацією, зв'язаною з особливостями національно-географічних і історичних умов.

В циклі «Легенди» згадується ще один розповсюджений у фольклорі мотив «оживлення камінної потвори». Цей мотив пов'язаний із темою жертвності, якій присвячені поезії «Жертва» і «Легенда». Очевидно, що Леся Українка усвідомлювала глибинний зв'язок між смертю і життям. Самопожертва символізувала для поетеси подолання смерті і вихід у безсмертя.

Символіка переходу від смерті до життя досить часто пов'язується в творах Лесі Українки із зміною культурних героїв.

Так, у циклі «Легенди» особливе місце посідає монолог «Саул», з образом якого пов'язана одна з найулюбленіших тем авторки – тема пророцтва і виокремлення особистості зі власною світоглядно-етичною системою, інтелектуальним осягненням глибинних національних комплексів та колізій.

Саме тому, осягаючи долю особистості в контексті національних змагань і загальнолюдських поривань до духовності, Леся Українка у своїй філософській ліриці зверталася до образів універсальної глибини, тих символів, які, зберігаючи здатність до множинних нашарувань, не втрачають своєї первісної свіжості і неповторності.

Список використаних джерел

1. *Донцов Д.* Поетика українського рісорджіменту / Д. Донцов // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики 20 ст. : у 4 кн. – Київ, 1994. – Кн. 1. 2. *Українка Леся.* Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – Київ : Наук. думка, 1975. – Т. 1. – 446 с. 3. *Плчинда С.* Словник давньоукраїнської міфології / С. Плчинда. – Київ : Укр. письменник, 1993. – 63 с. 4. *Заверталюк Н. І.* Концепція волі в публіцистиці Лесі Українки / Н. І. Заверталюк // Тези доп. та повідомл. наук.–теорет. конф. (м. Одеса, 23–25 листоп. 1993 р.). – Одеса, 1993.

// Роди і жанри літератури : зб. наук. пр. за матеріалами Міжвуз. конф., присвяч. пам'яті проф. Г. А. В'язовського. Одеса, 1997. С. 95–99.

До вершин поетичного синтезу

Українська література останніх десятиліть XIX і початку XX ст. була літературою зростаючого оновлення, яке йшло у різних напрямках – в постановці незнаних досі проблем і тем, в оновленні традиційних та у створенні принципово нових героїв, у напрямі збагачення її жанрово-стильових можливостей. У цей період особливо слід відзначити творчу діяльність І. Франка, який поряд з іншими письменниками – його сучасниками – відчував настійну потребу оновлення рідної літератури, потребу поглиблення її загальнолюдського змісту. Не випадково саме йому Е. Ожешко в одному з листів писала про літературу: «Бракує їй, може, дещо широким просторів, і на її арфі не знайшла я ще всіх боків людського почуття» [1, с. 210]. Творча практика самого Франка, зусилля молодшої генерації письменників внесли істотні зміни у весь літературний процес на Україні, спрямовуючи його в русло міжнаціональних зв'язків і взаємозбагачень.

Великим досягненням дожовтневої української поезії став віршований епос І. Франка. У ньому відбилася глибоке переконання поета-інтернаціоналіста в тому, що пошуки шляхів єднання усіх народів нашої планети є неодмінною умовою загального поступу. Під цим кутом зору слід розглядати більшість його поем, у яких так зримо виявилась схильність поета до синтезу національних й інтернаціональних тенденцій, подій і фактів.

«Золоті мости зрозуміння» І. Франко прокладав до багатьох народів світу. Великою заслугою його є наближення до читачів духовних цінностей народів Індії та арабського Сходу, чим була продовжена давня традиція прогресивної європейської культури.

Як відомо, першопроходцями у справі культурного єднання між Заходом і Сходом були видатні митці епохи Ренесансу, зокрема Дж. Бокаччо, Дж. Чосер і В. Шекспір, Маргарита Наварська та ін. Починаючи з XVIII ст., коли в Європі набуває поширення так званий філоорієнталізм, східні теми і мотиви знайшли нових прихильників й інтерпретаторів. Нове слово у справі синтезу двох культур належить Й.-В. Гете. Він відчув на собі «Ex oriente lux» (світло зі Сходу) та дав поштовх новому діалогу віддалених континентів у своєму «Західно-східному дивані». Тоді ж набула поширення думка дослідника пісень народів світу Й.-Г. Гердера про те, що лише той може зрозуміти «голоси народів», хто здатний стати арабом, говорячи про арабів, чи скальдом, розповідаючи про скальдів.

XIX ст. розширило можливості європейських літератур у художньому освоєнні східних тем і сюжетів. В англійській літературі нове слово в цьому напрямі сказав Д. Г. Байрон, у слов'янських – О. Пушкін, А. Міцкевич, Т. Шевченко. Наприкінці XIX – на початку XX ст. ці традиції продовжив І. Франко.

Філоорієнталізм європейських літератур у Франка неодмінно поєднувався з прагненням розв'язувати важливі морально-етичні проблеми, які хвилювали людей минулих епох і не втратили свого значення для нових поколінь. У передмові до збірки поем («Поеми», 1899, Львів), а також у статті «Теорія і розвій історії літератури» (1909) І. Франко переконливо довів необхідність для літератора йти шляхом поетичного синтезу національного й інтернаціонального у творчості. Поет писав: «...Передача чужомовної поезії, поезії різних віків і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми й вирази чуття, яких вона не мала досі, будуючи золотий міст розуміння і спочування між нами й далекими людьми, давніми поколіннями» [2, т. 12, с. 543]. Франко попереджав можливих критиків, яким так не до «смаку» було освоєння ним «чужих» тем і форм: «Зрештою думаю, що не в тім річ, з якої бочки бере поет напій, що подає своєму народові, а в тім, який напій він подає йому, чи чисте покріплює вино, чи наркотик на приспання. Я наркотиками не шинкую» [2, т. 12, с. 543–544].

Більшість поем І. Франка, зокрема «Істар» (1899), «Сатні і Табубу» (1899) та «Цар і аскет» (1892), є вираженням його ідейно-естетичних настанов і уподобань. Перша з них створена за мотивами старовавілонського епосу, в основі другої – староегипетське оповідання, джерело третьої – староіндійські легенди і перекази. Звертався Франко і до тем та сюжетів літератури сусідніх європейських народів, внаслідок чого були створені поеми «Святий Валентій» (1885), «Бідний Генріх» (1891) та ін.

Тема боротьби між добром і злом зустрічається в міфах і переказах багатьох народів світу. Своєрідне вирішення її подає нам старовавілонська космогонічна епопея, що сягає аж у друге тисячоліття до н. е. Основний конфлікт у ній – боротьба між богинею Істар – поетичним втіленням світла і життя, і бойнею Аллатою як втіленням темних сил і деспотизму. Сюжетні мотиви епопеї лягли в основу поеми «Істар». У ній поет основну увагу зосереджує на конфлікті епопеї, проте акцент із боротьби між світлом і темрявою взагалі переносить на боротьбу між життям і смертю, добром і злом у суспільстві. Поет оспівав волелюбні мрії і пориви як людей давноминулих епох, так і боротьбу за справедливість, боротьбу проти гноблення трудящих сучасної йому епохи.

Суспільно значимі проблеми розв'язує Франко і в поемі «Сатні і Табубу», засудивши антигромадську поведінку сина єгипетського фараона царевича Сатні і доньки пророка, «святої» Табубу. З метою посилення суспільної значимості твору Франко дещо змінив кінцівку основного конфлікту. Якщо у єгипетському оповіданні наголос робиться на казковій метаморфозі (Табубу стає страшною потворою), то Франко зовсім опустив це місце, посиливши реалістичність сюжету. Своім твором поет застерігав народні маси від сліпого поклоніння земним «богам», виховував у них почуття власної гідності і класової пильності.

Велике місце у віршованому епосі Франка посіла магістральна проблема його творчості, проблема, яка передбачає визначення взаємозв'язку між інди-

відуумом і колективом, особою і суспільством. З цього погляду цікаво буде зіставити три споріднені між собою і водночас істотно відмінні поеми, присвячені темі людини і її місцю в суспільстві, – «Святий Валентій», «Цар і аскет» та «Іван Вишенський». Герої їх, які по-різному ставляться до людської громади, потрапляють у складні соціально-психологічні конфлікти і тернистим шляхом прямують до пізнання істини.

Перша із названих поем – «Святий Валентій» – показує нам героя, що став на хибний шлях відчуження від громади. В основу поеми лягла народна легенда про лікаря Валентія, який виблагав у Всевишнього епілепсію, щоб у такий спосіб відхилити від себе людську любов. Бог зважив на його благання і оточив Валентія ореолом святості. Але за антигуманний вчинок громада відсахнулася від лікаря.

Розвиваючи конфлікт, у який потрапив Валентій, поет наголошує на факторах, що зумовили його моральну деградацію: Це і нестерпні муки, які терплять трударі, і зневіра у власні можливості якось полегшити життя знедолених, і, нарешті, згубний вплив на лікаря ідей християнського аскетизму. Все це змусило Валентія стати на шлях відступництва, іти «туди, де менш покус до зла», пояснюючи у відчаї: «Я не герой; я зла не переможу» [2, т. 13, с. 218].

Свідомо поет пов'язав зображувані ним події з політичними умовами Риму III ст. н. е. в часи Марка Аврелія. І хоч то був Рим не кінця XIX ст., але між антинародною діяльністю Ватикану в часи Франка і духовниками тих далеких часів можна встановити істотну подібність. Поява атеїстичної поеми в тогочасній Галичині мала актуальне значення, оскільки революціоніруюче впливала на широкі народні маси.

Розширюючи географію своїх літературних мандрівок, І. Франко не минув і древньої культури Індії. Його філоорієнталізм посилювався неабияким інтересом до індології. Як поет-індолог, Франко залишив самобутню поему «Цар і аскет», в якій знайшло подальший розвиток розв'язання вічного питання про взаємини між людською особистістю і суспільством. Щоб привернути увагу громадськості до цієї важливої моральної проблеми, поет запозичив для свого твору сюжет із так званої Маркандея-Пурани – старовинної пам'ятки, що виникла одночасно з давньоіндійськими епопеями «Махабхарата» і «Рамайяна». У передмові до твору Франко писав, що створюючи поему, він мав перед собою транскрибований текст і німецький переклад Пурани, здійснений Ф. Ріккертом. Однак поет не пішов шляхом простого переказу давньої легенди, а подав читачам вільну переробку її, виявивши неабиякий хист «накладати свої узори на чужу основу».

Гостроту конфлікту твору визначила протилежність характерів її героїв: людяному цареві Гарісчандрі протистоїть жорстокий егоїст брахманець-аскет Вісвамітра. У зіткненні гуманізму з антигуманізмом виявляється антинародна суть релігійного фанатизму, проявляється справжнє обличчя святих аскетів. За зовнішньою святістю і побожністю Вісвамітри – носія брахманської

релігії – приховувався жорстокий індивідуаліст, який обрав аскетизм як засіб утвердження своєї вищості над людьми.

Вісвामітра, знаючи яким впливом у громади й у царів користуються аскети-брахманці, у критичну хвилину під загрозою прокляття змушує Гарісчандру передати йому і владу, і все майно. Відступившись від влади, Гарісчандра тим самим відступився від свого обов'язку перед народом. Великі душевні муки терпить Гарісчандра, бачачи, як страждає його народ під владою фанатичного брахманця. Однак з часом його, помічника чандала при спалюванні трупів, перестає це хвилювати.

Подальшим розвитком подій у поемі автор приводить читача до висновку, що перемога кривди над правдою не вічна. Гарісчандра, доведений до відчаю, хоче спалити у вогнищі не лише мертвого сина, а й себе разом з дружиною. Та боги Індра і Дхарма зробили чудо: повернули життя хлопчиків, а його батьків запросили у свої володіння. Але Гарісчандра відмовляється кинути своїх підданих, і тоді володар трьох світів Індра промовив жителям Айодії: «Ідіть усі до неба».

Так вирішується конфлікт у давній легенді. У творі Франка він розв'язаний інакше. У поемі конфлікт вирішується без втручання богів. Громадяни Айодії врятовують Гарісчандру, його дружину і сина, скидають Вісвамітру, а Гарісчандру запрошують повернутися до влади. Так через народне повстання правда бере верх над кривдою, конфлікт розв'язується народною революцією, і в цьому виявляється соціологічна концепція поета-демократа в підході до проблеми «людина і суспільство», «маси і особа в історії». Для Франка були неприйнятними ні зневажливе ставлення до «натовпу» з боку «аристократів духу», ані пропагування реакційними філософами (Т. Карлейлем, Ф. Ніцше) та войовничими анархістами й народниками так званого культу героїв. З усією гостротою полемічний пафос поеми спрямовано проти проповідників аскетизму, християнської «любові до ближнього» та інших релігійних догм, які тримали народні маси в рабській покорі перед земними і небесними владиками.

Є і друга причина поетового трактування індійської легенди її підтекст, «шифрований» стиль письма. «Вона, – писав Франко про легенду, – документ, написаний таємним, образковим письмом, виробленим і усвяченим віками, яке дуже часто значить зовсім не те, що показує текст, читаний буквально. Для її розуміння треба ключа» [3, с. 6].

Гадаємо, поет знаходив «ключі» до «розшифровки» народних легенд, переказів і притч, а їхня «інакомовність» стала зручною формою вирішення важливих життєвих проблем. Якщо в легенді звеличується брахманізм, то поема, навпаки, спрямована «проти попів-брахманів і «святих» аскетів, котрі в погоні за святістю загубили людське серце і людське чуття» [2, т. 20, с. 469].

Але цим критика ідеології аскетизму не вичерпується, бо Франків Вісвामітра, як пише сам поет, є викриттям «духу гордості», що дметься над людством і світ увесь опанувати хоче, і в своїм ході топче серце людське зарівно з черв'яком мізерним» [2, т. 10, с. 402].

Нове розв'язання в поемі знайшла також тема обов'язку індивідууму перед народом. Якщо в легенді вона ледь помічена, то в поемі виступає на перший план як важлива соціально-етична проблема.

Так поет оновлював древній сюжет. «Я старався, – писав він у листі до М. Драгоманова, – цю типову індійську штуку перетягти якомога на загально-людський ґрунт, не фальшуючи її основного характеру» [2, т. 20, с. 468].

Утвердження гуманізму становить пафос твору. В заключній строфі він посилений пересторогою всім земним деспотам, вірою поета в перемогу добра і справедливості:

*Оце вам повість про царя й аскета –
Могучим всім в науку й осторогу,
Всім твердосердим, гордим на погрозу,
Нещасним всім, страждущим на потіху* [2, т. 10, с. 436].

Буржуазні дослідники вважали, що індійський народ, якому властиві нібито лише глибока споглядальність і пасивність, не здатний піднятися на визвольну боротьбу. Франко рішуче заперечував цю думку. Адже «пасивну» Індію не раз потрясли народні рухи, зокрема у 1875 р. вибухнуло відоме повстання сипаїв проти англійських колонізаторів. Зваживши на ці й інші факти, поет дав відмінне, ніж у легенді, розв'язання конфлікту між царем і аскетом і створив фінал твору, «індійському духові зовсім не противний» [2, т. 10, с. 503].

Вірив у творчі сили індійського народу і уважно стежив за його пробудженням В. І. Ленін. Національно-визвольний рух в Індії кінця XIX ст., а особливо після перемоги Жовтневої революції в Росії, розширився і поглибшав. Тим самим підтвердилася помічена Франком соціологічна проекція від минулого до майбутнього великого народу.

Втіленням всеперемагаючої любові до народу і батьківщини, на відміну від «святого» Валентія та себелюбця брахманця Вісвамітри, є герой поеми «Іван Вишенський». Іван Вишенський – історична постать, і це дозволяє побачити ще одну грань у розв'язанні поетом проблеми взаємозв'язку національного і інтернаціонального.

Особа І. Вишенського тривалий час приковувала увагу Франка, який присвятив полум'яному полемісту п'ять цікавих розвідок і одну із кращих своїх поем. Глибоке студіювання життя і творчості відомого полеміста відкрило нові можливості у вирішенні проблеми «індивідуум і колектив».

Конфлікт твору гострий і складний у психологічному відношенні. Поет зосередив головну увагу на протиріччі, в яке потрапляє герой, – між обов'язком перед батьківщиною і аскетичним ідеалом. Психологічний злам у настроях Івана Вишенського відбувається під впливом розповідей співвітчизників про сумний стан речей на батьківщині, яка перетворилася у «важке, криваве пекло». Це стало поштовхом для полеміки афоніта з самим собою, з постулатами

християнського віровчення. Поступово у двобої з софічними «про» і «contra» видатний полеміст все більше проникає в діалектику взаємозв'язку духовного і матеріального, схиляється в бік життєвих реалій, матеріалістичного розуміння суті речей. І тоді з усією гостротою постало перед ним питання питань –

*І яке ти маєш право,
черепино недобита,
про своє спасення дбати
там, де гине мільйон?* [2, т. 11, с. 212].

Перед читачем відбувається «чудо народження» нової людини: афоніт Іоан, що досягнув аскетичного ідеалу, знаходить у собі сили залишити печеру і знову стати на шлях боротьби за свободу рідного краю.

У поемі чітко виділяються два провідні її аспекти – патріотичний і антиклерикальний. Обидва вони, закономірно, схрещуються у характері і поведінці, у помислах і діях героя твору, прототипом якого був видатний письменник-полеміст.

Франко був переконаний у тому, що «всесвітня історія – не героїв, а історія масових рухів і перемін», але він визнавав і оцінював значення історичних і культурних діячів на шляху людського поступу.

Під цим кутом зору поет підходив і до постаті Івана Вишенського – видатного культурного діяча XVII ст.

Питання, порушені в атеїстичній поемі «Іван Вишенський», не втратили своєї актуальності і в наш час. В умовах, коли «слуги церкви сіють розбрат між народами північної Ірландії і Лівану, Єгипту і Індії, між трудящими інших країн, атеїстична спадщина І. Франка і надалі виконує свій почесний інтернаціональний обов'язок.

Віршований епос Франка – яскрава сторінка всієї дожовтневої української літератури. Він є своєрідним підсумком художніх пошуків української поезії на рубежі двох віків, синтезом національних й інтернаціональних мистецьких традицій, взірцем високої зрілості людської думки. Поряд із творами П. Грабовського, Лесі Українки, М. Коцюбинського та інших письменників у поемах Франка піднімалися актуальні проблеми імперіалізму і пролетарських революцій. Зберігаючи і розвиваючи прогресивні традиції дожовтневої української літератури, Франко в нових історичних умовах високо підніс ідеї дружби народів, гуманізму і революційно-демократичного інтернаціоналізму.

Перебуваючи під благотворним впливом визвольної боротьби трудящих усього світу, Франко близько стояв до загальноміського пролетарського руху. Своїми творами він поширював серед народних мас соціалістичні ідеї і тим самим готував їх до революційного оновлення світу. У розв'язанні таких проблемних питань, як індивідуум і колектив, місце особи в історії, народні маси і їхня роль у суспільних процесах тощо, Франко протистояв поглядам суб'єктивних

ідеалістів, народників волюнтаристів та наближався до марксистського вчення.

Патріотизм, інтернаціоналізм і гуманізм у Франка перебувають в єдності і взаємодії. У кращих своїх поемах – «Рубач», «Святий Валентій», «Бідний Генріх», «Цар і аскет», «Іван Вишенський», «Похорон», «Смерть Каїна», «Мойсей» та ін. він розкрив розуміння процесу інтернаціоналізації будь-якої літератури світу, дав гідний приклад поєднання національних і інтернаціональних тенденцій у розв'язанні загальнолюдських проблем на основі демократичного гуманізму – цього могутнього фактора духовного прогресу людства.

Список використаних джерел

1. *Возняк М. С.* З життя і творчості Івана Франка / М. С. Возняк. – Київ : Вид-во АН УРСР, 1955. – 304 с.
2. *Франко І.* Твори : в 20 т. / І. Франко. – Київ : ДВХЛ, 1950–1956.
3. *Франко І.* Святий Климент у Корсуні / І. Франко. – Зап. наук. т-ва ім. Т. Шевченка. – 1902. – Т. 17. – С. 1.

// Укр. літературознавство. 1977. Вип. 28. С. 27–34.

***Проблеми психології творчості й творчої особи в прозі
М. Коцюбинського («Intermezzo», «Тіні забутих предків»)***

Психологія художньої творчості є тією сферою літературознавства, яка має, зазвичай, не широке, але постійне коло прихильників. Українська теоретична думка від своїх початків знає глибоких і оригінальних дослідників у цій царині. Принципове значення має і той факт, що дана проблема знаходить своє трактування і у власне художній спадщині митців. Відомо, що розвиток українського мистецтва та його теоретичної думки позначений специфічними умовами суспільно-культурного життя нації, тому зараз немає особливої потреби докладно зупинятися на поясненні того, що проблеми творчості в своєму прямому формулюванні в художній практиці XIX століття не були центральними. Хоча відразу напрошується заперечення: адже очевидним є те, що образ митця, кобзаря – один з основоположних й провідних в художній свідомості українства. Насправді ж суперечності між цими твердженнями не бачимо, натомість маємо говорити про певну необхідну трансформацію та модифікацію проблем творчості. Оскільки останнє не є предметом розмови, відзначимо лише, на нашу думку, головне – в художній творчості українських письменників XIX століття творче і духовне у певному розумінні отожднюється, накладається одне на одне, одне має на увазі інше, – хрестоматійні Микола Джеря та Чіпка являють не тільки протестантів соціальних, але й шукачів духовних, це особливі творці життя, поети своєї долі, які намагаються узгодити дійсність із своїм суб'єктивним баченням її.

Проблема внутрішнього самоосмислення мистецтва слова виходить назовні і дістає систему формулювань в кінці XIX – на початку XX століття. Особливо ця тенденція посилюється із виступом на літературній арені письменників модерної орієнтації. Аналітичний підхід до постаті митця та його діяльності ми знаходимо у І. Франка, О. Кобилянської, В. Винниченка, Лесі Українки, у молодомузівців. Цей перелік можна було б продовжувати, та справа, звичайно, не в кількості імен, а в тому, що українська література початку століття зазначену тему зробила предметом свого пильного дослідження. В нашій статті ми зупинимось на окремих проблемах психології творчості, що знайшли своє художнє вирішення в прозі Михайла Михайловича Коцюбинського.

Постать М. Коцюбинського – яскрава й багатовимірна. Його письменницька діяльність пов'язана в культурній рефлексії з тими істотними моментами, які визначили провідні напрямки розвитку української прози в XX столітті. Зокрема, своєрідною аксіомою стала думка про те, що значне місце в його доробку займають проблеми психології творчості. Невипадково сам письменник дав високу оцінку трактату І. Франка «Із секретів поетичної творчості» [8, т. 4, 127]. Увагу Коцюбинського-новеліста до даної проблематики

відзначали дослідники 20–30-х років, уже в наш час на це вказував І. Іваньо [16, 271], предметний аналіз окремих моментів знаходимо в працях Г. В'язовського [4, 247, 300; 2, 45, 49]. Але все ж ця думка ще потребує детальнішої аргументації.

При уважному прочитанні ми будемо змушені погодитись, що у письменника не так уже й багато творів, в яких йдеться про митців та мистецтво (саме звернення до цієї сфери дійсності виявляє інтерес до проблем психології творчості та їхнього художнього розв'язання на рівні свідомого концептуального мислення письменника) – «Цвіт яблуні», «З глибини», «Intermezzo», із з'ясуванням певної особливості сюди можна зарахувати новели-нарис «Як ми їздили до Криниці», «Хвала життю», «На острові». Але, вчитуючись у Коцюбинського, ми спостерігаємо цікаву тенденцію – ряд творів і героїв, що здавалось би пов'язані з іншою сферою життя, формулюють іншу проблематику, своїм надзавданням мають саме аналіз психології людини-митця, людини-творця. У певному розумінні можемо сказати, що образ митця і проблеми творчості у Коцюбинського інспіровані феноменом особливого автора: присутність автора-митця, а не просвітника, вчителя, будителя, позначає дискурс цього письменника. Невипадково відоме: «Поезія жити не може на смітнику, а без неї життя – злочин», – проголошує Антін зі «Сну»; неповторне мистецьке бачення дійсності, специфічна потреба «поезії» відзначає також Невідомого з однойменного етюда, Кирила з оповідання «В дорозі», Івана з «Тіней забутих предків»; оригінальний артистичний тип являє собою Віктор з оповідання «Дебют». Ми можемо говорити про те, що Коцюбинського цікавили ті глибинні закономірності психічного життя людини, що вирізняють її як митця, те, що робить таку людину несхожою на інших.

Як бачимо, проблематика, пов'язана із питанням своєрідності природи митця та мистецтва, може бути представлена схематично у вигляді системи концентричних кіл. В центрі цієї системи знаходяться твори, що прямо, безпосередньо передбачають з'ясування зазначених питань; друге коло складають твори, герої яких є інтелігентами, що включені в певний суспільно-культурний процес, і творча природа їхньої особистості так чи інакше інтерпретує цей контекст, художник виринає назовні, інколи попри бажання й свідомість героя; і, нарешті, третє коло – повість «Тіні забутих предків», – де психологія творчості (творчої особи) стає площиною вираження екзистенції людини. Отже, можна твердити, що Коцюбинський продовжує традицію, інтерпретуючи творче і духовне як начала споріднені, власне, неподільні в своїй основі.

Зі сказаного уже зрозуміло, що в творчості Коцюбинського ми спостерігаємо художнє вирішення як часткових, так і загальних закономірностей психології творчості, що втілюється і на рівні поезики (в стилістичному й стильовому тоні твору), і на рівні проблематики.

Зупинимось у зв'язку зі сказаним на новелі «Intermezzo». Це – один з найпопулярніших і досліджуваних творів, стереотип сприйняття якого потребує поглиблення, і поглиблення це безпосередньо торкається тієї площини, яка цікавить нас. Тип героя, колізію новели тісно пов'язують з конкретним історичним

моментом, і логічно робиться наголос на суспільній заангажованості (в тій чи іншій формі) митця. Але цей, відзначимо, справедливий, погляд є однобічним, він виражає поверхове, ситуативне бачення, його абсолютизація може привести до спотворення змісту. Для розуміння недостатності такого погляду варто зіставити «Intermezzo» (1908) з ліричним циклом «З глибини» (1903–1904). Виявляється, утома і самотність, надзвичайна вразливість, особлива діалогічна настроєність, безперервний пошук гармонії та співвіднесення себе зі світом – це не стільки реакція ліричного героя новели на кризову ситуацію в суспільстві, скільки вияв внутрішньої екзистенції митця. Суперечливість поглядів, конфліктів свідомості, роздвоєність, словом, певна антиномічність характеризує психічне життя творчої натури (не можна не згадати тут «Цвіт яблуні»), яка постійно долає, «забуває» себе в творчості, що постає процесом узгодження Я і світу, гармонізації ества людини.

Принципового значення набуває розуміння Коцюбинським самої творчості. Записні книжки, листування письменника проливають світло на його творчу лабораторію, складають картину «мук творчості». Тому може здатися навіть парадоксальним те, що в жодному творі його герой-митець не «творить», не займається безпосередньо написанням роману, пейзажу, симфонії, не мучиться добором слова чи тону. Неординарність підходу Коцюбинського виявилась в тому, що проблеми душі і психічного життя художника він вивів з кола зовнішньої приналежності людини, він побачив їх не як проблеми «професійні», але як проблеми екзистенційні. Герой «Цвіту яблуні» мучиться не тим, як написати роман, а тим, що він пише, здається, поза його волею, – він мучиться життям письменника. І в цьому контексті постає у Коцюбинського проблема безперервності творчої діяльності [2, 76–143]. Ось чому його героїв ми бачимо не в момент безпосереднього написання твору, не в момент творчості, а в творчому процесі – в плінні життя, його відчутті та осмисленні.

Рознервований до втрати психічної рівноваги герой «Intermezzo» шукає самотності і відпочинку, він прагне спокою, щоб зібратись з думками, щоб відновити цілісність себе в собі і в оточуючій дійсності. Йому це вдається, але, скажемо, не через удосконалення, а через своєрідне заперечення: на початку і в кінці твору ми бачимо ніби різних людей. І справа тут не стільки в багатоплановості людської особи (до речі герой в даному випадку не «грає»), скільки в тому, що процес самооновлення відбувається не як усвідомлення, припустимо, помилок, не як намагання перебороти себе, але як творення на основі констатації свого статус-кво себе нового (тільки на певному етапі ліричний герой починає бачити те, чого не бачив раніше). Як оновлюється природа в своєму безкінечному русі, так оновлюється і погляд митця, коли він пише новий твір – нову сторінку життя.

В площині нашої теми видається важливим ще один момент. В тексті Коцюбинського ліричний герой жодного разу не говорить про те, що він, скажімо, письменник, тим більше не йдеться про написання якогось твору, але сумніву в тому, що перед нами митець, не виникає. Ефект цей зумовлений рядом

причин. Вагоме значення відіграє ототожнення ліричного героя з автором, що є цілком закономірним і зрозумілим, але за своєю суттю подібне ототожнення фальсифікує художню природу твору (в цьому плані цікаво порівняти враження від перебування в Кононівці в листах Коцюбинського з образом Кононівських полів в «Intermezzo» [8, т. 6, 62]. Справа полягає в іншому, а саме – в специфічності мислення героя, особливостях його світовідчуття. Наведемо тільки один приклад. Герой їде з міста на село відпочивати, нерви його напружені. Щоб не загинути в хаосі думок і почуттів, він організовує їх в певну систему, його уява породжує і розіграє колізію в колі образів-персонажів (людина, залізна рука міста, юрба); ця колізія наділена рядом мотивів (втеча, смерть, сон), – іншими словами – не на папері, уявно ліричний герой пише твір. У потоці свідомості героя через його внутрішній монолог перед нами постає фрагмент безперервного творчого процесу. Відзначене дає нам досить підстав для того, щоб стверджувати, що, безперечно, ліричний герой «Intermezzo» є митцем, а проблематика твору стосується передовсім питань специфічності його безперервної творчої діяльності і в цьому контексті – його стосунків з дійсністю.

Таким чином, безперервність творчого процесу, асоціативність мислення, специфічність образності мислення, складний неоднозначний процес самоусвідомлення, в якому суперечності не згладжуються, а стають ціннісними, необхідними моментами – ось ті характерні проблеми психології творчості, що хвилювали Михайла Коцюбинського, художнє вирішення яких дало нам перлини його новелістики.

Повість «Тіні забутих предків» займає в творчості Коцюбинського особливе місце, що визначається, зокрема, глибиною підтексту, який народжується у сфері взаємодії зображення та вираження. Малюючи життя гуцулів в його етнографічно-побутовій конкретиці, уже тяжко хворий письменник чи не найповніше висловив душу людини-митця, творчої особистості. Тематика твору досить міцно «прив'язана» до того, **що** зображене в ньому. Але те, що хотів висловити письменник і що висловилося, як правило, істотно ширше зображуваного. Розходження між планом зображення і планом вираження може бути більшим чи меншим, і виконує воно чимало функцій, зокрема, як уже відзначалось, це один із моментів формування підтексту, без врахування якого не можна створити цілісного уявлення про тематичний комплекс твору.

Ми приречені ковзатись по поверхні, поки не з'ясуємо елементарну річ: про що ж той чи інший твір. Виявляється, що відповісти на це питання буває не так вже і просто. Сказане прямо стосується «Тіней забутих предків», які свого часу викликали неоднозначну реакцію; не мали особливого успіху і спроби радянського коцюбинськознавства уніфікувати цей твір. Розробленим напрямком аналізу повісті є її зіставлення з етнографічними й фольклорними джерелами, що не дозволяє вповні з'ясувати сутність художнього феномена. Безперечно, в повісті наявна і етнографічно-побутова тема, і тема кохання, і тема природи (людини і природи), але жодна з них не є інтегруючою стосовно задуму, – вони є лише ґрунтом для прочитання радикальної теми – теми са-

мотності людської душі, її безумовної драми¹. Своєрідністю трактування теми самотності Коцюбинським виступає її приналежність творчим натурам. Але ж, на перший погляд, в «Тінях забутих предків» немає героя митця, який за Коцюбинським міг би найбільш повно і адекватно її висловити. Та пам'ятаємо, що письменникові притаманне не «професійне», а широке розуміння мистецького первня в людині, її творчої діяльності. «Іван володіє здатністю наповнювати незвичайною художньою силою і виразністю одухотворення природи, – зауважує Рита Піддубна. – Ця творча енергія відкриває йому чудесну зустріч з «білою людиною» там, де інші не бачать нічого, окрім туману...» [9, 71]. Герой послідовно вирізняється автором з-поміж інших «звичайних» людей саме як художник: багатством уяви, загостреністю почуттів, нестандартним образним баченням світу, але головне полягає в тому, що він, на відміну від інших, живе в двох світах – тільки для нього оживає каміння і шезник дарує мелодію, з ним танцює Чугайстир, сама смерть перед тим, як остаточно забрати з цього світу, дарує йому щасливе видіння переходу.

Проблема роздвоєності митця аналізована і спеціалістами і самими митцями. Не обійшов її і Коцюбинський. Але його трактування цієї проблеми має свою особливість: він схильний вбачати в цьому феномені не стільки роздвоєність як таку, скільки інтеграцію різних сутностей в одній особі. Справа в тім, що його герої – це люди не з хворою чи істотно травмованою психікою, їхня свідомість цілісна, вона спроможна контролювати прояви цих сутностей і вписувані їх в цілісну картину реальності. Але одночасно їхня свідомість істотно конфліктна, ці сутності сперечаються і накидають людині кожна свій шлях. Отож, людина не стільки роздвоєна, скільки перебуває у стані перманентного вибору, який так чи інакше, але здійснюється.

Подібна специфічна роздвоєність Івана надзвичайно цікаво закріплена на рівні сюжетно-композиційної структури повісті. Можемо погодитись з дослідниками, які відзначають, що в творі «зовнішніх подій мало. Фабула нескладна...» [7, 404]. Але варто придивитись до сюжетної значимості цих подій, щоб побачити їхню неоднозначність, побачити, що, дійсно, «нескладна фабула» розгортається двома потоками, один життєвий шлях героя об'єднує два його життя.

Якщо погодитись з тим, що Коцюбинський зосереджений виключно на розповіді життєвої історії звичайної людини – гуцула Івана Палійчука, то її розгортання в сюжетному плані зіпєрте на такі моменти: дитинство героя становить експозицію, зустріч двох ворогуючих родів та Івана з Марічкою – зав'язку, смерть Марічки становить кульмінацію, далі йде спад подій – життя Івана без Марічки, і, нарешті, настає розв'язка – Палагна змовляється з Юрою, і Іван гине. Такий погляд на організацію сюжету має свою аргументацію (розгортан-

¹ В коцюбинськознавстві уже намітились спроби виокремлення в творчості письменника елементів екзистенціалізму. Питання це складне і потребує спеціальної розмови. На нашу думку, хоча загальна емоційно-чуттєва тональність його творчості не відповідає тону екзистенціалізму, все ж незаперечним є і те, що окремі мотиви, асоційовані у цей напрямок, досить активно виступають в його творах.

ня якої не є завданням даних спостережень), але викликає цілий ряд питань. По-перше, зав'язка досить однозначно вказує на побутовий рівень конфлікту, кульмінація виводить його на рівень любовної драми (драми кохання), про що свідчать і подальші події. По-друге, впадає в очі, що намічена схема дещо спрощує драматургію тієї частини, в якій йдеться про життя Івана без Марічки. В цій частині достатньо органічно визначається своя експозиція – життя Івана з Палагною, зав'язка – зустріч Палагни з Юрою, кульмінація – бійка, упевненість в змові Палагни з Юрою, розв'язка – смерть Івана. Отже, ми ніби маємо всі підстави дивитись на «Тіні забутих предків» як на побутову (із врахуванням специфіки подачі побуту – ще й етнографічну) повість про кохання; беручи до уваги інші акценти, будемо мати психологічно-побутову повість, чи, в сучасній інтерпретації, міфопоетичну повість.

Крім сказаного, хід попередніх міркувань має привести нас і до думки щодо стрункості й цілісності композиції твору. «Тіні...» є своєрідною поетичною мозаїкою, – свого часу відзначав М. Грицютя, – прекрасною картиною Гуцульщини...» [5, 44]. Враження фрагментарності зумовлене рядом моментів, підсилюється воно і уявленням про Коцюбинського – майстра новели, і урахуванням того, що «Fata morgana» в своїй побудові має новелістичний принцип. На нашу думку, щоб вирішити ці сумніви, слід згадати радикальну тему повісті і з'ясувати основний конфлікт. Дослідники цілком справедливо наголошують на тому, що життя духовне і матеріальне конфліктують між собою, але не зовсім коректно вбачати в цьому конфлікті виключно протистояння Івана та середовища. Безперечно, на побутовому рівні воно намічено, але ж не випадково Коцюбинський послідовно підкреслює своєрідну необов'язковість, несуттєвість зіткнення Івана та Палагни – Юри, та й навряд чи варто говорити про бездуховність середовища, в якому живе Іван. Розповідь спузара Миколи про сотворення світу, плекання Іваном та Палагною маржинки, пристрасть між Палагною та Юрою, різдвяний та поховальний обряди тощо – це теж своєрідні форми існування духу², але форми застигли, стереотипні, що передбачають своє відтворення, як правило, на рівні повторення, а не особистісної трансформації, яка життя духу піднімає на вищий щабель і яка завжди є творчістю (Ось чому кохання Івана та Марічки стало легендою, а любов Палагни та Юри річ звичайна. «Хіба вона перша!» [8, т. 3, 354]. Дух прокинувся в Іванові і зіткнувся з матерією. Центральний конфлікт повісті є філософсько-психологічним, тому драма кохання розгортається Коцюбинським як драма духу, який не може знайти адекватної матеріалізації.

Сказане змушує нас по-іншому подивитись на сюжет. Життя Івана до смерті Марічки є експозицією, дух ще не зіткнувся з матерією, творча уява Івана живе природою і Марічкою, а звичайне життя тече в звичайних побутових берегах. Зав'язку спричинює смерть Марічки, смерть з точки зору побутового

² Наталка Білоцерківцевь слушно відзначає: «стайня і кошара природньо стають останнім острівцем духовності, що архаїчною душею гуцула розумілася як лагідність серця і священність праці, як піклування про будь-кого; останнім (як при народженні Христа – першим) прихистком християнства» [1, 79].

твору безпричинна. Дивно, що Коцюбинський – майстер глибинної психологічної мотивації, здавалось би, не знаходить іншої причини загибелі героїні, крім несподіваної повені; «справжня» причина повинна бути, і вона є, але прочитується вона не в плані побутовому, а в плані екзистенційному, не на рівні людських стосунків, а на рівні духовного прагнення людини жити в гармонії почуття і дії, знайти рідну душу, бути щасливою. Цього не стається, і виникає зав'язка, починає з'ясовуватись конфлікт, структура якого досить складна. На перший погляд Іван постає проти людей: «Іван не вірив. ...навіть голод не міг прогнати його в село. ...потому щез» [8, т. 3, 343]. Але по суті він постає проти життя: «Зразу його тягло скочити з скелі у крутіж»... [8, т. 3, 343], це бунт проти себе, в самому собі, він приводить героя до екзистенційного вибору між життям і смертю. Іван лишається жити, але не випадково художницький первень, що досі так однозначно вирізняв його, ніби зникає. «Після загибелі Марічки, – зауважує Рита Піддубна, – музично-лірична інтонація, яка досі створювала динамічну основу розповідної структури, зникає з епізодів життя Івана й Палагни, пробиваючись лише окремими звуками – тугою Івана, незрозумілою для оточення» [9, 71]. Подальше розгортання подій являє нам драму самотності людини, що модифікується Коцюбинським в драму нереалізованого, невисловленого митця. Змушений жити життям звичайної людини, Іван поступово гине в застиглому світі без творчої дії. Кульмінація настає тоді, коли він остаточно усвідомлює, що «сили ворожі сильніші за нього, що він вже поліг в боротьбі» [8, т. 3, 456]. Стереотипне життя вже прожите і вивершене ним, але ж йому, художнику, цього мало, творчість зупинити і вивершити неможливо. Притлумлений, загнаний в нетрі душі художницький покликання перемагає, тому з таким спокоєм і впевненістю він повертається у світ творчої уяви, дозволяє Марічці знову увійти в своє життя. «І цей шлях з життя у смерть, – пише Наталка Білоцерківець, – здається йому єдино можливим, простим і радісним» [1, 78]. Наступає єдино можлива розв'язка – смерть Івана. Глибокого сенсу набуває остання, фінальна сцена повісті – прощання з небіжчиком: абсурдність забави знімається торжеством руху, нуртують в людях сліпі вітальні сили, а дух спочиває, здобувши ще одну перемогу.

Отже, повість «Тіні забутих предків» є глибоким художнім проникненням в психологію творчої особи, а центральною її колізією є іманентна драма творчості, що покликана втілити нездійсненне.

Список використаних джерел

1. Білоцерківець Н. Тіні забутих предків: любов і смерть у Михайла Коцюбинського / Н. Білоцерківець // Сучасність. – 1994. – № 1. – С. 76–83.
2. В'язовський Г. А. Специфіка творчого труда письменника : конспект лекцій спецкурсу на допомогу студентам філол. ф-ту / Г. А. В'язовський ; ОДУ ім. І. І. Мечникова. – Одеса, 1964. – 92 с.
3. В'язовський Г. А. Від життя до художнього твору : літ.-критич. нарис / Г. А. В'язовський. – Київ : Рад. письменник, 1979. – 238 с.
4. В'язовський Г. А. Творче мислення письменника : дослідження / Г. А. В'язовський. – Київ : Дніпро, 1982. – 335 с.
5. Грицюта М. С. М. Коцюбинський і народна творчість / М. С. Грицюта ; АН УРСР,

Ин-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. – Київ, 1958. – 128 с. **6.** *Иваньо И.* Очерк развития эстетической мысли Украины / И. Иваньо. – М. : Искусство, 1981. – 423 с. **7.** *Колесник П. Й.* Коцюбинський – художник слова / П. Й. Колесник. – Київ : Наук. думка, 1964. – 536 с. **8.** *Коцюбинський М.* Твори : в 6 т. / М. Коцюбинський. – Київ, 1961–1962. **9.** *Піддубна Р.* «Тіні забутих предків» Коцюбинського: міфопоетика та ліро-епос / Р. Піддубна // Слово і Час. – 1992. – № 11. – С. 68–73.

// Іст.-літ. журн. 1997. № 3. С. 53–59.

Духовно-консервативні візії в поезії Т. Мельничука

Тип світоглядно-філософських асоціацій в межах загальної поетики автора завжди визначається сталістю мікрообразів, й, одночасно, тяжінням до несподіваних трансформацій поетичних візій. Мова йде про трансдискурсивність поетики митця, яка зумовлюється іманентною візіонерською природою самої поезії, якщо ця поезія і цей автор належать до категорії митців-феноменів, тобто таких, які прорвали «горизонт сподівання» певної епохи. Говорячи про прорив «горизонту сподівань» слід мати на увазі не лише поетику конкретного автора, але й окремі естетичні явища, складові його світогляду й поетики, які змінили горизонт сподівань. Крім того, якщо мова йде про твори, які з'явилися в одну епоху, а стали загальновідомими в іншу епоху, то маємо право говорити про трансцендентальну природу поетичної творчості, про її, за визначенням надепохальну специфіку.

В цій статті ми розглянемо лише один із вимірів трансцендентної природи феномену взаємин поетичної творчості окремого автора та історіософських часових ліній. Взаємодія феномену поетики окремого автора та історіософського простору національної культури, який здобуває в цій поетиці нову інтерпретацію загалом є явищем знаковим. Для української поезії таке явище є прикметним або й визначальним, адже осмислення історіософського простору буття нації гуманітарними науками (філософією, літературознавством) з відомих соціальних причин було неможливим. Тому поетам часто доводилось брати на себе невласливу для митця у інших національних культурах функцію мислителя, філософа, візіонера, який подає власну цілісну концепцію буття нації, звертає увагу на провідні концепти її минулого, сьогодення, перспективи. Мікрообрази, архетипи, міфологеми відіграють у появі такого візіонерського типу осмислення ключову роль. Вони слугують єднальною ланкою, універсальним кодом-сполучником між сферою української міфології, історією та національним світоглядом та індивідуальною авторською поетикою.

Ця триєдність породжує до певної міри феномен поетичного трансцендентного візіонерства, що набув особливої актуальності у минулому ХХ ст. у текстах тих поетів, які не були опублікованими з соціально-політичних причин, але визначали на іманентному духовно-візіонерському рівні загальні тенденції інтелектуального руху сучасності й майбуття. Спадщина таких поетів повинна розглядатись як своєрідна «опорно-динамічна лінія» (С. Аверинцев) всередині культурного та літературного буття нації. Творчість Т. Мельничука відповідає, принаймні, кільком означеним позиціям. Її слід розглядати в аспекті творення універсальних національних історіософських категорій. Базовими функціональними одиницями є поетичні історіософські тексти Т. Мельничука, які породжують універсальну семіосферу. Ці тексти завжди закординовуються у

певний обшир культурно-історичного явища, або прямо пов'язуються із певною знаковою для українського історичного простору особистістю. Такі явища і постаті слід розглядати як матеріал для побудови автором універсальної візії історичної особи чи явища та реалізації її ідейних перспектив у майбутньому, а також як форму реалізації основних категорій індивідуальної поетики.

Простір поетичних візій Т. Мельничука концентрується довкола таких ключових історіософських концептів як образи Т. Шевченка, гетьманів, П. Куліша, У. Кармалюка, XX ст. У світовому контексті – Ніцше, Париж тощо. Поезія Т. Мельничука «Живу я у такій далекій хаті...» має образну структуру, у якій виявляється низка історіософських та поетичних концептів автора. Центральним образом-концептом є хата як символ трансцендентного Всесвіту, що пульсує в українській історії. Метафоричний образ *хати* концентрує в собі не лише українське начало, але й слугує виходом у всесвітні простори:

*У хаті,
Котра не народила
Ні бомбу, ні Бріжітт Бардо
У хаті.
Котра ніколи
Не висадить мене на Місяць
Хоч Кондратюк
Он за тим соняшником
Звив гніздо (1, 90).*

Хата – трансценденція позাপросторової й крізьчасової України. Одним із основних смислових акцентів в поезії виступає нереалізованість певних всесвітніх явищ («не народила бомбу, ні Бріжітт Бардо») в українському культурному контексті. Таке розуміння ніби засвідчує провінційність українського світогляду, який, як і сам український світ, перебуває осторонь магістральних шляхів людської цивілізації. Але така провінційність не є у розгляданій образній конотації чимось фатальним, таким, що прирікає Україну на одвічну меншовартість. В контексті пережитого світом у XX столітті «провінційна» невключеність України та її культури в світовий «прогрес» є швидше доказом перспективності національного світорозуміння. Україна в консервативній за сутністю рецепції Т. Мельничука є тим сакральним місцем Землі, де «Кондратюк звив гніздо», а отже, таким місцем земного часопростору, яке єднає Землю з космосом. Відтак – робить Україну єднальною ланкою поміж буттєвим, минулим, профанним та Божественним, сакральним, вічним. Український соняшник втілює Геліос, сферу Сонця не лише як космічного тіла, але й як міфологічне, питомо українське сакральне начало. Мікрообраз соняшника символізує не лише єднання із Сонцем і Всесвітом, але й визначає сам тип простору української хати – гнізда, яке дало світові Кондратюка. Образ Кондратюка слід розглядати як ідею, у якій концентрується перспектива, але ще не безпосереднє освоєння

буттєвого (на рівні міжпланетних польотів) і, головню, духовного космосу. Це, так само як і духовна альтернативність українського шляху до тотального матеріалістичного світогляду, має прийти у світову цивілізацію з української хати. Сміслова триєдність «хата-гніздо-Сонце (соняшник)» є основою історіософської семіосфери одного з ключових аспектів світоглядних і поетичних візій Т. Мельничука. Іншим ключовим аспектом поезії є такий фрагмент:

*Я Довбуш
Старець
Цар чудес
Зарослий до тополь
До моря
До небес...
Зірками
Богами
І літаками...
Я хутірний
Панько Куліш (1, 91).*

Історіософський простір чітко окреслено знаковими іменами Довбуша і Панька Куліша. Загальний простір поезії окреслено архетипно – тополі, море, небеса, зірки, які у цьому контексті не лише акумулюють всесвітність українського космосу, але й синтезуються у спільну смислову метаодиночку із «богами», «Довбушем» та «Паньком Кулішем». Мікрообраз «цар чудес» – пряма вказівка на міфопоетичний простір Західної України. Він тісно сполучається з історіософським концептом «Довбуш». *Довбуш* символізує не лише особливу культурну сферу Гуцульщини, але й втілює особливу міфопоетичну, не лише історіософську, субстанцію, вказує на неподоланність українського трансцендентного дискурсу. Якщо концепт *Довбуш* сприймається у аналізованому контексті на рівні історичного міфу, то *Панько Куліш* символізує не лише Наддніпрянщину, але й реальність інтелектуально-історичну. «Хутірний Панько Куліш» це не просто умовна антитеза метаісторичному, міфологічному *Довбушу*, але й дещо більше. Слід розглядати цей історіософський концепт як своєрідну двоєдність філософії гірської України Довбуша з ідеями степових хуторів Куліша. Ці світоглядні парадигми України єднаються у семіосфері Т. Мельничука досить несподіваним чином. Вони полишають традиційний часопростір і стають чинниками творення новітньої візії України, у якій органічно поєднуються смислові одиниці й одвічні українські стихії – степ, море, гори. Це виводить візії автора на якісно новий рівень.

Поняття «хутірний Панько Куліш» теж слід розглядати як полівимірну візію. «Хутір Панька Куліша» означає у Т. Мельничука не те, що у філософії самого Куліша. *Хутір* Т. Мельничука це особливий вияв української трансцендентальної природи, у якій єднаються особність духовного життя нації з

всесвітніми універсальними візіями творення ймовірного майбутнього. *Хутір* – символ тихого, консервативно-барокового буття вічної степової України. Інтелектуально-опозиційного буття, яке базується на ідеях барокових предтеч та скovorодинівському «Плоть ничтоже, Дух животворящ». Думка сприймалась на *хуторі* як дія.

Панько Куліш може розглядатись і як умовна антитеза концепту *Довбуш* у сенсі протиставлення філософсько-споглядальної бездіяльності (Схід загалом і Схід України зокрема) та активної діяльності («Захід» і Захід України зокрема). Підкреслимо, що «хутірність» *Панька Куліша* є даниною не лише споглядальному виявові української душі, але й відджерельним прагненням особистості у всьому Всесвіті, прагненням зайняти своє неповторне місце серед інших. Єднання мікрообразу «Довбуш» із полівимірною семіосферою поняття *старець* засвідчує орієнтацію Т. Мельничука на сталі архетипи духовно-консервативного буття української нації, згідно з якими *Довбуш* є не лише постаттю-знаковим втіленням бунту, але й ототожнюється автором із поняттям «старець», тобто «подвижник». Це поняття в українській духовній семіосфері є адекватним філософії еволюціонування. Семіотичний концепт «зарослий до моря... до небес» слід трактувати як вказівку на єднання з національним міфологічним та історичним семіозисом, що втілюється в образі «царя чудес». Єдність міфологічного та метаісторичного концептів консервативного мислення автора виявляється тут на рівні мікрообразів.

Образ *літаки* є своєрідною антитезою не лише до семантично навантажених одиниць «боги», «зірки», але й до поняття «хутірний». *Літак* явище не лише *іншого*, стосовно П. Куліша століття, але й *іншої* трансценденції, ніж степова, філософсько-споглядальна, християнсько-консервативна. Умовно кажучи – «літак» це фігура західного матеріально активного осягнення Всесвіту. Український *хутір* не потребує такого осягнення, адже ще з барокових часів осмислює Всесвіт іманентно, духовно заглибленим у власну трансценденцію поглядом. Як філософській одиниці *хуторянина* не потрібен *літак* тому, що ще більше від того, що можна відкрити за допомогою матеріального осягнення Всесвіту (побачити з літака) він осягне за допомогою особливого споглядально-філософського розмислу на українському хуторі серед вічних степів, рік і зір. Цей всеохопний концепт не лише засвідчує духовну універсальність української ментальності, але і виводить її на рівень інтелектуальної моделі світу, в якій дві основні світоглядні системи репрезентовані Заходом і Сходом.

Специфічною рисою поетики Т. Мельничука є варіативна повторюваність основних емоційно-сміслових одиниць. Ця повторюваність дає змогу осягнути особливості нових смислових конотацій, що проявляються у синтетичних мікрообразах-символах:

Синьоволошковий скіф
Наколотий на леміш
Живу, живу

Ну прямо тобі Париж
А Ніцше
Тебе не з'їв?
Так ти –
Ніцше із'ж!... (1, 92).

Образний історіософський концепт, що міститься у перших двох цитованих рядках, має багатовимірну природу. Асоціація зі скарбами українського прадавнього степу є очевидною, як є очевидною асоціація зі скіфським минулим (а можливо, й сьогоденням) України. Мікрообраз «синьоволошковий» прочитується не лише як прямо асоціативний до полів України, але й як контраверсія до загальновідомого соцреалістичного: «в нього очі, наче волошки в житі». Проте, це прочитання не є адекватним всьому обширу поезиї Т. Мельничука. «Синьоволошковий скіф» – віддалена антитетична асоціація до поезії 1910-х років, російського Срібного віку. До широковідомої поезії О. Блока «Скіфи». Особливо до її рядків: «Да скифы мы, да азиаты, с раскосыми и жадными глазами». Т. Мельничук за допомогою мікрообразу «синьоволошковий скіф» не лише руйнує соцреалістичний канон (це є мінімумом творчого надзавдання), але й творить суттєво більше. Він будує нове бачення степового синьоволошкового скіфа. Не азіата з жадібними очима, а скіфа-хутірного предка Панька Куліша і, одночасно, предка О. Довбуша і запорожців.

Концепт «наколотий на леміш» також є полівимірною категорією. Якщо трактувати образ «синьоволошкового скіфа» як *вічного* українця, то слід зауважити його іманентну миролюбність, одвічну поступливість, прагнення до компромісу, себто до «миру і згоди». «Наколотий на леміш» прочитується одностанно – як вічне «проколювання» української трансцендентної християнської душі вістрями епох, які мали прямо протилежний вектор руху, ніж наш духовний універсум. Це було логічним з точки зору диктатури доби матеріалістичного постпросвітництва, адже нищило антитетичну їй християнську українську душу. Історіософський і міфологічний дух «синьоволошкового скіфу» не мав крім сакрального начала, ніякого захисту. Так само, як Дон Кіхот, українська уярмлена душа, впродовж тисячоліть, змагалась з вічними млинами абсолютизованого обездуховленого матеріалізму.

Концепт «живу, живу, ну прямо тобі Париж» є цікавим у вище означеному контексті. *Париж* для багатьох асоціюється художньо-мистецьким та філософським ідеалом земного буття. Певне, що такі самі асоціації виникали і у Т. Мельничука: «живу, ну прямо тобі Париж». В цих словах відчувається гірка самоіронія. Особливо, якщо згадати страдницький шлях автора. Не *Париж* як символ столиці світу й матеріального «земного раю», а іронічний АНТИПАРИЖ бринить у цитованих рядках. «Париж» як символ нездійсненої історичної парадигми духу. Нездійсненої й нездійсненої тому, що її неможливо було реалізувати у абсолютизованому матеріально-благополучному «паризькому» просторі. *Париж* – своєрідна альтернатива українській історії, у якій в основі

є не вульгарно-мамоністичне, а духовне начало. Ще від святого *Києва* і лаврських ченців.

Знаковим міфологічно-історіософським концептом поезії є фінальні двовірші. На перший погляд, вони є словесною, риторичною грою, яка має іронічне забарвлення. Але таке трактування одновимірне. Слід вести мову про специфічну гру автора історичними і світоглядними смисловими одиницями. *Ніцше* виступає не лише у якості філософа-фундатора наряду, а, понад усе, в якості творця культурно-мистецького дискурсу. *Ніцше* є також мікрообразною смисловою одиницею, яка концентрує в собі одночасно як антихристиянський, руйнівний світогляд, так і світогляд модерну. *Париж*, який сприйняв саме таку модерну гру, виступає тут у якості передсмислової одиниці для концепту *Ніцше*. Весь модерн, і вся естетика модерної та постмодерної культури, цілком може акумулюватись в смисловому концепті *Ніцше*. Риторична фігура останніх двох двовіршів може прочитуватись як логічно-смислова контамінація майбутнього семіопростору. Якщо «століття Ніцше» тебе й досі «не з'їло» – повинен запропонувати наступним поколінням людей альтернативне йому. У такій світоглядній диспозиції автор цілком перебуває не на боці «Ніцше» (минулого-тепер), а на боці тих, хто *має* «з'їсти Ніцше». Прикметно, що саме цим закликм завершується поезія. Можна припустити, що заклик «з'їсти Ніцше» адресовано не стільки конкретному митцеві, скільки Україні, як особливий духовний семіосфері.

Розглянемо ще одну важливу поезію Т. Мельничука. Мова йде про поезію «XX вік», де сконцентровано риси специфіки історіософської семіосфери автора, не у просторовому («Україна»), як це було у попередньо розглянутому вірші, а у часовому («XX вік») вимірі. З огляду на історіософський хронотоп поета, такий ракурс видається промовистим. Емоційна насиченість є основною смислоутворюючою домінантою цієї поезії. Крізь неї, а не розмислом, розкриваються семіотичні коди світогляду поета:

*Чоловік просить води
А йому дають
До рук автомат
Й посиляють убивати* (1, 118).

Автор одразу загострює характеристику XX ст. Якщо лишити осторонь очевидну архетипну антитезу («вода» – «автомат» – «вбивство») залишиться суперечність між міфологічним архетипом води і сучасністю, яка чітко виявлена у архетипі *автомат*. Символічна суперечність пролягає у міжчассі: міфологічна минувшина – сучасність. Міфологічне минуле ототожнюється із іманентною екзистенцією людини. Образно-семіотична картина розгортається далі не в декларовано-українському смисловому полі:

*Чоловік просить
Вишневого цвіту
А для нього вмикають
Атомний реактор (1, 118).*

Реальність чорнобильської сфери історичного буття українців виявляється на архетипно-мікрообразному рівні («вишневий цвіт», «атомний реактор»). Вона вирішується на антитетичному рівні. Зауважимо прикметну деталь. І в попередньо аналізованому фрагменті, і у цьому, дієслівна форма чітко вказує на чужорідність, нав'язаність людині історичних парадигм руху: «дають до рук», «для нього вмикають». Вектори руху йдуть всупереч бажанням людини, які акумулюються в щоразу повторюваному дієслові *просить*. За християнською світоглядною основою людина може і має право *просити*. Це найбільш оптимальний шлях до реалізації її намірів та бажань перед лицем Бога. Постпросвітницьке, атеїзоване ХХ століття виступає загальною антитезою до означеної парадигми. Воно, як підкреслює Т. Мельничук, ігнорує *прохання* людини як таке, надаючи їй, натомість прямо протилежне від того, про що вона просить. Тема Ніцше вирішується на рівні антитези людського прохання і волі віку, волі чужого людині начала.

«Атомний реактор» виступає символом прогресу, не заснованого на теоцентричному та антропоцентричному началі. Отже, реакційним за своєю глибинною сутністю. Асоціюється цей вираз зі словами А. Вознесенського: «Все прогрессы реакционны, если рушится человек». «Атомний реактор», «автомат» – тут синоніми. Також є синонімами «вишневий цвіт» та «вода». Життєдайність двох останніх, гадаємо, не потребує коментарю. Так само як руйнівна сила двох перших. Дієслова «дають», «вмикають» не означають примус, жорстоке ставлення до людини. Автор не дарма підкреслює це зворотом «для нього». Це робиться *нібито* задля людини. Задля її матеріального буттєвого добробуту. Тут є іманентна авторська іронія, яка вказує на облудність невідкріплених волею Бога цивілізаційних благ, на їхню руйнівну силу. Ця думка здобула підтвердження у фінальних рядках поезії. Сміслова насиченість і поетично-стильові домінанти радикально змінюються:

*Чоловік хоче
Збудувати ластівці
Золоту хатку
А його волочать
В одній сорочці
Будеш у шахи
З шахом грати
Не на шаховій дошці
А на вибитих
Власних зубах (1, 118).*

Особливе зображення української барокової людини у ХХ в. полягає у внутрішньому єднанні з довкіллям (водою, вишневим цвітом, ластівкою), через яке досягається осягнення власної екзистенції. Не соціум, а саме довкілля символізує трансцендентне міфологічне світовідчуття українця. Цей тип мислення дуже близький до індійського й китайського світоосягнення, у якому соціум є наслідком довкілля. А понад усе – наслідком Божественної волі. Тому, «чоловік хоче збудувати» *ластівці* «золоту хатку». Його наміри вступають у суперечність із безжальною волею віку: «його волочать у одній сорочці». Дієслово «волокти» суттєво відрізняється від дієслів «давати, вмикати» тощо.

Поет розгортає дієслівну послідовність з символічною метою. Її можна трактувати як смислову дихотомію, у якій семіотична одиниця – «пропозиція» є першоджерелом семіотичної одиниці «ультимативна вимога». В діалог вступають умовні смислові фігури *ХХ вік, Людина*. Трансценденція людини протистоїть часово обмеженому *ХХ віку* у полівимірному образі. Подано історичну трансценденцію людини. В ній проступає образне втілення українця, який завжди грав «вибитими власними зубами» на чужих «шахових дошках» повинна зіграти в останню шахову партію з ХХ віком – віком АК і атомних реакторів:

*Чоловік хоче махнути
Стрічним дівчатам
Чи друзям у лузі
Зеленим кашкетом
А йому дають цілувати
Вогонь з кулемета
Все одно
Чи тут чи там
Чи в уральських, заметах.
Чоловік просить (курсив наш – Я. Я.) (1, 119).*

Автор акцентує увагу читача на зрозумілих кожному вічних людських взаєминах («друзі», «дівчата», «зелений кашкет»). Та далі знов вступає у поле смислової контамінаційної дії концепт: «вогонь з кулемета», який йому «дають цілувати». Цілування як знакове єднання двох різних іпостасних сутностей набуває характеру єднання антагоністичних начал. Єднання, яке апіорно несе смерть людині. Свого роду – це цілунок Юди, де Юдою виступає, згідно з поетичною версією Т. Мельничука, сам ХХ вік. Т. Мельничук виступає історіософом, який не бачить суттєвої відмінності між різнотиповими виявами ХХ віку. Мікрообрази «уральської замети» та «тут» вказують на всеохопність поневолення ХХ віком людини через ув'язнення душі. Для неї, як записав ще 28 травня 1928 року академік ВУАН С. Єфремов: «І тюрма, і воля, одне одного варті, її, власне, нічим не різняться» (2, 637). Т. Мельничук міг так сказати з власного досвіду. Ключовим є вислів: «Чоловік просить». Слово «просить» є історіософським християнсько-консервативним лейтмотивом поезії «ХХ вік».

Це слово в добу постпросвітництва не випадково набуло принизливої контамінації. Таке ставлення диктувалось тотальною ідеологією доби, яка під маскою любові до людини приховувала людиноненависницькі тоталітарні засади.

Лейтмотив *прохання* у Т. Мельничука не лише данина християнській традиції. Це *поетико-риторична фігура мовлення*, що звернена до української нації, яка замість твердого обстоювання власних прав, що притаманно всім європейським народам по-ранньохристиянському *прохала* кривдників не чинити їй прикрощів та образ. За таких умов збереження України слід вважати прямим наслідком Господньої волі, який був матеріалізований в духовно-інтелектуальній волі самих українців. Хоча саме в проханні до Господа криється та нематеріальна міць і сила, яка впродовж тисячоліть вберігала і вберігає Україну. Ці ідеї є провідними в духовному макрокосмосі історіософських візій Тараса Мельничука.

Список використаних джерел

1. Мельничук Т. Князь Роси : вірші / Т. Мельничук. – Київ : Молодь, 1990. – 124 с.
2. Єфремов С. Щоденники : 1923–1929 рр. – Київ, 1997. – 848 с.

// *Іст.-літ. журн.* 2005. № 11. С. 184–194.

Іменний покажчик

Аблам-Муртазі-ага (перекопський каймакан) 36
Авдикович Орест Львович 233, 234, 236, 242, 398
Авдієвська Л. 552
Аверинцев Сергій Сергійович 426, 576
Автомонов Я. А. 225, 227
Агєєва Віра Павлівна 231, 242
Адріан (Публій Елій Траян Адріан) 126, 127
Азєєва Валентина Антонівна 10
Аксаков 59, 65, 90
Алексіч Драган 344
Амброз Володимир 132
Андрєєв А. 376
Андрєєв Д. 548
Андрєєв П. 84, 90
Андрієвський А. 46, 90
Антонич Богдан-Ігор Васильович 444, 445, 457, 458
Антонович Володимир Боніфатійович 20, 21, 31, 90
Антонович Дмитро Володимирович 372, 373
Арандаренко Микола Іванович (Арандаренко Николай Иванович) 38, 67, 74, 76, 77, 90
Аристов Микола Якович 24, 25, 40, 90
Аристотель 136
Аристофан 255
Аронова Любова 467, 473, 481
Арутюнова Ніна Давидівна 209
Асаф 330
Атаманюк 347
Афанасьєв Олександр Миколайович 223– 225, 227
Афанасьєв-Чужбинський Олександр Степанович 49, 57, 69, 90
Ахматова Анна (Горенко Анна Андріївна) 446, 457
Ашер С. 87
Бабель Ісак Емануїлович 145
Багалій Дмитро Іванович (Багалеї Дмитрий Иванович) 28, 30–32, 45, 46, 48, 90
Багрій 527
Бажан Микола Платонович 353, 356, 550
Базарченко А. 198

Базима Григорій 303
Байрон Джордж Гордон 129, 162, 446, 451, 561
Баланда (чумак) 60
Бальбуров Е. 230
Бальмен Яков Петрович де (граф) 519, 520
Банрий А. В. 527
Бантиш-Каменський Дмитро Миколайович 98
Барабаш Юрій Якович 496, 498, 505–507
Барановська Ольга (Барановская Ольга) 262
Бардо Бріжіт Анн-Марі 577
Барка Василь (Очерет Василь Костянтинович) 539, 540
Бар-Селла Зеєв (Назаров Володимир Петрович) 442
Барсицький О. І. 190
Барт Ролан 328, 329, 509, 516
Батий (Бату-хан) 450
Батовський (чумак) 60
Бахтін Михайло Михайлович (Бахтин Михаил Михайлович) 246, 251, 421, 423, 426, 454, 455
Башилов Михайло Сергійович 519
Башлаєнко Василь 44
Бедило (чумак) 60
Бездудник Прокіп (чумак) 60
Безилевич Анатолій Дмитрович 190
Бекетов В. 522, 523
Беккер Давид Юлійович 201
Беккет Семюель 246
Белинский Виссарион Григорьевич 115, 210
Бен (проф.) 184
Бен Степан (Бендюженко Степан Федорович) 358, 359
Бендтке Єжи Самуель 98
Беранже П'єр-Жан де 121, 403, 410
Берг Н. 524
Бергсон Анрі 299, 300
Бердяєв Микола Олександрович (Бердяев Николай Александрович) 538, 547
Березінський Віталій Костянтинович 555
Бернар Сара (Бернар Генрієтт Розін) 231
Бернс Роберт 162
Бернштейн Г. С. 426
Бертран Алоїзіус (Людовік Бертран, Луї Жак Наполеон Бертран) 230

Бетко Ірина Павлівна 558
Бетховен Людвиг ван 445
Бехер Йоганнес-Роберт 166, 169
Белінський Віссаріон Григорович 150, 157, 197, 210, 384, 447, 518, 519, 535
Биbihин Володимир Веніамінович 383
Бизе Жорж 281
Бир (врач) 277
Бігун Ольга Альбертівна 230, 232, 242
Білецький Леонід Тимофійович 498, 500, 503, 507
Білецький Олександр Іванович 103, 189, 498, 507, 552
Білик І. 428, 429, 431
Білоус Петро Васильович 332, 336
Білоцерківець Наталка Геннадіївна 573, 574
Блакитний Василь (Елланський Василь Михайлович, Еллан-Блакитний Василь) 337, 339, 346, 348
Блок Олександр Олександрович 228, 445, 580
Бовсунівська Тетяна Володимирівна 396, 399
Богатський Олексій Всеволодович 552
Богданов А. 547
Богданов О. 539
Богоматір (див. Марія)
Богуславець Іван (Шпак) 31
Бодлер Шарль П'єр 230
Бодріяр Ж. 382
Божек Ю. 198
Бойко Володимир 198, 201
Бойко Гаврило 45
Бойко Юрій 421
Бокаччо Джованні 561
Бондарчук Петро Федотович 169
Боплан Гійом (Вільгельм) Левассер де 35, 40, 91
Бораківський Григорій Максимович 448
Борев Юрій Борисович 246, 247, 251
Борисова Д. О. 199
Бортник Януарій Дем'янович 375
Бортняк Анатолій Агафонович 555
Босх Ієронім (Ерун Антонісон ван Акен) 205
Бочаров Сергій Георгійович 426
Бравна Мечислава 351

Братан Микола Іванович 555
 Брейгель 445
 Брейгель Пітер (старший) 205
 Брехт Бертольд 273
 Брукман А. 195
 Брюллов Карл Павлович 96, 459
 Брюнер Г. В. 200
 Букатевич Назарій Іванович 18
 Булгаков Михайло Афанасійович 250, 251, 266
 Бунін Іван Олексійович (Бунин Іван Алексеевич) 243, 533
 Бураго Дмитро Сергійович 399
 Бурачик І. 195
 Бухарін М. 534
 Вагилевич Іван Миколайович 113
 Вайнерман Ханан Абрамович 113
 Валентинов Г. 201
 Ван Гог Вінсент 546
 Ванслов Віктор Володимирович 209
 Варт (мислитель) 509
 Василь Великий (Василь Кесарійський) 44
 Васильєва Светла Сергеевна 262
 Васильєва С. 255
 Василько Василь Степанович (Міляєв Василь Степанович) 186–188, 244, 245, 367–377
 Васильченко Степан Васильович (Панасенко Степан Васильович) 251, 435
 Ватула Олекса 368
 Вега Лопе де 370
 Величко Самийло Васильєвич 98
 Вербицький (чумак) 60
 Вергарн Еміль (Верхарн Еміль) 357, 362, 363
 Вершигора Петро Петрович 303
 Веселовский А. 90
 Веселовський Олександр Миколайович 21
 Виговський Іван Євстафійович 428, 450
 Вільмонт Микола (Вільям-Вільмонт Микола Миколайович) 252
 Винниченко Володимир Кирилович 297–301, 329, 392, 404, 413
 Витовт (князь) 81, 91, 450
 Вишенський Іван (Іоанн) 134, 139, 141, 142, 163, 563, 565–567
 Вишневецький Ярема-Михайло (Корибут-Вишневецький Єремія-Михайло)

450, 453

Вишневецький К. Д. (Вишневский К. Д.) 163, 169

Вишня Остап (Губенко Павло Михайлович) 190, 540, 550

Вільде Ірина (Макогон Дарина Дмитрівна) 233

Віндішгрец Альфред-Кандид-Фердинанд (Маршал Комішпетер) (князь) 117

Вітовт (князь) 33

Вітте Сергій Юлійович 405

Владимирський А. А. 517

Влизько Олекса Федорович 356, 362

Вовчок Марко (Вілінська Марія Олександрівна) 150, 211, 284, 294, 550

Возіян А. 198

Вознесенський Андрій Андрійович 582

Возняк Михайло Степанович 189, 255, 330, 336, 530, 536, 567

Волинський В. Г. 384

Волинський Петро Константинович 517

Волков Роман Михайлович 92, 200, 549

Володимир Мономах (Володимир Всеволодович) 330, 332–336

Володимир Святий (Володир Святославич) 115, 116, 118–120, 192

Володський Олександр Федорович 258, 260–262

Вольтер 249

Воробкевич Ісидор (Воробкевич Сидір Іванович) 230, 256, 263

Вороний Марко Миколайович 364

Вороний Микола Кіндратович 558

Воронов І. 66, 90

Воронський (письменник) 348

Воронько Платон Микитович 166, 302–310, 314–319, 321–324

Воротний (чумак) 60

Врубель Микола 205

Врхліцький Ярослав (Фріда Еміль) 114, 126, 127, 129–131

Вульф К. 296

Высоцкий Максим 45

В'язовський Григорій Андрійович 94, 112, 424, 426, 549, 550, 560, 569, 574

Гавлічек-Боровський Карель 115, 116, 119–125, 131

Гавриленко (чумацький отаман) 43

Гайдаєнко Іван Петрович 200

Гайдеггер Мартін 381, 508, 516

Гаккебуш Любов Михайлівна 370, 373, 374

Галащук Борис Іванович 113, 549

Гальбе Макс 368

Гамзатов Расул Гамзатович 168, 169
Гамсун Кнут 400
Ганка Вацлав 114, 130
Гаркуша Іван 41
Гармаш Л. 400
Гаршин В. 243
Гауптман Гергарт 368
Гашек Ярослав Матей Франтише 115, 265
Гегель Георг Вільгельм Фрідріх 249, 299, 402, 403
Геймбух Е. Ю. 230, 236, 242
Гейне Генріх (Гейне Крістіан Йоганн Генріх) 162, 401
Геман 330
Геракліт 538
Герасимов К. С. 169, 170
Гербель Микола Васильович 525
Гергардт Вольганг 525
Гердер Йоган-Годфрід 561
Гермайзе Осип Юрійович (Йосиф Георгійович, Самуїл-Йосиф Генріх) 27, 45, 46, 90
Герцен Олександр Іванович 150, 152
Гесіод 15
Гете Йоганн Вольфганг фон 10, 162, 246, 249, 252, 445, 446, 489, 513, 561
Гетьман Володимир Петрович 200, 554
Гешелин Александр Исаакович 277
Гжицький Володимир Зенонович 428
Гинце Х. 519
Гільфердінг 122
Гірняк Мар'яна 393, 399
Глазунов Іван 190
Глібов Леонід Іванович 403, 404
Глушак Анатолій Степанович 555
Гоголь Микола Васильович 96, 114, 116, 121, 157, 186, 197, 199, 376, 458, 534
Годунов Борис 186
Голічер Артур 349
Голованівський Сава Овсійович 244
Головацький Яків Федорович 23, 113
Головченко К. Т. 199
Голод Р. 514
Гомер 443

Гонта Іван 103, 108, 110, 111, 372, 495, 502, 524
Гончар Олесь (Олександр) Терентійович 309, 542, 548, 550
Гончаров Іван Олександрович 544
Гончарова-Грабовська Світлана Яківна 258, 262
Гордієнко Гарасим 46
Гордієнко Дмитро Прокопович 355, 365
Горецький О. 198
Горст Георгій Миколайович 555
Горський Вілен Сергійович 329
Горький Максим (Пешков Олексій Максимович) 103, 159–161, 286, 287, 289, 294, 434, 457, 463
Горяев Н. 23, 90
Гофман Ернст Теодор Амадей 423
Гощинський 114
Грабович Григорій Юлійович 443, 457, 507
Грабовський Павло Арсенович 566
Грановський А. 275
Грачев А. П. 457
Гребнев Наум Исаевич 168, 169
Грелль Олександр Кіндратійович 469, 474
Грибоедов Олександр Сергійович 197
Григурко Іван Сергійович 555
Гриневичева Катря (Банах Катерина Василівна, у заміжжі Гриневич) 393
Грицак Ярослав Йосипович 400
Грицюта Микола Сидорович 236, 242, 573, 574
Грільпарцер Франц 368
Грінченко Борис Дмитрович 163, 285, 403, 410, 554
Гром'як Роман Теодорович 262
Громова Уляна Матвіївна 308
Гросман А. І. 192
Готовський Єжи 296
Грушевський Михайло Сергійович 19, 25, 30, 90, 134, 138, 148, 250, 392, 395, 540, 547
Грушевський Олександр Сергійович 133, 149
Губанов І. Т. 193
Губський Сидір 44
Гудим (чумак) 60
Гулак-Артемівський Семен Степанович 518, 526, 527
Гулка Рудольф 132

Гундорова Тамара Іванівна 227, 229, 242
Гусар-Струк Данило 449, 457
Гусев Ю. М. 17
Гюго Віктор-Марі 162,
Давид (цар) 330, 499
Давид Ігорович (князь) 25
Давидюк Віктор Феодосійович 533
Даль Володимир Іванович 226, 227
Данилевський Григорій Петрович 18, 23, 29, 31, 37, 55, 56, 58, 60, 64–66, 68–70, 74–77, 82, 86, 90
Данилко Костянтин Юхимович 150, 549
Данилко Панас Юхимович 163, 550
Данте Аліґ'єрі 162
Дарвин Михайл Николаевич 262
Дашкевич Микола Павлович 189
Дащенко Микола Арсенович 171, 185, 199, 549
Десянов Іван Давидович 521
Денисюк Іван Овксентійович 221, 223, 227, 229, 230, 243, 397, 400
Дерев'янка Борис Федорович 555
Дерегус Михайло Гордійович 190
Державін Гаврило Романович 478
Деркач Борис Андрійович 403
Дерюгина Людмила Владимировна 426
Джамбул Джабаев 467
Джойс Джеймс 246
Джулай Олександр Остапович 553
Дзыра Ярослав Іванович 98
Дзюба Іван Михайлович 444, 446, 457, 534
Дикий Г. 198
Дирло Явдоким 73, 89
Дмитренко Кирик 44
Дмитрієва Ніна Олександрівна 205, 209
Днепровський (Шевченко) Іван (Жан) Данилович 266, 271, 273–275
Дніпрова Чайка (Василевська-Березіна Людмила Олексіївна) 233, 238, 239, 242
Добровський Йосеф 114
Доброгорський Микола Іванович 186, 549
Добролюбов Микола Олександрович 157, 210, 211, 214, 463, 523, 552
Добрянський Адольф Іванович 170
Довбуш Олекса 424, 578–580

Довженко Олександр Петрович 534, 535, 544, 545, 552,
Долгоруков В. А. 521
Доленго Михайло (Клоков Михайло Васильович) 359, 360
Домонтович Віктор (Петров Віктор Платонович) 393, 399
Домонтович Михайло Олександрович (Злобінцев Микола Олександрович) 63,
64, 81, 90
Дондуков-Корсаков (князь) 123
Донцов Дмитро Іванович 247, 252, 412, 556, 560
Донць Микифор 75
Доридор Г. К. 253
Дорошкевич Олександр Костянтинович 401, 402, 408, 409
Достоевський Федір Михайлович 129, 160
Драгоманов Михайло Петрович 20, 21, 90, 128, 189, 402, 544, 548, 559, 565
Драй-Хмара Михайло Опанасович 349, 358–360, 363, 531
Драч Іван Федорович 533
Дрда Ян 130
Дриженко Анатолій Миколайович 198, 201
Дубовик Микифор (чумак) 60
Дузь Іван Михайлович 189, 202, 549, 550
Дяченко В. 164, 166, 170,
Дяченко О. 323
Еварницький Дмитро Іванович (див. Еварницький Дмитрій Іванович)
Ездра (цар) 330
Ейнштейн Альберт 248
Ейхенбаума Борис Михайлович 246
Еллан-Блакитний Василь (див. Блакитний Василь)
Енгельс Фрідріх 100, 152, 153, 157, 542, 548
Епікур 509, 516
Ередіа Жозе-Марія де 484
Ессен Марія Мойсеївна 439
Етан 330
Ефименко Александра Яковлевна 40, 90
Єва (першоматір) 492
Євшан Микола (Федюшка Микола Йосипович) 351, 366
Єгоров Є. 66, 90
Єдлічка Алоїз Венцеславович 190
Ємець-Доброносова Юлія 393, 400
Єсенін Сергій Олександрович 357, 358, 466, 482
Єсенська Ружена 132

Єфименко Олександра Яківна 40
 Єфремов Іван Антонович 96
 Єфремов Сергій Олександрович 195, 198, 409, 583, 584
 Жаборюк Анатолій Андрійович 5, 203, 550
 Жарка Я. 403
 Жирмунський Віктор Максимович 246
 Житецький Павло Гнатович 183
 Жук І. 205
 Жук Михайло Іванович 233, 242, 398
 Жуковецька Володимира (Вільшанецька В., В. Ж.) 238, 240
 Жуковський Василь Андрійович 96, 459
 Жулавський Єжи 368
 Жулинський Микола Григорович 507
 Забашти (родина) (чумаки) 60
 Забіла Наталя Львівна 355
 Заблоцький-Десятовський 84
 Забужко Н. Я. 455
 Забужко Оксана Степанівна 534
 Завадський І. 70, 90
 Заверталюк Нінель Іванівна 559, 560
 Загаров Олександр Леонідович 370, 372
 Загребельний Павло Архипович 430, 442, 443, 447, 457, 458, 530, 544–546, 548
 Загул Дмитро Юрійович 339, 343, 348, 356, 358, 360, 361, 363
 Заєць Іван Якимович 5, 210, 549
 Зайцева М. 208
 Закревський Віктор Олексійович 22, 23, 523
 Залізняк Максим Ієвлевич 105, 106, 108–111, 541
 Замазій (чумак) 62
 Замичковський Іван Едуардович 186, 370
 Заньковецька Марія Константинівна 189, 197
 Захарченко А. 253
 Зелінський Ігор Петрович 553
 Земнухов Іван Олександрович 308
 Зеров Микола Константинович 163, 164, 166, 168, 170, 222, 227, 228, 250–252, 341, 349, 402, 413, 441, 458
 Зіньківський Трохим Аврамович 403
 Зісман М. 169
 Зліпко Іван (чумак) 60
 Злочевський П. 198

Знатоков Ю. 190
Зубрицька Марія Олексіївна 378, 383, 421, 516
Іваньо И. 575
Ильф Ілля Арнольдович (Иехиел-Лейб Файнзильберг) 458
Івакін Юрій Олексійович 498
Іваненко І. В. 199
Іваничук Роман Іванович 428, 430
Іванченко Раїса Петрівна 430, 431
Іваньо Іван Васильович 569
Івасюк М. 206
Івасюк О. М. 230, 232, 236
Ігельстром (генерал-поручика) 37
Ігнатенко Микола 540, 548
Ігнатович Яким (кошовий отаман) 38
Ігор Рюрикович (князь) 20, 24
Ільїн Іван Олександрович 200
Ільницький Микола Миколайович 168, 170, 431, 457
Ільницький Олег Романович 444, 458
Іоанн (екзарх Болгарський) 332
Іофанов Д. М. 520
Ірод (цар) 461
Ісаакян Аветік 206
Ісаєнко Любов Миколаївна 221
Ісайя (пророк) 332
Іссова Лариса Миколаївна 230, 231
Ісус Христос 445
Їжакевич Іван Сидорович 190, 200
Йогансен Майк (Йогансен Михайло Геврасійович) 340, 345, 350, 354
Кабанець Явтух (чумак) 89
Каганська М. 442
Казанова Ольга Валеріївна 229
Калачов Микола Васильович 72, 90
Калениченко Ніна Луківна 230, 400
Калин В. 370, 373
Калиновська Є. 236
Кальман Ірме 420
Каменский А. А. 209
Каменяр (див. Франко Іван Якович)
Камю Альбер 398

Кант Еммануїл 249, 252
Кантаржей Лаврин 45
Канустін А. 198
Канюк Сергій Іванович 392
Капля-Яворський Євген 366
Карабутенко І. 304
Карабчієвський Юрій Аркадійович 533
Караджич Вук Стефанович 520
Кардін В. 534
Карій Мусій 45
Карл XII 406
Карлейл Томас 564
Карманський Петро Сильвестрович 363
Кароль Н. (Carrol N.) 254, 263
Карпенко-Карий Іван (Тобілевич Іван Карпович) 186, 187, 189, 198, 376
Карпов Анатолій Сергєєвич 458
Касіян Василь Ілліч 190
Катерина II (Софія Августа Фредеріка Ангальт-Цербст-Дорнбург) 29, 49, 50, 266, 491, 541
Катранов С. П. 194
Кафка Франц 246, 397
Качан Анатолій Леонтійович 555
Качура Яків Дем'янович 534
Качуровський Ігор Васильович 164, 169, 170
Кваш. Сам. (актор) 194
Квітка-Основ'яненко Григорій Федорович 171, 172, 174–176, 178, 179, 181, 183–186, 262, 286, 376, 518
Квяткевич Яків 27
Квятковський Олександр Павлович 230, 231, 243
Керенський Олександр Федорович 406
Керлот Хуан Едуардо 15, 17
Кетчер Микола Христофорович 459
Кибальник Сергій Акимович 458
Кибальчич Н. 233
Кирилюк Євген Прохорович 189, 517
Китецький П. И. 141
Кіров Сергій Миронович 467
Климович К. 230
Кліма А. 115

Кміт Юрій (Задуманий, Ю., К., Ю. К.) 392–394
Кобзар (див. Шевченко Тарас Григорович)
Кобилянська Ольга Юліанівна 186, 187, 233, 236, 238, 239, 241, 244, 435, 448, 568
Кобринська Наталія Іванівна 393, 435
Ковалевський Єгор Петрович 521
Ковалів Юрій Іванович 262
Ковальчук Людмила Анатоліївна 244
Ковпак Сидір Артемович 303, 309
Ковтун Володимир Гаврилович 10, 11, 15, 17
Коєн Т. 254
Кожанчиков Дмитро Юхимович 517, 526–529
Козенко (письменник) 351
Козлов Анатолій Васильович 400
Козловський Я. 168
Колас Якуб 164
Колесник Петро Йосипович 575
Коливайко Гарасим 46
Колісниченко Анатолій Ілларіонович 246, 555
Коллар Ян 113, 114, 132
Колодій Василь Семенович 169
Колокольников П. 51, 52, 90
Колонтай Олександра 418
Комарівна Галина (Комарова Галина Михайлівна) 233, 240
Комаров Михайло Федорович 198
Комарові (родина) 552
Кониський Георгій 98
Коновалов И. Д. 17
Коновалюк Федір Зотикович 190
Констан де Ребек Анрі-Бенжамен 446, 457
Константинов (актор) 200
Кончак (хан) 450
Коперник Микола 248, 539
Копилець-Коноваленко (чумак) 77
Копнін П. 94
Копыстенский Палинодий 136
Корах 330
Корейко Болеслав 194, 197, 199
Корж Олльо 354, 365

Корнієнко (чумацький отаман) 43
 Корнієнко Василь Онисимович 190, 195, 196
 Корнійчук Валерій Семенович 515, 516
 Корнійчук Олександр Євдокимович 162, 244, 531, 544, 545, 550
 Короленко Володимир Галактіонович 160, 161, 164, 189, 243
 Корсаков Петро Олександрович 517
 Коряк Володимир Дмитрович 273, 339
 Косач Юрій Миколайович 428
 Космодем'янська Зоя Анатоліївна 308
 Коссак Ежи 400
 Костенко Ганна Костянтинівна 253
 Костенко Ліна Василівна 378–383, 431, 441–452, 454–458
 Костомаров Микола Іванович (Костомаров Николай Иванович) 19, 25, 26, 90, 518, 520
 Костянтин VII Порфірородний (Багрянородний) 24
 Косяченко В. 403
 Косяченко Григорій 352, 354–357, 360, 362, 363
 Котляревський Іван Петрович 118, 130, 178, 183, 189–192, 194–202, 214–216, 250, 253, 256, 263, 294, 388–390, 527
 Коубек Ян Православ 113
 Коцюбинська Михайлина Хомівна 494, 498, 507, 533
 Коцюбинський Михайло Михайлович 132, 233, 236, 237, 241–243, 283–292, 294, 295, 346, 355, 392, 423, 426, 532, 535, 537, 539, 544, 546, 551, 566, 568–575
 Кочубей С. М. 191
 Кошевський Костянтин 368
 Кошовий Олег 308
 Кошутський Олександр Полікарпович 198
 Кравченко Ігор 429, 431
 Кравченко Уляна 163, 233, 242
 Крамаренко Андрій Іванович 194, 198
 Красицький Ігнатій 121
 Красногорський С. 129
 Крестовський Всеволод Володимирович 524
 Кривуляк Олена В. 396
 Крижанівська Людмила 200
 Крижанівський Степан Андрійович 166 466, 471
 Крилова С. 400
 Кримський Агатантел Юхимович 397, 400
 Крип'якевич Іван Петрович 34

Кропивницький Марко Лукич 186, 189, 197
Кузнецов Юрій Борисович 230, 231, 243
Кузякіна Наталя Борисівна 221, 223–225, 264, 549
Кузьменко М. 403
Куликовський (поміщик) 69
Кулиш Володимир Николаевич 276
Кулиш Ольга Николаевна 276
Кулишер І. 49, 50, 90
Кулінська Л. П. 221, 228
Куліш Антоніна Іллівна (Кулиш Антонина Ильинична, див. Невелль Антонина Ильинична)
Куліш Микола Гурович (Кулиш Ниоклай Гурович) 244, 246, 264–282, 535, 536, 544, 545, 552
Куліш Пантелеймон Олександрович (Кулиш Пантелеймон Александрович) 26, 196, 427, 522, 526, 541, 542, 548, 577–580
Кундера Мілан 450
Купчинський Роман Григорович 362
Куракін (князь) 526
Курбас Лесь (Олександр-Зенон Степанович) 367, 368, 370, 372–375
Курганов Є. 254, 262
Курнатовська Ярина 339
Курочкін Микола Степанович 524, 525
Куценко Л. 548
Кучер Тимофей 44
Лазарєв Л. 304
Лазаревський Михайло Матвійович 460, 527
Лазорський Микола Панасович 428
Лакиза П. 363
Лан О. 357
Ландесман 277
Лаппа Л. 198
Лашамбоді П'єр 403, 404, 407
Ле Іван Лентійович (Мойся) 534, 545
Лебедев Ст. 192
Левицький І. С. 194, 199
Левицький Орест Іванович 35, 44, 73, 91
Левицький Степан Мартинович 214, 215
Левченко Михайло Михайлович 79, 82, 91
Левченко Михайло Олександрович 201, 283, 550

Лега Артем 41
Лейбниц Годфрід Вільгельм 464
Ленін Володимир Ілліч 160, 246, 247, 267–269, 281, 282, 290, 292, 319, 323, 439, 470, 478, 535, 538, 539, 547, 565
Леонтьєв Михайло Іванович 38, 41
Лепкий Богдан Сільвестрович 233, 238, 242, 497–499, 507, 539, 554
Лепко (Соколовська) Ольга Олександрівна (О. Охтенська) 527
Лепко О. Л. 527
Лермонтов (Лермонтов) Михайло Юрійович 114, 116, 157, 275, 401, 458, 460, 489, 552
Лесин В. 435, 437
Лессінг Готгольд Ефраїм 542
Лизогуб Андрій Іванович 459
Липа Іван Львович 233, 392
Лисенко Микола Віталійович 164, 190, 197
Лисенко Ф. 56, 91
Лисенков Іван Тимофійович 517, 519, 520, 522, 526–529
Литвиненко-Вольгемут Марія Іванівна 197
Литвинова П. 82, 91
Лінде Отто Дітріх цур 340
Логвиненко М. 323
Лозовий Федір (чумак) 60
Лопатинський Фавст 372, 375
Лосєв Олексій Федорович (Лосєв Алексей Федорович) 204, 209
Лотман Юрій Михайлович 446, 448, 458
Лубківський Роман Мар'янович 458
Лукиченко Л. 233
Лук'янович (купець) 46
Луначарський Анатолій Васильович 463
Лясковський Володимир Георгійович 200
Ляскоронський Василь Григорович 35, 40, 81, 91
Лященко Петр Іванович 49, 91
Магомедова Дина Махмудовна 262
Мазєпа Іван Степанович 22, 23, 246, 249, 429, 491
Майдаченко Петро Іванович 230, 232, 243
Майфет Григорій Йосипович 350
Макаров А. 452, 458
Макаров Н. Я. 390
Макінтайр Аласдер 513, 514, 516

Маковей Осип Степанович 435
Максимов Максим 46
Максимов І. 198
Максимович Михайло Олександрович 22, 26, 116
Маланчук Валентин Юхимович 531
Маланюк Євген Філіпович 541, 542, 548
Малевич Казимир Северинович 493
Малишко Андрій Самійлович 165, 166, 550
Малютіна Наталія Павлівна 253, 257, 262, 296, 549
Мамонтов Яків Андрійович 244, 398
Маргарита І Наварська 561
Марджанов Константин Олександрович (Марджанишвили Константин Александрович, Марджанішвілі Коте) 369, 370
Марія (Богоматір) 13, 492, 540
Марія Магдалина 13
Марк Аврелій Антонін 563
Маркевич Г. І. 263
Маркович Дмитро Васильович 233
Маркс Карл 100, 151–153, 157, 247, 266, 359, 536, 548
Маркушевський Петро Трохимович 201, 302, 549, 554
Мartiнович Порфирій Денисович 190, 192
Мартос Петро Іванович 517, 526
Марчанова Марія 132
Мар'яненко Іван Олександрович (Петлішенко Іван Олександрович) 197, 372
Масенко Терень (Терентій) Германович 361
Мах Ернест 338, 340–342
Мах Карел Гинек 114
Махар Ян Святоплук (Махар Йосеф Сватоплук) 114, 127–129, 131
Мацієвська Лідія Володимирівна 186, 198, 199
Маяк І. 198
Маяковський Володимир Володимирович 372, 533, 552
Меженко Юрій Олексійович 343
Мей Лев Олександрович 524
Мейзерська Тетяна Северинівна 325, 392, 400, 550
Мелешко (пан) 133, 134
Мельгунов Петро Павлович 18, 24, 25, 91
Мельник Володимир 414
Мельничук Тарас Юрійович 576–584
Мережковський Дмитро Сергійович 402

Метлинський Амвросій Лук'янович 385
Микешин М. 522
Микитенко Іван Кіндратович 274, 536, 552
Миколук А. 73, 75, 89, 91
Миних Бургард-Кристоф (Бурхард Кристоф фон Мюнних) 31
Мирний Панас (Рудченко Панас Якович) 150, 284, 400
Мирон (див. Врхліцький Ярослав)
Мисик Василь Олександрович 350, 352, 354, 355, 357, 358, 360
Михайлик Юрій Миколайович 555
Михайличенко Гнат Васильович 337, 339
Михайлов І. 438
Михайлов Михайло Ларіонович 160, 523–525
Михалевич Б. 198
Михида Сергій Павлович 298
Міцкевич Адам (Міцкевич Адам) 114, 116, 162, 165, 246, 561
Міщенко Дмитро Олексійович 429
Міщенко Леоніла Іванівна 221, 223, 227
Могилянський Михайло Михайлович 397–399
Моклиця Марія Василівна 489
Момберт Альфред 343
Мольєр (Поклен Жан Батист) 197, 404
Монахова Наталя 414
Монтень Мішель де 557
Моравець І. 132,
Моргенштерн Христіан 345
Мордовцев Данило Лукич 125
Мороз Валентин Леонідович 554
Мороз Л. З. 297
Мороз О. Н. 167, 170
Морозов Александр Іванович 208
Москаленко Артемій Амвросійович 199, 201
Москвин (прокурор) 277
Мостова Людмила Борисівна 330
Мражек Славомір 296
Музичка Андрій Васильович 198, 337
Муравйов (комендант фортеці) 42
Мусін-Пушкін Олексій Іванович 332
Мушкетик Юрій (Георгій) Михайлович 429, 431
Нагаєвський Ісидор Дмитрович 252

Наснко Михайло Кузьмович 430, 431
Назарук Осип Тадейович 539
Наливайко Дмитро Сергійович 429
Наливайко Северин 450, 453
Наполеон I Бонапарт 430
Нарбут Георгій Іванович 190
Нахлік Євген Казимирович 400
Нахлік Оксана Мирославівна 400
Невелль Антонина Ільинична (в заміжжі – Куліш) 266
Неврлі Мікулаш 130, 131
Негода Іван 46
Недзвідський Андрій Володимирович 367, 377, 440, 549–551
Несдлі З. 126, 128, 129
Нейштадт (лікар) 277
Некрасов Микола Олексійович 155, 157, 159, 162, 403, 460, 528, 529
Немченко Ірина Юріївна 378
Нерон Клавдій Цезар Август Германік 545
Неруда Пабло 168
Неруда Ян 114, 126, 129, 130, 162,
Несторенко Віталій Зіновійович 384, 549
Нечиталюк Ірина Володимирівна 392
Нечуй-Левицький Іван Семенович (Левицький Іван Семенович) 428
Нещадименко Рита (Харитина) Петрівна 373
Нещеретний В. 198
Никанорова О. 168, 170
Никитенко А. 196
Нікітіна Олена Сергіївна (Nikitina Ye. S.) 378, 383
Ніковський Андрій Васильович 343
Нікольська Ліра 306, 307
Ніс Наум 45
Ніцше Фрідріх 396, 397, 564, 577, 580–582
Новгородський (чумак) 60
Новицький І. 20, 21, 24, 25
Новицький Ілля Федорович 22, 24
Новиченко Леонід Миколайович 401
Новосельський (дослідник) 22
Носенко Л. 200
Носенко Петро Григорович 37
Овдієнко Марія Григорівна 552

Ожешко Еліза 561
Олег Святославич (князь) 20, 24, 332
Олесь Олександр (Кандиба Олександр Іванович) 363, 368
Олійник Борис Ілліч 429, 530, 545, 546
Олійник Степан Іванович 190, 552, 554
Олійників Олег Семенович 555
Орлик П. І. 401, 403
Орлицький Юрій Борисович 230
Осадчук Петро Ількович 554
Основ'яненко Грицько (див. Квітка-Основ'яненко Григорій Федорович)
Осташевський О. В. 199
Островський Олександр Миколайович 186
Острожский Жак 146
Острожский Константин (Василий) Константинович (князь) 137, 139, 143, 144, 146, 147
Острожский Клирик 138, 143, 144, 146–148
Остряниця Яків (Іскра-Острянин Яків Стефан) 450
Осьмачка Тодось (Осьмачка Теодосій Степанович) 541, 548
Паві П. 296
Павличко Дмитро Васильович 164, 166–170, 457
Павличко Соломія Дмитрівна 414, 421
Павлишин Марко Романович 458
Павлів О. 498
Павлов В. 198
Павлович В. 55, 57, 66, 83, 91
Павлюк (Бут) Павло Михтович (Михайлович) 450
Павлюк Микола Володимирович 160, 199
Палієнко Микола Олександрович 555
Палій Семен (Гурко Семен) 20, 31
Порфірородний Костянтин 24
Панов А. 350
Паньков Анатолій Іванович 401, 413, 554
Парпура Максим Йосипович 192
Пассек В. 58, 91
Паулі Жегота 22
Пахаревський Леонід Андрійович 392, 393
Пахаренко Василь Іванович 491, 495, 498, 502, 507
Пахучий (чумак) 60
Пашковська Ніна Феофанівна 414, 550

Пащенко Василь 523
Пащенко Іван 46
Пейсонель Шарль де 38
Перестій Харко 41
Петефі Шандор 246
Петлюра Симон Васильович 247, 373, 516
Петрарки Франческо 163, 165
Петрицький Анатоль (Петрицький Анатолій Галактіонович) 368
Петро І 38, 48, 541, 542
Петров Евгений Петрович (Катаєв Евгений Петрович, Катаєв Євген Петрович) 458
Петров-Водкін Кузьма Сергійович 205
Петров-Домонтович Віктор 393, 399
Петрунь Федір Остапович (Євстафійович) 92
Петрусенко Оксана Андріївна 189
Петрушевич Михайло Йосипович (Новицький Михайло Йосипович) 393, 395
Пилипенко Сергій Володимирович 347, 348, 350
Пипін Олександр Миколойович 528, 529
Піддубна Рита 572, 574, 575
Підмогильний Валер'ян (Валеріян) Петрович 246, 251, 414–422
Підпалій А. В. 230, 232, 243
Пільгук Іван Іванович 190, 517
Пільняк Борис Андрійович 250
Пічета Володимир Іванович 118
Платон 136
Платонов Андрій Платонович 535
Плачинда Сергій Петрович 558, 560
Плеве В'ячеслав Константинович 409
Плетньов Петро 171, 172
Плеханов В. 463
Плеханов Георгій Валентинович 200, 348
Плещєєв Д. 542
Плещєєв О. 525
Плоткін Григорій Давидович 199, 200
Плужник Євген Павлович 360, 362, 531
Плющ Леонід 498, 507
Плющ Олексій Львович 392, 396, 397, 400
Победоносцев Костянтин Петрович 409
Подберезький А. 200
Подмазко Алла Василівна 423

Позен Леонід Володимирович 190, 195
 Познанський Борис Станіславович 21, 77, 79, 91
 Покровский В. 51, 91
 Покровский Михаил Михайлович 50, 51, 91
 Поліщук Валер'ян Львович 247, 339–341, 346, 348
 Полницький А. 31, 91
 Полтава Леонід Едвардович 428
 Полтавчук Василь Григорович 427, 536
 Полуботок Павло Леонтійович 429, 493
 Помазав Любов 201
 Понятовський Станіслав II Август 386
 Поппер А. Ф. 194
 Поппер Л. 194
 Постишев Павло Петрович 531
 Потебня Олександр Опанасович (Потебня Александр Афанасиевич) 240, 243, 403
 Потей Іпатій 137, 138, 143–149
 Потканський Я. 329
 Потоцький Франциск Салезій 23, 27
 Похлист Василь 46
 Предславич Леонід Юліанович 373
 Преображенский Александр Григорьевич 547
 Прешерен Франце 446
 Прийма Федір Якович 519
 Пришибченко Грицько (чумак) 82
 Прісовський Євген Миколайович 432, 549, 550, 552, 554
 Прокопенко К. Ф. 554
 Прохоренко Костянтин 201
 Пруст Марсель (Пруст Валентен Луї Жорж Ежен Марсель) 246
 Пушкар Мартин Іванович 450
 Пушкін Олександр Сергійович 96, 114, 123, 129, 157, 159, 162, 165, 186, 246, 275, 384, 388, 389, 441–444, 446–449, 451, 452, 457, 458, 475–478, 479, 484, 485, 487, 525, 526, 532, 541, 552, 561
 Пчілка Олена (Косач Ольга Петрівна) 403
 Пшибишевський Станіслав Фелікс 296
 П'ятак (чумак) 60
 Рабле Франсуа 557
 Радзивіл Януш 450
 Радих Ольга Яківна 553

Радищев Александр Николаевич 115
Радлов Василий Васильевич 23, 91
Рафальський Василь 409
Ревкун І. 261
Ревуцький Лев Миколайович 165, 190
Рибак Натан Самійлович 545
Рибалкін М. В. 200
Рилєєв Кіндрат Федорович 157
Рильський Максим Тадейович 157, 163–165, 167, 170, 190, 201, 340, 341, 351, 360, 401, 410, 498, 550
Рисак Олександр Опанасович 221, 228
Рихтер А. 198
Ріккерт Ф. 563
Розов И. Л. 194
Розумовська Наталія Дем'янівна (графиня) 69
Романчук Яр. 21, 91
Ромашов Борис Сергійович 224
Ростислав Мстиславич (князь) 40
Рубець Олександр Іванович 523
Рубриквіс 24
Руданський Степан Васильович 185, 403, 410, 448
Руднев С. 303
Рудницька Ганна Іванівна 438, 549
Рудницький Михайло Іванович 397, 400
Рудченко Іван Якович (Білик Іван) 18–24, 26, 27, 31, 40, 42, 43, 45, 47, 65, 66, 73, 75–77, 91, 428, 429, 431
Рудченко Панас Якович (див. Мирний Панас)
Русов Александр Александрович 31, 32, 82, 85, 91
Руставелі Шота 467
Савицький М. 205, 206
Савченко М. 365
Савченко Яків Григорович 339, 363
Сагайдак Василь Поліонович 169, 555
Садовська Марія (Садовская-Барілотті (Тобілевич) Марія Карпівна) 189, 197
Садовський Микола Карпович 189, 198
Сасенко Валентина Павлівна 441, 548, 550
Сасенко Іван Єгорович 459, 549
Сайко Микола Пилипович 351, 357, 358, 360, 361
Сакко Ніколо 467, 476, 480

Саксаганський Панас (Тобілевич Панас Карпович) 198
 Салтиков-Щедрін Михайло Євграфович 121, 159, 411
 Самійленко Володимир Іванович 163, 185, 401–413, 448
 Сарразак Ж.-П. 296
 Сартр Жан-Поль 299
 Сар'ян Катаріне 206
 Сар'ян Мартірос (Сар'ян Мартирос) 205, 206, 209
 Сахновський-Панкєєв Володимир Олександрович 253, 261, 262
 Сватоплук Ян 127–129
 Свенціцький Павлин 403
 Свербілова Тетяна Георгіївна 257, 262
 Святополк Ізяславич (князь) 25
 Семенко Михайль 337–339, 341, 344, 345, 347
 Семенов А. 51, 91
 Семеренко Платон Федорович 522, 525, 526
 Сенека Луцій Анней 508–516
 Сервантес Мігель де 446
 Сергієнко Раїса Михайлівна 189, 198
 Сергійчук Володимир 530, 546, 548
 Сиваченко Микола Єфремович 200
 Сигизмунд III 450
 Сизьон Андрій (чумак) 60
 Симоненко Василь Андрійович 552
 Симонов Костянтин Михайлович 323
 Сипитинер Давид Йосипович 198
 Сінченко П. Я. 196
 Сірий Юрій 240
 Січкач Петро (чумак) 60
 Скальковський Аполлон Олександрович (Скальковский Аполлон Александрович) 19, 22, 23, 27, 29, 31, 35–38, 41, 50, 55, 56, 91, 92
 Скарга Петро 137–140, 148
 Скачко (чумак) 60
 Сковорода Григорій Савич 214, 216, 332
 Скорина Людмила Вікторівна 257, 262
 Скрижинчак С. 201
 Скрипник Микола Олексійович 534
 Скупейко Лукаш Іванович 221, 228
 Слабченко Михайло Єлисейович 30, 32, 36, 38, 40, 48, 55, 65, 67, 71, 72, 74, 87, 88, 92

Слісаренко Олекса Андрійович (Снісар Олекса Андрійович) 344, 348, 354
Словацький Юліуш 114, 129
Слюсар Арнольд Олексійович (Слюсарь Арнольд Алексеевич) 446, 458, 535
Смаль-Стоцький Степан Йосипович 498
Смолич Юрій Корнійович 531
Смотрицький Мелетій 136, 163
Снібровська 200
Собінов Леонід Віталійович 369
Собко Вадим Михайлович 544
Соколова Богуслава 132
Соколовський (актор) 194
Соленик КарпоТрохимович 189, 197
Соловей Елеонора Степанівна (Соловей Элеонора Степановна) 445, 458
Соловйов С. (Соловьев С. М.) 221, 228
Соломон (цар) 330
Солонина Іван (чумак) 60, 65
Сонцев (поміщик) 65, 82
Сорока Олександр Мусійович 354
Сосновий (чумак) 60, 83
Сосюра Володимир Миколайович 190, 201, 202, 345, 346, 349, 350, 353, 354, 362–366, 479, 531, 533, 541, 542, 552
Софокл 368
Спасович Володимир Данилович 529
Спиридонов В. С. 519
Срезневський Измаил Іванович 193
Срібрянський М. 326
Сталін Йосип Віссаріонович 320, 467
Станковська Т. 200
Старицький Михайло Петрович 122, 186, 376, 403, 428, 448
Стеблін-Камінський Степан Павлович 189
Стельмах Михайло Панасович 165, 541, 550
Стендаль (Бейль Анрі-Марі) 184
Степняк-Ланшин Мирон Олексійович 199, 466, 549
Стефанік Василь Семенович 233, 236, 238–243, 246, 392, 432–437, 541
Стешенко Іван Матвійович 193
Стороженко Олекса Петрович 185, 403, 405
Сторчаус Андрій 41
Стоянова Тетяна Леонідівна 489, 549
Стрепета Василь 190

Стус Василь Семенович 250
Сулима-Бачихина Татяна Степанівна 261
Сумцов Микола Федорович (Сумцов Николай Федорович) 18, 21, 22, 58, 60, 69–71, 76–78, 82, 83, 86, 88, 92
Суперанская Александра Васильевна 17
Суховецький Микола Михайлович 555
Сухомлинський Василь Олександрович 269, 553
Сушинський Богдан Іванович 555
Тагор Рабіндранат 246
Таманян А. 206
Тамарченко Натан Давидович 262
Таран В. П. 409
Таран Корней 42
Тарасевич (акторка) 213
Тарнавський Максим 414
Тась Дмитро (Могилянський Дмитро Михайлович) 353, 354, 362
Татаркевич Владислав 516
Тащі Василь 239
Твердохліб Іван Йосипович 198
Тен Борис (Хомичевський Микола Васильович) 165
Тенета Борис Йосипович 361–363, 365, 366
Терентьев Яков 47
Терещенко Марко Степанович 369
Терещенко Микола Іванович 339, 356, 363
Тетеря Павло 258, 260
Тиме Галина Альбертовна 262
Тимофеев Леонид Іванович 458
Тинянов Юрій Миколайович 246, 446, 448
Тихонов Микола Семенович 306
Тичина Павло Григорович 190, 246, 250, 251, 321, 339, 343, 344, 346, 349–352, 356, 358, 359, 367, 475–477, 479, 531, 533, 540, 544, 550
Тіртеї 409
Ткачук Олена Єліферіївна 508
Тобілевич Іван Карпович (див. Карпенко-Карий Іван)
Тодоров Цветан 243
Толстой Лев Миколайович (Толстой Лев Николаевич) 95, 150, 159, 250, 252, 292, 447, 534
Толстой Олексій Константинович 403
Томашевський Борис Вікторович 446

Трегубов Віктор Павлович 199
 Тренюв Костянтин Андрійович 244
 Трипільський (чумак) 60
 Троцький Лев Давидович 246, 247
 Трутовський Костянтин Олександрович (Трутовский Константин Александрович) 60, 64, 77, 92
 Труш Іван Іванович 203
 Туз Валентина Профиріївна 187
 Тулуб Зінаїда Павлівна 428
 Тураєв С. В. 458
 Тургенєв Іван Сергійович (Тургенев Иван Сергеевич) 150, 159, 243, 283
 Туречек-Ізерський Ян 132
 Тутківський Павло Аполлонович 350
 Тхорук Р. 253
 Тюленін Сергій Гаврилович 308
 Тюпа Валерій Ігоревич 262
 Тютчев Федір Іванович 358, 478
 Тютюнник Григорій Михайлович 250
 Тягно Борис 375
 Тяпинський В. Н. 140, 141
 Убийвовк Олена (Ляля) Костянтинівна 308, 320
 Удальцов І. 115
 Уйтмен Уолт 339, 357
 Українка Леся (Косач-Квітка Лариса Петрівна) 132, 163, 190, 201, 221–228, 250, 274, 275, 288, 368, 402, 409, 412, 438, 440, 443, 446, 447, 540, 544, 551, 552, 556–560, 566, 568
 Упеник Микола Олександрович 201
 Усенко П. 309
 Усенко Павло Матвійович 190
 Успенський Гліб Іванович 159
 Устенко Мефодій Гурович 517, 549
 Уточкін В. 199
 Фальківський Дмитро Никанорович 354–356, 358, 359, 361, 363, 365, 366
 Фартушняк Дмитро Іванович 554
 Фащенко Василь Васильович 530, 537, 548, 550
 Фащенко Марія Максимівна 536
 Федорів Григор 38, 39
 Федорів Пилип (Пилипенко Пилип) 36
 Федоров Є. Я. 194

Федюк Тарас Олексійович 555
Федь Микола Михайлович 258
Федь Н. 263
Федькович Ю. 256, 257, 263, 403
Фенова Е. А. 230, 231, 243
Филалет 148
Филарет (патриарх Киевский) 64, 92
Филипович Павло Петрович 341, 360, 361, 529
Фишер Е. 517
Фізер Іван Михайлович 457
Філянський Микола Григорович 353
Флоренський Павло Олександрович 538, 539, 547
Фомін Євген Павлович 466–472, 474–488
Фостун Святомир 428
Франко Іван Якович 111–116, 118–132, 150–166, 170, 189, 190, 201, 255, 289, 342, 345, 348, 350, 376, 402–404, 409, 410, 412, 423–426, 443, 463, 508–516, 532, 534, 540–542, 548, 551, 552, 561–568
Францев Володимир Андрійович 125
Францкевича Г. Л. 194
Франчіч М. 258, 260, 261, 263
Фредро Александер 256, 257, 263
Фрейд Зігмунд 300, 516
Фриде М. 66, 76, 92
Фрід Еміля (див. Врхліцький Ярослав) 126
Фундуклей Іван Іванович 35, 50, 53, 54, 57, 66–69, 76, 80, 81, 92
Фурманов Дмитро Андрійович 244
Фучик Юліус 116
Фучік Юліус 116
Фюллеборн У. 232, 243
Хайдеггер Мартін 383, 538, 546–548
Хайт Аркадій Йосипович 267–269
Халупка Само 129
Хамітов Назіп Віленович 400
Хвильовий Микола (Фітільов Микола Григорович) 246–248, 250, 251, 341, 342, 346–351, 359, 364, 400, 531, 534, 535
Хлебніков Велимир (Хлебников Віктор Володимирович) 474
Хмельницький Богдан 26, 27, 34, 90, 105, 106, 244, 442, 443, 450, 452, 453, 491, 499, 500, 503–507, 530, 545
Ходаченко Т. 198

Холоденко Лідія Григорівна 549
Холодний Ф. 274
Хорош М. П. 200
Хоткевич Гнат Мартинович 233, 242, 428
Хрущов Микита Сергійович 463
Худоба Автоном Оверкович 233, 236
Цукмайєр Карл 357
Цьома-Патуня (чумак) 60
Чабан Яцко 42
Чадович В. А. 256, 263
Чапек Карел 115
Чаплинський Данило (Данієль Чаплінський/Чапліцький) 34
Челаковський Франтішек (Громотлюк Маркіан) 114
Черв'яков В. П. 196
Черевичний Дмитро Степанович 169
Чередниченко А. П. 552
Черемшина Марко (Семанюк Іван Юрійович) 233, 236, 237, 239, 242, 243, 432, 435
Черні Адольф 132
Чернишевський Микола Гаврилович 150–152, 157, 159, 160, 163, 210, 247, 463, 551
Черноіваненко Євген Михайлович 209
Чернявський Микола Федорович 238, 239, 241, 243
Чех Сватоплук 114, 126, 127, 129
Чехов Антон Павлович 160, 255, 256, 259, 403, 406, 408, 409
Чижевський Дмитро Іванович 249, 250, 252, 507
Чикур Лілія Дмитрівна 556
Чистякова Валентина Миколаївна 368, 372, 373
Чорний Методій 356, 366
Чорнопиский Михайло Гнатович 403
Чосер Джеффри 55, 561
Чумак Василь Григорович 337, 339, 343
Шабліовський Євген Степанович 201, 552
Шаламов Варлам Тихонович 445, 458
Шамота Микола Захарович 308
Шамрай С. 45, 46, 92
Шапоренко Василь Васильович 549, 561
Шафарик Павел Йозеф 114, 115, 520
Шахматов Олексій Олександрович 161

Шахматова Т. С. 255, 263
 Шаховський Олександр Олександрович 255, 447
 Шашкевич Маркіян Семенович 230
 Швачка Микита 47
 Швітерс Курт 344
 Шевирьов Степан Петрович 115
 Шевцова Любов Григорівна 308
 Шевченко Тарас Григорович 31, 96–105, 108–113, 130–132, 150, 155, 157, 160, 190–197, 200, 201, 210–220, 246, 249, 250, 259, 561, 283, 286, 294, 332, 350, 364, 365, 370, 371, 384–389, 391, 400, 408, 409, 412, 442, 443, 446, 459–465, 479, 489–507, 509, 517–529, 533, 534, 537, 538, 540–542, 544, 545, 547–554, 561, 567, 577
 Шевчук Валерій Олександрович 414, 415, 422
 Шекспір Вільям 162, 244, 341, 373, 459, 511, 532, 561
 Шереметьєв Олександр 76
 Шеренговий Олекса (Олексій) Гнатович 555
 Шерех Юрій Володимирович 414, 418, 419, 422
 Шефер Альбрехт 341
 Шиманська Станіслава Михайлівна 198, 201
 Ширіна Людмила Сергіївна 201
 Ширша Л. 198
 Шіллер Йоганн Крістоф Фрідріх фон 162, 197
 Шкловський Віктор Борисович 246
 Шкляєв Валентин 376
 Шкляревський О. 448
 Шкурупій Гео (Шкурупій Гео) 344, 347
 Шлегель Август Вільгельм 402
 Шляхова Нонна Михайлівна 209, 431, 550
 Шмідт А. (Шмидт А.) 53, 56, 62, 63, 66, 68, 74, 76, 77, 79, 87, 92
 Шовковий Я. 198
 Шолом Аш 275
 Шолом-Алейхем (Рабинович Соломон Наумович) 275
 Шонді П. 299
 Шопенгауер Артур 416, 508, 509, 516
 Шпак Іван 31
 Шпак Хведор 31
 Шредер Рудольф Олександр 340, 341
 Штернберг Василь Іванович 519
 Шумило Наталія Микитівна 229, 230, 243, 398, 400
 Шумський Юрій Васильович 186

Шупта-В'язовська Оксана Григорівна 243, 568
Щеглов Юрій Костянтинович (Щеглов Юрій Константинович) 442, 458
Щедрін (див. Салтиков-Щедрін Михайло Євграфович)
Щепкін Михайло Семенович 189, 197
Щербина В. 40, 48, 92
Щербина Федір Андрійович 18, 21, 30, 31, 38, 64, 71, 72, 88
Щоголів Яків Іванович 185
Щорс Микола Олександрович 467, 481, 484, 488
Эварницкий Дмитрий Иванович 22, 26–30, 33, 34, 35, 92
Эккерман Иоганн Петер 252
Эренбург Илья Григорьевич 266
Юделис А. М. 277
Юнг Карл 556
Юнгман Йозеф 114
Юнг Франц 337
Юра Гнат Петрович 368, 370
Юрковський Борис Віталійович 196
Яблонська Тетяна Нилівна 205–207, 209
Яворівський Володимир Олександрович 554
Яворський М. 52, 54, 84, 89, 92
Яковенко В. 198
Яковенко Сергій Миколайович 234, 243
Якубський Борис Васильович 345
Ямчук Павло Миколайович 576
Ян-Альбрехт (Ян I Ольбрахт) (король) 33
Яновська Любов Олександрівна 233, 392, 395, 400, 552
Яновський Юрій Іванович 357, 369, 545
Янсон Ю. 55, 60, 62, 63, 65, 69, 73, 74, 76, 78, 79, 88, 89, 92
Яремчук М. 201
Яричевський Сильвестр Гнатович 392, 395
Ярошенко Володимир 355, 365, 366, 376
Ясперс Карл Теодор 394
Яусс Ханс-Роберт (Яусс Ганс-Роберт) 512, 516
Яцків Михайло Юрійович 233, 241, 392, 393
Bukatewitsch N. (див. Букатевич Назарій Іванович)
Carrol N. (див. Кароль Н.)
Cohen T. 263
Däubler Theodor 358
Mrazek S. 296

Nikitina Ye. S. (див. Нікітіна О.)
Sarrazac J.-P. 296
Stecki T. 80, 92
Szkurupij-a Geo (див. Шкурупій Гео)
Szondi Peter 299
Wilbrandt Adolf von 366

Наукове видання

Серія «Розвиток науки в Одеському національному університеті імені І. І. Мечникова»

Випуск: Філологія

**ІСТОРІЯ КАФЕДРИ УКРАЇНСЬКОЇ
ЛІТЕРАТУРИ ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА:
ПЕРСОНАЛІЇ І ФАКТИ**

У двох томах

Том 2

Антологія

Серія заснована в 2010 р.

Автор ідеї

Сасенко Валентина Павлівна

Упорядники та бібліографічні редактори

Пружина Валентина Павлівна

Кара Тетяна Сергіївна

Карлічук О. І. – комп'ютерне верстання

Підп. до друку 27.12.2018. Формат 70×108/16.

Ум.-друк. арк. 54,08. Тираж 50. Зам. № 1905.

Видавець і виготовлювач

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4215 від 22.11.2011 р.

Україна, 65082, м. Одеса, вул. Єлісаветинська, 12

Тел. (048) 723-28-39. E-mail: druk@onu.edu.ua