

ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА

Серія: Літературознавство 2(7) 2000.

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Випуск VII

Тернопіль-2000

Редколегія:

Роман Гром'як, д-р філол. наук, проф.

(відповідальний редактор),

Олександр Глотов, д-р. філол наук, доц.,

Тетяна Волкова, д-р філол. наук, проф.,

Ольга Куца, д-р філол. наук, проф.,

Ігор Папуша, канд філол. наук

(відповідальний секретар),

Микола Ткачук, д-р філол. наук, проф.

(заступник відповідального редактора)

Друкується за рішенням Ученої ради
Тернопільського державного педагогічного університету
від 6 червня 2000 року (протокол №11)

Наукові записки. Серія: Літературознавство. - Тернопіль: ТДПУ, 2000.
- Вип. VII. – 182 с.

Зміст

НАТАЛІЯ АВРАМЕНКО. Художній світ лірики Павла Савченка в контексті українського символізму.....	4
СОФІЯ БОРОДАВЧУК. Єдність життя і творчості Антона Лотоцького.....	14
БОРИС БУНЧУК. Ямбічні розміри у поезії Івана Франка 80-х років.....	21
ОЛЕСЯ ВЕРЕЦЬКА. Архетипна основа прози Валерія Шевчука.....	32
ЛЮДМИЛА ВОЛОШУК. Визначення духовних засад персонажів у драматургії Л. О. Яновської.....	41
ЛІДІЯ ГОЛОМБ. Концепція модернізму в літературно-критичних статтях Григорія Чупринки.....	46
МАРІЯ ДАНИЛЕВИЧ. Творчий портрет Романа Купчинського у курсі «Літературне краєзнавство».....	53
СВІТЛАНА ДЗЮРМАН. Викладова стратегія в історичному романі Юліана Опільського «Упирі».....	57
СВІТЛАНА ЖУРБА. Жанротворчі моделі імпресіоністичної повісті 20-х років.....	70
ЯРОСЛАВ КОЗАЧОК. Остання дискусія Миколи Костомарова.....	75
НАТАЛІЯ КОЛОМІЄЦЬ. Своєрідність психологізму в зображенні особистості і засоби його художньої реалізації в оповіданні Б. Грінченка «Без хліба».....	89
ІРИНА КУРАНТ. Творчість Пантелеймона Куліша в оцінці Сергія Єфремова та Миколи Зерова.....	101
НАТАЛІЯ КУЧМА. Своєрідність та різновиди рецензій і жанрові структури «малої» критики в західноукраїнській періодиці 20-30-х рр. ХХ ст.	110
ЯРОСЛАВА МЕЛЬНИК. Легенда Івана Франка «П'яниця»: джерела та літературний контекст.....	120
ВОЛОДИМИР ПРАЦЬОВИТИЙ. Гуманістична концепція особистості у драмах Миколи Куліша.....	131
НАДІЯ СЛОБОДЯН. Символіка відродження як художнє втілення філософії життя в українській прозі 20-х років ХХ ст.	142
МИКОЛА ТКАЧУК. Євген Маланюк.....	153
ЛЮБОВ ЦАРИК. Критична рецепція творчості Сосюри 20-х років.....	168
НАТАЛІЯ ЯРЕМЕНКО. Форми вираження та особливості функціонування принципу повтору у «Повісті полум'яних літ» О. П. Довженка.....	172
ОКСАНА ЯТИЩУК. Життя і громадська діяльність Г. Ф. Квітки-Оснів'яненка.....	182

Наталія Авраменко, аспірант

Художній світ лірики Павла Савченка в контексті українського символізму

Павло Григорович Савченко, старший брат Якова Савченка, є одним із піонерів українського символізму, а його збірка «Мій сміх, моя задума» (1913) - «цеглинка» у розбудові цієї літературної течії в Україні. Доля поета глибоко трагічна. Літературний вік його був надто коротким, як і саме життя, яке перервала на 33 році денікінська куля.

Народився П. Г. Савченко 16 (28) липня 1887 року в селі Жабки (Луценки) на Полтавщині у сім'ї хліборобів. Павло навчався у місцевій двокласній та Харківській початковій школах, а в 1905 році, як найздібнішого з учнів, його відрядили до Полтавської учительської семінарії, яку через три роки він закінчив з відзнакою.

Його літературний дебют відбувся 1909 року у київській газеті «Рада». Але тому що Павло Савченко ніколи не бував у Києві (і залишився поза відомими угрупованнями), він довго не друкувався, хоча писав постійно й багато. Його перша збірка «Мій сміх, моя задума» вийшла у 1913 році з ініціативи Я. Савченка в Лохвиці. Хоча початківець орієнтувався на естетичні здобутки поетів старшого покоління, йому вдалося прокласти свій шлях у поезії: часто переосмислюючи традиційні образи, він наповнював їх символістським змістом. Всупереч неонародницькому поетичному дискурсові, в якому на першому плані знаходиться образ об'єктивного світу, повний соціальних контрастів, конфронтацій, співчуття і жалю до знедоленої людини, Павло Савченко ці мотиви відсуває десь на третій чи другий план, бо його хвилює душа людини. Він найбільшу увагу концентрує на незвичайній втомі ліричного суб'єкта, на його втомленій душі та жалі за втраченими хвилинами, відбиваючи стан безперервних пошуків, показуючи своєрідне життя людського духу: «Жаль мені хвиль, що ніколи не сплинуть / На

океані. / Зір мені жаль, що в безмежностях гинуть, / Долі незнані. // Жаль мені дум, що в душевних темницях / Тліють-нудяться. / Снів мені жаль, що могли б переснитися, / І не присняться» («Мій жаль»). На перший погляд поет використовує традиційні образи: жаль, хвилі, доля, думи, сни, але в семантичному полі твору вони набувають іншого значення, відтворюючи безперервний потік думок і психологічних асоціацій, що вибудовують зміст цього потоку. Мотиви хвилі в океані, зорі у безмежному просторі відтінює образ незваної Долі. Від космічних вимірів ліричний суб'єкт переходить до «космосу» душі, у якій сховані думи, сни, а у третій строфі поетична візія зосереджується на ліричному «Я», на поетичному ремеслі самого поета. Словом, збірка вирізнялася свіжістю мови, тематичною різноманітністю, поетичною формою, глибоким ліризмом, філософічністю, а головне - вона засвідчила появу нового естетичного феномена, що виявив себе передусім у символістському річчії.

Війна, що почалася у 1914 році, цілком зруйнувала плани, які накреслив поет, і тому замість вступу до Харківського університету Павло з квітня 1915 року навчається в школі прапорщиків. З липня того ж року він уже перебуває на Західному фронті.

Саме там, у діючій армії, 1916 року виходить його збірка поезій російською мовою «Пение пуль». Тоді ж Павло потрапив до австрійського полону, в якому пробував понад два роки. Лише у липні 1918 року він повернувся до Ромен, де жила його дружина.

Та на початку серпня 1919 р. Ромни захопили війська генерала Денікіна. Незважаючи на всі його хвороби та слабке здоров'я, у жовтні 1919 року він був мобілізований до денікінської армії і вирушив з нею у харківському напрямі. Після того його вже ніхто з рідних не бачив. За відмову нести службу поет був розстріляний денікінцями на початку 1920 року біля Харкова. Його місцезахоронення і досі невідоме.

Павло Савченко - досить цікава творча індивідуальність зі складним і багатим поетичним хистом. У його творчості залишила слід й історія того часу, а в художньому світі знайшла своє вираження вся символістська палітра. Це вже згодом, коли умови світової війни, змагання народу за державне життя, обставини важких фронтів буднів, полону просто не зможуть залишити його байдужим, зазвучать у нього соціальні мотиви.

У поетичному дискурсі П. Савченка, який увібрив у себе ідеї символізму, домінують образи-символи, що приваблюють ліричного героя «чарами білого вина», приворожують «панікадильним блимом», виявляються нерозгаданою таємницею «перед Чорними дверми». Образи ці набувають у поета-символіста двопланової структури: сфера відчуттів і предметного світу, що складає перший рівень образу, перетворюється у символ чогось, що стоїть за ними, тобто стає символом внутрішнього світу людини.

Уперше засадами символізму він скористався ще 1907 року, проголосивши:

Земля і небо борються в мені,
І хто кого подужає - не знаю.
Люблю простори неба осяйні
І до землі любов велику маю.

Тут ще не викристалізувалася вповні символістська доктрина, поет ще не визначився у своєму шуканні: і «простори неба» бентежать його своєю непізнаністю, і любов до землі не дає змоги у них розчинитися.

Десь у 1910-1912 рр. символістські мотиви у П. Савченка стають наскрізні, з'являються типово символістські аксесуари: «чорне в чарі», «панікадильний дим» (і блим), «останні Двері», «ворота чорні», «печать чорних днів», «білі шуми», «стьожки червоні». Ось які думки навідують ліричного героя поезії «Перед Чорними дверми» (1912), у якій конкретні образи, перегукуючись із містичними означниками, вводять читача в ірреальний, незбагнений, повний невідомості світ:

Перед Чорними Дверми,
Де в незаних планах Бога
Обривається дорога мандрування
Світового,
Будем, серце, скоро й ми...

Це - типово символістська модель світу. З символічним образом підсумку життя - «чорними ворітьми» та «Чорною Брамою» зустрічаємося як у ранній ліриці поета (у вірші «Перед ворітьми», 1910): «Ітиму тихо, ітиму довго, / Когось розчавлю, комусь всміхнусь. / А як побачу в кінці дороги/Ворота чорні - не одвернусь/», так і в пізніших його поезіях («Нектар», 1918): «Коло Брами Чорної стою, / Кулаком у товстостінку б'ю. // На мені лахміття жебрака, / З ніг моїх струмиться кров палка. //...Та без скарг пройшов я путь свою, / Нині при кінці її стою...»

Художній світ П. Савченко будує на кшталт символістської структури образу, яку апробували свого часу Ш. Бодлер, С. Малларме, П. Верлен. Проте змістом другого, глибинного плану образу стає центром ліричний суб'єкт, світ його почувань, візій. Цей світ поет моделює за допомогою таких традиційно атрибутивних символів, як «духи ночі», «гробби», «кістяки», «червоний дзеньк коси» та ін. («По горах і по долинах», «Пожежа»). Словом, у поезії П. Савченка спостерігається те ж, що і в західноєвропейських символістів, які «хотіли звільнити поезію від її пояснювальної функції і формалізованого красномовства для того, щоб описувати замість скороминучих безпосередніх відчуттів внутрішнє життя людини і досвід. Вони намагалися викликати невимовні інтуїції і відчуттєві враження внутрішнього світу людини і передати основну таємницю існування через вільне і дуже індивідуальне персональне вживання метафор і образів»[1, 458]. Незважаючи на розпливчатість означуваного, символісти загально передавали стан думки митця і натякали на «таємничу і змішану цілість» реальності, яку неможливо виразити.

Переносючи цей світ на конкретно-чуттєві явища, поети часто виявляли схильність до гіперболізації. Так, образ індустріалізованого міста з його іноді лякаючими пересічного громадянина інноваціями (залізниця, трамваї, машини), пропущений через суб'єктивні сприйняття, часто-густо набував рис потворного монстра. Очевидне наслідування типової символістської традиції простежується у творчості П. Савченка, зокрема шляхом символізації міста, котре він інтерпретує у чисто Бодлерівському розумінні, - як стоголову потвору, яку одночасно і любиш, і ненавидиш:

Креміль і криця, підкови, брук,
Іскра неначе з горнила.
Тисячу молотів! Тисячу рук
З розмаху замолотили...

В гущу, в самісіньке пекло! В казан,
В тартарари! В тортури....
Що се? Ми стали? Проклятий трамвай!...
Що ж ти стоїш? Поганяй, поганяй!...
(«Місто», 1914)

У творах поета простежується і реалізація концепту «поета-пророка» - суголосного з таким у французьких символістів, проте це здійснюється Савченком у двоплановому аспекті. З

одного боку, спостерігаємо репрезентацію пророкувань, зрощених на національному ґрунті та в конкретних суспільних умовах того часу:

Не казитимуться громи,
Не розверзеться земля -
Лише стане ясно, хто ми
Й нащо молот в коваля.
(«Передсудне»)

З другого боку, зауважуємо звернення до запозиченого у «класиці» французького символізму негативістського несприйняття світу, пророцтво про «nevermore», що інкорпоровало у себе буддистські, китайські та індійські концепції Божественного Ніщо. У Павла Савченка символами цієї теорії виступають Нірвана, Низи, Безодні:

Я довго балакав з Безоднями. Велика Тиша їх...
Не кличте мене...Я не буду вже вашим. Мене тягнуть вони.
Безодні. Я чую їх мову...
Прощайте. Ах, навіщо зробили ви це? Не прощався б.
Іду туди, відкіль прийшов.
(«Блудний син»)

Савченковий «Блудний син» - уособлення самого поета, як і кожної людини зокрема, - повертається туди, де є водночас його початок та кінець. Перед поетом постає закономірне питання: для чого ж тоді усі прагнення та старання цього життя, якщо врешті-решт фінал життя все одно передбачуваний та однаковий для всіх? Деякі поезії, навіяні подібними роздумами, звучать дещо песимістично, у них наявні мотиви, типові для «fin de siècle»:

Темна близь. Туманні далі.
Всі дороги розгубив.
Чорним виплодом печалі
Розпач крила розпустив.
(«Розпач»)

Філософія відчаю, виповнюючи уявний світ ліричного героя, забарвлювалася навіюваними муками і стражданнями, навдила на думку про смерть та самогубство:

Рухи. Гомін. День проклятий.
Шуме! Серце! Згасніть геть!
Кращих втіх нам не зазнати
Од утіх, що дарє смерть.
(«Тихо. Темно. Тасмничо»)

Так виникає мотив смерті як альтернатива своєрідній розв'язці життя, але й страху перед смертю. Такі мотиви звучали і в поезії поета-символіста С. Малларме («Дзвоняр», «Вікна», «Журба»). У сонеті «Журба» його герой бажає не померти, а заснути. В обох поетів - П. Савченка і С. Малларме - зі смерті знімається її трагічна завіса: вона немовби зцілює втомленого героя від недуг життя. Але це не примирення з долею, а відсунення і деяке «прикрашення» Зла, розуміння його як неминучості. Наступні рядки, сповнені подібними роздумами, звучать справжнім розпачем та відчаєм:

...то я сам
Перейду поріг проклятий,
Є віршовка, є і трям,
А поможе нічка-мати.
(«Самотність»)

Проте, спостерігаючи за протистоянням символічної опозиції «песимізм - оптимізм», бачимо, що перемагає усе-таки останній. Савченковий ліричний герой завжди знаходив у собі сили перемогти безвихідь і йти далі, а на те, що залишився «вихід один...», лунає наступна відповідь:

Ні, ще рано! Ні, ще гріх
Покидати білий світ.
(З циклу «В полоні»)

Такий типовий символістський концепт, як аксіома невідворотності долі, теж знайшов відгук у творчості П. Г. Савченка, подарувавши нам справжню сентенцію: «Чару білого вина / Доповна налито, / Випито до дна / І розбито. // Чорне в чарі черговій / Плеще плиском п'яним. // Одхиять не смій - / Будь слухняним».

Властива символізму зосередженість на духовному, душевному, іноді навіть підсвідомому веде поета до заглиблення у себе, до самопізнання, до усвідомлення самоцінності людини:

Чоловік - се ж ціла тайна,
Чоловік - се ж цілий світ...
Жити - в тайни заглядати,
Жить - відшукувать світи.
(«Чоловік»)

Об'єктом поетичного дослідження символізму насамперед була людина, її переживання, її світовідчуження, що передавалися інтуїтивно. У поезії символістів у центрі поставлено особистість, і саме через суб'єктивні почуття вони сприймали та намагались досягнути світ.

Інтерпретацію тези класичного французького символізму про те, що осереддям символічних систем, головним об'єктом і метою символічного вираження стає людська душа, зустрічаємо у поезії «На чорнім склі віконних шиб»:

Розкрилася душа моя,
Як зачарована скарбниця.
Дивлюся і дивуюсь я -
І все не можу надивитись.

І таке самопізнання, за Савченком, нескінченне: «Дивитимусь в душевну глиб/ Покіль не потемніють зорі».

У поезії П. Савченка виражається і така риса символізму, як зосередженість на внутрішньому світові, його напружений психологізм чи навіть спіритуалізм. Поет приходить до відкриття, що зрозуміти величний символ світотвору з усіма його загадками та таємницями не дано жодній людині. Лише вічне вдивляння у власний образ, вгадування містичних зв'язків та відповідностей між життям і вічністю доступне людському створінню.

У цьому аспекті слушними є спостереження французького критика Рене Думіка: «...нові поети занурюються у самих себе. Але і вони розглядають самих себе не як самотників, що втікли від світу, а як представників всього людства. Занурюючись у себе, умиротворюючи наші почуття, відкидаючи інтереси, ми споглядаємо у собі абсолютне» [2, 164]. П. Савченка, як і усіх символістів, постійно вабив той духовний простір, де людина є аналогією до вищої незримої субстанції.

Сповідуючи більшість основоположних засад класичного символізму, П. Савченко так і не зміг до кінця сприйняти ніцшеанівського постулату про «простір поза добром і злом», що так похитнув у свій час релігійні засади. «Бог умер!», «над нами порожнеча!» - ці заклики не знайшли відгуку у Савченковій душі, залишивши йому безконечні сумніви:

Нехай дурю себе, що камінь не зрухнувся,
А бог життя, великий бог не воскресав,
Що даремно я від нього одвернувся
І даремно все прокляв.

(«О, тихше там, за стінами тюрми моєї»)

На протигагу світоглядним засадам французького символізму, у поезіях П. Савченка з'являється, за визначення О. Клінга, «небесна лексика» [1, 110]. Символ позаземної вищості, зберігаючи у собі типову амбівалентність, виступає верховним суддею поетові:

ХУДОЖНІЙ СВІТ ЛІРИКИ

Я простело свої полотна -
Своє прожите -
Не на лепехах приболотних -
Не перед світом....

Одно лиш Око їх побаче,
Яке - не знаю:
Мої тоді туман замряче,
Густий без краю.
(«Полотна»)

Така парадигма світу зумовила своєрідність поезики П. Савченка, характерною ознакою якої є символістська безособовість і пов'язана із цим «натяковість», що походить ще від старого (20-40-і рр. ХІХ ст.) українського романтизму: Він, Найвищий, Той, Хтось, Око, палець-кіготь, страшна чиясь рука і т. п. Ця позаземна вищість залишається незримо присутньою до кінця життя поета:

Як прийде час заплющить очі
І руки навхрест поскладати,
Хтось заголосо коло хати,
А в середині зарегоче.

І буде той, хто коло хати,
Хоч матір'ю, а хоч сестрою.
Тому ж, хто стане надо мною,
Боятимусь імення дати.
(«Як прийде час заплющить очі»)

За останніми ментами земного існування проглядає величний Хто, цей вищий абсолют, котрому підкоряються та підпорядковуються усі без винятку. Тут простежується реалізація символістської концепції фатальної неминучості та наявності верховної надземної субстанції, що є мірилом усього буття.

Своєрідного вираження у поезіях П. Савченка набуває обгрунтована Шопенгауером ситуація неможливості щастя для окремої особистості у згоді з довкіллям:

Поміж мороком і світлом
Шляхом рідним, шляхом блідним
Я не хочу більш іти.
Духу тісно, духу нудно
Йти дорогою, де людно,
Де немає широти...

(«Поміж мороком і світлом»)

Для візії поета у цьому аспекті характерний різко оціночний підхід. Дух поета протиставляється «дорозі, де людино». Слідувати за всіма, іти з усіма однією дорогою - цей шлях не для ліричного героя П. Савченка. Для нього цей шлях хоч і «рідний», знайомий, зате зовсім «блідний», непривабливий. Духові митця там занадто «тісно» і «нудно».

Усупереч раніше відомим законам матеріального світу інтуїтивістське вчення Бергсона визнає потаємні пласти надчуттєвої енергії духу, що завдяки особливим здатностям може піднести вибрану одиницю над темною варварською юрбою. Цей символістський концепт П. Савченко теж репрезентує у своїй поезії «Я горів, а ви сміялись.... «:

Я горів, а ви сміялись,
І була ваша юрба
Така дика, нерозумна
І така сліпа...

Юрба у розумінні поета сприймається явно негативно, опозиційно. У пізніших своїх творах він розвиває і поглиблює тезу протиставлення юрби і поета:

Краще тіло рвать в тернах,
Ніж іти тими шляхами,
Де проходила юрба
Хоч і митими ногами.

(«Краще вмерти від жаги...»)

Взагалі, поет-особистість, за Савченком, - це людина, вища над усі земні пристрасті, уособлення чогось надзвичайно чистого, чутливого, непорочного, для кого характерний зв'язок із Космосом:

Діти в крем'яхи граються,
Юнаки у любов.
Дзвоном золота цей усміхається,
Втіха іншому - кров.

Поцілований Музою
Не пристане до їх.
Над земною брудною калюжею
Він як сонячний сміх.

(«Поет»)

Вимальовується чітка картина двосвітності: реальний світ з усіма його вадами та пороками - це звичайна «земна калю-

жа»; поряд із ним існує вищий світ - кришталєво-чистий та незап'ямований, із сонячним усміхом, у якому витає дух поета.

Для П. Савченка, як і для С. Малларме, характерною є сакралізація поетичної мови, властива романтикам, безмежна віра в таємничість слова, в здатність його розкривати таємничий смисл реальності й людського буття, порвавши зі своєю соціальною заангажованістю. А для цього потрібно вслухатися в слова, зануритись в їх природу, очистити їх від нашарувань.

П. Савченко немовби зачаровує мову, образ, по-новому їх перетворює, адже бажає виразити те за допомогою слова, що приховане. Поет-деміург наповнює слова новим, розширеним смислом, по-своєму їх комбінує за їх музичним звучанням, виявляючи великі сугестивні можливості мови. Мова митця надзвичайно поетизована, мелодійна, музична. Таку естетичну функцію виконують лексичні новотвори: «лагіднолунні хвилі», «срібнострунні строки», «слово цілункове», «пустельно-сірі стелі», «акорди різнотонні», «світлочоловий день», «срібно-тканна імла», «лілейність рук», «блакитностінні сонцезання» та багато інших.

Вищим чуттям — чуттям смаку й міри, краси й довершеності, що породжується насамперед талантом, - митець зумів поєднати трансцедентне із реальним, ірреальне із земним та чуттєвим, традиційне із новаторським. Можливості художнього узагальнення у П. Савченка досить широкі. Поет вільно почувався у багатьох формах — від класичного катрена і сонета до розлогого думками і не обмеженого засобами вираження верлібра, від ліричних монологів і діалогів до сюжетних віршів з явними елементами епічності, від чистої та ніжної інтимної лірики до лірики політичної та викривальної сатири.

Література:

1. Symbolist movement //The New Encyclopedia Britanica. - USA, 1993. - P. 458
2. Филиппов М. М. Очерки о западной литературе XVIII-XIX вв. – М., 1985. - С. 164
3. Клинг О. В. Хлебников и символизм //Вопросы литературы. - 1998. - Вып 9-10. - С. 93-121.
4. Савченко П. Червоний вечір. - К., 1991. - 207 с.

Софія Бородавчук, аспірант

Єдність життя і творчості Антон Лотоцького

У кожного народу в добу бурхливих соціальних змін та зміцнення національного самоусвідомлення (одним з таких періодів в історії України була перша третина ХХ ст.), загострюється потреба в глибокому й системному пізнанні своєї історії, повноті й повчальності свого минулого — у створенні своєї художньої «автобіографії». Широкий перегляд історичних подій, який відбувається нині, заперечення політичних та ідеологічних стереотипів, вивільнення від тягара фальшивих догматів, глибоке духовне оновлення всього нашого суспільства — владно диктують необхідність нового прочитання художньої літератури, зокрема початку ХХ ст. Багато що в ній сьогодні вимагає інакшого, ніж раніше, ставлення, зокрема дослідження і вивчення творчості західноукраїнського письменника початку ХХ століття А.Л. Лотоцького, відомого педагога, політичного і громадського діяча, журналіста, перекладача та драматурга.

Народився Антін Лотоцький 13 січня 1881 року у с. Вільховець поблизу Бережан на Тернопільщині, а не в Жидачівському районі Львівської області, як про це написав дослідник його творчості Богдан Якимович у передмові до книжки “Княжна слава” (Львів, 1991). Батько — Лев Лотоцький (1850 — 1926), письменник, педагог, діяльність якого переміщалась з Тростянки у Шумляни Малі (тепер Підлісне), Ценів, Вільхівці. Похований у Тростянці, що на Бережанщині. Мати — Катерина Лотоцька.

Батько А. Лотоцького, починаючи з 90-х років ХІХ століття, за настійними порадами друзів письменників, надсилав декілька своїх рукописів для публікацій. Вони невдовзі були надруковані. Це захопило Лева Лотоцького. Після цього він часто друкується у таких органах преси, як

“Діло”, “Неділя”, “Літературно-науковий вісник”, “Світ”, “Молодіж”, “Свобода” та інших. У львівській газеті “Свобода” вперше надруковано вірш Л. Лотоцького “Цвітка на могилу Маркіяна Шашкевича”. Він присвячений 100-річчю від дня народження видатного українського будителя М. Шашкевича. Ось рядки з нього:

Таким холодочком Ти став в суховії,
Що палив край наш долом і горою.
Ти вказав нам хмарку! Розбудив надію!
Упав на руїну дощиком-росою!
Радій, Маркіяне! Радій духом з нами:
Твоя “дрібна цвітка” росте, розцвітає
І дасть Біг, засяє в розквіті лугами
І народ український волю привітає!

Можна з впевненістю стверджувати, що у домі Лотоцьких панувала творча атмосфера, яка, безперечно, мала великий вплив на світогляд майбутнього письменника. Батьки виховували у хлопця любов до рідного народу, його звичаїв та традицій.

Літературний талант Антона виявився дуже рано. Уже під час навчання в Бережанській українській гімназії він разом з братом Володимиром видає гумористичний журнал “Небелиці”, який ілюструє ще один уродженець Тернопільщини (село Росохуватець, нині Козівського району) — Яків Струхманчук, згодом видатний український художник, який у 1920 році виїхав до Києва, був членом літературно-мистецької групи “Західна Україна”, а потім репресований і знищений. Під час навчання в гімназії Антін Лотоцький — член таємної молодіжної організації “Молода громада”, девізом якої було Франкове: “Не пора, не пора, не пора москалеві й ляхові служити!”.

Після закінчення гімназії А. Лотоцький вступає на філософський факультет Львівського університету, де слухає курс лекцій з історії України видатного українського історика Михайла Грушевського, співпрацює з газетою “Діло”. Тут він продовжує займатися літературною працею. Перша книжка — “Ольга Бузьки” була видана у 1906 році в Коломиї, а наступного року з’явилися дві книжечки народних легенд та переказів під назвою “Цвіти з поля”. У 1909 р. у Львові, видане товариством “Просвіта”, побачило світ історичне оповідання “Ведмедівська попівна”, а в 1910 році — історична повість з часів Хмельниччини “Триліси”. Саме у цих творах постала

сформованою та засада історичного белетриста, згідно з якою вагомим чинником національно-патріотичного виховання молоді є романтичне “олітературнення” героїчних і трагічних сторінок рідної історії — як запорука виховання в неї любові до батьківщини.

З 1911 року А. Лотоцький працює учителем української гімназії в Рогатині. Саме тут він знайомиться з письменником, журналістом та політичним діячем Миколою Венгжином, відомим в літературі як Микола Угрин-Безгрішний (1883-1960). Згодом знайомство переростає у міцну дружбу. Антін Лотоцький був одним із ініціаторів заснування в гімназії товариства “Молода Січ”, завдяки довірі і повазі учнів він разом з М. Угрином-Безгрішним призначаються провідниками кошів.

Після закінчення 1911/12 навчального року під керівництвом директора гімназії Михайла Галушинського (згодом голови товариства “Просвіта”, професора Українського Таємного університету у Львові, визначного політичного діяча 20-30 - х років) було організовано першу прогулянку на Маркіянову гору в Підлиссі — святого місця для кожного галицького українця. Враження від цієї подорожі А. Лотоцький викладає у книжці “Пішки на гору Маркіяна”, яка вийшла у Львові в 1912 році.

У “Звідомленні” дирекції гімназії за 1913/14 р. А. Лотоцький публікує цікаву розвідку “Тарас Шевченко в німецьких перекладах”. Це дослідження не втратило своєї вартості і сьогодні.

З початком першої світової війни письменник разом із Угрином-Безгрішним записується до легіону УСС.

Під час перебування частин на Закарпатті восени 1914 року була створена “Пресова Кватира”, основним завданням якої була освітньо-культурна праця та створення літопису боїв і буднів УСС. До праці в “Пресовій Кватирі” було залучено кращі сили стрілецтва: митців, які згодом стали видатними діячами української культури: художників Юрія Буцманюка, О. Куриласа, Льва Геца, скульптора М. Гаврилка, каракатуриста О. Сорохтея, молодих художників-графіків В. Оробця, І. Іванця, письменників та публіцистів Осипа Назарука, Левка Лепкого, Василя Кульчабського, Юрія Шкрумеляка, Василя Бобинського, Миколи Голубця, Андрія Баб”юка (Мирослава Ірчана), Романа Купчинського.

В умовах “Пресової Кватири” А. Лотоцький продовжує літературну працю.

М. Угрин-Безгрішний і А. Лотоцький — співредактори стрілецьких часописів “Вісник Пресової Кватири У.С.С.”, “Само-

пал”, “Червона калина”. Перу А. Лотоцького належать слова “Гимну коша” (музика А. Баландюка):

За сімома десь горами
За сімома десь ріками
Кажуть, є там божий рай.
Та вір, брате, поза нами,
За Січовими Стрільцями,
Ніде раю не шукай.

Бо немає лучче
Бо немає краще,
Як у нашому Коші –
Тут гармат не чути,
Тут не свищуть кулі,
Тут безпечні ми усі.

Лотоцький відомий також як автор пісні “Лунає клич” на мелодію широковідомого німецького твору “Варта над Рейном”

Військові події не давали змоги А. Лотоцькому займатися улюбленою працею. Після закінчення воєнних дій він з великою енергією взявся до письменницької праці. У міжвоєнний період у різних галицьких часописах з’являється багато художніх творів письменника під псевдонімами та криптонімами: Я. Вільшенко, А. Бей, Тото-Долото, Вуйко Танцьо, Само собою не Руданський, Я. В-ко, Лотан, Я. В., МУБАЛ – спільний псевдонім А. Лотоцького та М. Угриня-Безгрішного, складений з ініціалів друзів.

У грудні 1922 року Лотоцький написав дотепну збірку віршів – характеристик на деяких своїх товаришів. Окремі з цих сміховинок друкувалися в тогочасній гумористичній пресі. Лотоцький назвав збірку за зразком українського середньовіччя – “Золота ціп”. Повна її назва : “ Златая ціп діскалом квадрівіального училища в Рогатині граді, отчизні безсмертноі Роксоляни, дщери нашего народа доброі, посвященная, із їх ж і стихотвореній яких зо златих звен сочтанная Року Божого 1922 в тому же богоспасаемом граді, в празник Святого Николая. Мир Ликійських Чудотворця”. До цього часу не вдалося віднайти цю збірку.

До роботи в Рогатинській гімназії А. Лотоцький повертається коротко – терміново у 1917 і наприкінці 1922-1923 року, згодом залишає учительську працю, щоб зайнятися письменницькою та видавничою діяльністю. Багато зусиль докладає для становлення журналу «Рогатинець» 1923/1924 рр. У ньому А. Лотоцький починає друкувати повість “Обри”, веде поточну бібліографію, подає матеріали до біографії визначного діяча Львівського Успенського

ставропігійського братства Юрія Рогатинця. В журналі за 1924 рік опубліковано запальні звернення до шкільної та нешкільної молоді “Українським вірлятам. Вступний лист до молоді”, “Сталіть характері! Перший лист до молоді”. “Життя — не боротьба, готовтеся до неї. Другий лист до молоді”, Журнал “Рогатинець” ніс потужний просвітницький заряд, високу культуру його редакторів. Тут друкувалися словники іншомовних слів, маловідомих галичанам слів з художніх творів письменників з Наддніпрянщини.

В той час А. Лотоцький — співредактор рогатинського видавництва “Журавлі”, де були видрукувані твори письменника “Смертне зілля” (1921), “Наїзд Обрів” (1922), “Дика рожечка” — переклад з німецької (1923), “Царівна жаба” — звіршував Я. Вільшенко (1923), “Чого стрілецьких маків так багато?” — стрілецька легенда, поезії Я. Вільшенка, “Мандрівка МУБАЛА” (1923), “Самопал” — календарик для всіх на 1924 р., зладив МУБАЛ, “Пригоди Лиса Микити” (1924), “Настася Слуцька” (1924).

Та найбільшою заслугою А. Лотоцького є, мабуть, його участь у роботі дитячого журналу “Світ дитини”, де він започаткував курс англійської мови під рубрикою “Всі вчїмся англійської мови”, випускав постійну сторінку “Казки дідуса Тараса”, де у формі казки популярно розповідав біографії письменників, художників чи артистів. Таким чином він висвітлює біографії Т. Шевченка, Ю. Федьковича, А. Чайковського, Б. Лепкого, О. Новаківського та багатьох інших.

У 1934 році у видавництві “Світ дитини” вийшло його чотиритомне видання “Історії України для дітей” від найдавніших часів до початку Першої світової війни. Тільки за 1935 рік А. Лотоцький у цьому журналі публікує п’ять сценічних картинок. Під постійною рубрикою “Славко на мандрівках” друкує цикл краєзнавчих оповідань, де знайомить читачів з містами і селами, культурою та пам’ятками рідного краю (маршрути мандрівок пролягали по території Західної України та Закарпаття).

У фондах Львівської наукової бібліотеки НАН України імені В. Стефаніка зберігається майже п’ятдесят книжок А. Лотоцького, які були “під арештом” у спецсховах. У 30-х роках окремими книгами вийшли такі його історичні оповідання та повісті з рідної та світової історії: “Відкриття Канади” (за Шарлем Гійомом, 1932). “На світанку. Легендарні оповідання про початки Києва” (1935), “Роксоляна. Історичне оповідання з ХУІ ст.” (1936), “Отрок князя Романа. Історичне оповідання” (1937), “Від Ля Пляти до Анди. Землеписне оповідання» (1938), “Колосся Божої матері. Материнські легенди” (1938). “Княжна Галиця. Легендарне

оповідання про початки Галича” (1936). Історичне оповідання та повісті А. Лотоцького ілюстрували талановиті художники-графіки: А. Монастириський, Я. Гніздовський, П. Андрусів, Л. Перфецький, М. Фартух, Ю. Сінгалевич та ін. В 1933 р. Львівська митрополича греко-католицька консисторія схвалила “Зразкову парохіальну бібліотеку” для виховання дітей — 50 книжок. До неї увійшло дев'ять творів А. Лотоцького: “Ведмедівська попівна”, “Вільгем Тель”, “Відкриття Канади”, “Життя Езопа”, “Історичні оповідання”, “Пастушок з Назарету”, “Перша проща”, “Покотигорошок”, “Малі герої”, “Історія України” в чотирьох випусках.

А. Лотоцький відомий також як перекладач та драматург. Як перекладач письменник піклувався про поширення найкращих зразків народної мудрості народів різних країн світу серед українських читачів. А. Лотоцький видав українською мовою “Японські казки”, “Байки Ля Фонтена”, збірку оповідань італійського письменника Амчіса “Малі герої”.

Як драматург А. Лотоцький створив ряд п'єс для шкільного дитячого театрального гуртка, які з успіхом ставилися у 20-роки в Рогатинській гімназії, де письменник працював учителем. Ці п'єси заслуговують на увагу і нині, бо шкільній драматургії не завдають цікаві, апробовані твори А. Лотоцького “Гостина Святого Миколая” (1922), “Івась і Гануся” здраматизована казка (1932), “Вефлеємська Зоря” (1922). Як бачимо, здебільшого — це п'єси, написані до релігійних свят (свято св. Миколая та Різдво).

Усього перу письменника за підрахунками львівського бібліографа Мирослава Мороза) належить майже дев'яносто книжок. Серед них варто відзначити історичне оповідання “Козак Байда” про засновника Запорізької Січі, нашого земляка Дмитра Вишневецького.

Напередодні другої світової війни Антін Лотоцький написав свій найпопулярніший твір — книжку історичних оповідань “Княжа слава”, яка зразу ж набула популярності, нею зачитувалися і дорослі, і діти, вона по праву називалася живою енциклопедією княжого періоду України-Руси. Ілюстрував це видання провідний український художник Петро Андрусів (1906-1981). Автор зумів так подати життєписи князів, так переплести історичні факти з легендами, що весь твір читається з неослабним інтересом. До більших за обсягом видань належать повісті “Наїзд Обрів” (1923), “Кужіль і меч” (1927).

У співтоваристві з М. Угрином-Безгрішним А. Лотоцький підготував “Коротку граматику української літературної мови”, яка вийшла двома виданнями у Рогатині 1936 та 1938 роках і донині вигідно відрізняється від сучасних граматик. Зазначимо, що “Княжу

Славу” А. Лотоцького перевидавали в Авсбургу (1948), а в Нью-Йорку побачили світ “Вільгельм Тель” (1956), “Отрок князя Романа” (1966), “На світанку” (1959), “Швець Копитко і Качур Квак” (1952), “Пригоди Езопа” (1956), “Чорнокшежник з Чорногори” (1957) “Руслан і Либідь” (1956), “Перша кривда” – сценічна картина з життя Т. Г. Шевченка на одну дію (1962).

18 квітня 1946 року правління Львівської письменницької організації ухвалило прийняти до Спілки уже літнього Антона Лотоцького. Жив він тоді одинаком у будинку для перестарілих на вулиці О. Невського у Львові, часто хворів. Та все ж літературної праці не залишав – готував матеріали для українських читанок. А 28 травня 1949 року А. Лотоцького не стало. Похований він на Личаківському цвинтарі у Львові.

Література:

1. Богдан Якимович. Антін Лотоцький: життєвий і творчий шлях // Антін Лотоцький. Княжа слава. - Львів, 1991.
2. Подуфалий В. Антін Лотоцький знову з читачами // Русалка Дністрова. – 1993. - № 19 . Спец. випуск № 3 .
3. Хома В. Лев Лотоцький. [Письменник, поет – наш земляк, нар. в с. Тростянець Бережанського повіту] // Рад. слово 1991. – 26 січня.

Борис Бунчук, доцент

Ямбічні розміри у поезії Івана Франка 80-х років

Вісімдесяті роки (1880-1889) — це період поетичного “вибуху” у творчому житті І. Франка. За десятиліття він склав більше ніж 340 віршованих текстів (включаючи незакінчені твори, варіанти, уривки) різного обсягу: від дворядкових мініатюр до великих поем. Для І. Франка, який писав вірші паралельно з іншими (важливішими, як він вважав) видами інтелектуальної роботи, це багато. Більшої кількості поезій він не створив у жодне інше десятиліття.

Дослідники, які розглядали поетичні твори цього періоду, принагідно описували і їх форму, однак статистичних даних не наводили, як і не фіксували появу нових розмірів. Н. Костенко, автор дослідження про українське віршування ХХ століття, зауважує: “Аналіз цілісного процесу української метрики і ритміки ХХ століття потребує широкого використання статистики, яка дотепер впроваджувалась у нас лише спорадично” [2, 40]. Сказане стосується також вітчизняного віршування ХІХ століття і найбільшої, найбагатшої його частини — версифікації І. Франка.

У поетовій метричній палітрі 80-х років превалюють силабо-тонічні твори (93, 25%). Серед використаних поетом силабо-тонічних форм помітно переважають ямбічні: 52% від загальної кількості текстів.

У 70-ті роки частка ямбів була значно меншою. Тоді поет розробляв Я4, Я5, Я6, а також врегульовані (Я4343, Я445445, Я662) та нерегульовані (Я3-6) різностоповики.

Однорозмірні ямби 80-их років — це Я3, Я4, Я5, Я6, Я8.

Трестоповий ямб уперше у творчості нашого автора з’явився у 1884 році, коли журнал “Нове зеркало” надрукував його сатиричну поезію “Новому проломові” в альбом”.

“Презрїніє, презрїніє”

U U U U U U U U

Ти мав для нас лишень

U U U U U U

За те, що ми не віримо

U U U U U U U U

В твій “епохальний день” [З, т. 2, с. 380].

U U U U U U

Куплетно-фейлетонний характер твору, дактилічні закінчення непарних рядків виказують близькість сатири до окремих поезій М. Некрасова (напр., “Говорун”, 1845).

Для 36-и текстів, що становлять 10, 5% від усіх поетових творів цього періоду, характерний ритм Я4.

Майже у всіх поезіях автор дотримувався “чистоти” розміру. Винятком є твори “Ув’язненим руським людям”, 1882 (у 11-у і 12-у рядках — Я5) та “Пісня руського бурсака” (1884) з 9-им дольниковим рядком (“Над все мені мила руська мова...”).

Чотиристопові ямбічні структури у поета були двох видів: без альтернуючого ритму або “архаїчні” (I стопа сильніша ніж II) та з альтернуючим ритмом або “традиційні” (II стопа сильніша ніж I)¹. Якщо відкинути ямбічні твори з меншим обсягом ніж 14 рядків — “О грїшна душенько, отсе...” (1880), “Людей благословляючи” (1880), “Як тихо, ясно надворі!” (1880), “Правдива казка” (1880), “Шевченко і поклонники” (1880), “Тобі, що власною рукою...” (1884), “Покинь одного для родини...” (1889), то співвідношення творів з альтернуючим і неальтернуючим ритмом виглядає так: 9 і 17. До поезій з неальтернуючим ритмом слід віднести твори, у яких акцентна наголошеність I-ї та II-ї стоп однакова (“Гриць Турчин” (1880), “Не довго жив я в світі ще...” (1880), “Ув’язненим руським людям” (1882). Тоді віршів з неальтернуючим ритмом стає удвічі більше, ніж протилежного виду (69% проти 33%). Якась система у постанні Я4 того чи іншого виду не проглядається. Подамо перелік ямбічних творів за роками написання. Тексти без альтернуючого ритму: “Милосердним” (1880), “На суді” (1880), “Лице небесне прояснилось...” (1880), “Бувають хвилі — серце мліє...” (1880), “Непереглядною юрбою...” (1880), “Безкраї, чорні і сумні...” (1880), “Я не лукавила з тобою...” (1880), “Голод” (1880), “Сучасна

¹Різні види ритму в ямбічних творах описав М. Гаспаров [1].

пісня” (1880), “Враз з ним панотчики прийдуть...” (1880), “Смерть убійці” (1881), “Матрона-комірниця” (1881), “Властивець фабрики велів...” (1881), “Меморандум будяків” (1883), “Пісня руського бурсака” (1884), “Панські жарти” (1887), “Молотять день і ніч — не жито...” (кінець 80-х). Назви ямбічних творів з альтернуючим ритмом: “Не люди наші вороги” (1880), “Моя любов” (1880), “Тріолет” (1880), “В шинку” (1881), “Уривки з поеми “Марійка” (1882), “Як двоє любляться, а ждуть” (1883), “Хорий” (1883), “Осторога” (1883), “Не раз безсонному здається” (1883). Ні тематичних, ні жанрових спільних ознак твори, написані тим чи іншим видом Я4, не виявляють. Найменший процент повнонаголошених рядків у “Тріолеті” — 8, 3, а найбільший — у творі “Недовго жив я в світі ще...” — 55. Середній процент повнонаголошених рядків у Я4 цього періоду становить 32.

Ямбічні структури відмінні за кількістю понадсхемних наголосів. Зовсім немає їх у віршах “Бувають хвилі — серце мліє...” (1880), “Не довго жив я в світі ще...” (1880), “Пісня руського бурсака” (1884). Найменше понадсхемних наголосів у творі “На суді” (1880) — 1, 78%; найбільше їх у поезії “Моя любов” (1880) — 25%. Середній процент рядків з понадсхемними наголосами у чотиристопових ямбах означеного десятиліття — 10.

Найбільше ямбічних творів написано п’ятистоповиком (110). Разюча перевага цього розміру може бути пояснена тяжінням поета до класичних форм романського походження: поет створив 72 сонети, чотири твори написав октавами, три — терцинами.

В окремих творах (таких налічуємо 14) з’являються рядки іншого розміру. Найчастіше — це рядки Я6. По одному рядку шестистоповика фіксуємо у віршах “Вни плакали фальшивими сльозами...” (1880), “До Дранмора” (1883), “Багно гнилеє між країв Європи...” (1889), “Чи бач, на моє стало, гарна крале!” (1887), “І говорила друга: Я ненависть...” (1889), “Тяжкою зморою лежить на мні...” (кінець 80-х). Я2, Я3 і Я4 з’являються у творах, написаних білим ямбом, внаслідок розриву рядка: “Ідилія” (1886), “Пролог, написаний Іваном Франком... в пам’ять 50-тих роковин смерті Івана Котляревського” (1888), “Смерть Каїна” (1889). У вірші “Душа моя! Душе душі моє!” (1888) наявні 4 рядки Я2, що становить 12% від загальної кількості рядків. У п’яти творах фіксуємо “несилаботонічні” рядки. Так, у автографі четвертого

та “Чом так тривожно б’єсь у мене серце в груди...”, крім рядків Я5 (у першому творі таких рядків — 6), спостерігаємо ще рядки з розмірами Я2, Я3, Я4, Х2, які з’являються внаслідок розривання п’ятистопового ямбічного рядка.

Шестистоповики поета поділяються на два ритмічні види: з симетричним двочленним ритмом і несиметричним альтернуючим ритмом. До першого виду належать твори “Чом так тривожно б’єсь у мене серце в груди...” (1880), “Не бійтеся тюрми!” (1880), “Беркут” (1883) та “Святовечірня казка” (1883). У сорокадворядковій поезії “Беркут” маємо постійну цезуру на третій стопі. У п’яти рядках вона дактилічна (наприклад: “За хмару криється, в лазурі розливаєсь” — $\cup\cup\cup\cup\cup\cup||\cup\cup\cup\cup\cup\cup$). Однак, такої кількості рядків з дактилічною цезурою (12%) недостатньо для того, щоб послабити третю строфу до рівня другої. Наголошеність її складає 88%, вона значно сильніша від другої стопи з наголошеністю 69%. Маємо симетричну двочленну будову вірша:

В блакиті він завис недвижний, розпростертий,

$\cup\cup\cup\cup\cup\cup||\cup\cup\cup\cup\cup\cup$

Мов над життям грізний, невинний образ смерти,

$\cup\cup\cup\cup\cup\cup||\cup\cup\cup\cup\cup\cup$

Здаєсь, що до небес він гвоздями прибитий,

$\cup\cup\cup\cup\cup\cup||\cup\cup\cup\cup\cup\cup$

Та чуєш, що він гнесь, вниз вержесь — кров пролити.

$\cup\cup\cup\cup\cup\cup||\cup\cup\cup\cup\cup\cup$

Ти чуєш се, і жах тебе проходить зимний:

$\cup\cup\cup\cup\cup\cup||\cup\cup\cup\cup\cup\cup$

Таж над тобою тож завис беркут нестримний!

$\cup\cup\cup\cup\cup\cup||\cup\cup\cup\cup\cup\cup$

Він не хибне тебе, хоч як високо висить!

$\cup\cup\cup\cup\cup\cup||\cup\cup\cup\cup\cup\cup$

Чи багато ще то хвиль тобі гуляти лишить? [3, т. 1, 62].

$\cup\cup\cup\cup\cup\cup||\cup\cup\cup\cup\cup\cup$

“Дзеркальну” акцентуацію стоп засвідчено у сонеті “Не бійтеся тюрми!”:

I	II	III	IV	V	VI
85. 8	64. 3	92. 9	85. 8	64. 3	100

У цьому творі цезура постійно на третій стопі. Загалом же, навіть у поезіях з симетричним ритмом, цезура у поетових творах не завжди постійна. У “Святовечірній казці”

спостерігаємо “зсув” цезури в обидва боки. У рядку “Ходім до пастирів народа” — знов сказала...” (⊃⊃⊃⊃⊃⊃⊃⊃||⊃⊃⊃⊃) цезура зміщена вправо. Приклад зміщення цезури вліво: “Хоч все покине, я одна тебе не ки- ну...” (⊃⊃⊃⊃⊃||⊃⊃⊃⊃⊃⊃⊃).

Твір “Сонети-невільники” (1880), що характеризуються несиметричним тричленим ритмом розпочинається рядком із різким зміщенням цезури і перенесенням, а в другому рядку — жіноча цезура:

Сонети — се ж невольничі стихи! Закутий

⊃⊃⊃⊃⊃⊃⊃⊃⊃||⊃⊃⊃⊃

В тісну форму, мов у пута, тут поет [3, т. 2, 306].

⊃⊃⊃⊃⊃||⊃⊃⊃⊃⊃⊃⊃

Наголошеність стоп у цьому сонеті виглядає так:

I	II	III	IV	V	VI
92. 9	78. 7	78. 7	92. 9	92. 9	100

Подібний акцентний малюнок характерний для поезії “Рідне село” (1880), у якій добре відчутний інтонаційний пере- руг з М. Некрасовим та алюзії з Т. Шевченка (“... Чи ж не лялись | Найперші сльози тут, найщиріі, дитячі...”):

I	II	III	IV	V	VI
94, 4	75, 5	75, 5	94, 4	58, 5	100

Також зауважимо, що п'ята стопа у “Сонетах- невольниках” має нетипову для Я6 часту наголошеність.

Один раз — у 1883 році — поет вдався до восьмисто- пового ямба в одному з варіантів пізніше надрукованої у “Моєму Ізмаргді” вірша-строфи “Як та опука від скали...” Варіант виглядає так:

Як та опука від стіни раз в раз відскакує упруго,

Так кривда людська паде все на тебе, кривдиче-катого [3, т. 2, 488].

⊃⊃⊃⊃⊃⊃⊃⊃||⊃⊃⊃⊃⊃⊃⊃⊃⊃

⊃⊃⊃⊃⊃⊃⊃⊃||⊃⊃⊃⊃⊃⊃⊃⊃⊃

І. Франка не задовільнив цей ритм. Очевидно, відчуваючи певну архаїчність такої форми (Я8 звучить як подвоєний Я4), він надрукував твір у переробленому вигляді, використавши ямбічний різностопик Я4343.

Найбільше ритмічних новацій поет явив у сфері ямбічних різностоповиків. З 24-й творів (7%), написаних ямбічними різностоповиками, І. Франко тільки у 3-х повторив уже апробовані розміри. Так у поезіях “Дрогобицька філантропія” (1882), “Як та опука від скали...” (1883) та “Хвиля зневіри” (1883) використано розмір Я4343. В інших творах він явив нові ритми.

I. Розмір Я3232 використано у віршах “Ей, думи золотії...” (1880) та “На небі чорна тьма...” (1880). Ритм цих творів звучав так:

Ей, думи золотії,
Насіння чисте,
Коли ваш плід доспіє
І воля зблисне? [3, т. 2, 279].

U U U U U U U
U U U U U
U U U U U U U
U U U U U

На небі чорна тьма
тьма долом;
По небі стада хмар
Женуть чвалом [3, т. 2, 311].

U U U U U U
U U U U
U U U U U U
U U U U

II. Група розмірів на базі чотиристового ямба.

1. Я4242. Цим розміром написано чотирирядкову мініатюру “Дурний подібний до вола...” (1884):

Дурний подібний до вола:
Росте він живо,
Бо в нім же мудрість не росла
ише м'ясиво [4, 509].

U U U U U U U
U U U U U

2. Розмір Я43434343 характерний для поезії “Пісня геніїв ночі” (1882):

По боях земного життя
U U U U U U U U U U
Чи в повні свіжих сил;
U U U U U U U U U U
В утомі з довгого пуття
U U U U U U U U U U
Чи в першій маху крил;
U U U U U U U U U U
Чи вниз літа склонили скрань,
U U U U U U U U U U
Чи в серці рай весни, —
U U U U U U U U U U
Сюди, вандрівче, ти пристань!
U U U U U U U U U U
Засни! Засни! Засни! [З, т. 1, 51].

3. Я43442. У руслі цього розміру витримано десятирядкову поезію “Нехай і так, що згину я...” (1880).

Нехай і так, що згину я
U U U U U U U U U U
Забутий десь під тинном,
U U U U U U U U U U
Що всі мої думки, діла
U U U U U U U U U U
Сліду не лишать, мов та мла
U U U U U U U U U U
На небі синім! [З, т. 1, 41].

4. Розміром Я4443 складений вірш “У непам’ять” (1882).

Все горе те, все море сліз,
U U U U U U U U U U
Що й нині очі твої лють,
U U U U U U U U U U
Всі муки ті, що ти поніс,
U U U U U U U U U U
Народе мій, забудь! [З, т. 2, 333].

5. Вірш-мініатюра “Дурний, хто помилок лякаючись...” (1883) написаний розміром Я4445:

Дурний, хто помилок лякаючись,
U U U U U U U U U U

Не сміє братися до діла, —

U U U U U U U U

Так, як би я не їв; лякаючись,

U U U U U U U U

Щоб кришка в голосницю не влетіла [3, т. 2, 200].

U U U U U U U U

6. Я44455 характерний для мініатюри “Харчем, що
жизнь тобі дала...” (1883):

Харчем, що жизнь тобі дала

U U U U U U U U

Все вмій наїстися досита;

U U U U U U U U

Лиш в постолі обуйсь, а вже ціла

U U U U U U U U

Земля для тебе шкірою обшита [3, т. 2, 365].

U U U U U U U U

7. Я4544 організовує рядки ще однієї, не друкованої за
життя, мініатюри поета — “Скупий волів би свого м’яса...”
(1885):

Скупий волів би свого м’яса

U U U U U U U U

Урізати, щоб бідному подать,

U U U U U U U U

Ніж кришку взять із скарбів своїх,

U U U U U U U U

Що в кліті без хісна лежать [4, 509].

U U U U U U U U

III. Група розмірів на базі п’ятистопового ямба.

1. Я5353. Цим розміром написана мініатюра “Не почи-
нать, чого зробити не можна” (1889):

Не починать, чого зробити не можна, —

U U U U || U U U U U U

се перший знак ума;

U U U U U U

звершити до кінця, що розпочате, —

U U U U U U || U U U U U U

се другий знак ума [3, т. 2, 410].

U U U U U U

2. Розмір Я5354 використано у вірші “Хто духом низь-
кий, не мішайся там...” (1883).

Хто духом низький, не мішайся там,

U U U U U || U U U U U U

Де є високих трони;

UUUUUUUU

Таж чобота на голову ніхто

UUUUUUUUUU

Не надіва замість корони [З, т. 2, 201].

UUUUUUUUUU

3. Розмір Я5442 характерний для мініатюри “Чиє життя без добрих діл проходить...” (1889):

Чиє життя без добрих діл проходить,

UUUUUUUUUUUU

той наче міх ковальський є,

UUUUUUUUUU

хоч дихає й боками робить,

UUUUUUUUUU

та не жиє [З, т. 2, 410-411].

UUUU

4. Я5542. Таким розміром написаний чотирирядковий твір “Дрібні сили вмій до купи збити...” (1883).

Дрібні сили вмій до купи збити,

UUUUUUUUUUUU

А й найтруднішого вони докажуть;

UUUUUUUUUUUU

Таж посторонком, з трав увитим,

UUUUUUUUUU

Вола в нас в’яжуть [З, т. 2, 365].

UUUUUU

5. Я5552 графічно схожий на дериват сапфічної строфи.

Цей ритм (поезія “Нема, нема вже владаря грізного...”, 1882) звучить так:

Пізнай, що й рай лиш в сій можливий жизни

UUUUUUUUUUUU

що, сли го тут не насадиш, в могилі

UUUUUUUUUUUU

ждать дарма, — для життя бо серед гнилі

UUUUUUUUUUUU

нема отчизни [З, т. 2, 336].

UUUUUU

IV. Група розмірів на базі п’ятистопового і шестистопового ямба.

1. Я55555566 характерний для творів, написаних октавами. Це уривки з поеми “Нове життя” (1883-1885) та “В

двадцять п'яти роковини смерті Тараса Григоровича Шевченка" (1886).

2. Я5555555555556 і Я5555555555555 властиві віршеві "Втомився я. Мов жар, горить все тіло..." (1880).

3. Я5566 звучить у сатиричній мініатюрі "Амврозію Яновському":

В далекім Римі ти поліг: змогл

U U U U U U U U U U

Тебе літа і невсипущі труди!

U U U U U U U U U U

О, стій там, мов протест науки проти тьми

U U U U U U U U U U

І Русі проти єзуїтської облуди! [З, т. 2, 380].

U U U U U U U U U U U U

4. Я6655 характерний для мініатюри "Хто дерево зігне, хто худобину вб'є..." (1889).

Хто дерево зігне, хто худобину вб'є,

U U U U U U || U U U U U U

хто руки обагрить, живую кров пролле,

U U U U U U || U U U U U U

чи ж може той ввійти у рай той вольний.

U U U U U U || U U U U U U

А для кого ж тоді огонь пекольний? [З, т. 2, 410].

U U U U U U || U U U U U U

Неврегульованими ямбічними різностоповиками написано байку "Вівця і Цап", 1884 — (Я3-6) та поезію "Чи слово важке пливе у моїх жилах...", 1880 — (Я5-6).

Таким чином, у 80-ті роки І. Франко розробив 23 ямбічні розміри. Новими з них були 19. Тільки два розміри — Я3 і Я6 — належать до монорозмірних. Решта нових розмірів припадає на врегульовані різностоповики. Урізноманітнення ритму поезій засобом поєднання різностопових рядків — важлива ознака поетової версифікації цього періоду.

Література:

1. Гаспаров М. Современный русский стих. — М. : Наука, 1974. — 487 с.
2. Костенко Н. Українське віршуння ХХ століття. — К. : Либідь, 1993. — 232 с.
3. Франко І. Збір. творів: У 50 т. — К. : Наукова думка, 1976-1986.
4. Франко І. Твори: У 20 т. — К. : Держлітвидав, 1952. — Т. XI. — 575 с.

Олеся Верецька, аспірант

Архетипна основа прози Валерія Шевчука.

Як зазначав В. Шкловський, “людська свідомість досліджує зовнішній світ, не встановлюючи всієї системи пошуку”[1, 50]. Цей пошук інтроспективно (для свідомості) і ретроспективно (в історичному плані) вводить нас в сферу “археології” понятійного і художнього мислення, в ті глибинні пласти, які живили весь наступний розвиток духовної культури людства. Так виникає проблема архетипів, тобто первинних історично зумовлених чи неусвідомлених ідей, понять, образів, символів, прототипів, конструкцій (за Тиняновим), матриць, які складають своєрідний “нульовий цикл” і одночасно “арматуру” (термін К. Леві-Строса) всього універсуму людської культури. На думку В. А. Маркова, “архетипи — це вічно живий пульсуючий механізм і субстрат тих космічних циклів, які “зверху” читаються як вічне повернення, а “знизу” — як вічне відродження (за Бахтіним, ренесансність смислів)”[2, 133.].

Незважаючи на свою різноманітність, архетипи мають деяку єдину основу. Архетипи — смислоутворюючі центри, які лежать в структурах підсвідомості; в них сконденсований духовно-практичний досвід людства. Вони надійно зберігають первинні соціокультурні коди, універсальні символи мислячого і діючого людства.

У залежності від контексту (дослідницьких установок) В. А. Марков виділяє три модальності архетипів, які висвічують різні грані ще не повністю розробленого поняття.

Архетипи парадигмальні. На цій основі побудовані праці відомого міфолога М. Еліаде. Тут “архетип” є синонімом до “зразків для наслідування”, “програм поведінки”. Міфі зберігають і передають парадигми-зразки, для наслідування яких здійснюється вся сукупність дій, за які людина бере на себе відповідальність.

Архетипи в смислі К. Юнга. Мова йде про структури “колективного несвідомого”, де відклались найдавніші утворення, які контролюють основні мислєдїяльнїснї интенції людини. Архетипи — це апіорнї організатори людського досвїду, щось загальнозначиме в соціокультурному універсумі людства. Вони можуть приймати як персонїфіковану, так і безособистїсну форму. Міфічні персонажі, первїснї стихїї (вода, земля, вогонь і т. і.), астральнї знаки, геометричнї фігури, зразки поведїнки, ритуали і ритми, архаїчнї сюжети і багато іншого мають статус архетипів.

Архетипи “фізикалістські”. Вони відображають єдність структур космічних і ментально-психічних, понятійних і художньообразних. Об’єктивний і суб’єктивний світи сформувались на основі єдиних закономірностей”[2, 135].

Всі відзначені модальності архетипних структур мають характер соціокультурних матриць, які сформувались в людській свідомості взагалі, частково в художній свідомості.

Але ні К. Юнг, ні хтось інший з його послїдовників не змогли дати системної класифікації архетипів. Та й ті архетипи, що пережила людська душа від Самості, сконцентровані в образах Ісуса Христа чи Будди, до Тіні, відбитої в образі Диявола, не вичерпують навіть цих символів. Як зізнався сам фундатор теорії, архетип — це “гіпотетичний, недоступний спогляданню образ”[3, 99], що не заважає філософам, психологам, літературознавцям оперувати юнгіанськими поняттями, незалежно від того, який аспект їх цікавить.

У даному дослідженні джерелом архетипів є проза Валерія Шевчука, в якій маємо дослідити основні архетипи, на які опирається монотип письменника.

Серед існуючих важливе місце займає архетип “тао”, який символїзує початок світу, коли чоловіче і жіноче перебували як одне ціле, але вже з виділєним чоловічим і жіночим елементами. Схема “тао” зображує коло з двома скрученими змійками, які перебувають в одному ембріоні, гармонійній боротьбі, яка символїзує єднання божественного і земного, чистого і брудного, того, чого прагнуть у безконечній суперечції й пошуках одне одного чоловічий та жіночий світи. У міфології архетип “тао” постає в образі двох половинок, яких Бог розсік мечем, коли вони були одним цілим. В результаті — активний пошук один одного. Відтоді кожна людина шукає свою половинку. Це пошуки ідеалу, знаходження і прагнення до злиття з ним. Архетип “тао” належить до найбільш численних символів

підсвідомого, що його обійти не може практично жоден митець. Ось як трактує це устами Кипріяна Валерій Шевчук: "...те, що Єва були вчинена з ребра Адамового, не треба розуміти буквально, в цій формулі закладено одну із таїн усього світу, що її іменують *symbola*, тобто це одна із тайнотворених фігур, притч і подобизн. Отже, кожен чоловік у цьому світі — це Адам, розділений на часточки, а кожна жінка — Єва; відповідно кожен чоловік має створену для нього Богом пару, яку йому треба знайти, а парі відповідно підібратися, коли вони хочуть щасливо й лагідно жити"[4, 33].

Через архетип "тао" у В. Шевчука можна визначити три типи фабул:

пошуки свого дуалу;

знаходження і втрата дуалу;

неможливість поєднання дуалу через причини реального життя.

У повісті "Розсічене коло" автор зосереджує увагу на неможливості поєднання дуалу через причини реального життя. Хлопець знайшов свій дуал — Юстину, без тям заохався: "...бо світ мені через неї освітився, бо через неї і я освітлювався, ніби вогнем, і начинявся, наповнювався, немов глек, сонцем..." "І вразився від її задуманої відстороненості від світу, а ще більше від її краси..."[4, 15]. Та його обранниця не відповідає взаємністю, незважаючи на ворожіння і всілякі привороги дядька Кипріяна, тому що обрала інший шлях у житті — стати черницею. Недосяжність дуалу — глибока інтимна драма особистості: "І люба — туга стисла серце, адже був певний, що моя Єва — таки Юстина, що з мого ребра учинена вона й для мене. Її віднайшов, саме з нею мав поєднатись у парі, але чому так наспіхається з мене й чому так ридає соловей?"[4, 34]. Та ця ж історія кохання зазнає трагічного фіналу: Юстина помирає. Для хлопця це не втрата, а саме загибель граничного сенсу існування, спотворення життєвого простору, приреченість.

У повісті "Біс плоті" змодельовано знаходження і втрату дуалу. Кирило покохав Пелагію, але через його невпевненність, несміливість та відчуття малості їм не судилося бути разом. І як результат — Кирило стає ченцем, а Пелагія одружується з нелюбом. У її долі немає душевної злагоди, та ще й до того в її дочки Тодосії "вселився біс плоті". Узагальнюючи, Валерій Шевчук зазначає: "...любові своєї до тієї далекої в часі дівчини, цілком у ньому втонулої, Пелагії, не

забув і досі, адже їй подіб`я не раз приходило до нього в снах, жило, як конечна присутність, у ньому — то що воно таке: чи не той-таки біс плоті, котрий терзає зараз Тодосію, чи Божий нагад про гріха, бо порушив Божого закона, природної призначеності однієї половини людини іншій? Адже недаремно в подружжі кожна частина зветься половиною. Ціла людина й має складатися із таких двох, а те, що в людей подружнє життя зчаста перетворюється у пекло, свідчить: у тому подружжі його складники не є однією істотою, а тільки половинками двох, і жоден із складників своєї натуральної пари так і не зумів віднайти. Отут йому й пожива, бісові плоті, через це тлить і руйнує людей і творить у них і біля них маленьке пекло замість погідної, доброї, умиротвореної гармонії” [5, 269].

Пробудження в героєві паростків кохання досліджує В. Шевчук у повісті “Крик півня на світанку”. Для Сергія любов — поклик майбутнього, що відкриває суть душі, роздумів і почуттів героя. Капітоліна також мріє про любов і щоб її любив. Немає в повісті прямої відповіді на те, у що виляються їхні стосунки. Можливо, любов до цієї дівчини, перша в Сергієвому житті, стане тільки спонукою до пізнання багатьох сторін свого ества. А може, то його доля, бо ж звучать також у них голоси, що кличуть один одного.

Знаходження свого дуалу змодельовано ї в романі “Стежка в траві”. Віктор покохав Мирославу: “Його настрої, його почуття, його спокій, присутність у навколишньому повітрі і в кожній його клітині коханої дівчини — це теж частина тієї живильної системи. І не тільки вона для нього існує, але й для світу, бо не один він має здатність таке відчувати [6, 330].

Продовження історії кохання Віктора та Мирослави зустрічаємо у творі “Крик півня на світанку”. Автор докладно простежує психологію закоханих, акцентуючи увагу на їхній душевній близькості та спорідненості душ. Але найважливішим залишається те, що навіть у момент ритуальної форми комунітас, коли б здавалося, все складається ідеально, у спільному переживанні, любові та ненависті, Мирослава починає у всьому сумніватися. Вона сумнівається у чистоті чоловічих інстинктів, почуттів, слів, бо “в їхньому домі оселилося щось таке малоосязжне, дивне й загадкове — чорний черв`ячок, якого не побачиш і в мікроскоп. Він десь там, у сферах передчуттів, поки що незбагнений, як незбагненні невпевненість і тривога, що гнітять її ” [7, 10].

Неможливість щасливого кохання й сім'ї у реальному світі у сфері актуальних відносин показано в творі "Вічний двигун". Подружжя Корбутів живе нещиро, вдаючи один перед одним, що усе гаразд. Насправді ж Мая, внаслідок безплідності чоловіка, ставиться до нього презирливо. Життя для них втратило свою індивідуальність, стиль і красу. Андрій переживає душевні муки і доходить думки, що те, чого не може він дати Маї (дитини), подарує їй Микола — приятель сім'ї.

Архетип повернення блудного сина. У даному архетипі закладено глибинний сенс людського існування. Кожна людина переживає повернення до рідного дому, яке пов'язане з культом жінки: вертання туди, звідки вийшов, до материнського лона. А материнське лоно, в свою чергу, тотожне землі, ямі. Повернення до розпростертого земного лона — важливий етап буття, до якого людина готується все життя.

За релігійною версією, син ослушується батька, йде в світ, блудить, щоб після тривалих скитань повернутися немичним, впасти на коліна перед батьківським домом і померти.

В українській літературі та фольклорі присутній архетип повернення блудного сина, хоча може не з проці чи пригод на шляху самошукання, а з неволі. Зокрема, в українських думках герої висловлюють бажання повернутися з чужого краю до отця, до матки. Це протиставлення не тільки повороту додому, але специфічного повернення з чужини до свого рідного, первісного. Бо залишитися на чужині було однозначне з тим, що згубити свою віру, згубити свою ідентичність.

В інтерв'ю з Агнешкою Пивоварською Валерій Шевчук зазначає: "Ми живемо у досить складні, часом страшні часи. Один з їхніх парадоксів — що людина може вберегти свої благородні риси саме в самотності. Тому вона є водночас і прокляттям і благом. Цей двоїстий погляд відбивається в символах дому й дороги. Дім як благо, дорога як прокляття... горе вигнання, радість повернення. Саме тому мене так цікавить притча про блудного сина — мотив цей проходить крізь усю мою творчість" [8, 56].

Так, герой повісті "Птахи з невидимого острова" Олізар потрапив на чудернацький острів, повертаючись додому з турецького полону. Як зазначає Л. Залеська-Онишкевич, "шлях Олізара у п'єсі — це немов міф вічного повернення до батька, до моменту смерті і до зворотнього пункту вічного повторен-

ня”. Нестерпну ізольованість від світу й самого себе відчуває Олізар Носилович. Ставши гостем у замку, він змушений жити за його законами, підкорятися їм. Картина “душі на вигнанні” — це “міф про Адама, який свідомо вчинив гріх, і тому був вигнаний, — хоч він все одно має надію на поворот” [9, 94]. Та душа Олізара змагається з тілом, у якому вона ув’язнена, і це змушує її час від часу піддаватись не так волі розуму, як велінню тіла, або ще точніше, болеві, а разом з тим і давній присязі на рабство. Зранена неволею чуттєвість героя надає сили його поглядів. Він бачить, як “мільйони грішників начиняють землю”, відчуває біль усіх попередніх поколінь — біль гріха і покаяння.

Блудним сином можна назвати й Івана Пустовойтенка (повість “Гість удома”), котрий пройшов такий драматичний і виснажливий шлях із заслання до рідного порогу. Крізь запону часу герой пробивається до себе самого, дійшовши висновку, що “все повертається на круги свої”.

До ідеї дому, як своєї духовної гавані, повертається Хлопець, який пішов у мандри в пошуках істинного сенсу буття (роман-балада “Дім на горі”): “Зараз він і справді повертався із того широкого світу, в руках у нього — майже порожній чемодан, а в грудях пустеля та суша, гуляють там безмежні вітри, що назбирав він їх під час своєї багаторічної блуканини. Вже не золототілий юнак брестиме зараз під гору, а втомлений, трохи огрядний чоловік, який зрозумів раптом неперехідну істину: тільки тоді по-справжньому відчувається втома, коли ось-ось маєш переступити поріг рідного обійстя. ...Я син марнотравний, але я все-таки повернувся!” [10, 188]. Після довгих блукань він раптом збагнув: “Весь світ дивовижно уладжено, і все діє співмірно до добра кожному... За кілька секунд побачив і пізнав більше, ніж за всі десять років своїх мандрів” [10, 228].

В оповіданні “Десять кілометрів мовчання” герой працює листоношею далеко від рідного краю. Тут Шевчук немовби продовжує і трансформує традицію Джека Лондона в описанні закинутої людини в умовах півночі. У тотальній відрізаності своєї дороги персонаж лікується і рятується в безкінечних візіях свого дому. Він поринає в роздуми про світ, де існує ієрархія духовних цінностей: рід, традиції, звитяга предків, історія, мати... І оглядаючи свій шлях, листоноша розмірковує: “Кожна людина по-своєму подорожній. Їй стає надто звично у світі, в якому живе. А коли людина відчуває нудьгу, вона

пускається в довгі мандри. Ще хлопчаком я вийшов з теплої батьківської домівки і почав свій біг. Яким я стану через десять років?»[11, 25]. Як слушно зазначає В. Мельник, "... подорожній часто повертається на ті ж самі пороги, лише з іншого боку"[12, 151].

Іскра самопізнання, вогонь пошуків істини запалили спраглу на осягнення нового душу Іллі Турчиновського ("Три листки за вікном"), і він, прив'язавши до плеча книги та взявши торбину з харчем у руку, пішов у незнайомий, новий, тривожний світ. Мета його мандрівки — пізнання сенсу буття людини у світі. Дорога, міста і села, які відвідує, мандруючи герой, більше умовні, ніж реальні: це "своєрідний духовно-хімічний розчин, де проявляється структура і спрямованість його особистості, експериментально-лабораторні ситуації, де випробовується добро, з яким він вийшов на життєву дорогу"[13, 108]. Пригоди, які траплялися з ним на шляху, — випробування міцності добра в його душі. Пошуки добра в світі, в душі людини привели Іллю Турчиновського до сумнівів і висновку: "Лише знаючи себе, збагнеш, як подолати зло"[14, 120].

"Оця спрага істини, — як зазначає М. Жулинський, — ніколи не покидає героя, очищує його душу від скверни, підхоплює на хвилі життєвого моря й несе її, вимучену і щасливу, до нових берегів [15, 7]. Повертаючись додому після довгих років блукань, Ілля Турчиновський мріє: "Там зустрине мене запах рідних трав, а відтак добрий затишок отчого дому, там зможу я, звільна приплющивши очі, сказати: "Коло довершилося!"[14, 133]

Архетип трансформації або метаморфози. Окремого розгляду потребує архетип трансформації або метаморфоз. Головною ознакою цього архетипу, — вважав К. Г. Юнг, — є відсутність персоніфікації [3, 80]. Це архетип дії, що не зводиться до конкретного образу, оскільки процеси, які відбуваються в людській душі, безконечні, як безконечний Всесвіт, адже душа і є відображенням Всесвіту. Принцип дії архетипу відповідає закону заперечення заперечення. У процесі трансформації проходить переживання метаморфоз суб'єктом та втрата чи здобуття об'єктом світлого або темного.

Та найрізкіша метаморфоза відбувається із досі всепрощаюче доброю Ліною Іванівною. Близько до серця вона сприймає лише горе інфантильного Юри. Всі ж інші її підопічні змушені від неї піти, оскільки в характері жінки є

теж свій прихований гандж: вона, з`ясовується, не здатна миритись з жодним здоровим виявом життя і для наскрізь егоїстичної душевної переваги постійно потребує біля себе чиєїсь ущербності чи навіть біди. Ця самотня людина виявляється надивовижу хижою не тоді, коли її не слухають чи перечать, а коли просто ступають за межі її уявлень про добре і зло. Саме тому вона найкраще розумілась із безсловесною Нерпою.

Даровану її мікродержаву вона тримала в постійній оборонній війні від навколишнього світу, і результат — війна програна. Вилікувані жителям від певних душевних перенапруг Орест, Віктор, Мальченко цю державу покинули. А інфантильний Юра невдовзі посів у ній звільнене Ліною Іванівною місце.

Несподіваним для матері є метаморфоза її сина Владека (“Стежка в траві”). Вона спонукала хлопця до зустрічей з Мирославою, збираючись вполювати її затишне родинне гніздо: “Подумай, ми цілий вік тулилися по кутках. Не можемо навіть мати окремих кімнат, щоб жити, як належить матері з сином” [6, 354]. Але, врешті, Владек усвідомив, що любити в людині треба не щось, а саму людину. Оскільки якраз того психологічного, інтимного немає, то хлопець вирішив розірвати будь-які стосунки з Мирославою: “Не можу я полюбити дівчину тільки для того, щоб забезпечити тобі на старість надійний дах” [6, 355].

Зазнає трансформації і чернець Климентій (“Біс плоті”). Вигнавши “біса плоті” з Тодосії, він відчув, як “хтось у нутрі його зайоззався, і простяг довгі липкі лапи, і це в той час, коли його дух поволеньки входив у антисвіт” [4, 287]. У переживанні цієї трансформації персонаж страждає, зазнає каяття, адже не піде він вже у світ з ідеєю християнської смиренності, янгольської чистоти й покірливості, з добром і злагодою в душі. У процесі метаморфози відбувається втрата суб`єктом світлого та здобуття темного.

Таким чином, архетипи, виявлені нами на змістовному рівні, співвідносяться з архетипами формального рівня. Саме архетипи є тим засобом, який дозволяє авторам максимально зрозуміліше висловити свої думки в доступній формі.

Зазначимо, що проаналізовані архетипи не вичерпують усієї творчості письменника. Це неможливо зробити не лише з В. Шевчуком, а з будь-ким. Як правило, в одному творі, на одних і тих же образах можна простежити дію різних

архетипів, адже світ, у якому живемо, багатовимірний, а художній текст — безконечний, як безконечна і невичерпна людська душа.

Резюмуючи сказане, мусимо визнати, що використання архетипів письменником є свідомим. При цьому він користується або юнгіанською теорією, або ж міфічними сюжетами, — колективно персоніфікованими архетипами. Але також В. Шевчук оперує архетипами і підсвідомо, переживаючи особистий досвід, побачене, почуте, запозичене з фольклорних, релігійних та літературних джерел.

Література:

1. Шкловський В. Б. Художественная проза. Размышления и разборы. — М.: Сов. писатель, 1961.
2. Марков В. А. Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса)//Тыняновский сборник. Четвертые тыняновские чтения. — Рига, 1990.
3. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного//Архетип и символ. — М., 1991.
4. Шевчук В. О. Розсічене коло//Біс плоті. — К., 1999.
5. Шевчук В. О. Біс плоті//Біс плоті. — К., 1999.
6. Шевчук В. О. Стежка в траві: Житомирська сага. У 2 т. — Харків: Фоліо, 1994. — Т. 2.
7. Шевчук В. О. Крик півня на світанку: Повісті. — Київ: Молодь, 1979.
8. Пивоварська А. Дім на горі: Розмова з Валерієм Шевчуком//Сучасність. — 1992. — №3. — С. 54-59.
9. Залеська-Онишкевич Л. Шлях вічного повороту: Відвідина пекла, архетипи та інтертекстуальні елементи у п'єсі Валерія Шевчука "Птахи з невидимого острова">//Сучасність. — 1996. — №1. — С. 93-96.
10. Шевчук В. О. Дім на горі//Вибрані твори: Роман-балада, оповідання. — Київ: Дніпро, 1989. — С. 17-228.
11. Шевчук В. О. Десять кілометрів мовчання//Вечір святої осені. Оповідання. — Київ: Радянський письменник, 1969.
12. Мельник В. Рух душ і закон вічності: Морально-етична проблематика у прозі останніх років//Вітчизна. — 1982. — №12. — С. 149-163.
13. Андрусів С. У лісі людської душі//Вітчизна. — 1989. — №4. — С. 107-109.
14. Шевчук В. О. Три листки за вікном: Роман-триптих. — Київ: Радянський письменник, 1986.
15. Жулинський М. У вічному змаганні за істину//Шевчук В. Три листки за вікном: Роман-триптих. — Київ: Радянський письменник, 1986. — С. 3-14.

Людмила Волошук, канд. філол. наук

Визначення духовних засад персонажів у драматургії Л. О. Яновської

У літературознавчих дослідженнях кінця 70-х — початку 80-х років нашого століття спостерігаємо підвищення інтересу до духовного світу героя в літературі. М. Г. Жулинський наголошує, що саме "література, мистецтво найчастіше конденсують в образах суспільне відчуття, інтуїтивні прагнення до ідеалу, жагу соціального оновлення життя, потребу відновлення духу, моралі" [1, 44].

У 1980 р. виходить монографія І. Г. Куниціна "Загальнолюдське в літературі", в якій автор розглядає проблему духовності через призму загальнолюдських питань. П. П. Кононенко, аналізуючи певні етапи розвитку літератури, доходить висновку, що "поступово об'єктом зображення ставало не взагалі життя, а духовне життя Людини" [2, 124].

Питання проявів духовності героя в літературі розглядала в праці "Духовний світ сучасника" Н. М. Шляхова. На думку дослідниці, саме соціально-філософська концепція особистості зумовила значною мірою рівень естетичної своєрідності образу людини в літературі, а "духовно-емоційний аспект дослідження проблеми пояснюється специфічно родовою сутністю мистецтва і його виховними завданнями" [3, 12].

На сьогоднішній день питання механізмів одухотворення людини і суспільства шляхом вивчення та аналізу літературних творів стає проблемою, різнозначною проблемою виживання і продовження існування нації, адже налагодження будь-яких відносин між людьми неможливе без усвідомлення гуманних цінностей та ідеалів. Принципова для останніх років переорієнтація на осмислення самоцінності людини, її суттєвий рис стала знаменням часу. В цьому аспекті шляхи пізнання духовного потенціалу твору і творчості письменника мають іти, на нашу думку, через пізнання особистості персонажів і автора.

Драматургія Л. О. Яновської і на сьогодні в літературознавстві все ще залишається не тільки малодослідженою, а й маловідомою. А свого часу С. Єфремов зауважив, що в особі Л. О. Яновської наше письменство має "інтелігентного, з потребою мати відповідь на вищі духовні запити автора" [1, 255].

У 1959 р. вийшов двотомник творів письменниці, в передмові до якого Г. Ю. Синько наголошував, що "на творах Л. О. Яновської можна прослідкувати, як протест поодиноких людей через визрівання свідомості переростає в масовий протест і веде до активного виступу народу на боротьбу за свої права" [2, 20]. У 1962 р. вийшла книжка "Любов Яновська" цього ж автора, в якій відзначено, що більшість п'єс Л. Яновської "написані на пекучі теми тогочасного життя" [3, 64].

Ім'я драматурга знаходимо в статтях Н. Й. Жук [4], В. М. Лесина [5], Л. З. Мороз [6], О. Ф. Ставицького [7], П. П. Хропка [8] та інших, які присвячені огляду літературного процесу в Україні кінця ХІХ — початку ХХ ст.

У 1991 р. вийшов двотомник Л. Яновської з передмовою Н. М. Шумило "Подолати в душі зло", в якій міститься загальний огляд життєвого, творчого шляху Л. Яновської, її громадської роботи, зроблена спроба дати суспільну оцінку творчості письменниці [9].

Поставивши на меті визначити й охарактеризувати елементи духовності драматургії Л. О. Яновської й вирішивши досягти мети шляхом аналізу виявів духовності дійових осіб її п'єс, ми з'ясували, що драматург акцентує увагу не на зовнішності персонажів, а на мотивах їхніх вчинків і дій, звертаючись таким чином до глибин душі людини, до сутнісних витоків духовності. Виключенням є п'єси, в яких подаються у взаємохарактеристиках окремі описи деталей зовнішнього вигляду ("Повернувся із Сибіру", "На сіножаті", "Олена", "Без віри", "Поводатир", "Noli me tangere", "Огнений змії").

Драматург пішла не шляхом спрощеного бачення людини, а змалювала її багатогранно. Навіть антигерої мають складні характери з негативними і позитивними рисами. Зустрічаються і персонажі зі складними духовними ознаками, як, наприклад, Петро ("Олена"), Дмитро Петрович ("Блискавиця"), Гнат ("Жертви"), Марія Дмитрівна ("Без віри"), Степан Антонович ("Noli me tangere"), Іван Іванович ("Огнений змії"). Письменниця глибоко знає психологію і стверджує, що в

кожної людини є певні потяги до добротворення й бажання творити іншим благо.

Найбільш глибоко подає Л. О. Яновська матеріально-побутові характеристики. Її дійові особи — це люди, які люблять працю, розглядають землю як засіб власного та народного існування. Оріся, Сергій ("Лісова квітка"), Василь Петрович ("Людське щастя"), Лідія Костянтинівна ("Огнений змії") вважають, що матеріальні цінності нічого не варті в порівнянні з цінностями духовними. Проте є й такі персонажі для яких матеріальні блага понад усе. Таким чином Л. О. Яновська показує, що ставлення людини до матеріального накопичення не просто впливає на формування її духовності, а й визначає саму духовність.

Герої п'єс драматурга розуміють неминучість поділу суспільства на класи, однак найбільш прогресивні за своїми поглядами персонажі виступають проти соціальної несправедливості, стверджуючи, що людина повинна отримувати платню згідно своєї праці, що земля має належати тому, хто на ній працює.

Етично-побутові характеристики дійових осіб драматургії Л. О. Яновської різноманітні. З одного боку, більшість із них відчуває повагу до себе, а з іншого, своїми вчинками, вони не завжди викликають повагу людського оточення. Часто персонажі п'єс є людьми нещасливими, бо драма їхнього життя стає результатом аномальних, а то й нелюдських стосунків. Нещасними їх робить нерозділене кохання, шлюбна зрада (Лідія Костянтинівна — "Огнений змії", Петро Петрович Пепеко — "Четверта аксіома"), втрата віри в людську порядність (Марія Дмитрівна — "Без віри", Зінька — "Лісова квітка"), нерозуміння стану душі близькими людьми ("Блискавиця", "Четверта аксіома").

У п'єсах Л. О. Яновської персонажі діють за різними моральними принципами. Часто страждають чесні, альтруїстичні люди (Василь — "В предрозвітньому тумані", Дмитро Петрович — "Блискавиця", Оріся — "Лісова квітка", Василь Петрович і Ганна Архипівна — "Людське щастя", Лідія Костянтинівна — "Огнений змії" та ін.), для них краще померти, ніж поступитися своїми моральними переконаннями, вірою в добро на землі. Драматург стверджує, що майбутнє саме за ними, правда на їхньому боці.

Поряд із названими персонажами діють і хижі, підлі люди, які іноді виступають відверто зі своїми поглядами — Гнат

("На Зелений Клин"), Дмитро ("Повернувся із Сибіру"), Хвеська ("Олена"), а іноді настільки замаскуються, що тільки поступово виявляються їхні справжні егоїстичні наміри. Такими є Марія Георгіївна ("Огнений змії"), Кіндрат ("В предрозвітньому тумані"), Воротиленко ("На Зелений Клин"), Андрій і Людмила ("Лісова квітка").

Більшість дійових осіб знає закони, розуміє їх сутність, але дотримуватися у повсякденному житті не поспішає. Заради особистих інтересів, матеріальної вигоди, свідомо порушують закони Петро і Хвеська ("Олена"), Гнат ("На Зелений Клин").

У творах першого періоду Л. О. Яновська майже не подає політичних характеристик. Активно протистоять владі, розуміючи, що вона захищає інтереси панівної верхівки, персонажі другого періоду творчості ("Жертви", "В предрозвітньому тумані"). Яскраво виявляють розуміння сутності й інтересів своєї нації і народу герої п'єси "Поводатир", в якій піднято проблему осмислення персонажами свого громадянського обов'язку.

Герої п'єс Л. О. Яновської переважно пасивні мрійники, їм важко щось змінити в житті, іноді вони підкоряються долі, але не втрачають віри у свої високі переконання (Степан — "Повернувся із Сибіру", Гнат — "Жертви", Степан Антонович — "Noli me tangere", Лідія Костянтинівна — "Огнений змії", Марія Дмитрівна — "Без віри").

Письменниця майже не подає ідеологічних характеристик, драма в житті персонажів відбувається найчастіше через нерозуміння духовних запитів і поглядів. Драматург скупо подає педагогічні засади своїх героїв, їх турбують питання виховання, насамперед пов'язані з народною мораллю, традиціями та звичаями ("Поводатир", "Жертви", "Олена").

Персонажі п'єс Л. О. Яновської переважно люди порядні, але їхні трактування понять "добро" і "зло", "позитивне" і "негативне", "прекрасне" і "огидне", "високе" і "низьке" не завжди збігаються з панівними в етиці.

Отже, духовність дійових осіб п'єс Л. О. Яновської не залежить ні від віку, ні від соціального стану чи форми діяльності людини. Високодуховними чи, навпаки, антидуховними, є представники як інтелігенції, так і селян чи робітників. Драматург засуджує антидуховність персонажів, які обирають ганебні шляхи для досягнення своєї мети, прагнуть підкорити власним бажанням життя інших людей, несуть зло.

Слід відзначити, що високодуховні персонажі не стоять осторонь суспільно-історичних подій, беруть активну участь у громадських справах, усвідомлюють свою місію в тому, щоб покращити життя не собі, а іншим. Це є свідченням того, що духовність героїв драматургії Л. О. Яновської визначає культура життя і поведінки, всебічне усвідомлення високої мети і шляхів її досягнення.

Література:

1. Жулинський М. Г. Духовна ситуація в літературі: Формування нових цінностей і орієнтацій українського суспільства. – К. : Дніпро, 1979. – 276 с.
2. Кононенко П. П. В пошуках суті. – К. : Дніпро, 1981. – 287 с.
3. Шляхова Н. М. Духовний світ сучасника. – К. -Одеса, 1982. – 144 с.
4. Єфремов С. Історія українського письменства: У 2 т. – Мюнхен, 1989. – Т. 2. – 495 с.
5. Яновська Л. О. Твори: В 2 т. – К. : Дніпро, 1959. – Т. 1. – 485 с.
6. Синько Г. Ю. Любов Яновська – К. : Дніпро, 1962. – 95 с.
7. Історія української літератури. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. : Підручник для студентів філолог. фак. в ун-в. – К. : Вища школа, 1978. – 390 с.
8. Історія української літератури: У 2 т. – К. : Вища школа, 1986. – Т. 1. – 432 с.
9. Історія української літератури: У 2 т. – К. : Вища школа, 1987. – Т. 1. – 630 с.
10. Історія української літератури: У 8 т. – К. : Наукова думка, 1968. – Т. 5. – 523 с.
11. Історія української літератури кінця ХІХ-ХХ ст. – К. : Вища школа, 1989. – 437 с.
12. Яновська Л. О. Твори: В 2 т. – К. : Дніпро, 1991. – Т. 1. – 712 с.

Лідія Голомб, професор

**Концепція модернізму
в літературно-критичних статтях
Григорія Чупринки**

Літературно-критичні праці Г. Чупринки, які в свій час друкувалися в «Українській хаті» та «Шляху», досі не привернули належної уваги. Про них принагідно згадує тільки М. Жулинський, з'ясовуючи естетичні позиції поета-модерніста [1]. В сукупності цих праць, що являють собою переважно рецензії на поетичні збірки 1910-х років, прочитується спроба вдумливого осмислення явища українського модернізму, в руслі якого розгорталася й оригінальна творчість талановитого митця.

Принципово важливі думки про оновлення української поезії початку ХХ ст. Чупринка викладає в своєму відгуку в «Українській хаті» (1912) на перший том «Ліричних поезій» М. Вороного. Праця, жанр якої уточнюється підзаголовком «Поетичні вражіння», переросла рамки рецензії на вказане видання, ставши одним із програмових виступів раннього українського модернізму, що може розглядатися в одному ряду з «Відозвою» та листами М. Вороного, програмою журналу «Світ» (1906), статтями О. Луцького «Молода муза» (1907), Г. Хоткевича «Літературні вражіння» (1908, 1909) та іншими документами такого плану.

Полемічно спрямовуючи свої міркування проти народницького розуміння завдань літератури, Чупринка передбачає головний закид з боку «старозавітних критиків» на адресу «вільної, артистичної молоді поезії, репрезентованої творчістю М. Вороного: «Нехай би та поезія передавала і плескіт моря, і шум дощу, і свист вітру, і найтоншу музику природи, — вона не могла бути для тих критиків поезією, раз вона не торкалась соціально-громадянського життя у всіх його галузях» [2]. Не відкидаючи соціальних тем у поезії («Розуміється, становитись негативно до соціальної поезії нам не приходиться...»), Чу-

принка доводить їх недостатність: «Але ж людина живе не тільки матеріально, вона живе ще й духовно, релігійно, думки її шугають в таємних безмежних мирах, вона має глибокі інтимні переживання...» [3]. Поява лірики Вороного для Чу-принки цілком сподівана й закономірна, оскільки зумовлена діалектикою самого життя, ускладненням духовного світу людини, яка не може жити «тільки матеріально». Чи не цією ж логікою керувався М. Коцюбинський у рефераті про І. Франка, стверджуючи, що людина, якою б сильною вона не була, «не може жити самою боротьбою, самими громадськими інтересами?» Подібні аргументи знаходимо й у віршованій відповіді Вороного на Франкові сумніви щодо діапазону мотивів «сучасної пісні» («Іванові Франкові. Відповідь на його посланіє»):

Але коли повсякчас битись,
То серце може озлобитись...

Щоправда, в цій відповіді Вороний не тільки не подолав дуалізму «горожанина» і поета, а ще й увиразнив його:

До мене як горожанина
Ставляй вимоги — я людина.

А як поет — без перепони

Я стежу творчості закони...[4]

Вагоміше звучало твердження О. Луцького: «Добра річ холодний розум і проповідництво, але і їх огріти треба огнем свого серця, і суспільницько-патріотична поезія мусить бути передовсім поезією» [5]. Та навіть і нестриманий у полеміці Г. Хоткевич часто намагався уникати конфронтацій. У відповідь на можливі закиди з боку «законодателів доброго літературного тону» «А! Пан Х. до модернізму накликає» він зауважив: «Не доконче до модернізму. Хіба всі старі форми вже пережиті, хіба ми винайшли вже всі таємниці нашої мови, хіба ми вже переспівали всі народні пісні, переговорили всі народні казки, хіба ми сказали хоч слово про нашу минувшість? І хіба се все модернізм?» [6].

Прихильники модернізму усвідомлювали, що нове мусить прокладати собі шлях поступово, в неминучій різновекторній взаємодії з панівними формами і стилями, з урахуванням фактору читача, вимог критики, історико-національного, соціального та культурного контексту. Виходячи з реалій часу, Хоткевич твердив: «Очевидно, колись і комусь треба ламати стару клуню патріархальної літератури, але трудно вимагати, щоби чоло-

вік відразу поставив на те місце добрий будинок в стилію *moderne...*» [7].

На таких позиціях стояв і Чупринка. У згаданій статті, зіставляючи умови літературного життя України та її «сусідів», він наголошує, що в час інтенсивного збагачення та оновлення інших літератур у нас не було й не могло бути розмаїття напрямів і шкіл: «Нашої преси не було. Наше мистецтво ледве животіло». А тому наш «піонер» нової поезії свої перші кроки мусив робити, очевидно, «під освітленням якогось сусіди». Відчуваємо тут розуміння автором потреби оновлення національної літератури навіть в умовах шаленого зовнішнього тиску, в активній протидії йому. Виступивши «як поет-артист, поет-естет», «протестант проти старих форм поезії», Вороный, за Чупринкою, чогось дуже помітного в цій сфері не зробив: його протест «не був буряним, жагучим, не був досить одважним, то був протест нершучий, тихий, елегійно-ліричний, протест невоївничий, але ... протест першого!» [8].

Прагнення вести мову про загальні тенденції розвитку нашої поезії в типологічних зіставленнях із відповідними явищами інших літератур поєднується в названій праці з конкретною аналізою, здійснюваного крізь призму вимог європейського символізму. Виходячи з тези Верлена «музики насамперед», критик скрупульозно простежує прийоми музичності у віршах Вороного. Він визнає «грацію, музику, артистичну форму» творів поета, але відмовляє їм у силі чуття та яскравості образів, у вмінні передавати глибину людського страждання, не знаходить у них «нових витворених символів». Ще різкіше про ці хиби поета Чупринка висловлюється в рецензії на його збірку «В сьайві мрій» (1913), називаючи музу Вороного «музою безкровної, безбарвної краси», «краси не творчого, живого, пишнobarвного поля, а краси зимової чистоти, блискучого, але мертвого ландшафта» [9]. Жорстокий присуд диктується, очевидно, притаманним Чупринці розумінням самої природи поезії, на основі якого склалися критерії, що проступають і в інших його працях. Це критерії краси, оживленої серцем, та здатності до творення самотутніх образів-символів. Як зауважує М. Жулинський, Чупринка «радо і з великими надіями» сприймав ідеї символізму, був добре обізнаний із творчістю Е. По та французьких символістів — «усіх тих, хто пробував вищити поезію над прозаїчною байдужістю щоденності і надати поетичній формі магічних особливостей» [10].

На висоті цих критеріїв Чупринка стоїть і в рецензії на збірку М. Шаповала 1913 р. «Лісові ритми» («Шлях», 1917). Не знецінюючи здобутків поета в цілому, він усе ж таки вказує на відсутність у збірці «вишуканості форми, краси звука, музики, алітерації», на те, що її автор не дотримується верленівської поради:

В виборі слів будь розбірливим надто,

Навіть вигадливим іноді будь...

Критик не бачить у «Лісових ритмах» «ніяких символів, яскравих образів, ніяких поетичних поглиблень духа...» [11].

Для Чупринки важлива не формальна наявність образів-символів, а саме «поглиблення духа», суб'єктивне переживання життя, «внутрішня гармонія» тексту як «певна ознака дійсно поетичного твору». В іншій рецензії (П. Гай. В свято. — «Укр. хата», 1909) знаходимо цікаве уточнення його позицій: «Символічні образи, які повинні викликати самодіяльність творчості у читача, взагалі вдаються тільки справжнім майстрам поетичної штуки, бо вимагають з боку авторів найщирішого, а не примушеного відношення і яскравості окремих виразів і штрихів, що повинні впливати прямо на художнє чуття читача» [12]. Тут знову помічаємо співзвучність поглядів Чупринки і Хоткевича, який наголошував: «Символізм — це вища ступінь творчості, і хто хоче сягнути туди відразу, — мусить зломити собі карк. А насамперед — треба носити символи в душі...» [13].

Із таких вихідних позицій навіть Олесь, якого Чупринка вважав «дійсним чародієм» слова, не у всьому відповідає його ідеалу модерного поета: «... Олесь лишається під впливом старого класицизму, не завше знаходить для себе відповідні форми і не захоплює вільною, стихійною, артистичною творчістю в безпосередній поезії, як то належало б такому талантові» («Шлях», 1917) [14].

Чітко розрізняючи в українській поезії народницький і модерний струмені, Чупринка, прихильник і репрезентант нового, водночас прагнув до об'єктивного поцінування здобутків старої школи. Так, у рецензії на збірку М. Вдовиченка «На хвилях смутку» («Укр. хата», 1911), поблажливо назвавши музу автора книжки «старою бабусею, вихованою на старих громадських традиціях 60-70 рр.», і зазначивши, що про «тонкість емоцій і поетичних переживань, про фантастику, образи й витворену форму» говорити в цьому випадку не доводиться, він високо ставить щирість, безпосередність вислову громадян-

ських та патріотичних почувань поета, книжка якого «повинна мати своїх читачів, переважно з «меншої братії» [15].

Характеризуючи збірку «Намистечко сліз» О. Неприцького-Грановського («Укр. хата», 1911), Чупринка помічає, що поет хоче писати по-новому, але ця новизна «якось нежива, і її можна бачити тільки оком, а не відчути ухом і душею», внаслідок чого у віршах збірки «не помічається генетичного зв'язку між музикою і новою поезією». «Говорю так про д. Неприцького-Грановського як новатора, зі старою ж метрикою він поводиться грамотно», — уточнює Чупринка. Об'єктивно зумовлена подвійність підходів формує і його остаточний висновок про поета, що стоїть на межі двох літературних шкіл: задатків на справжній поступ у Неприцького-Грановського «далеко більше, ніж у багатьох наших «признаних», «патріотичних» поетів» [16].

Лірика поетів старої школи викликає в Чупринки неприйняття тільки тоді, коли вона позбавлена чуття, натхнення, вітальничої сили. Саме на цій тезі побудована рецензія на «Співи землі» М. Жука («Укр. хата», 1913). Збірка видана сумлінно, вірші всі такі, що гостро гудити їх не можна. Якби ж автор зміг «цю саму книжку збризнути живою водою!» [17].

Наведені оцінки виявляють розважливу поміркованість критика, в принципі не схильного до руйнування традицій. Це характерно, зокрема, й для однієї з кращих рецензій Чупринки — на «Calendarium» М. Філянського («Укр. хата», 1912). За спостереженням автора, постать Філянського поєднує в собі риси поета-народника «в самім найкращім розумінні» і модерного поета-індивідуаліста. «Може, через те, що він індивідуаліст-народник, його так довго не вміли оцінити, не знали, до якої категорії зачислити», — розмірковує Чупринка, натякаючи, очевидно, на дискусійні виступи М. Коцюбинського, Г. Хоткевича, В. Пачовського. Адже в творах Філянського немає вигуків «на бій», «за волю», «під прапор», це «не поет, що вийшов з народу або копіює його в своїй творчості, а народник-інтелігент, який перетворив в своїй індивідуальності народний дух, іменно перетворив в своєму «я». От собі й знайте: вихідний пункт його народництва — «я» [18].

Значно пізніше, вже в 40-х рр., В. Петров писав: «Якщо народництво ототожнювало народ і поета, демократичне «мужицтво» й мистецтво, то модернізм на перший план висунув особу [...]. Модернізм ствердив самодостатність індивідуальної творчості поета» [19]. Чупринка зазирнув у самі витoki цієї

«самодостатності» і побачив їх у питомій народності, українськості поета, який «ніде не кричить, що він українець, але у всіх його поезіях звучать українські ноти...» [20]. В. Петров наголошував на протистоянні народництва і модернізму: «Досі право на літературу належало тільки народові, модернізм 900 років намагається право на літературу передати інтелігенції» [21]. Чупринка, називаючи Філянського «народником-інтелігентом» та «індивідуалістом-народником», по суті, знімає це протистояння.

Рецензія на «Calendarium» розпочинається зіставленням двох артистів: віртуоза, що зі сцени виконує складну музичну річ, і кобзаря, який десь у селі під тином грає свою монотонну, сумну мелодію, що її мало хто слухає. Мистецтво першого артиста — для тонких цінителів: «Його музика дуже артистична, дуже тонка технічно, і претендувати на те, щоб його розуміли всі, — він не може; для цього треба бути освіченим музикально». Але й другий артист розкривається перед слухачем не просто і не одразу: тільки уважно вслухаючись, ви відчуєте в музиці щось невлomite, розгадаєте заховані в ній таємниці й загадки життя [22]. Якщо виходити з наведених вище думок Чупринки про символізм та його співвіднесеність із розвитком української поезії, то напрошується розгадка «таємниці» двох артистів: перший сприймається як узагальнена ідеальна постать майстра, що дійшов вершинних досягнень нового в поезії, а другий — як національний, український тип поета-символіста, творчість якого має свій неповторний чар і специфіку. До цього типу, що окреслився для автора статті в особі Філянського, близький і сам Чупринка, поет, за спостереженням Ю. Бойка, «національно-традиційний у своєму оновлено модерному символізмі» [23]. Подібними рисами Чупринка наділяє й Олеся, вбачаючи їх у здатності відчутти найглибші порухи національної душі (у згаданій рецензії на п'яту книжку його поезій ця риса ілюструється шляхом аналізу вірша «Промінь»), у нерозривній єдності громадянських та особистих переживань поета.

Літературно-критична спадщина Чупринки невелика за обсягом, але позначена справжнім талантом і концептуальністю. Вона вносить певні корективи в загальноприйняті й на сьогодні оцінки літературного процесу поч. ХХ ст., згідно з якими «ідея «вищої» літератури і культури була привласнена українськими модерністами, а лозунги «народності» стали типово народницькими» [24]. Сповідуючи «релігію краси й ідеальної поезії», критик усе ж зумів знайти певну рівновагу між катего-

ріями «вищої» літератури та народності, синтезуючи їх у новому типі українського митця — «індивідуаліста-народника». Важливо, що ця концепція формувалася вже в надрах самого явища як невід'ємна частка його самоусвідомлення й саморозвитку. Її вага посилюється в зв'язку з потребою уточнення й конкретизації висновків сучасного літературознавства про своєрідність українського модернізму, який ніколи не був механічною копією новітніх течій у літературах інших народів

Література:

1. Жулинський М. Метеор на обрії української поезії // Грицько Чупринка. Поезії. - К., 1991. - С. 29.
2. Чупринка Грицько. Твори. Перше посмертне видання з матеріалами до історії тексту за ред. П. Богацького з вступною статтею Вол. Дорошенка. Укр. громадський фонд. Коштом фундації ім. Гр. Чупринки. - Прага, 1926. - С. 341.
3. Там само.
4. Вороний М. Твори. - К., 1989. - С. 164.
5. Луцький О. Молода муза // Діло. - 1907. - Ч. 249. - С. 1.
6. Хоткевич Г. Літературні вражіння // ЛНВ. - 1908. - Т. 43, кн. 7. - С. 128.
7. Хоткевич Г. Літературні вражіння (За минулий рік) // ЛНВ. - 1909. - Т. 45, кн. 1. - С. 134.
8. Чупринка Г. Твори. - С. 342.
9. Там само. - С. 335.
10. Жулинський М. Вказ. стаття. - С. 27.
11. Чупринка Г. Твори. - С. 356.
12. Там само. - С. 335.
13. Хоткевич Г. Літературні вражіння (За минулий рік) // ЛНВ. - 1909. - Т. 45, кн. 1. - С. 134.
14. Чупринка Г., Олесь О. Кн. V. К., 1917. (Вражіння) // Чупринка Г. Твори. - С. 354.
15. Там само. - С. 339.
16. Там само. - С. 340.
17. Там само. - С. 347.
18. Там само. - С. 346-347.
19. Петров В. Проблема Олеся // Українське слово. - К., 1994. - Кн. 1. - С. 278.
20. Чупринка Г. Твори. - С. 346.
21. Петров В. Вказ. стаття. - С. 283.
22. Чупринка Г. Твори. - С. 345.
23. Бойко Ю. «Я знаю, я вірю - життя переможе!» (Штрихи до портрета Грицька Чупринки) // Дивослово. - 1995. - № 10-11. - С. 12.
24. Гундорова Т. Український модерн: від культурної тотальності до культурної диференціації // Літературознавство. III Міжнародний конгрес україністів. - К., 1996. - С. 423.

Марія Данилевич, канд. філол. наук

Творчий портрет Романа Купчинського у курсі «Літературне краєзнавство»

Структуру курсу «Літературне краєзнавство» складають творчі портрети письменників, що народилися чи проживали і творили на території окремої адміністративної одиниці — області. Їх творчість, як правило, з цілого ряду причин не вивчається детально в системному курсі історії української літератури. Отже, «Літературне краєзнавство» покликане доповнити історію літератури, продемонструвати повноту і тяглість літературного процесу у всіх його здобутках, хитах та різнобарв'ї. У цьому сенсі методологічно продуктивною є думка Г. Грабовича про те, що, «сам факт системності літератури... вимагає об'єктивно досліджувати всі причетні до цієї теми (історії літератури — М. Д.) явища — навіть ті, які швидко минули або не стали магістраллю. Тільки тоді історія нашої літератури постане перед нами у всій своїй складності і, власне, в тій складності буде привабливішою» [1]. Найважливішим же результатом такого підходу є сприяння вираженню своєрідності національної літератури в світовому історико-літературному контексті.

Особливе місце в літературному краєзнавстві посідає література періоду Першої світової війни і міжвоєнннн. В цей час на західноукраїнських землях виникло специфічне літературне явище, що дістало назву «стрілецької поезії» і «стрілецької тематики». Замовчуване тривалий час, воно ще вичерпно не досліджене [2].

Серед поетів-«січовиків» (В. Бобинського, О. Бабія, М. Голубця, М. Кураха, М. Матвіїва-Мельника, Б. Лепкого, Ю. Шкрумляка) чільною є постать поета-пісняра, прозаїка, журналіста Р. Купчинського, який народився і виріс на Тернопільщині, тут і навчився любити і шанувати пісню. Той факт, що початок літературної діяльності та служба в Легіоні

українських січових стрільців збіглися в часі, став одночасно і щастям і трагедією Купчинського-митця. Екстремальні умови багато в чому визначили проблемно-тематичну, образну і жанрову структуру творчості, особливості художнього світу письменника. Головним жанром творчості воєнного періоду стала пісенна поезія, яка була і залишилася своєрідним щоденником, документом епохи.

Поезія Р. Купчинського рясніє назвами місць та іменами учасників бойових дій, походів. Класичним зразком є текст пісні «Як з Бережан до кадри». В ньому очевидна народно-пісенна основа з постійними атрибутами: «серденько крається», «дівчина чорнобрива», «доля нещаслива», «зла година». Але чи є цей твір тільки наслідувальним? Аналіз лексики показує, що домінуючою є сумна модальність. У цілому ж зміст і настрої тексту жартівливий, гумористичний. Форми творення образу ліричного героя лише на перший погляд традиційні. Насправді ж текст має тонку композицію, засновану на провокуючій заміні власної назви дівчини, з якою прощається молодий хорунжий. Ця провокація і створює дотепну картину любовних походеньок «народного героя». Фольклорна поетика: паралелізм, персоніфікація природи, символика, постійні епітети, здрібнілі та пестливі форми, звертання — це лише засоби стилізації. А поєднання у творах колективної і авторської свідомості є наслідком умов, в яких вони писалися. У віршах Купчинського імперсональність фольклорної пісні співіснує а не конфліктує з авторським «я». Яскравим прикладом може послужити текст пісні «Пиймо, друзі!», в якому зачин і кінцівка є оригінальною авторською інтерпретацією відомого «in vino veritas». В центрі ж — сюжетна, стилізована під народну, оповідь про дівочу зраду. До речі, включення епічної оповіді в ліричний контекст є ще однією особливістю творчої манери автора.

Треба відзначити, що в загалом короткому творчому житті автора виразно спостерігається еволюція стилю в напрямку зникнення фольклорного елемента. Так, вірш 1922 року «Лети, моя думо» вже є своєрідним настроєвим образком, класичним зразком авторської поезії. Версифікація заснована на оригінальній синтаксичній будові, різноманітності інтонаційної палітри, актуалізації наказового способу дієслова. Експресивний синтаксис цього вірша не риторичний, що виокремлює його з групи традиційних декламаторських творів, які мають подібну структуру: «Хто вас бодить?», «Ода до

пісні» і ін. Можна сперечатися про художню вартість названих віршів. Але порівнювати їх чи інтерпретувати тільки з позиції артистичної досконалості не варто. Доцільно звернути увагу перш за все на суспільно-історичний контекст їх створення та функціонування та авторську інтенцію. Власне ці фактори, на наш погляд, визначають ліричність настроїв однієї поезії і пафосну спрямованість двох інших. «Ода до пісні» — це поетичне кредо. «Хто вас бодрить?» — громадянський маніфест, «Лети, моя думо» — особистісна трагедія їх автора. Фактично, ці твори можна вважати такими, що репрезентують три головні групи віршів Купчинського, в яких виявив себе поет, громадянин, особистість. Зазначимо, що діапазон настроїв поезії значно ширший: від гумористичного («Ой чого ти зажурився...») та ліричного («Човен хитається») до героїчно-урочистого («За рідний край») та трагічного («Засумуй, трембіто»).

Аналізуючи жанри, мотиви, стилістику творчості Р. Купчинського, приходимо до висновку, що провідні лінії не виступають окремими етапами, а повторюються у різних фазах. Доробок автора у цьому плані становить художню цілісність мислення і відчуттів. Недоречним видається розмежування пісенної і неписанної лірики, бо піснями є власне ті твори, до яких Купчинський створив текст і музику, а всі решта рано чи пізно могли стати або не стати піснями. Письменника Купчинського сформували війна і національно-визвольні змагання, вони ж і визначили особливості його художнього світу. Молодість митця, вроджене почуття гумору породили оптимістичну маршову пісню і оптимістичну лірику про молодецьке завзяття, кохання, юнацькі жарти. З іншого боку, така поезія була проявом психологічного самозахисту від болю війни і розчарувань. Останні ж вилилися в «червоно-чорну» поезію про смерть, кров, згаріща, в якій «я» поета розчинилося в колективному «я» свого народу. Вираження трагізму народної долі стало головним мотивом поезії як воєнних, так і повоєнних літ. Художній світ творчості Купчинського — це спроба осмислити смерть як реалію буття, смерть як втрату і смерть як жертвовність. Це можна простежити у таких творах, як вірші «На свіжому побоещі», «Останні» та поеми «Великий день». Ці діалогізовані ліричні твори, позначені символістською стилістикою, поєднали в собі філософську рефлексію і громадянський пафос художнього світобачення. Тогочасна і сучасна критика відзначає прихильність Купчинського до естетичної платформи символізму [3]. Дійсно, у ліриці 20-х років знаходимо яскраві символістські

образи «трави, що вкрила могили, і так продовжила життя тих, хто в них спить», «срібlistого снігу, що летить крізь темряву століть», «сльоти, що сльозами скапає зі стріх», «спеки, що купає село в розтопленому золоті». Домінантою символістського осягнення буття виступає персоніфікація природи. Як відзначає М. Ільницький, «Купчинський, психологізуючи пейзаж чи матеріалізуючи через природні явища власний психологічний стан, іноді досягає в пейзажі ширшого філософського узагальнення» [4]. Такі поезії, як «Останні», «Зима», «Сльота», «Роса, хмара та сніг», «Спека» ілюструють мистецьку витонченість художнього світу автора. В них домінує артистичний критерій, що свідчить про великі можливості автора. І все ж Купчинський не вписувався в головні засади символізму: мистецької відстороненості і замкнутості та пориву в майбутнє. Навпаки, його світ замкнувся в минулому, а сам автор був, перш за все, громадянином поки що не існуючої держави, який присвятив себе боротьбі за її створення. Поєднати це все він не зміг і в результаті майже перестав писати художні твори. В історії літератури він залишився заручником провідної теми, яка певною мірою скувала його творчу свободу. Ця тема міцно тримала його і в прозі (маємо на увазі повістеву трилогію «Заметіль», назва якої, до речі, теж символічна). Коротка історія усусів в уяві Купчинського постала як тривожний і розпачливий сон. Творча візія світу письменника — це візія людей війни, своєрідний прояв літератури «втраченого покоління». Наголосимо, власне своєрідний, бо він позначений рядом ознак, що мають стосунок не так до переваг чи слабкостей нашої літератури взагалі і творчості Купчинського зокрема, як до її, зумовленої багатьма історичними і суспільними обставинами, специфіки. В такому контексті і бачиться вивчення творчості Р. Купчинського в «Літературному краєзнавстві».

Література:

1. Грабович Г. Функції жанру і стилю у становленні української літератури // До історії української літератури. — К., 1997. — С. 33.
2. Див. : Приходько І. Ф. Творчі портрети українських письменників ХХ століття. — Тернопіль, 1993. — С. 140-156., Салига Т. І зорі на небі вмивались сльозами...// Стрілецька Голгофа. Спроба антології. — Львів, 1992. — С. 6-20.
3. Гординський С. Поет «другої генерації» // Назустріч. — 1936. — 15 лютого.
4. Ільницький М. М. Західноукраїнська і емігрантська поезія 20-х–30-х років. — К., 1992. — С. 12.

Світлана Дзюрман, аспірантка

Викладава стратегія в історичному романі Юліана Опільського “Упирі”

Спосіб викладу художнього матеріалу у творі письменника зумовлюється його естетичним credo, літературними й поза-літературними факторами, що вимагає дослідження впливу нарації на сюжетно-композиційну структуру твору, на його жанровий статус. Стержневим чинником формування та побутування художнього світу твору, як відомо, є автор як його “найвища смислова інстанція” з притаманним для неї “надлишком бачення” (кут зору автора завжди ширший, ніж зорові сегменти персонажів) [1, 173]. Сучасні дослідники уже обґрунтували багатогранність образу автора — автор-письменник, автор-стиль, внутрішній автор, автор-ідея [2, 36]. “Автор-письменник” як категорія металітературна й апріорна по відношенню до створеного ним світу перебуває на верхівці ієрархічної поняттєвої драбини висловлених у творі кутів зору. Зрозуміло, що автор-письменник, витворюючи художнє полотно, окреслює й певні образи автора, що висновуються з тексту твору. Вони функціонують з певною залежністю від автора-письменника. Останній, витворивши власну концепцію твору, нараційну стратегію, втрачає біографічні риси і перетворюється у стиль викладу, “поетичну техніку”, яка “передає” естетичну свідомість письменника читачеві, збуджуючи в його свідомості уявлення й роздуми, однотипні з авторськими [3, 18]. Автор як “стиль викладу” є немовби проміжною ланкою між автором-письменником і текстом художнього твору. У межах самого тексту автор існує опосередковано, через наратора, який є еманациєю автора, його маскою, способом існування автора-письменника у тексті. Виступаючи головним чинником матеріалізації авторських творчих інтенцій, наратор, за словами Д. Лихачова, є ретранслятором художнього задуму автора [4, 211]. Наратор виповнює зміст поняття “внутрішній автор”.

Читач (ще один металітературний чинник) вичленовує з тексту реконструйований образ “авторської ідеї”, а через нього “виходить” на автора-письменника. Як бачимо, автор — творець і головний фактор існування художнього світу — постає як ціла система, що містить у собі ряд взаємопов’язаних елементів, серед яких наратор виступає функціональною субстанцією художнього твору і перебуває у прямій залежності від письменника, від обраної ним викладової стратегії. Саме співвіднесеністю смислових інстанцій автора і наратора, а також типом останнього в кінцевому підсумку зумовлюється розмаїття форм художнього викладу. Під цим кутом зору зацікавлюють викладові позиції в історичному романі Юліана Опільського “Упирі”.

Роман Ю. Опільського “Опирі” (“Упирі”) пройшов довгий шлях до читача. Твір складається із трьох частин і був завершений 17 вересня 1919 р. Роботу над романом Ю. Опільський розпочав у вирі польсько-української війни, під переможні вигуки польських вояків, які захопили Львів уже 1918 р. За таких історичних умов письменник переносить читача у XVII ст. Цей період позначений, з одного боку, свавіллям польської шляхти і жорстокістю татаро-турецьких нападів, а з другого — зростанням опору українського населення. Прозорість історичних аналогій спричинилась до того, що Ю. Опільському вдалося опублікувати тільки першу частину роману під назвою “В царстві золоті свободи” (1920), а друга (“Чорним шляхом”) і третя (“Івашко”) так і не побачили світу. Недоступні читачам понад 50 років ці частини роману були надруковані аж у 90-х роках на сторінках журналу Тернопіль: “Чорним шляхом” — у 1991 р. , “Івашко” — протягом 1993-1994 рр.

Естетичною самонастановою Ю. Опільського була потреба в історичному творі “з`ясування духу даного часу” [5, 112]. Скрупульозне дотримання достовірності історичного фактажу відходило на другий план. Звідси у співвідношенні вигадки (домислу) та історичного факту у романі “Упирі” переважає вигадка. Вигаданими є головні герої твору та більшість сюжетних вузлів. Історичні факти репрезентовані художнім відтворенням походу запорізького гетьмана Сагайдачного на Кафу, переговорів турецького султана і польського короля щодо приборкання непокірних козаків. У творі діють історичні постаті, такі, як Сагайдачний, Вишневецький, Корецький, Жолкевський, Дауд-паша, Ібрагім-паша та інші. Деякі з них

відіграють у романі Ю. Опільського немаловажну роль, часто виходячи у ході розвитку подій на перший план, скажімо, як Сагайдачний. У структурі твору яскраво виражені пригодицькі мотиви та любовна інтрига. У даному випадку маємо справу із впливом викладової стратегії на жанровий статус: твір Ю. Опільського зближується з таким різновидом роману, як пригодицький. Все-таки уява письменника у зображенні політичного, релігійного, соціального становища українців, деталей середовища, побуту людей, їхніх портретів опиралася на історичну достовірність, зафіксовану літописцями, археологами, істориками. Саме тому роман “Упирі” умовно (оскільки мистецький твір завжди ламає рамки чітко встановлених меж) можна віднести до художньо-історичних творів.

Третьюособова манера викладу в аналізованому романі диспонує таким типом наратора, який повсюдно заангажований у події твору, активно висловлює свою позицію, втручається у хід подій. Виклад, отже, провадить відавгаторський наратор (Г. Маркевич), який втілює свідомість автора-письменника. Така повістувальна форма була зумовлена внутрішньолітературними закономірностями: деміургізмом у творчості письменників ХІХ — початку ХХ ст. та посиленням аналітичності при створенні художнього світу, яка відкривала широкий простір для виявлення індивідуальності письменника, його поглядів, переконань. Кут зору наратора у романі Ю. Опільського подвійний, тобто наратор споглядає й оцінює водночас з декількох різних позицій [6, 12]. Таким чином відбувається перехід з одного кута зору на інший. Як відомо, зміни позицій наратора у романі можуть проявлятися в оцінному, фразеологічному, просторово-часовому, психологічному планах.

План оцінки є найбільш загальною сферою зображуваного, оскільки мовленнєва характеристика, час і простір, психологія у синтезі працюють на висвітлення оцінки, що виступає як система ідейного світосприйняття автора. Оскільки провідне місце у романі “Упирі” займає розкриття політики польської шляхти в Україні, то важливим є розгляд співвідношення різних кутів зору на дане історичне явище. Перш за все слід відзначити, що твір Ю. Опільського полемізував з романом польського письменника Г. Сенкевича “Огнем і мечем”, який зображував побутування польської шляхти в Україні як сили, що несла цивілізацію “дикому краюі” і боролася з бунтівниками. “Гідність польської держави вимагала, — писав В. Антонович у рецензії на твір Г. Сенке-

вича, — не лише карати смертю всіх учасників повстання, але й стосувати до них найможливіші карі, доки вони не покораються і не стануть таким чином достойними покоштувати плодів шляхотської культури, яка по розправі готова була облагодіяти непокірних, але розкаяних, ополячених, єзуїтською школою і передовсім панщиною” [7, 11]. Ю. Опільський якраз і показав справжню суть так званої “культурної” місії шляхти. Зазначимо, що роман польського письменника гостро критикував у свій час О. Маковей у статті “Про історичні сподівання”. Він акцентував на тому, що письменник навіть у художньому творі повинен керуватися принципом історичної правди, аби не скотитися до історичної фальсифікації, як це сталося у Г. Сенкевича: “...повіді, основані на історичних брехнях, не можуть бути для нас ідеалом, гідним наслідування, а злоба, яка з них дише, ненависть до інших людей, все буде отруєно для душ читачів” [8, 1].

Про шляхи жорстокої колонізації України розповідає у романі “Упирі” один з персонажів — шляхтич Бялоскурський, з яким наратор синхронізується у часопросторовому і мовленнєвому планах: “Бачите, тоді шляхта почала продавати усе збіжжя на пні до Гданська і випалювати ліси. Всі заводили чимраз більше робітних днів та повинностей між хамством, а воно, дурне, протестувало та писало прошення до круля. Сам легко, вашмощь, зрозумієш, що це вже був злочин, і вся шляхта почала прошенців карати. Ось і мій батько сів на коня і з пахолками почав виганяти з маєтності одного завзятого хама, який не хотів виконувати всіх обов’язків” [9, 184]. На запитання, чи селянські повинності, накладені шляхтою, були законними, шляхтич каже: “Авжеж! Мій батько казав виписати їх нагаєм на спині цього хама. Той збунтувся... Мій батько хлопа вбив, жінку вигнав, синів узяв за парубків, дочку на покоївку, а землю собі” [9, 184]. Ю. Опільський розвінчує у творі і “царство золотої свободи” у Речі Посполитій — царство, у якому шляхта безкарно чинила насилля над простим людом, грабувала чуже добро, убивала, а у хвилини небезпеки залишала український народ на знищення татаро-турецьким загарбникам. У цьому контексті варто наголосити на двох важливих моментах. По-перше, нищівна критика письменником політики польської шляхти на українських землях не була наслідком особистих примх чи симпатій, а базувалася на глибокому вивченні історичних джерел. Так, згадуваний уже В. Антонович, розмірковуючи про українсько-польські взаємини у

XVII столітті, зазначав: "... ми маємо підставу не вірити, що шляхетський лад був ідеалом громадського й політичного устрою, що український народ уявляв собою по закону природи якесь збіговище розбишак, чернь, достойну палі й різок... Я ніколи й не думав твердити, ніби польська минувшина не має своїх світлих боків; я певен в тому, що дійсно в Польщі існувала золота законна вільність, — але це тільки для шляхтичів... Це правда, що шляхту вкраїнську й литовську польська шляхта не тільки закликала до спілки, але й поділилася з нею своїми правами: але яка - ж користь від цього народові, який не мав голосу не тільки в правлінні державою, не тільки в сеймі, але й у суді, куди його не пускали ані в ролі істця, ані в ролі одповістника обороняти своє право?" [10, 128]. По-друге, Ю. Опільський не декларував відповідальність за скоєні шляхтою злочини на весь польський народ. У романі "Упирі" письменник віддає належне тій малій когорті поляків, які здавна жили в Україні, дотримуючись принципу: "в руській землі нема місця для шляхти, яка цурається руської мови" [11, 18]. Їх представляє у творі шляхтич Дзік, який приєднався до Сагайдачного у боротьбі із шляхетською сваволею.

"Царство золотої свободи" виразно оцінюється у романі з боку польської та української шляхти, козацтва. Шляхтичі вважають свої злочини законними — адже вони сприяють їх збагаченню. Бялокурський повчає Івана і Юрка: "А що ж тепер знайдете шляхетнішого від привласнення рицарської рукою? Що це за шляхтич, що не має на собі жодного присуду? Перша опала — це неначе миропомазання шляхтича" [9, 169]. За словами Кровінського, "найкращою запорукою фортуни та закону" у Речі Посполитій є меч. Наведені ілюстрації засвідчують синхронізацію наратора з персонажами у часопросторовому та мовленнєвому планах. З інших позицій до політики польської шляхти підходять козаки і українська шляхта, яка не зреклася мови і віри предків. Вони оцінюють її відповідно до тих наслідків, що їх спричинила українському населенню "золота свобода коронних синів". Їхня позиція вияскравлена в оцінці головного героя роману: "Ти подумай лише, що ми вже ось третій місяць у дорозі, а не бачили ще ні одного кута, де був би хоч сякий-такий лад. Чоловік просто на кожному кроці не певний за життя... Що крок, то бійка, що село, то або бунт, або постій військовий, або арендарський нагай над хлопами, мордування, стрілянина, пожежі..." [9,

164]. Наведений оцінний план доповнюють висловлювання ще одного персонажа роману козака Олексія Коршуна: “Ці панове одрихлопські, немов п’явки, виссали силу землі й народу. Їм належить мало не вся земля, а вони сіють та орють лише для корчмаря та німця. Пустинею стає руська земля, а її справжні власники в рабстві вмирають від нужди, голоду, зарази!” [9, 279]. У даному випадку позиція наратора співпадає з кутом зору персонажів у часопросторовому та мовленнєвому планах, а також у плані оцінки.

Ставлення наратора до політики Речі Посполитої виявляється у романі не лише через його синхронізацію з оцінками персонажів, а й у публіцистичних відступах, які свідчать про “голосну” позицію суб`єкта викладу. Аналізуючи дії польського уряду під час татаро-турецьких нападів на українські землі, наратор з боєм констатує: “На поталу татарському живлю остався лише бідний, працюю та здирством і панським канчуком до снаги винищений подільський мужик. Пани, які відібрали йому свободу та зброю, покинули його тепер у хвилині небезпеки та казали своєю кров’ю заткати хижу пащу татарському змієві” [12, 7]. Наратор засуджує Річ Посполиту за бездіяльність та байдужість до загибелі тисячів українців. Водночас наратор вказує на різку психологічну зміну в народі, який, втративши все, перетворювався з раба на велетня, “виростав ось із крові й боротьби як герой і кидав слово визову всім, хто йому брався кувати кайдани. Та тільки брався ... бо ні Польща, ні татарва не мали сили знищити здоровий та благородніший від них мужицький народ” [12, 7]. Як бачимо, наратор утверджує віру у незнищенність народу, його здатність протистояти гніту. У романі накреслено три шляхи цього протистояння. Перший — втеча селян від панської сваволі на південь, на вільні землі, які зазнавали наскоків татар. Другий шлях — пробудження самосвідомості народу, суспільно-політична боротьба, яку у XVI-XVII ст. вели братства, обстоюючи права українців на шкільну освіту рідною мовою, видавничу діяльність. Третій — боротьба козаків проти національного, релігійного, соціального гніту під проводом Сагайдачного.

Важливе значення для розуміння оцінки наратором історичних подій має назва роману — “Упирі”. Символіка назви неодноразово розкривається у творі. Показовим тут є діалог українського шляхтича Василя Угерницького і козака Коршуна. Угерницький після довгих роздумів про тогочасне

історичне становище українського народу робить висновок, що Польща — це “упир, який ссе сердечну кров хлопа, міщанина, а навіть шляхтича, якщо не хоче кинути каменем на всі свої святощі” [13, 27]. Гірко висновки персонажа доповнює козак: “Там на сході чигає на нашу кров другий упир — татарва. Нашою кров’ю годує він турків, персів, генуезців, весь світ” [13, 27]. Однак Коршун переконаний, що “козацька сила... перетриває ці злидні і засвітить упрям на погибель кривавим заревом пожежі. У неї є ще надія на подвигнення нового ладу” [13, 27]. Таким чином, розглянуті кути зору працюють у творі Ю. Опільського на висвітлення нещадної політики Речі Посполитої в Україні, на утвердження віри у неминуче визволення народу, побудову незалежної держави.

Зміна кутів зору наратора знаходить своє виявлення у плані фразеології, який включає вплив “чужого слова” на мовлення наратора і злиття мови наратора з мовою персонажів. Тут варто звернути увагу на висловлювання персонажів, які, відображаючи світогляд, стосуються і плану оцінки. У романі “Упирі” індивідуалізації піддається мовлення не багатьох персонажів (Бялоскурського, Жолкевського, Івашка, отця Андрія, Есада). Вирізняється у творі різка і загалом некультурна мова Бялоскурського: “Присягнув псявіра Рамбулт і та гамратка присягла! Ось яка сволоч! Одної днини без гріха не проживе! Але чекай, псе, не на дурня трафила коса, а на камінь” [9, 216]. Такий тип висловлювання відповідає оцінкам, які дають Бялоскурському наратор і персонажі. Висловлювання інших персонажів уподібнюються, тому при наявності у мовленні наратора фразем того чи іншого персонажа майже не вдається конкретизувати ім’я особи, з якою синхронізується суб’єкт викладу.

Проникнення “чужого слова” у мовлення наратора впізнаємо насамперед у найменуваннях. Наратор при називанні персонажів стоїть на нейтральній позиції, фіксуючи їх дії і висловлювання. У мовленні наратора спостерігаються “чужі слова” іншого типу (не найменування), тобто елементи мовленнєвого тексту того чи іншого персонажа, які надають фразі оцінного забарвлення. Такі слова і фраземи у мовній площині наратора взяті у лапки. Це свідчить про те, що суб’єкт викладу спеціально підкреслює, що виділені слова йому не належать і що вони запозичені з висловлювань персонажів. У творі трапляються випадки, коли наратор вказує на особу, елементи тексту якої він використав у своєму мовленні: “...

пан Корницький збирав усяку сволоч, наймав її за гроші та поїв горілкою, щоби “по-лицарськи” протягти цей “боляк на здоровому, шляхоцькому тілі”, як називав панів Угерницьких” [13, 25]. Набагато частіше “чужі слова” зустрічаються у мовленні персонажів, до того ж у пряму мову вкраплюються латинські, польські слова та вислови, які вказують на національну приналежність персонажів. Особливу увагу читача привертають у романі уривки турецькомовних текстів. Так, діалоги Бялоскурського і Мустафи починаються турецькомовними фразами, згодом розмова ведеться українською мовою, при чому наратор зазначає, що персонажі спілкуються по-турецьки. Турецька мова передається українською орфографією, український текст є буквальним відтворенням турецької мови і зберігає її формальні характеристики. Такий підхід не лише відображає індивідуальність стилю мовлення персонажів, але й має ширше пізнавальне значення. Наприклад:

“— Його величність цар усіх орд, брат зір небесних, батько меча та хоробрості хоче в цьому році прийти у край джаврів та взяти собі належну дань, — говорив пан Бялоскурський, немов це він приносив звістку Мустафі.

— Ти сказав, пане!

— Чи, може, буде й сам?

— Ти знаєш, пане!” [9, 195-196].

Позицію наратора тут можна порівняти з позицією редактора, який пропускає почуте крізь себе і відповідно обробляє пряму мову персонажів.

Результатом впливу мовлення наратора на “чуже слово” у романі Ю. Опільського є замінені пряма мова — наратор говорить від імені персонажів. Така форма викладу “уприсутнює” наратора, увиразнює його просторовий кут зору, уможливорює безпосередню передачу оцінної позиції наратора. Прикметно у цьому зв’язку є пряма мова одного з персонажів твору — отця Андрія, в уста якого наратор вкладає художньо інтерпретовані вирази з творів відомого поета кінця XVI — початку XVII ст. І. Вишенського. Порівняймо висловлювання персонажа із роману “Упирі” та уривок із тексту І. Вишенського. Отець Андрій звертається до українського шляхтича Василя Угерницького: “Ось поглянь на такого папешника, любий мій брате во Христі, як гордо він походжає, виголивши потилицю, магерку перевісивши на бік. Шию нап’ялить як індійський когут, плече одно вище другого накукурічивши, наче

полетіти збирається” [9, 265]. У І. Вишенського читаємо: “...а ты што разумѣш о собѣ, выбритивши потылицу, макгерку верх рога головного повѣсивши, косичку или пѣрде верх макгерки устромивши и делѣю на собѣ перепявши, плече одно вышше от другого накокорѣчивши, як полетѣти хочаши, — тобѣ ли покаянния не треба?” [14, 61-62]. Як видно, наратор Ю. Опільського представляє персонажа і говорить замість нього те, що той повинен сказати у даній ситуації. Цей художній прийом використано для достовірного змалювання становища українців у XVII ст. Письменник цілком оправдано опирався на твори І. Вишенського як на історичне джерело, оскільки видатний полеміст без прикрас зображував життя українців у тогочасній Речі Посполитій.

У висловлювання персонажів роману “Упирі” проникають цитати з Біблії і Корану. Використовуючи їх, наратор одразу звертає увагу читача на джерела (у виносках або ж безпосередньо у прямій мові персонажа). Так, у пряму мову вже згаданого отця Андрія вкрапляються слова з притчі про блудного сина: “Возвеселитися і возрадуватися подобает, яко брат мой мертв бі і оживе, і изгибл бі, і обрѣтесе” [9, 267]. Звернення до євангельської притчі увиразнює у творі план оцінки: внутрішньо переплітаючись із фактом прозріння і навернення до рідних коренів шляхтича Василя Угерницького, притча “виштовхує” на перший план проблему національної зради і покаяння.

Вплив мовлення наратора на “чуже слово” у романі Ю. Опільського спостерігається у внутрішньому монологі. У більшості випадків наратор, передаючи почуття і думки персонажа, говорить про нього у третій особі. Внутрішній монолог Сагайдачного передається таким чином: “Ось тут стояв він з добром козацького лицарства, готовий до нападу на Крим, Очаків, Синоп, Кафу або й Стамбул, а там, на заході, ненависні ляхи усіма силами намагаються показати туркам якесь військо. . . , щоби уникнути війни... Що ж вийде з цього походу на Чорне море? Без сумніву, війна турецько-польська... Ось тому не треба, щоби козаки ішли у поміч “баборізові”. Ба, але війна з турками — це не комісія. Тут мусить він, гетьман, послухати приказу...” [15, 28]. Якщо у наведеному уривку замінити особовий займенник третьої особи на займенник першої, отримаємо звичайний випадок монологічної прямої мови. Рідше у романі зустрічаються внутрішні монологи персонажів без використання особових

займенників, відчутно стилізовані під мовлення наратора. Доброю ілюстрацією внутрішнього мовлення такого типу є монолог гетьмана Жолкевського: "...А сила пливе на схід! Там росте справжній велетен — тут ламаються гнилі підпори і мнний велетен валиться у власну гниль та нечисть. Треба сили... на те, щоб цього східного велетня — козацьку силу — звалити, розірвати, а м'ясом та кров'ю нагодувати змія, що здихає, і нове життя влити у гнилу суспільність. Треба за здоровим народом кинути на схід гниле панство, щоб воно мало нові терени для своєї галапасної діяльності" [9, 234]. Наратор займає внутрішню позицію відносно мовлення персонажів і, як бачимо, може зливати свою розповідь навіть з тими людьми, які є протилежними йому за світоглядом.

До характерних особливостей мовленнєвого плану Ю. Опільського належить часте звернення наратора до читача, що — поряд з публіцистичними відступами, заміненою прямою мовою — демонструє "голосну позицію" суб'єкта викладу. Ці апелювання виконують у творі роль певних філософських, "життєвських" узагальнень ("Самітно, бач, живе у світі сей, кому повірена судьба мільонів" [15, 28]); пояснюють ті чи інші події ("...обидва засуджені мали впливи в повіті, й покупили собі у короля сублевації, і шляхтич не міг без відповідних військових сил усунути з маєтності обох панів. У них, бач, було більше сили, ніж у нього" [9, 218]); розкривають внутрішній світ персонажів ("Велика, бач, була сила її духа та її віра і самостійні думки" [9, 271]). Таким чином, звертання наратора до адресата, а також неприховане ставлення до подій і персонажів, емоційність викладу надають тексту Ю. Опільського рис усноповідності.

Часопросторовий план у романі засвідчує, що наратор веде хронологію подій як з власної позиції, так і з позиції певних персонажів. Про несівпадання позиції наратора і персонажа у просторовому плані свідчить послідовний огляд суб'єктом викладу подій та персонажів, а також позиція "пташиного польоту", яка характеризується одночасним охопленням сцени з якогось одного спільного кута і передбачає досить широкий кругозір [6, 86]. Остання успішно використовується наратором при зображенні батальних сцен, розташування та вигляду фортець. З позиції "пташиного польоту" подається і опис двору шляхтича Бялоскурського: "Двір стояв на березі потоку і з цього боку був забезпечений лише високим дубовим парканом. З трьох інших сторін здіймався високий вал з час-

токолом, а, крім того, біля брами і в кутках обійстя стояли досить-таки високі башти з поверхами, стрільницями... Сам майдан був невеликий, а при ньому стояло лише кілька довгих хат... Господарські будівлі стояли поза укріпленням, на схилах горбків і серед лісу” [9, 178]. Незалежність позиції наратора підкреслюють і ті виміри, куди всезнаючий наратор переносить уяву читача. Україна — Крим — Туреччина — Україна — ось географічні простори роману. Композиційним прийомом такого переміщення у просторі є вирази типу “тим часом”, “тоді як”, хоча в інших випадках наратор обходиться без цих своєрідних маяків, які сигналізують про зміну просторової позиції наратора.

При співпаданні позицій наратора і персонажів суб`єкт мовлення в деяких випадках цілком перевтілюється у персонажа, тобто переймає на даний момент його систему оцінок, фразеологію, психологію. В інших ситуаціях наратор просто “прямує” за персонажем, не перевтілюючись у нього. В основному тут маємо справу з відтворенням розмов. Постать наратора у них майже непомітна. Тому можна говорити про наявність певного стороннього спостерігача, який фіксує сказане персонажами, спостерігає за їхньою поведінкою. Обізнаність такого типу наратора обмежена, він знає не більше за героїв роману. “Прикріплення” наратора до того чи іншого персонажа у творі Ю. Опільського відбувається на короткий час, виняток становить постать Юрка Угерницького, з яким наратор синхронізується частіше, ніж з іншими героями роману.

У темпоральній позиції наратора превалює минулий час, тобто зовнішній кут зору. Рідше у романі “Упирі” трапляється синхронізація наратора з часом героїв, відповідно у їх прямій мові вживається теперішній час. Наратор у творах Ю. Опільського може дивитися на зображені події також під кутом зору майбутнього: “Генуезька Кафа перестала існувати і уже ніколи не піднялася з занепаду” [15, 47]. Всезнаючий наратор передбачає тут майбутнє зруйнованого міста, про що герої знати не можуть.

Стосовно плану психології у романі “Упирі”, то наратор опиняється то на ретроспективній, то на синхронній позиціях. Зовнішність авторської позиції підкреслюється, по-перше, використанням дієслів, що вказують на об`єктивність розповіді (“він сказав”, “він зробив” і т. п.); по-друге, наявністю у тексті модальних слів або слів відчуження типу “очевидно”, “мабуть”, “ніби”. Слова такого типу вказують на присутність у

романі деякого синхронного спостерігача, пояснення якого ґрунтуються на припущенні: “У кімнаті були сліди страшного спустошення. Вікна виламано, стіни подірвано та порубано сокирою. Видно, хтось здирав сукно, яким була оббита кімната” [9, 210]. Отже, можна зробити висновок, що всезнаючий наратор у певних ситуаціях поступається місцем наратору-сторонньому спостерігачеві, який незримо присутній у зображуваних сценах.

Внутрішня позиція наратора передбачає наявність дієслів, які описують внутрішній стан людини (“він подумав”, “він відчув”, “йому здалося”, “він згадав” і т. п.). У романі наратор детально аналізує психологічний стан персонажів, здійснює своєрідний розтин людської душі: “Його лице було бліде і на вид спокійне. Але унутрі душі шаліла буря. Перед ним був його лютий ворог... Цей чоловік упав у його життя неначе шуліка у гніздо співучої пташки, збурих, спустошив його, обдер з усієї краси, усього добра, а полишив лише пекучий жаль, сором і безмежне, страшне, до розпуки зближене обурення, якусь звірячу скажену лють... Серед купецької валки, серед небезпек та пригод Дикого поля підгоїлася дещо важка рана. Тепер вона отворилася, мов вогняна гора, полум'я і дими обняли голову, кров залила мозок, здавила віддих, скорчила руки” [17, 8].

Проникнення наратора у психологію персонажів відбувається також через злиття мовлення суб'єкта викладу з внутрішнім мовленням цих персонажів. Доброю ілюстрацією та поштовхом до безпосереднього аналізу душі наратора, а також автора-письменника є монолог Юрка Угерницького, який повертається з турецької неволі в Україну: “... Перед ним Дніпро, степи, воля... Аж там ждало його життя у цілій повні. Там козацький лад без панів та рабів, безпека, мир, там жадано сил усього народу, жадано самостійности. Ось з ними, козаками, піде і народ по славним слідам князів, про яких розказував йому і Галі о. Андрей у далекій Іванівці” [16, 27]. Так автор-письменник утверджує необхідність об'єднання сил народу під козацьким проводом, щоб з мечем у руці відбудувати “державу святого Володимира”.

Таким чином, нараційна стратегія у романі Ю. Опільського “Упирі”, як і в інших його творах, репрезентована третьоособовою формою викладу, яка представляє тип всезнаючого наратора. Наратор зображує події під різними кутами зору, які проявляються насамперед в оцінному, а також у

часопросторовому, мовленнєвому, психологічному планах, що дозволяє констатувати позицію як наратора, так і автора-письменника.

Література:

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1986. – 444 с.
2. Легкий М. З. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. Дис... канд. філол. наук/Львів. держ. ун-т, 1997. – 182с.
3. Гром'як Р. Т. Про визначення поетики в світлі естетичної концепції І. Я. Франка//Поетика. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 16-21.
4. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – М. : Наука, 1979. – 352с.
5. Опільський Юліан. Втеча перед дійсністю//Нові шляхи. – 1929. – 7 листопада. – С. 112-119.
6. Успенский Б. А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. – М. : Искусство, 1970. – 225с.
7. Антонович В. Польсько-українські відносини XVII в сучасній польській призмі (З нагоди повісти Г. Сенкевича “Огнем і Мечем”)/Переклад Володимир Гнатюк. Львів. – 1904. – 66 с.
8. Маковей Осип. Про історичні оповідання //Діло. – Львів. – 1907. –Ч. 125. –с. 1
9. Опільський Юліан. Упірі /Упорядк. , підгот. тексту та вступна стаття П. Й. Ящука. – Л. :Каменяр, 1965. – 462 с.
10. Дорошенко Д. І. Огляд української історіографії. Державницька школа: Історія. Політологія. Право. – К. :Українознавство, 1991. – 255 с.
11. Опільський Юліан. Чорним шляхом. – Тернопіль. – 1991. – №3. с. 16-23.
12. Опільський Юліан. Чорним шляхом. – Тернопіль. – 1991. – №2. – с. 7-17.
13. Опільський Юліан. Чорним шляхом. – Тернопіль. – 1991. – №1. – с. 17-30.
14. Вишенський І. Твори. – К. : Художня література, 1959. – 268с.
15. Опільський Юліан. Івашко. – Тернопіль. – 1994. – №. 1 – С. 3-67.
16. Опільський Юліан. Чорним шляхом. – Тернопіль. – 1994. –№1. – с. 3-67.
17. Опільський Юліан. Чорним шляхом. – Тернопіль. – 1991. – №4. – с. 5-13.

Світлана Журба канд. філол. наук

Жанротворчі моделі імпресіоністичної повісті 20-х років

Осмислення художнього тексту як певної структури на сьогоднішньому етапі розвитку науки про літературу спирається на певні його рівні та відносно автономне їх з'ясування стосовно бінарних опозицій. Р. Барт твердить, що у сучасних дослідженнях повинні поєднуватися дві ідеї, які донедавна вважалися взаємовиключними: ідея структури та ідея комбінаторної нескінченності, реалізація яких повинна відбутися через спробу поєднати структуральний підхід із здобутками класичної спадщини [1]. Оскільки у художньому світі твору текст «народжується» зі слова, яке, несучи в собі енергію всіх попередніх його творців, потребує й нового одухотворення, то слушне твердження з цього приводу А. Ткаченка, який вважає, що «літературний твір є такою функціональною рухомою системою зв'язків, де кожен елемент, взаємодіючи з іншим, переносить на них свою енергію і навпаки, а всі разом індикують значно сильніше і якісно інше світло, ніж кожен зокрема. Це й витворює художню напругу формозмісту або ж змістоформи» [2]. Форма й зміст, як основні компоненти твору, нерозривно пов'язані і взаємозумовлені категорії, саме тому суть змісту виявляється в певній формі і не існує поза нею. Сприймати літературний твір починаємо із назви й авторського визначення жанру. Поняття жанрового різновиду, наприклад, повість несе найзагальнішу інформацію про форму й зміст твору. До основних чинників змісту відносять тему, проблему, ідею, а також тенденцію, пафос, конфлікт, характер та обставини тощо. Відповідно традиційними чинниками художньої форми є сюжет, композиція, предметна деталізація та художня мова. Це не весь перелік параметрів, адже «художній твір, що постає перед нами у всій своїй формозмістовій конкретності, яка може видатися ідеальною, гармонійною чи неідеальною,

дисгармонійною», тому, читаючи твір, «ми сприймаємо насамперед його текстуальну змістову форму, завдяки якій проникаємо і в глибинний, саме так сформований зміст, осягаємо «артистичну» ідею. В усій своїй конкретиці ідея не існує поза межами форми (тексту, структури, твору). Тут вона — дух літературного тіла» [3]. Отже, структура літературного твору сприймається як цілість завдяки поєднанню всіх її компонентів та рівнів.

Імпресіоністична повість — сюжетно-композиційно «нескомпонований» твір, бо визначити основні елементи її оформлення у традиційному значенні майже неможливо. Її структура нагадує фреску. Композиція у широкому розумінні — це і фабула, і сюжет, і позафабульні елементи (ліричний відступ, портрет, пейзаж, вставний епізод тощо), і розміщення й групування персонажів, і предметна деталізація, і структурні компоненти мови, і варіювання способів оповіді, які наявні у повісті цього стилю, і саме стиль в імпресіоністичному творі виступає організуючою якістю формозмісту.

Художня структура повісті М Хвильового «Санаторійна зона» — це ще один крок наближення до структури імпресіоністичної повісті. Щоденникова форма в українській літературі 20-х років менше поширена. Зразки такої форми зустрічаємо в зарубіжній прозі — В. Вулф, Дж. Джойс, М. Пруст. М. Хвильовий, вибравши таку форму, прагнув вийти на активний діалог із читачем-сучасником, вболівав за долю гуманістичного суспільства Він, як і його герой — Анарх, віддав усього себе революції, яка його зрадила. Смерть Анарха, як і згодом самогубство самого автора, — це заклик до милосердя над фанатичними лицарями революції. Авторка щоденника декілька разів зазначає, що повість про санаторійну зону їй все-таки не вдається, цим самим ніби виправдовуючи себе, висловлюючи віру, «що в темних очах моєї буйної неспокоїної республіки нарешті заграє голубий промінь і вона найде те, чого так довго шукає» [4]. Остання глава у творі написана якраз для цензури, хоч авторка заперечує це. Авторка щоденника із життя санаторію виступає у творі стороннім спостерігачем, вона тільки повідомляє про події, іноді коментує їх, проте її коментар не має оцінного значення. «Повість про санаторійну зону» — це не стільки щоденник хворої, а художній твір, який вона пише на основі нібито власних спостережень. Компонування образів побудоване, як і в класичному творі, на притягуванні та протиставленні: Анарх—Катря—

Хлоня та Анарх—Карно—Майя. Кут зору оповідача у повісті М. Хвильового обернений не тільки в сучасне, а й у дану актуальну мить — «тут і зараз». Події, передані з погляду одного героя або стороннього спостерігача, в імпресіоністичній повісті виступають здебільшого їх світом, їх баченням дійсності.

Форму щоденника використовує й М. Івченко у повісті «У сонячнім колі». Записки Івана Семеновича Косеня — вчитель фізики педтехнікуму — це органічна потреба вести щоденник, який, власне, «був не щоденник, а вірніше, інтимні записки, глибока й щира сповідь людини, вразливої і самотньої, що не могла б у своїх потаємних думках признатись найближчим своїм друзям чи знайомим» [5]. Ці записки, адресовані дружині Лілі, носили здебільшого не інтимний, а філософський характер. Якщо щоденник у повісті М. Хвильового обрамлює твір, то у творі М. Івченка це невеликі вкраплення філософського узагальнення, за допомогою яких передано внутрішні монологи героя.

Своєрідна жанрова структура повісті П. Панча «Повість наших днів» — це «твір у творі». Повість композиційно складніша, ніж інші твори П. Панча, і «таке поєднання різних часових площин було композиційною «новинкою» для прози того періоду» [6]. Редактор одного із видавництв читає своїм колегам твір із життя робітників — про будівництво склозаводу під керівництвом свого колишнього знайомого Свирия. Читання переривається коментарями спогадами про епізоди громадянської війни, в яких діє комісар Свир. Поєднання трьох часових площин у повісті доповнює картину зображення, увиразнює й збагачує твір (мається на увазі повість, яку читає редактор) новими деталями, а разом з тим вказує на нові моделі жанротворення. П. Панч одним із перших зробив спробу змодельовати часово-просторові координати, вивівши імпресіоністичну повість на нову композиційну перспективу. Виробнича тематика наприкінці 20-х років заявила про себе у повістях П. Панча «Повість наших днів» та М. Івченка «У сонячнім колі» і знайшла продовження у жанрі роману, наблизивши стильову палітру імпресіоністичної дійсності до реалістичного світобачення. Новелістична модель не домінує серед різновидів імпресіоністичного типу, хоча ефектна, несподівана розв'язка характерна для деяких повістей, зокрема, «Сентиментальної історії» М. Хвильового (Б'янка в останній момент вирішує віддати свою цноту непоказному, миршавому

співробітників), «Гармонії» Г. Косинки (Василь Гандзюк, після спілкування у тюрмі з більшовиками, вирішує піти в ряди Червоної Армії).

Однією з жанрових моделей імпресіоністичної повісті є твір О. Турянського «Поза межами болю». Хоч автор назвав «Поза межами болю» оповіданням, проте за жанровими ознаками — це повість. Сучасні дослідники визначають її як повість-поему, адже «твір написаний поетично ритмізованою прозою, з короткими уривчастими, речитативними реченнями, нерідко з філігранним емоційним малюнком інверсованої фрази, сповненої патріотичного психологізму» [7]. Пишучи повість під сильним враженням від пережитого, О. Турянський прагнув створити твір — «пісню вічності», яку востаннє співала скрипка й душа сліпого Шганцінгера, останній був символом людської величі. О. Турянський написав повість, що за формою і змістом, у той час, мала «прикмети новітнього, наскрізь європейського твору». Автор, володіючи величезним матеріалом, що міг лягти в основу роману, зумів «стиснути» переболіле, пережите у короткій повісті. Реальні події, що лягли в основу твору, автор передає за допомогою імпресіоністичної манери письма: уривчато, фресково, суворо й водночас — пісенно-поетично. Це справді поетичний твір у прозі, повість-поема, поема духу людському й материнській величі і любові, адже, недарма, майже всі персонажі в останні хвилини життя згадують про жінку — матір, дружину.

Художній текст до певної міри «завжди є вільне і не зумовлене емпіричною необхідністю одкровення особистості» [8]. Таким одкровенням особистості, повістю-сповіддю є твір М. Ірчана «Карпатська ніч». Починається повість розповіддю про етнічну несумісність бойків та гуцулів, про драму людини на війні, а вже потім йде розповідь, вірніше, сповідь простого бойківського селянина Матвія Шавали про своє поневіряння на заробітках в Америці, а тепер, на старості літ, його змусили воювати в австрійській армії. Екскурс не характерний для імпресіоністичного твору, але він вказує на менталітет бойківського селянина і допомагає у розкритті психології героя. Автор визначив жанр твору як оповідання, проте за обсягом та композицією можемо стверджувати, що це повість. Стиль повісті — поєднання імпресіонізму з елементами натуралізму, символізму, психологізму.

Імпресіоністична повість в українській літературі післявоєнного періоду набирає нових якісних змін:

посилюється драматизм у розкритті подій і в характеристиці персонажів, «потік свідомості» трансформується іноді у щоденникові записи («Санаторійна зона» М. Хвильового, частково «У сонячній колі» М. Івченка). Саме у такій формі митці намагалися передати свої враження від побаченого, відчутого. Розкриваючи внутрішній світ персонажів, автор хоче щоб все зображене говорило само за себе, без будь-яких підказок і коментарів було підставою для оцінки героя. Імпресіоністична техніка Г. Косинки, вважала М. Ласло-Куцок, є наслідком «шукування більш тонких, специфічно-художніх засобів вловити суперечливий, часом химерний розвиток суспільних процесів». Саме тому письменник «нотує потік свідомості учасників подій, фіксує хуткоплинні явища, і щоб не губити їх динаміку, передає все фрагментарно, еліптично, пунктирно» [9]. Цей процес помітний у повістях Г. Косинки — «Мати» та «Гармонія, епічна канва яких переривається ліричними вкрапленнями, візіями, спогадами, імпресіями. Манера письма нагадує Головка.

Отже, структурна організація імпресіоністичної повісті розширюється завдяки художнім експериментам цієї доби. Пліуралізм у трактуванні творів давав змогу художньо досліджувати складну побудову творів. З'являються цікаві новинки-різновиди повісті: повість-поема, повість-спогад, повість-щоденник.

Література:

1. Барт Р. Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е. По // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. - Львів: Літопис, 1996. - С. 387.
2. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): Підручник для гуманітаріїв. -К. : Правда Ярославичів, 1997. -С. 142.
3. Там само. - С. 140.
4. Хвильовий М. Твори: У 2 т. - К: Дніпро, 1990. - Т. 2. - С. 486.
5. Івченко М. Робітні сили: Новели, оповідання, повісті, роман. - К: Дніпро, 1990. - С. 524.
6. Дончик В. Петро Панч. - Оповідання. - К: Дніпро, 1989. - С. 30.
7. Пінчук С. Осип Турянський // Турянський О. Поза межами болю: Повесть-поема; Син землі: Роман; Оповідання. - К: Дніпро, 1989. - С. 30.
8. Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. - Львів: Літопис, 1996. - С. 319.
9. Ласло-Куцок М. Українська радянська література - Бухарест: Критеріон, 1975. - С. 59.

Ярослав Козачок, доцент

Остання дискусія Миколи Костомарова.

Думка про відхід Миколи Івановича Костомарова в 70-х роках на ренегатські позиції, про уявні заклики його до своїх однодумців покоритися обставинам і припинити активну роботу навіть найлояльнішого щодо уряду характеру настільки усталена, що здається абсолютною істиною. Так, у відомого історика О. Субтельного читаємо: “Інший піонер українського руху — Микола Костомаров — після 1876 року став висловлювати відверто занепадницькі думки. Той, що колись із викликом писав: “Хай ні росіяни, ні поляки не вважають, що їм належить земля, на якій живуть українці”, тепер радив своїм товаришам слухняно підкоритися політиці царату” [13, 253].

Міжтим твори Костомарова розкривають іншу картину — послідовного обстоювання української ідеї, праці на її користь у можливих за таких обставин формах, публічної декларації своїх поглядів всупереч політиці переслідування всього українського.

Свідченням того є останнє, одне з найгостріших ідеологічних зіткнень Костомарова з шовіністичними проявами. В цьому, скажемо принагідно, аргументовано і твердо підтримав українського вченого відомий російський історик О. Пипін. Опонентом у дискусії був на цей раз М. Ф. де Пуле, котрий у лютому 1882 року виступив у “Русском вестнике” (ч. 2) зі статтею “К вопросу об украинофильстве”.

Де Пуле Михайло Федорович (1822 — 1885) — педагог і письменник, походив із дворян Тамбовської губернії. Освіту одержав у Харківському університеті на історико-філологічному факультеті. Служив у Воронежському кадетському корпусі, а потім директором Віленської гімназії та інспектором Полтавського корпусу навчальних закладів. Відомий як біограф поетів Кольцова і Нікітіна. Публікувався в “Русском слове”, “Вестнике Европы”, редагував Воронежські

“Губернские ведомости” (1862 — 1863) та “Виленский вестник”.

Стаття де Пуле була типовим зразком безпардонного політично заангажованого злобного нападу на українство, одягнутого для форми в науковоподібну оболонку, наповненого ненавистю і спрямованого проти української культури, літератури, мови. Вона сповнена звичним уже набором усталених для того часу інсинуацій проти української ідеї та її adeptів. Тут навмисне замовчування одних фактів і перекручення інших, політичні звинувачення в сепаратизмі, висміювання української мови і літератури як естетично меншовартісних - всі професійно розраховані удари урядового лакея в ранзі професора по незахищених об'єктивно слабких місцях проблеми українства, псевдонаукові підтасовані аргументи і шовіністично заангажовані висновки типу “нет і бить не может”.

Все це зібране в полемічний кулак і опущене на голову і душу вже тоді хворого старого вченого, втомленого безконечністю нерівної боротьби за те, що само собою мало б бути зрозуміле: мова дана кожному народові природнім його правом. Вже на той час і сама вартісність української літератури не ставилася під сумнів. Тільки сліпа ненависть не дозволяла це бачити або притлумлена прислужництвом відсутність відчуття об'єктивізму. Загалом стаття де Пуле “К вопросу об украинофильстве” справляє враження писаної на замовлення для вивіреного удару по ідеї й особливо по самому Костомарову з метою дискредитувати його і припинити раз і назавжди діяльність патріота в цій галузі.

Свідченням цього є той факт, що, коли Костомаров не зреагував на першу статтю-виклик де Пуле під такою ж назвою, опубліковану ще в березні 1881 року в “Вестнике Европы”, залишив випад без уваги, - той повторив виклик у лютому 1882 року статтею “К вопросу об украинофильстве”. В ній уже підкреслено прямо і недвозначно: “Дана стаття наша є не що інше як виклик до п. п. Костомарова та Пипіна. Для людей науки, для них неможливе ні мовчання, ні застарілі полемічні прийоми.”²

Таке пряме звертання свідчить, між іншим, про те, що, хоч Костомаров на той час вочевидь у своїх позиціях розхо-

² Прим. : Цит. за: Грушевський М. С. “З публіцистичних писань М. І. Костомарова”. – К., 1928. Далі цит. за цим виданням з позн. відповідного числа символу та цитованої сторінки.

дився з більш прогресивним радикальним крилом українофілів, однак значення його постаті в розвитку національної ідеї далеко не було вичерпаним. Маємо, отже, ще один доказ і ваги Костомарівської позиції, і його діяльності загалом.

Контекст перебігу полеміки для Костомарова ускладнювався наявністю літературної дискусії між прихильниками теорії “домашнього вжитку” української мови, виразником якої він був, та тими, хто прагнув для неї європейського рівня естетичних просторів; між прихильниками національного первня діяльності та адептами соціальних пріоритетів (див., напр., “Діалог про українську національну справу” між Б. Грінченком та М. Драгомановим).

Знеохочувала Миколу Костомарова до дискусії свідомість того, що він наперед знав і її зміст, і характер, і неможливість та небажання опонента дійти будь-якого розуміння. Зобов'язувало ж те, що апеляція йшла від професійного літератора з проєкцією зацепити “честь мундира”, на що вчений рангу Костомарова і його рівня не міг не зреагувати.

З'ясуємо суть і характер дискусії та значення позиції Костомарова, оскільки саме в цій дискусії виражена квінтесенція попередніх думок письменника. Вона є свого роду вершиною його полемічно-публіцистичної діяльності. Виступ Костомарова в цій дискусії, як підкреслювалося вище, спростовує усталену думку про неоднозначність його позицій щодо національного питання, зміну своїх переконань у залежності від обставин, нарешті остаточний відхід від прогресивних позицій.

Де Пуле, задекларувавши в перших рядках статті “К во-просу об украинофильстве” нібито науковий підхід до питання, вже на кінець абзацу стереотипно переводить розмову в політичне русло. Він відверто і цілком слушно підкреслює, що українофільство — це не тільки вузько філологічна суперечка за своєрідність та окремішність української мови і літератури. Його об'єми і параметри ширші і глибші. Зрозуміло і очевидно, що на увазі де Пуле має український сепаратизм. Однак, замість розвивати і аргументувати далі думку про сепаратизм, він починає цинічно глумитися з усього, що пов'язане з українством.

Відверто і грубо скептично висловлюється де Пуле про творчість Шевченка, Квітки, схвалює закриття в Києві відділу “Російського географічного товариства”, підкреслює політичну небезпеку для уряду будь-яких інших українських національних

демонстрацій. Звинувачення Костомарову серед низки глумлинь було одним із найприциплініших ударів: “Бути не може, щоб наш історик, такий плодовитий і такий запопадливий в ратоборстві за малоруську мову, нічого історичного не написав нею, ні одного тому (з багатьох) своїх досліджень не обробив нею! А, здавалося б, п. Костомаров повинен це зробити, і на доказ своєї ревності (її щирості і раціональності), і на доказ того, що російський вчений малоруського походження легко обійдеться без загальної літературної мови і має право дозволити собі такі примхи як “виклад своїх думок так, як він вважає для себе кращим” [4, 848].

Такі докори на адресу Костомарова були вже для нього звичними, він неодноразово давав на них відповіді. Але не це було головним у полеміці. В змісті статті і позиції де Пуле загалом сублімувалися сутність, характер і головні тенденції всієї офіційної державницько-шовіністичної антиукраїнської опозиції. Дискусію Костомаров — де Пуле, як уже підкреслювалося, загалом можна вважати в цьому контексті центральною. Особливо це стосується позиції де Пуле.

Щодо Костомарова, то свого апогею в формуванні концепції національної ідеї та діяльності на її захист Костомаров уже сягнув і нового слова годі об’єктивно було від нього чекати. Позиції ж де Пуле знайдуть згодом і на тривалий час свої численні ідейні проєкції-варіанти, набудуть модифікацій також методи боротьби з українством, котрі й сьогодні, хоч у рудиментарному характері, але живо функціонують. Саме тому вдамося до ширших посилань на тексти статей де Пуле.

Довільно сфальсифікувавши історичні факти, де Пуле ще в першій звинувачувальній статті декларує головні ідеологічні засади своєї позиції в цій дискусії. На його погляд:

1. У Росії до Петра було три мови і писемності: а) російська (московська); б) західноросійська (білоруська і малоруська); в) церковнослов’янська.

2. У XVIII ст. сформувалася російська літературна мова на базі великоросійської московської мови, єдина для всіх, спільна.

3. Паралельно з її розвитком ішло вимирання інших. Російська літературна мова стала мовою спільної культури і літератури і поширювалася всюди.

Міркувати про іншу якусь мову, вишукувати її, творити її не тільки протягом усього XVIII століття, але і в першій половині XIX, -на думку де Пуле, - безглуздий алогічний аб-

сурд. Цілком закономірним для такої позиції є висновок, задля якого, власне, і конструйовано всі попередні історичні “логізми” де Пуле. Він сформульований грубо, цинічно, з усвідомленням абсолюту своєї позиції, сили і безкарності: “Штучне створення літературної мови, особливої для малоросів, є задум, примха, ні на що не потрібна, нічим не виправдана і абсолютно шкідлива для всіх трьох руських племен, як явище, що не зближає, а відчужує і роз’єднує їх один від одного. Можливість створити (тобто сколотити, скувати, зляпати) нову літературну мову річ не особливо складна, але вона ще зовсім нічого не доказує і найменше доказує історичну і логічно в такій штучній мові потребу і зовсім не свідчить про її органічну якість” [4, 851].

Де Пуле поблажливо, навіть з натяком на зверхню симпатію ставиться до діяльності перших письменників мало-руською мовою. “Люди з невеликими літературними обдаруваннями, вони зовсім не були подібні до пізніших українофілів, таких як пп. Костомаров і Куліш; вони просто були літературними дилетантами, котрим нічого було робити на загальноросійській літературній арені. Вони звичайно, попри власне бажання, ненавмисно впливали на розвиток українофільства; але їх, відверто кажучи, не можна вважати родоначальниками останнього...” [4, 859].

Подвійна мораль “наукової” розвідки де Пуле проглядається в такій позиції, котру можна вважати одною з тональних. Задекларувавши з деякою дозою погрози, що українофільство — явище не таке вже й невинне і що він має намір розкрити його справжню сутність, де Пуле водночас фактично зводить причину явища до такого собі романтичного характеру мислення українофілів, викликаного нібито впливом етнографізму.

“Українофільство зобов’язане своєю появою пробудженню наукового етнографічного руху, - пише де Пуле, - що почався у нас з 40-х років поточного століття, і було обумовлене цілковито романтичним ставленням до своєї країни і народу. У нас дуже багато говорилося і писалося про романтизм літературний, белетристичний, але майже нічого — про романтизм науковий, породжений поширенням етнографічних занять і загалом успіхами етнографії. Ця остання наука ще до цього часу справляє на російську людину якийсь розслаблюючий вплив: віддавшись їй, вона у більшості випадків починає відвертатися від сучасності і дивитися назад; вона тратить

інстинкт і розуміння дійсності і впадає в історичну мрійливість” [4, 861]

Фальсифікуючи дійсність, де Пуле вбачає генезу етнографічного романтизму лише в початках 40-50 років XIX століття. Він називає ці роки важкими для розумового розвитку (очевидно, українців — Я. К.), що спричинило потворний характер вияву етнографічного романтизму. Означенням “потворний характер вияву” де Пуле номінує українофільство, справедливо відзначаючи, як центральну його постать, Костомарова, - “повного виразника українофільства”.

Де Пуле стверджує, що і в питанні українофільства Костомаров залишається таким же невинним романтиком, як у питанні літературному. Навіть на схилі літ він залишається найстарішим “романтиком-Дон-Кіхотом”. На думку де Пуле, Костомаров мав би відмовитися від свого українського походження, як це зробили його земляки брати Станкевичі, тим більше, що за походженням він “почти не малорос”. І думає, і творить він майже виключно російською, а його твори українською де Пуле характеризує не інакше як “забавкою”: “...ми не маємо причин залишати без уваги обставини, що полегшують провину нашого поважного історика проти історичної правди. Знявши з п. Костомарова докір у домислах і примхах, ми тим з більшою силою настоюємо на його романтичній хворобі, на його idee fixe...” [4, 862].

Де Пуле вважає, що діяльність Костомарова, так як і діяльність росіянки Марко Вовчок, є виявом не сили, а слабкості українського руху в літературі. Знайшовши для українофілів “историческую почву”, де Пуле знову робить наголос на головному пункті своїх тверджень, котрий стисло, але категорично декларує ще раз: “...прагнення українофілів створити нову малоросійську літературну мову є явище неприродне і дуже шкідливе як літературний розкол” [4, 854-855].

Літературний сепаратизм, на думку де Пуле, — не наслідок, а причина українофільської діяльності літературних “отщепенцев”, а тому за ними “потрібен найсуворіший контроль з боку держави і суспільства” [4, 855]. Від існування української літератури, — продовжується далі великодержавно-шовіністична сентенція, — народові “ні холодно, ні тепло”. Він прекрасно обходився останніх півтора століття без неї і обходитиметься надалі. З таких позицій де Пуле називає мову не українською, а “українофільською”, прорікаючи софізми на зразок: «Якщо дійсно дискримінується українофільська мова,

то чим же дискримінується український народ, для якого вона абсолютно чужа?” [4, 856].

Серед тих, хто, на думку де Пуле, з повною апатією ставилися до ідеї українофільства, були Бодянський, Григорович, Максимович. Тобто, вважає він, можна відверто захоплюватися українським словом, піснею, гумором, літературними творами, але одночасно зневажати “хохломанські затії”. Більше того, “хохломанська затія” обурює українця, не зараженого цією хворобою, ображає його, “зачіпає за живе”. “Вона посягає на його духовну свободу і на його культурні блага; воно насильно тягне його в культурний розкол, в такого роду сепаратизм, за логікою котрого виходить, що Квітка і Шевченко — наші, а Пушкін і Лермонтов не наші, а москалі!” [4, 860] - пише де Пуле, свідомо інкримінуючи українофілам ненависть до надбань світової, насаперед російської культури.

Найбільше тривожить де Пуле, що українофільський рух ворожий до імперської єдності, саме на цьому він робить основний акцент, звичайно, переводячи дискусію з питання про художні якості та достоїнства молоді української літератури та національного походження її авторів у політично загострене русло примітивних звинувачень. Його обурює те, що Костомаров закликає українця думати, вчитися, писати, співати своєю мовою - українською. “Правда це чи фантазія? Факт це чи знов інсинуація?...” — запитує де Пуле Костомарова, наперед знаючи, що поставлене в тому ракурсі і в такій формі питання не може мати з боку Костомарова однозначної і прямої відповіді.

Приводом для осміяння українства стала також еволюція поглядів П.Куліша, “колись гарячого бійця за українофільство, який потім різко змінив свій погляд на українську старовину... Дозволяється думати, що П. Куліш не підніме тепер списа на захист українофільства. Редакція “Основи” після закриття цього журналу майже повністю перейшла до Варшави, де й вступила на державну службу. Там, у польському середовищі і атмосфері, особи, що складали українофільський гурток, порядно ставилися до виконання своїх службових обов’язків і, кажуть, дуже скоро отверезіли, визнавши минуле “гріхом своєї юності і своєї несвідучості” [4, 857].

Де Пуле з фальшиво-риторичним пафосом закликає всіх українофілів покаятися, зректися своєї поваги до мови, котра і доброго слова не заслуговує, і приречена на забуття: “Белінський сміявся з українофільської мови. Ми не

наполягаємо на такому гумористичному до неї ставленні; але вона, крім повної антипатії, нічого іншого не заслуговує в ставленні тих, хто розуміє його несолідарність ні з малоруським племенем, ні з малоруською народною поезією, ні з малоруською старовиною, ні навіть з таким обдаруванням, яким володів Шевченко” [4, 857].

Далі де Пуле твердить, що поступово з XVII століття російська мова ставала і стає все зрозумілішою і доступнішою для українського населення і навіть смішно говорити, що у всіх бідах українців винна російська мова. Ясна річ, підтасовується поняття “вини” мови і уряду, ігнорується факт, що саме з XVII століття царський режим нівелював, асимілював, знищував усі прояви українського, і саме з допомогою такого насильства російська мова оволодівала суспільним простором. Поступово, крок за кроком, але невідворотно втілювалася в життя ідея уніфікації мов української, білоруської і інших, оскільки манкуртизація народів здійснювалася майже без організованого спротиву з їх сторони (окрім польського) аж до середини XIX століття, коли загальні демократичні процеси в Європі почали частково впливати і на поспільство Росії.

Де Пуле безапеляційно відкидає навіть саму думку про вживання української мови в церковних проповідях, про переклади церковних книг українською. Єдина церква — єдина віра — єдиний російський народ — вірнопіддане гасло, для практичного втілення якого прислужилася і стаття де Пуле. Історичним і філологічним безглуздям видається йому думка, що малоруська література з самого виникнення завжди була народною в дійсному смислі слова, так як сама мова цієї літератури є мовою простого народу.

Опонент Костомарова переконує всіх у тому, що не російські українофіли мали вплив на австрійських, а навпаки, і саме галицькі українофіли, на думку де Пуле, для росіян чи не більші вороги, ніж поляки. “Ім (галицьким українофілам — Я. К.) дозволено вважати своїми Максимовича, Костомарова, Куліша і Чужбинського (останніх двох де Пуле не вважає за вчених — Я. К.) і чужими — Погодіна, Соловйова, Срезневського, Бодянського і т. п. Для них свої — Гулак-Артемівський, Квітка і Шевченко і чужі — такі малоруські діячі на користь російського літературного слова, якими були у свій час князь Безбородько, Трощинський, Богданович, Капніст, Гнедич, Гоголь; для них своя — мікроскопічна літературка, крім однієї особи (Шевченка), складена з дуже

сумнівних обдарувань. І з принципу є чужою їм одна з найбагатших слов'янських літератур — література російська! Не маючи змоги досягнути галицьких українофілів, де Пуле всю злобу спрямовує на підросійських і закликає проти них усю рать собі подібних вірнопідданих.

“Якби не завелись у нас свої українофіли, — пише де Пуле, — свій літературний розкол, і тоді нам не слід було б підтримувати галицьке українофільство, як таке, що породжує там в себе смуту, у всьому для нас шкідливу. Все, що можемо ми зробити в ставленні до галицького українофільства, це — ігнорувати його, залишити його в спокої, в абсолютній впевненості, що воно, як лож, щезне само собою, тільки б ми не дрімали, тільки б сприяли людям, котрі не виділяють себе з великої загальноросійської сім'ї” [4, 863].

Засліплений ненавистю шовінізму, де Пуле смішний і безсилий у своєму намаганні зупинити об'єктивність і неминучу закономірність розвитку літератури, розпочатого саме “наївними” романтиками-українофілами. Говорити про її другосортність наприкінці ХІХ століття — означало не знати або навмисне (підкреслення наше — Я. К.) не бачити правди. Зрозуміло, вчений такого рангу як де Пуле правду цю розумів, бачив незворотність естетичного розвою українського слова і літератури в цілому. Але, охоплений свідомістю власної безкарності, не хоче рахуватися з реаліями, ігнорує їх. Очевидно, вважає незнищеною силу, котрій узаявся служити. Розуміння незворотності процесу розвитку літератури викликає особливий гнів де Пуле.

“У наш ліберальний час, коли національна і племенна свідомість розвивається всюди з неповстримною силою, малоросійський літературний рух можна затримати, але не можна знищити: раніше чи пізніше він досягне своєї кінцевої мети, тобто малоросійська літературна мова нібито отримає належне їй значення, стане нарешті культурною мовою для цілого племені!” - читаємо далі в статті [4, 864]. Стає очевидним, що саме цей факт — причина злостування і гніву.

Застосовуючи полемічний прийом “від зворотнього”, де Пуле називає цілий ряд факторів, які б, на думку його опонента Костомарова, — мали це забезпечити. Він майже дослівно викладає позицію Костомарова і краще за нього самого, оскільки не оглядається на цензуру, розкриває прогресивний характер його національних українофільських позицій:

1. Українська мова повинна ввійти в школу і церкву, витіснити звідти російську мову.

2. Київський і Харківський університети, а також Київська духовна академія перейдуть на українську мову викладання.

3. Слід увести національну мову викладання в гімназіях шести губерній: Київської, Подільської, Волинської, Чернігівської, Полтавської і Харківської.

Саме перший із факторів особливо відстоював Костомаров, розуміючи в подальшому і два інші. Таким чином, його теорію української мови “для домашнього вжитку” трактує де Пуле як перший крок до становлення і поширення української мови по всій Україні, саме так її розуміє ніби “витягаючи” Костомарова з вузької щілини захисної позиції “домашнього вжитку” і розкриваючи повно справжні бажання і наміри патріота.

“Та признавши щирість і скромність бажань М. І. Костомарова, не можна ще на цьому заспокоюватися, бо інші українофіли ідуть значно далі “домашнього обихода”; не самі петербурзькі фельетоністи, але і такі вчені як п. Пипін вже прямо говорять про культурне значення малоросійської мови, без котрої нібито замре в своєму розвитку чотиринадцятимільйонне малоросійське плем'я. Ну і хай собі говорять! Але...ні кроку до справи, ні найменшої поступки українофільським прагненням!..” [4, 865-866], — декларує де Пуле. І далі продовжує: «Ми також, тобто все російське освічене товариство (а не цензура, не адміністративні власті), повинні не хотіти, не повинні дозволити виділення малоросійської літературної мови із загальноросійської» [4, 866]. де Пуле навмисне перекручує значення термінів “етнічна група” і “народ”, свідомо принижуючи українство. Він розуміє, що ні Польща, ні Німеччина, ні Франція не є імперіями. Там якщо і є відмінності у мові окремих етнічних груп, то це суть діалекти, а не окремі мови. Але висловлюється про український народ як про етнічну групу. І цим ставленням найбільш повно зазначає заангажованість позиції безсилля, ненависті перед невідворотністю прогресу, котру сам добре розуміє.

Зміст і характер відповіді Миколи Костомарова під назвою “З приводу статті п. де Пуле про українофільство.” (“Вестник Европы”, 1882, т. III, кн. 5, с. 434-437.) відрізняються від попередніх на цю тему. Звинувачення для

Костомарова звичні, хоч висловлені особливо гостро і з претензією на фахове обґрунтування позиції. У відповіді Костомарова вже відчувається втома хворої людини, нехїть до чергового повторювання. Адже наперед відомо: воно не буде почуте тими, хто не бажає чути. Тон статті навіть назагал виглядає примирливим. Костомаров аж ніяк не сподівався зустріти під статтями в “Русском Вестнике” підпис вченого-історика та літературознавця де Пуле, котрого раніше глибоко поважав і рахувався з його іменем.

Тон виклику, гострота звертань для Костомарова були теж дивними і неприємними: “До цього часу він (де Пуле. — Я. К.) був у літературі відомий як поважний і трудолюбивий дослідник вітчизняної історії і історії літератури. Тепер він у всеозброєнні журнальної полеміки виступає на ратоборство з прибитим, заклъованим українофільством” [12, 434].

Далі Костомаров не без іронії зауважує: “Ну, а якщо б хто-небудь (вже ж ніяк не я) зауважив авторові, що його випадки вважаються надто дрібними і сам п. де Пуле не настільки авторитетом у цій справі, щоб з ним обов’язково вдаватися до з’ясувань у друку? Судячи зі скромності автора, про котру він сам нам усім оголошував, здавалося б, саме така думка повинна була прийти йому до голови. В мене, проте, була зовсім інша причина залишати без уваги випадки п. де Пуле. Причина ця — що я вже вважав, ніби достатньо сказав разом усім, хто хотів про це знати, все, що міг і як умів, у своїх статтях, надрукованих в “Русской старине” минулого року і в лютневих книжках “Вестника Европы” 1881 і поточного 1882 року. Нічого іншого з питання про малоруське слово я не можу повідомити ні п. де Пуле, ні кому-небудь іншому” [12, 435].

Идеться, безперечно, тут не тільки про меншу активність полемічної пристрасті, але й про відверте ігнорування противника. Адже Костомаров знає і розуміє справжні причини, які змусили вчену людину говорити речі, розуміючи їх фальшиву суть. Звідси його спокійний тон переконаності в своїй правоті і почуття гідності та виконаного обов’язку. В цьому світлі філіпкі де Пуле виглядають жалюгідними. Саме так оцінює їх Костомаров, спростовуючи одна за одною інсинуації і злобні випадки опонента.

Принагідно зазначимо, що спад полемічної публіцистичної активності (а не зміна позицій — Я. К.) Костомарова почався вже після хвороби 1875 року. У важкому стані, як відомо, він навіть не знав, що його мати вже покійна. Хвороба і смерть

матері помітно підкосили його здоров'я. Через кілька років сталися ще дві вкрай важкі події, про котрі практично не згадують дослідники життя і творчості Костомарова, за винятком Михайла Возняка. Костомаров двічі, у 1881 і 1884 роках, потрапив під кінний екіпаж, що рухався з достатньою швидкістю, і двічі чудом залишився живим. Ці трагічні сторінки його життя багато в чому спричинили характер його діяльності, вплинули на здоров'я і відмірені йому долею роки життя.

У відповіді “З приводу статті п. де Пуле про українофільство” Костомаров підкреслює, що не має наміру повторювати тези, котрі він виклав у минулих публікаціях з приводу оборони українського слова. Різкі, їдкі, багаті софізмами і самозакоханими шовіністичними висловлюваннями статті де Пуле, котрі більше нагадували садистські знущання переможця над переможеним, а не наукову полеміку, не могли вивести Костомарова з тієї навіть нетривкої рівноваги, до котрої він прийшов на схилі літ. Костомаров лише нагадує читачеві, що не від де Пуле сподівався таких зухвалих випадів хоч би тому, що де Пуле виріс в малоросійським краї. Костомаров мав честь його знати в студентські роки в Харкові — осередку тодішнього українофільства. Довший період життя де Пуле жив в Малоросії і мав би близько знати український народ і його звичаї.

Костомаров не вважає предметом полеміки, що і він сам, і де Пуле, як і більшість інтелігентів, вважають себе росіянами. Предметом дискусії служить лише те, що малоросійський народ є відмінним від російського, особливим, про що не може не знати де Пуле. “Він, очевидно, це добре знає, а проте запевняє, нібито мова культури, мова інтелігенції, доступна всьому малоруському народові і нібито сам народ не проміняє її на мову теперішніх і майбутніх Шевченків” [12, 436].

Костомарова прикро вражає категоричність висловлювань та небажання де Пуле взагалі згадувати про будь-що українське, навіть визнаючи існування української літературної мови та велич талантів Квітки і Шевченка. Він далі підкреслює, що його опонент часто вдається до обману і перекручень. Питання української мови, ще раз підкреслює Костомаров, стосується українського люду і його подальшого розумового розвитку. А необхідність етнографічно та історично вивчати цей народ, його духовний світ і матеріальний побут ще

ніж не говорить про прагнення замінити великоросійську культуру в Україні на “штучну” українську.

Костомаров заперечує твердження де Пуле, нібито О. Бодянський, В. Григорович, М. Максимович холодно ставилися до ідей українофілів: “Усіх трьох покійників знав я дуже близько і можу засвідчити з чистою совістю, що все, сказане про них п. де Пуле, — кричуща неправда. Всі троє ставилися з великим співчуттям до ідеї розвитку малоруської мови і до вивчення народного малоруського життя. В. І. Григорович, правда, не писав нічого по-малоруськи, але визнавав себе малоросом, відтіняючи свою національну особливість. М. О. Максимович переклав малоруською “Слово о полку Ігоря”. О. М. Бодянський видав по-малоруськи у віршах “Наські українські казки” під псевдонімом Іська Материнки. Останній особливо відзначався прив’язаністю до всього малоруського і до такої міри не був чужий українському патріотизму, що я сам ставав з ним з деяких питань до гарячих суперечок: це було навіть у рік його кончини. Покійного Афанасьєва-Чужбинського п. де Пуле називає великоросом, уродженцем Воронезької губернії, тоді як мені достеменно відомо, що він був уродженцем Лубенського повіту Полтавської губернії” [12, 436].

На злобний випадок де Пуле, що українофіли — розкольники, за котрими потрібен суворий контроль зі сторони держави і поспільства; що їм треба дозволити свободу, але тільки в слові, а не на ділі, що “не книжки їх треба переслідувати, не утворену ними мову, а шкідливі зухвали спроби їх надати останній неналежне значення і провести її туди, де бути зовсім не належить, де стоять не його сани, куди сідати він не повинен і не сміє” [12, 437], - Костомаров відповідає належним чином: “Залишається пошкодувати, що п. де Пуле поставив своє нічим не забруднене письменницьке ім’я в ряд таких поліцействуючих писак, від котрих повинна відвернутися всяка чесна людина!” [12, 437].

Цими словами поставлена остання крапка в полеміці Костомарова з приводу української мови і літератури. В них названо нарешті своїм іменем і численних опонентів в особі де Пуле, і характер їх висловів. Отже, остаточно також ствердив Костомаров несхитність і правоту власної позиції патріота, трудівника на ниві національної ідеї.

Література:

1. Вашкевич Г. Из спогадів про Миколу Івановича Костомарова //Киевская старина. – К., 1895.
2. Волинський П. К. Теоретична боротьба в українській літературі (перша половина ХІХ ст. –К., 1959.
3. Гром'як Роман Історія української літературної критики (від початків до кінця ХІХ століття). – Тернопіль, 1999.
4. Грушевський М. С. З публіцистичних писань Костомарова. – К., 1928.
5. Доповідна записка Його Вел. Імператору Олександрю І. –Державна публічна бібліотека ім. Салтикова-Щедріна. – Фонд О. В. Головіна. – 6. №97. – Арк. 109.
7. Де Пуле М. Ф. К вопросу об украинофильстве//Вестник Европы. –1881. –кн. 1.
8. Де Пуле М. Ф. К вопросу об украинофильстве//Русский вестник. – 1882. –ч. 2.
9. Дорошкевич О. К. Реалізм і народність української літератури ХІХ ст. —К., 1986.
10. Історія української літератури 70-90-х років ХІХ століття/ За ред. О. Д. Гнідан. – К., 1999.
11. Коряк В. Нарис історії української літератури. – К. . 1929.
12. Костомаров М. І. З приводу статті п. де Пуле про українофильство//Вісник Європи. –1882. - т. 3, кн. 5. – с. 434-437.
13. Субтельний О. Історія України. – К., 1991.

Наталія Коломієць, викладач

**Своєрідність психологізму
в зображенні особистості
і засоби його художньої реалізації
в оповіданні Б. Грінченка «Без хліба»**

Психологізм у мистецтві розвивався і збагачувався разом з ним. Його естетична суть активно досліджувалася й обговорювалася у вітчизняному літературознавстві, однак залишається ще чимало аспектів, які потребують ґрунтовного вивчення. Як зазначав А. З. Костенко, «специфіка» психологічного аналізу «і досі залишається недостатньо розробленою нашим літературознавством» [13, 182-183].

У сучасному літературознавстві можна спостерігати різні підходи в тлумаченні самого поняття психологізм. З усього розмаїття значень, якими найчастіше наділяють термін «психологізм», можна представити систему певних наукових позицій щодо обраної проблеми:

— психологізм як науковий метод (Ю. Б. Кузнецов [14], В. М. Лесин та О. С. Пулинець [15] та ін. ;

— психологізм як індивідуальна особливість художнього стилю письменника (А. Б. Єсін [5], Т. С. Карлова [9], М. П. Пивоварова [16]);

— психологізм як складова проблеми психології творчості (А. Г. Васадзе [2], О. Г. Ковальов [10], І. Страхов [17];

— психологізм — застосування психологічних знань до вивчення художнього явища (Ю. Б. Кузнецов [14]);

— психологізм як один із аспектів дослідження особистості (М. П. Кодак [11], М. П. Пивоваров [16], В. В. Фащенко [18] та інші).

Ми не ставимо своїм завданням повністю дослідити всі аспекти цього явища, предметом нашого дослідження є психологізм в зображенні особистості. А. Ієзуїтов у статті «Проблеми психологізму в естетиці та літературі» відзначає,

що дана проблема є естетично значимою тим, що саме в ній гостро «проявляються» внутрішні протиріччя особистості, яка відображає і носить у собі протиріччя і конфлікти епохи та суспільства» [7, 55]. Ця проблема пов'язана із змістом та формою вираження потаємно-внутрішнього життя людини, її почуттів та настроїв, свідомості та підсвідомості. У її рішенні безпосередньо виступає особистість самого письменника, його індивідуальний, психічний склад [7, 52-53].

Дослідники проблеми психологізму на різноманітному художньому матеріалі показали, що літературні твори різних епох відбивають багатогранне життя людини, а психологічний аналіз допомагає заглибитись у мотиви поведінки героїв, визначити провідні риси характеру. Вони вивчали прийоми психологічного аналізу в художніх текстах, оскільки ця родова якість літератури передбачає розкриття психіки людини через певні засоби.

Ю. Андреев на матеріалі літератури 30-х років ХХ століття показав основні прийоми психологічного розкриття особистості: фізична помітність персонажа як реально існуючої людини (манера говорити, поведінка, ставлення до людей та ін.), тісна співвіднесеність внутрішнього світу героя з історичними подіями, соціальну єдність між епохою та особистістю [1, 72-73].

На прийоми психологічного аналізу, які використав Ю. Бондарев у романі «Берег», звернув увагу А. П. Іванченко. Дослідник відзначив, що персонажі в творі характеризуються через дії, жести, вираз обличчя, лексику, інтонацію мови, манеру говорити, одяг і т. п. Зображуючи вчинки героїв, письменник розкриває їх приховані мотиви [6, 84], а, відтворюючи їх внутрішнє життя, користується засобами підкреслення деталей [6, 86], антитези [6, 79], підтексту [6, 89], уявного алогізму поведінки дійових осіб [6, 81] і т. ін.

На думку В. В. Компанійця, найважливіше місце серед форм вираження внутрішнього світу особистості посідають самоаналіз героя та авторська характеристика його думок та переживань. «Але цьому служать і такі засоби, як, наприклад, діалог, показ героя через сприйняття його іншими людьми, розкриття внутрішнього світу через зовнішній предметний світ і т. п.» [12, 20]. Крім того, до сфери психологічного аналізу він відносить також психологічні, психофізичні, психофізіологічні та психофізіономічні паралелізми [12, 20-21].

У працях теоретиків літератури помітне прагнення дати чітке визначення терміну «психологізм» як предмету і властивості художнього відображення. Так, Є. Г. Шик вважав, що художній психологізм допомагає зрозуміти соціальну дійсність і осягнути внутрішній світ людини в складній взаємодії з оточуючим середовищем [19, 26-27].

У дослідженні М. П. Кодака «Психологізм соціальної прози» зроблено спробу науково обґрунтувати та окреслити постійний апарат основних літературознавчих категорій, пов'язаних з висвітленням проблеми психологізму. Зокрема, дослідник розрізняє терміни «психологізм», «психологічність» та «психологічний аналіз». Він пише: «психологічність — родова прикмета мистецтва слова (як літератури, так і фольклору), його іманентна властивість виражати психіку людини; психологізм (художній) — декларована «рухомою естетикою» або науково реставрована з творчою практикою (автора, школи, напряму) система соціально-психологічних поглядів на людину у світлі естетичних сподівань даного часу; психологічний аналіз — метод образно-логічного осягнення історично характерної соціально-психологічної суті людини в художній творчості» [11, 7].

На думку В. В. Фащенко, «психологізм — універсальна, родова якість художньої творчості. Його предметом є відображення внутрішньої єдності процесів, станів, властивостей і дій, настроїв і поведінки людини, а також соціальних груп і класів» [18, 49]. Дослідник вважав, що поняття психологізм та психологічний аналіз взаємопов'язані і відірвано не існують навіть у теорії. В. В. Фащенко вважає, що зображенню душевних станів та духовного життя служать такі засоби: жести й рухи [18, 95], комплекс міміки й пантоміміки [18, 94], інтонація, поза і постать [18, 93], психологічний портрет [18, 98], вираз очей, обличчя і уст [18, 100], прийоми живої мови очей [18, 103], рухи й антирухи (стан нерухомості, як вияв характеру чи стану людини) [18, 98], пейзажні штрихи [18, 109] й т. п. Про психологічний стан героя говорить і структура реплік (розламаність фрази, повторення, паузи) [18, 111]. Крім того, може бути й інший засіб — «безпосереднє відтворення у монолозі чи діалозі душевних переживань, химерні переплетіння яких називаються прямо» [18, 112]. Душевні стани персонажів, на думку дослідника, можуть бути передані «прямо — у монологах-самозвітах, у розповідях про

поведінку спостережуваних осіб, а також через специфічну будову діалогів, з ремарками і без них» [18, 114].

У статті ми намагаємося простежити своєрідність психологізму у зображенні суб'єкта епічного твору, звертаючи увагу на те, за допомогою яких художніх засобів передається внутрішній стан персонажів, як концепція людини письменника переломлюється і втілюється в художніх образах.

Слід зазначити, що у своєму дослідженні ми спиралися на наукові здобутки Н. Л. Калениченко, яка досліджуючи співвідношення психологічного і соціального у прозових творах кінця ХІХ — початку ХХ століть, звернула увагу на такі засоби передачі психологічного життя особи, як: діалог з глибоким підтекстом; монолог [8, 120]; внутрішнє мовлення; невластива пряма мова; простеження письменником процесу мислення персонажу, пульсацію його думки, автопсихоаналіз самого героя; підтекст [8, 124]; уривчасті, схвильовані, розпачливі інтонації; внутрішня сповідь героя [8, 125]; передача психологічних переживань через вчинки, жести, вираз очей [8, 124] і т.п., а також А. Б. Єсіна, який вважав, що меті відтворення внутрішнього світу персонажа підкоряються прийомом та способами змалювання людини. Літературознавець виділяє такі ознаки організації художньої форми, які передають психологізм художнього письма: збільшення деталей, що характеризують внутрішній світ героя зменшення зовнішніх деталей; процес спогадів постає як психологічний стан [5, 32]; зовнішні деталі мотивують внутрішній стан, впливають на особливості мислення [5, 33]; деталі портрета розкривають певні риси характеру, психології людини [5, 36] та ін. До розповідально-композиційних форм епічних стилів дослідник відносить: розповідь від третьої [5, 37]; розповідь від першої особи [5, 40]; внутрішні монологи [5, 41]; рефлексивне внутрішнє мовлення (психологічний самоаналіз) [5, 41]; потік свідомості [5, 42]; пряме авторське психологічне змалювання. Засоби снів, видінь та введення в розповідь персонажів-двійників [5, 43], на думку А. Б. Єсіна, є специфічними композиційно-розповідними формами психологізму, які використовуються письменниками порівняно нечасто. Але з їх допомогою розкриваються нові психологічні стани, відбиваються процеси асоціацій, інтуїції. Прийом замовчування [5, 48] про процеси внутрішнього життя та емоційний стан героя допомагає зробити змалювання внутрішнього світу потенційно дуже емким.

Враховуючи накопичений науковий досвід щодо проблеми психологізму та визначення прийомів психологічного аналізу літературного твору, ми дотримуємось думки, що психологізм — категорія методологічна, виступаючи складовою системи творчого методу, є також і естетичною категорією. У своїх конкретних формах виявлення в літературі він виступає фактором організації образної структури творів, виражається у системі художніх засобів і прийомів зображення.

Підтвердженням цьому може бути аналіз оповідання Бориса Грінченка «Без хліба», провідним в організації художнього тексту якого є психологізм. На думку письменника, людина не може бути злочинною за своєю природою, такою її роблять обставини і соціальна дійсність. Це яскраво подано в оповіданні «Без хліба». Персонаж цього оповідання не виняткова особа і не особа, що потрапила у виняткові обставини. Підтвердженням цьому є слова, адресовані йому, коли він хотів найнятися на роботу, щоб сім'я не вмерла з голоду: «і так багато, кажуть, наймитів», «Геть!... багато вас тут ходить таких!...» [3, 249]. Він відчуває себе приниженим через свою злиденність, бо «одежа - лата на латі» і можуть подумати «що гольтіпака, пройдисвіт якийсь...» [3, 249]. Автор зазначає, що Петро доведений злиднями до відчаю, йому «дитячий плач мов серце краєв. Так хіба жalem поможеш?» [3, 250]. Він наважується позичити зерна у громади, йде в ратушу, але йому відмовили і цим підписали вирок на голодну смерть. Він хотів розважити жінку, щоб не плакала, але відчував, «як у самого на серці все важче та важче стає» [3, 252]. Йому вже не сила терпіти голод і злидні, він починає задумуватись над соціальним устроєм: «Хіба ж то правда? . староста не дав, а як сам, то хіба не бере відтіля ж? Торік же вкрав четверть ячменю... Вони крастимуть наше добро, а ти з голоду вмирай... злість у його серці заворушилася відразу на старосту... Він у достатках, — Петро думає, — та ще й краде, а я голодний, то що мені робити» [3, 252-253].

Петрові здавалося, що «хтойзна-що зробив би він старості». Він шукає виходу з становища, розмірковує: «Не вмирати ж з голоду! Мое ж добро, не чие там, бо й я ж туди зсипав, а тепер, як мені їсти нічого, так дати не можна!» [3, 253]. І як протест у Петра визріває думка: «Ну, так я ж у вас не прохатиму! Я й сам без вас візьму! .

— Не чуже ж я візьму, а своє. Коли не дають самі, треба криткома брати» [3, 253].

Автор зауважує, що Петро потроху до цієї думки звик і перестав її боятися. Він намагається виправдати своє рішення: «Усюди неправда!» [3, 253]. І тепер, як зазначає Б. Грінченко, «йому не здавалося гріхом украсти» [3, 253]. Але дружині про свій намір не говорив, «бо почувався, що він не по правді робить». Письменник показує, що персонаж тяжко переживає і не відразу зважується на злочин, у творі зазначається: дружина Петра «стала помічати, що з Петром робиться недобре щось..., а запобігти лихові не знала чим» [3, 253]. Він тяжко переживає, не може спати вночі, «тільки ще дужче почав з одного боку на другий перевертатися» [3, 253]. Соціальна приреченість породжує в душі Петра злість на людей, що «так і клекоче у грудях» [3, 253]. Він відважується на злочин в момент психологічного шоку: «Піду та й украду, — думав він, і йому не здавалося, що він погано робить, бо він просто забув про це, неначебто про це й думати не було чого. Спокійно й сміливо йшов, нічого не лякаючись» [3, 255].

Відважившись на злочин, він не холоднокровно здійснює крадіжку, а в полоні страху, який охоплює всю його істоту, Автор передає відчуття персонажа: «І відразу страшно Петрові стало. Щось перехопило дух. Серце застукало в грудях. Він зупинився, став прислухатись. За спиною аж морозом сипнуло.

Піймають, піймають! Злодій! .

І знов одразу, наче снігом обсипало... Він увесь тремтів».

Б. Грінченко точно і багатогранно передав нервові збудження персонажа на рівні емоційної реакції, уявного програвання ситуації розкриття злочину, рухів, що виражають занепокоєння, відчуттів, що є виявом вже некерованих психофізичних реакцій людини на страх. Саме в цьому можна спостерігати, на нашу думку, певні екзистенційні вкраплення у стильову манеру письменника, оскільки він акцентує увагу на відчутті «страху, відчаю, самотності, страждання, смерті» [4, 225], зосереджується на трагічному началі людського буття.

Автор акцентує також увагу і на тому, що персонаж чинить злочин у стані афекту. Він не тільки наголошує на зовнішніх проявах цього стану, а й передає внутрішні відчуття персонажа, його думки: «Петро здригнувся. Хто це? Сторож? Серце колихнулось у грудях, а далі немов застигло — Петро слухав. Холодний піт виступав у його на лобі. Він так і закам'янів, піднявши руки вгору до свердла... Зерно сипнуло. Трясучись, як у пропасниці, Петро понадсипав усі три мішки» [3, 256].

Часом психічний стан персонажа у творі пояснюється і соціальними обставинами, найчастіше це постає в авторських коментарях: «Дома злидні zostалися злиднями, але й за те хвалити бога, що хоч голодні не сиділи. А про крадіжку й досі не чуть було нічого. Петро заспокоївся. Отже ні, не заспокоївся... Він давно вже загубив свій спокій, давно його не стало, аж із тієї темної ночі, як він під гамазеями був» [3, 257].

Слід зазначити, що автор акцентує увагу на тому, що персонажі не втішаються порятунком від голодної смерті, їх мучить сумління, відчуття гріховності. Петро втрачає спокій. Горпина «сумна-сумна ходить», «мов не та до його стала» [3, 257]. У творі показано і психологічно вмотивовано порушення психологічної гармонії в родині. Злочин деформуючим відлунням озвався в душах персонажів. Письменник подає і соціальний, і морально-етичний, і психологічний вплив злочину на людину: «Він не докоряв жінці: його самого вже починала гризти згадка про те діло. ...У ті похмурі ночі не було йому спокою. Бо загинуло його щастя, може, навіки загинуло. А воно ж було колись, те щастя, було навіть і тоді, як голод її мучив. А тепер усе зникло. Тільки груди пече, так пече...» [3, 257-258].

Драматичне нагнітання створюється за допомогою повторення протилежних за значенням слів, що співвідносяться зі словом «щастя»: «загинуло» — «було», для підсилення вжито синонімічний повтор «зникло», а також повтор слова «пече», «так пече», що передає підвищений ступінь переживання персонажа через муки сумління. Автор подає і психологізовані портрети персонажів, що переживають злочин, які змучені психічною гризотою, не можуть змиритися з вчиненим поступком: «Каганець потроху блимав, і при його світлі жінка здавалася ще більш змученою, ніж удень. Обличчя змарніло, очі позападали, і якась мука світилась у їх у той час, як вона їх піднімала від коліски. Жаль стиснув серце Петрові. ...щось стисло, мов кліщами, горло...

Обоє ми гинемо... Уся душа перемучилась...

...я казала — не роби... я любила тебе, а ти злодієм зробивсь.

— ...Я не тим це зробив, що... ти знаєш, що не можна було цього не зробити...» [3, 258].

Прозаїк використовує ряд засобів і прийомів, щоб передати трагіко-драматичну ситуацію у творі: це і уривчастість,

схвильованість мови персонажів, недомовленість, натяк. Все це в сукупності готує до сприйняття того висновку, який роблять самі персонажі: «Краще б я з голоду вмерла, ніж це сталося!» [3, 258]. Це твердження репрезентує якнайкраще авторське бачення людини з демократичних кіл, яка живе за морально-етичними та звичаєвими законами свої предків. Тому для неї краще смерть фізична, але з відчуттям своєї моральної чистоти та правоти, ніж смерть моральна, з втратою честі, гідності і морально-етичного статусу у суспільстві. Автор акцентує увагу на безкомпромісності народної моралі, на тому, що злочин завжди залишається злочином, і виправдати його нічим не можна. У творі показано, що моральне самокатування людини з демократичних кіл страшніше соціального. На цьому автор акцентує такими словами:

«— Не життя, а мука...

І вона тяжко заридала... Довго ховала свою муку і ось тепер та мука сльозами вибухнула. Тільки ж не пособили ті сльози, не винесли лиха з душі... ще тяжче їй на серці було тоді, як вона пригадувала, що її чоловік — злодій» [3, 258-259].

Своєрідне психологічне трагіко-драматичне нагнітання створюється портретною характеристикою головного персонажа оповідання «Без хліба»: «І в його обертом ішла голова. Він ходив як несамовитий, і його позападали очі іноді так страшно блищали, що Горпина часом лякалась його» [3, 259].

Вихід з цієї ситуації персонаж знайшов у каятті, у щирій спокуті, бо психологічне самознищення робить життя нестерпним і непотрібним. Петро знову переживає, як зазначає автор, психологічний шок «як тоді, коли він ішов красти», «його перестрічали люди, а він і не бачив їх». Він був готовий на будь-яке покарання, аби очистити душу, тривога не покидала його. Автор підкреслює це словами: «...Побачив коло волості громаду, серце заколотилося йому в грудях. ...слів зрозуміти Петро не міг. ...Голова йому палала...» [3, 260].

Письменник звертає увагу в творі на психічний стан свого персонажа в момент зізнання у злочині:

«Петрові перехопило дух, він ледве дидав.

— Люди добрі! Простіть мене, бо я злодій! я вкрав з гамазеї...

І те промовивши, він упав до ніг громаді» [3, 260].

Своєрідно подає у творі Б. Грінченко і соціальний аспект як злочину, так і спокути його та прощення. Громада не дала

«арештувати Петра», «нічого не зробила Петрові», «груда не розумом, а якимось серцем почула, як Петро міг дійти до такого діла, і ніхто більше не згадував про його» [3, 260].

Автор зазначає, що після спокути, після відшкодування громаді зерна Петро «немов удруге на світ народився», у душі персонажа запанував спокій, настала психічна рівновага, у родині відновилися теплі стосунки, дружина стала такою, «як і перше була, ...і стали вони знову жити, як жили» [3, 260]. Найголовніше в житті людини, на думку автора, душевна і соціальна гармонія, без неї життя стає нестерпним і втрачає сенс.

В. оповіданні Б. Грінченка «Без хліба» відбилось прагнення письменника подати діалектику душі головного персонажа, певний психологічний генезис злочину: жаль за дружину і дитину — відчай через приреченість на голодну смерть — злість через соціальну несправедливість — психологічний шок перед злочиним — страх викриття злочину — вчинення злочину у стані психологічного афекту — психічне відлуння злочину — психічна гризота, муки сумління — психологічна готовність до спокути — психічний стан під час спокути — відновлення душевної рівноваги і соціально-психологічної гармонії.

Своєрідність психологізму в оповіданні Б. Грінченка «Без хліба» при зображенні внутрішнього світу персонажів знаходить своє вираження у своєрідній організації художньої форми, застосуванні системи художніх засобів: композиційних елементів (передачі психічних процесів через вираз обличчя, психологізований портрет, жести, рухи; розкриття прихованих мотивів поведінки через зображення вчинків героїв; розкриття внутрішнього через зовнішній предметний світ), мовностилістичних засобів; психологічні деталі; синонімічних повторів («не по правді робить» — «погано робить»; «спокійно, сміливо йшов» — «нічого не боячись»; «сумна, сумна ходить» — «груди пече, так пече»; «щастя загинуло» — «не життя, а мука») та повторів протилежних за значенням слів, тобто лексичної антитези («щастя — «мука»), порівнянь («трусачись, як у пропасниці», «щось стисло, мов кліщами, горло») та метафор («дитя — чий плач мов серце краєв», «злість у його серці заворушилась», «так і клекоче в грудях», «жаль стиснув серце», «ті сльози... не винесли лиха з душі»).

Своєрідність психологізму виявляється в оповіданні і у використанні різних розповідально-композиційних форм епічного повісткування, як-от: розповідь від третьої особи; пере-

дача роздумів персонажів у авторській інтерпретації; передача письменником процесів мислення персонажів та пульсації їх думок; потік свідомості; зображення соціально-психологічного портрету епічного персонажа через сприйняття його іншими дійовими особами твору; внутрішня мова і психологічний самоаналіз; внутрішній монолог; авторські коментарі, спрямовані на уточнення психологічних реакцій персонажів, підпорядковані розкриттю їх внутрішнього світу, гами їх психологічних переживань.

Цьому ж підпорядковані і мовностилістичні прийоми та засоби: структура фрази (розламаність, обірваність), недомовленість, натяки, паузи.

Письменник в оповіданні подав як зовнішні ознаки психічних станів («увесь тремтів», «Петро здригнувся», «холодний піт виступив у його на лобі», «він так і закам'янів»), так і відтворив їх зсередини («перехопило дух», «серце застукало в грудях», «за спиною морозом сигнуло», «наче снігом обсипало», «серце колихнулось у грудях, а далі немов застигло», «голова йому палала», «в його обертом йшла голова»).

В оповіданні «Без хліба» можна спостерігати вияв психологізму у парадоксальності висновків та суджень («краще б я з голоду вмерла, ніж це сталося», «тим це зробиш (злочин)..., що не можна було цього не зробити», «я любила тебе, а ти злодієм зробився», «громада не дала арештувати Петра... не розумом, а якимось серцем почула, як Петро міг дійти до такого діла»). Крім того, автор вдавався до прямого називання психічних станів і відтворював різні психологічні аспекти: муки сумніння, відчуття гріховності, неспокою, нервово збудження, жаль, образу, сум, тривогу, обурення, злість, страх, гнів, відчай, самотність, страждання від морального самокатування, стан спокути.

На основі проведеної роботи можна стверджувати, що зображення персонажів у стані психологічного афекту постає як стильова домінанта, в основі якої лежить психологізм в зображенні людської особистості. Все це є свідченням того, що для творчості Бориса Грінченка властиве не лише проявлене зображення життя людей з демократичних кіл, відображення найхарактерніших суспільних суперечностей доби, а й відтворення душевного світу своїх персонажів, їх переживань, спричинених дійсністю, психологічна вмотивованість їх вчинків. У зв'язку з цим творчий метод Б. Грінченка має ознаки критичного реалізму з помітними вкрапленнями екзистенційної

проблематики, що служить поглибленій психологічній характеристиці персонажів.

Література:

1. Андреев Ю. Человек в мире. Поиски и утверждение принципов социально-психологического анализа в советской литературе 20-30-х годов // Проблемы психологизма в советской литературе. – Л. : Наука ЛО, 1970. – С. 58-101.
2. Васадзе А. Г. Проблемы художественного творчества. – Тбилиси: Мецниереба, 1978. – 174 с.
3. Грінченко Б. Без хліба // Грінченко Б. Твори: В 2-х т. – Т. 1. – К. : Вид-во Академії наук Української РСР, 1963. – С. 249-260.
4. Екзистенціалізм // Літературознавчий словник-довідник. – К. : Академія. – С. 225.
5. Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы: Кн. для учителя. – М. : Просвещение, 1988. – 176 с.
6. Иванченко А. П. Принципы изображения человека в советской военной прозе // Концепция человека в эстетике социалистического реализма. – М. : Мысль, 1977. – С. 72-100.
7. Иезуитов А. Проблема психологизма в эстетике и литературе // Проблемы психологизма в советской литературе. – Л. : Наука, 1970. – С. 39-57.
8. Калиниченко Н. Л. Психологізація літератури. Співвідношення епічного і психологічного, психологічного і соціального // Калиниченко Н. Л. Українська література кінця ХІХ – поч. ХХ ст. Напрями, течії. – К. : Наукова думка, 1983. – С. 115-132.
9. Карлова Т. С. Мастерство психологического анализа в ранних произведениях Л. Н. Толстого. – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1964. – 100 с.
10. Ковалев А. Г. Психология литературного творчества. – Л. : ЛГУ, 1960. – 136 с.
11. Кодак М. П. Психологізм соціальної прози. – К. : Наукова думка, 1980. – 162 с.
12. Компанец В. В. Художественный психологизм в советской литературе (1920-е годы). – Л. : Наука ЛО, 1980. – 113 с.
13. Костенко А. З. Діалектика художнього образу: Нові аспекти теорії соціалістичного реалізму. – К. : Дніпро, 1986. – 311 с.
14. Кузнецов Ю. Б. Розвиток психологізму в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. // Проблеми історії та теорії реалізму кінця ХІХ – поч. ХХ ст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 221-249.
15. Лесин В. М., Пулинець О. С. Психологічний метод, або психологічний напрям у літературознавстві // Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. – К. : Радянська школа, 1971. – С. 345.
16. Пивоваров М. П. Майстерність психологічного аналізу (Роман «Повія» Панаса Мирного). – К. : Вид-во Академії наук УРСР, 1960. – 124 с.
17. Страхов И. В. Проблемы и методы психологии творчества // Вопросы психологии творчества. – Саратов, 1968. – С. 3-60.
18. Фашенко В. В. У глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури. – К. : Дніпро, 1981. – 279 с.

Н. КОЛОМІЄЦЬ

19. Шик Э. Г. Особенности психологизма повестей В. Астафьева // Проблемы психологизма в художественной литературе. – Томск: Изд-во Томского университета, 1980. – С. 26-43.

Ірина Курант, аспірант

Творчість Пантелеймона Куліша в оцінці Сергія Єфремова та Миколи Зерова

Резонанс особистості Пантелеймона Куліша набуває звучання щоразу, коли загострюється проблема української ідеї. Постає потреба осягнення його індивідуальності, з'являються все нові підходи. Висліди, як правило, традиційні: неможливість осягнути суперечливу багатоманітність його складної постаті. Годі думати, що сама кількість означень набуде якості та системної ясності, завершеності без урахування суспільного та естетичного контексту оцінок, позицій критиків. Має значення при цьому також “вилуцнення” правди з безлічі недостеменно потрактованих фактів, апріорних позицій дискредитації Пантелеймона Куліша насамперед як виразника ідеї самодостатності українства.

Зіставлення оцінок з протилежних позицій, в контексті визначальних для становлення української критики дискусій, з різних платформ і підходів має особливе значення. Надто коли джерелом оцінок є першодумки великих мислителів, прокладені по “первотропу”, фундаментальні за характером і значенням. Йдеться про зіставлення позицій Миколи Зерова та Сергія Єфремова в оцінці Пантелеймона Куліша.

В першого — з широких позицій світової культури, естетичної думки з часів античних до культури європейського сучасного критикові контексту. При цьому принаявність у Миколи Зерова потужного аналітичного дару, відходу від традиційних народницьких позицій, широкого погляду на мистецтво як вільний вияв творчої інтенції, незаангажованості соціоцентричними тенденціями складала те нове, нетрадиційне слово в історії української критики, якому судилося прокладати її сучасні параметри. Глибоко національний органічний підтекст мислення Зерова і його оцінок вартості спадщини Пантелеймона Куліша яскраво виявляються в особистісних проявах став-

лення Миколи Зерова до нього як індивідуальності, до патріота, який боров “тупість і муругу лінь”, кликав у Європу свою подолану і потоптану Україну і чорноробом прокладав їй туди дорогу. Як гімн безсмертю звучать кінцеві рядки сонета М. Зерова “Куліш”:

І навіть в смертних муках агонії

В повітрі пише ще його рука [5, т. 1, 32]

Для позиції ж Сергія Єфремова характерне намагання осягнути Куліша як складну людину і бурхливого громадського діяча, що попри колосальну працьовитість на благо національної ідеї постійно шукав її сутність, брав на себе часом неспівмірний щодо сил тягар національного пророка, був незрозумілий і часто належно не поцінований. Загальноприйнято вважати позицію Сергія Єфремова класично соціоцентричною.

Суспільній вартості літератури в його концепції, за усталеною в літературознавстві думкою, надається першорядна і визначальна роль. Він тлумачив вартість літератури, в тому числі й творчості П. Куліша, з позиції обстоювання в ній певної соціальної чи політичної ідеї, критикував зокрема Миколу Зерова за “абстрактність” оцінок. Однак це не завадило йому укласти своєрідний “табелі про ранги” українських письменників, в основі якого майже безпомилкове розуміння саме естетичної вартості їх спадщини. До цього часу спроб категоричного спростування цих означень немає. За висловом М. Наєнка, говорячи про “що” і “як” у літературі, він дотримувався послідовної думки про те, що без першого говорити про друге було б неможливим [6, 8]

Зіставлення поглядів М. Зерова і С. Єфремова на творчість Пантелеймона Куліша не тільки, як побачимо далі, несподівано виявляє все ж своєрідний “спільний знаменник”, але й сприяє розширенню стереотипних рамок в оцінці самих критиків. Такі стереотипи, на думку М. К. Наєнка, постають наслідком певних аберацій у судженнях, що залежать не насамперед від суспільних обставин і контекстів [6, 8].

Зрештою, зіставлення позицій критиків лежить у парадигмі перманентних пошуків дилеми «розуміння мистецтва як соціально заангажованого явища чи як естетичної самодостатності - “чистого мистецтва”, “мистецтва для мистецтва”... Пошуки відповіді на це питання — наскрізний сюжет роздумів про критику” [1, 5].

Зіставляючи позиції М. Зерова і С. Єфремова в оцінці П. Куліша, зважаємо також на особливості того періоду, коли вони визначалися і висловлювалися. Віктор Петров характеризує його як час гострих полемік з приводу “розмежування двох напрямів: народницького і а-народницького та антинародницького” [8, 16]. У такій ситуації часто навіть окремі вислови трактувалися як визначальні в тій чи іншій позиції. Так було, для прикладу, з цитатою з статті С. Єфремова “В поисках новой красоты”, де він обороняє розуміння українського письменства як письменства специфічно селянського і яка згодом стала визначником його як однозначно послідовного адепта саме народництва в критиці.

І М. Зеров, і С. Єфремов надають великого значення в становленні Куліша як письменника короткочасній діяльності “Основи”. Дволітню історію “Основи” Зеров вважає вартою уваги незалежно від тих соціально-громадських причин, що сприяли становленню чи стали причиною закриття часопису. Обидва критики поділяють письменників “Основи” на два покоління: кирило-мефодіївців та шістдесятників. Творчість Куліша при цьому становить своєрідну особність, пов’язує тих і інших в ідейно-мистецьку єдність.

Не концентруючи уваги на соціально-політичних умовах, що супроводжували появу та функціонування “Основи”, Зеров надає особливого значення публікаціям П. Куліша і М. Костомарова, виділяючи працю останнього “Две русские народности”, де з’ясовано принципову різницю між українським і російським народами. При цьому М. Зеров стверджує думку Миколи Костомарова про особливо сильне прагнення особистої свободи як характерну ознаку українства. Він підкреслює також вплив позицій цієї статті на творчість і загалом погляди П. Куліша. Обидва критики говорять про наслідувальний щодо Шевченка характер поезії П. Куліша, що спричиняло несприйняття його писань сучасниками і викликало особливе ставлення Куліша до Шевченка.

Однак Микола Зеров як історик літератури мав свої позиції, які визначалися насамперед його мистецьким кредо, широким колом його наукових інтересів. В них щодо оцінки творчості Пантелеймона Куліша принайвні системність, логіка, раціональність і виваженість підходів, зваженість означень. Натомість для підходів Сергія Єфремова характерна перевага емоційного начала, яке спричиняє послаблення логічного, деякий суб’єктивізм, намагання осягнути психологію вчинків

Куліша, перевага подекуди белетристичного стилю над науковим тощо.

Що ж до визначення місця П. Куліша в пантеоні славетних діячів за “хроматичним рядом” Єфремова, то Микола Зеров також загалом бере його за основу, за винятком деяких уточнень, “залежно від новознайдених матеріалів чи новіших поглядів на історично-літературні явища” [4, т. 2, 6]

Обидва критики відзначають, що на зламі 60-х років П. Куліш пропагував потребу всебічного розвитку жанрів і тем української літератури, дбав про розкриття національної самобутності форм буття рідного народу, висував вимогу живої етнографії — достовірного відтворення народного характеру, селянського побуту, народних звичаїв та обрядів, орієнтував письменників на фольклорно-оповідну традицію, творче опрацювання образного слова народу.

“Не знижуватися до популярного переказу, а, навпаки, підноситися до вершини творчої думки — от шлях української літературної мови” [4, т. 2, 211], - так розуміє Зеров погляди П. Куліша щодо розвитку українського письменства. Зумів побачити Микола Зеров у поглядах Куліша прагнення докзати, що справжня література не повинна опускатися до народнопоетичних, народнооповідних стилізацій, хоч би й досконалих, ані до копіювання реальної дійсності. Тобто, можна зробити висновок, бачить критик естетичний бік поглядів П. Куліша.

Єфремов же насамперед зазначає, що Куліш стояв на традиційному для українського письменства ґрунті реалізму. На його думку, вимога одухотвореного відображення життя, на що орієнтував Куліш, мала більше романтичний, загальний, ніж реалістичний характер, точніше, Єфремов також у свою чергу підкреслював поєднання естетичних засад романтичного і реально-соціального характеру.

В інтерпретації Миколи Зерова домінує оцінка саме мистецької вартості писань і діяльності Пантелеймона Куліша. Причому ця домінанта проступає в цілому циклі лекцій, розвідок, статей. Можливо, саме те, що Зеров підходить до оцінки Пантелеймона Куліша саме з літературно-критичної точки зору, дозволило йому виразити більш упорядкований, системний погляд на сильні і слабкі сторони таланту Куліша як митця. “Куліш — центральна задача у вивченні українського письменства 40 — 60-х років” [4, т. 2, 185], - означає про-

блему і визначає одразу місце митця в становленні української літератури Микола Зеров.

Ґрунтовно окреслює критик джерельну основу для визначення постаті Куліша, розкриває оцінки його творчості як сучасниками письменника, так і наводить новітні означення, характеризує позиції критиків. Окремі лекції присвячує М. Зеров таким прозовим творам, як “Михайло Чернишенко”, “Чорна рада”, поетичній збірці “Досвітки”, а також поетичній діяльності в цілому. Творчість Пантелеймона Куліша освітлює Микола Зеров як у контексті літературної доби, так і окремо при оцінці значення журналу “Основа”. Не оминаючи специфічних ознак характеру Куліша, Зеров не акцентує їх окремо, поза творчістю та громадською діяльністю письменника. Тому його визначення і видаються об’єктивно відстороненими або, як їх характеризує Єфремов, — абстрактними.

Сергій Єфремов власне з позиції індивідуальних людських ознак намагається розкрити сутність Кулішевої творчості, тому, зрозуміло, не досягає системності, котра властива оцінкам Зерова. Але що стосується особистісних характеристик, то вони надзвичайно точні, виразні, написані з намаганням досягнути боріння і боління великого трудівника української ідеї. Не випадково саме означення Миколи Єфремова стали надалі магістральними, набули розвитку, започаткували шукання виразень і уточнень постаті письменника в психологічній царині його надзвичайно багатой індивідуальності.

Попри іноді різку категоричність, в оцінках Єфремова домінує захоплення аж до пієтизму, визнання того, що зробив Куліш сам-один за багатьох, через що був і залишається віхою української ідеї ХІХ століття: “Куліш — це дві людини в одній подобі, - читаємо в Єфремова, - якийсь ходячий контраст, дволикій Янус, нерозгадана загадка не тільки для сучасників, а й для нащадків, перед якою з подивом стають і читачі, і критики [3, 395].

Микола Зеров не бачить необхідності для критики оцінювати особистість митця з точки зору побутової чи навіть суспільної поведінки. “Замість шукати об’єктивних причин, що зумовили ті чи інші кроки Кулішеві, - пише він, критикуючи позицію Єфремова, - історик літератури задовольняється тим, що нотує в творчості Куліша катаклізми та злами, називає його трагічною фігурою, дволиким Янусом” [4, т. 2, 186]. Критик слушно зазначає, що тогочасній добі бракувало належ-

ного рівня об'єктивності та наукової безсторонності в студіях над творчістю Куліша. Зауважимо, що проблема ця не розв'язана і сьогодні. Спостерігається неспівмірність нагромаджених деструкцій, спотворених тлумачень і кількості та якості наявних досліджень.

Ще одна розбіжність у поглядах критиків полягає в тому, що Єфремов акцентує симпатії Куліша до панства, з чим не погоджується Зеров, підкреслюючи: “Зовсім не маємо права говорити, що Куліш є повний і, головню, органічний прихильник українського панства”. Аристократизм Куліша Микола Зеров розуміє як заангажовану позицію на власне самовдосконалення, але ніяк не пихатість, як це вслід за Єфремовим вважали інші критики. Його твори є відображенням чистоти душі автора, який поважав себе і інших, а тому був прискіпливим. У всьому відчувається в Куліша чітка організація і порядок, які той високо цінував. Зеров зазначає слушно, що Куліш ніколи не покладався на власний авторитет, а весь час боровся за своє місце в літературі і публіцистиці.

Зрештою, Єфремов і Зеров сходяться на тому, що найвище в своїх вимогах до світу і себе Куліш ставить правду. Правду він трактував не тільки як програму своєї діяльності, а й підпору всього українства, в минулій діяльності якого він бачив “високі діла во ім'я правди й волі” [4, 398]. Тому недоцільним було б, вважає Зеров, протиставляти Куліша Шевченкові в ідеологічному і мистецькому плані. Обидва вони закохані в старовину в її найкращих проявах боротьби за українську ідею.

Однак, вважає Зеров, закоханість Куліша в старовину відображена в підборі не тільки стилю, але й тем. Його твори мають виразно етнографічний характер, в їх основу покладено народні перекази та легенди. Критик зазначає естетичну слабкість одних із перших творів (“Огненный змей”, “Михайло Чернишенко”, ідилія “Орися”, поема “Україна” та ін), де відчутна рука початківця. Він підводить до думки, що Куліш, пишучи численні коментарі, обігруючи історичні постаті, досліджуючи вірогідність джерельного матеріалу, сам зв'яже собі руки як митець. Але це не означає, як твердить Микола Зеров, що тут виявляється насамперед брак таланту, що, говорячи про Кулішеві твори, однозначно можна сказати вслід за Єфремовим, що “багато в них розмов і мало дій” [3, 400].

Разом із тим Єфремов і Зеров сходяться на високій оцінці “Чорної ради” як першої спроби українського роману.

Микола Зеров присвятив дослідженню цього твору спеціальну лекцію, де аналізує образи, сюжет, композицію. Він вважає принциповим питання первинності українського чи російського тексту, тому подає цілі уступи для порівняння обома мовами. Не нав'язуючи при цьому своєї точки зору, підводить до належного висновку читача чи слухача.

Сходяться критики також на тому, що кращі публіцистичні праці Куліша належать до періоду "Основи", де письменник вів відділ критики та бібліографії. Зеров при цьому відзначав, що, маючи твердий науковий фундамент як критик, Куліш, однак, не надавав значення ролі в художній творчості почуттям, інтуїції, підсвідомому. Цікаву думку висловлює Зеров стосовно переваги піонерства Куліша над його ділом поета чи історика. Людина не повинна виправдовуватися ні перед ким, вважає критик, бо загальна думка створюється головним чином серед пасивних. Куліш же був людиною і митцем високої розумової і творчої активності і сам себе при цьому оцінював адекватно.

На думку Зерова, не є вадою Куліша і те, що його літературна практика і його настанови митцям слова взорувалися на народнопоетичні зразки та фольклорно-оповідну традицію, на Шевченків "Кобзар" (у 50-60-х роках) і класичну (переважно доби преромантизму і романтизму) спадщину розвинених європейських літератур. Ці настанови і ця практика передбачали творче освоєння фольклорного та літературного досвіду для вираження індивідуального авторського обличчя, національного осамобутнення не національних художніх форм. Вони виявляють наслідувально-творчий підхід до літературно-художньої діяльності.

Критичне ставлення Куліша в 70-80-х роках до козацького, зокрема, гайдамацького фольклору, до оспівування національно-визвольних рухів Шевченком, до власних історичних творів попередніх десятиліть Микола Зеров пов'язує з тим, що Куліш переосмислив історію козацької України та усвідомив потребу ідеологічного і художньо-естетичного оновлення українського письменства, відчув назрівання переходу від фольклоризації наукового та літературно-художнього мислення до його європеїзації (читай, естетизації).

Микола Зеров зумів виділити в творчості Куліша той період, коли він знайшов власний шлях у літературі. Він належно оцінює його переклади європейських поетів, переробки

творів О. С. Пушкіна, а також його “Дзвін”. Виправдовує також Зеров той момент, котрий здебільшого піддався іншими критиками іронії, а то й осуду: переобрання на себе Кулішем після смерті Т. Г. Шевченка функцій пророка. Зеров вважає, що Куліш не бачив фігури в літературі, здатної замінити Шевченка. В той же час умови функціонування української літератури повсякчас ставили потребу вирішення глобальних проблем буття нації, часто далеких від мистецтва.

Справедливо називає Микола Зеров Куліша поетом однієї теми. Про що б не говорив митець, завжди приміряв сказане до України. В розквіті творчості літературно-естетичні проблеми вирішує Куліш уже не з позиції епігонів Шевченка. Він шукає і знаходить власні, адекватні своєму світоглядові і світобаченню форми в царині філософської поезії. В трактуванні творчості Пантелеймона Куліша Зеровим відчутний глибокий індивідуальний інтерес критика до письменника. Оглядові його творчості відведене в дослідженнях Зерова досить помітне місце. Критик відчутно намагається ніби захистити Куліша від можливих нападів, спонукає до роздумів і над тими умовами і причинами, що керували письменником, змушує проаналізувати кожен крок самопіднесення ліричного “я” митця, простежити коливання амплітуди його настроїв.

У своєму поетичному онтогенезі, вважає Зеров, Пантелеймон Куліш пройшов увесь шлях філогенезу нової української літератури, що почала з народнопісенних стилізацій і на кінець 90-х років вийшла до символізму і модернізму. Таку ж приблизно думку висловлює і Сергій Єфремов: “Для нас він все ж був немов живим ланцюгом, що єднав нас із славними часами українського відродження 40-60-х років, був начиним свідком тогочасних подій і людей, був активним борцем за українські ідеали, прегарним мітом з поетизованої давнини-бувальщини”, - пише він у статті “Провіянний Куліш. Характер і завдання дослідів про Куліша” [4, 98]

Таким чином, у зіставленні оцінок творчості Пантелеймона Куліша Миколою Зеровим та Сергієм Єфремовим доходимо висновку, що, незважаючи на принципово відмінні вихідні позиції, вони однаково високо оцінюють місце і роль письменника в становленні і розвитку української літератури ХІХ століття. Основні оцінки, положення, висновки про творчість митця не суперечать собі в принципі, а взаємодоповнюються, замикаючись у гармонійне органічне ціле і складають науковий

фундамент для дальших досліджень. Їх оцінки однаково підводять нас до думки, що збагнути велич і трагедію Пантелеймона Куліша, досягнути сутність його парадоксальних на перший погляд суджень — означає здобути добрий будівельний матеріал для утвердження нашої духовності.

Література:

1. Гром'як Р. Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX століття). – Тернопіль, 1999
2. Євшан М. Суспільний і артистичний елемент у творчості// Українське слово. – Частина 3. – К., 1994. – С. 565 - 575
3. Єфремов С. Історія українського письменства. – К., 1995
4. Єфремов С. Літературно-критичні статті. – К., 1920
5. Зеров Микола. Твори в двох томах. – К., 1990
6. Насенко М. К. Сергій Єфремов і його історико-літературна концепція// Сергій Єфремов. Історія українського письменства. – К., 1995
7. Петров В. Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття//Українське слово. – Книга перша. – К., 1994. – С. 14-24

Наталія Кучма, канд. філол. наук

**Своєрідність та різновиди рецензій
і жанрові структури «малої» критики
в західноукраїнській періодиці
20-30-х рр. ХХ ст.**

Рецензія, як свідчить етимологія слова (лат. «recensio» — перегляд, оцінка), немовби зосереджує в собі і концентровано виражає сутність діяльності критиків. Через французьке посередництво увійшла вона в журналістське життя національних культур Європи. В Україні вже на сторінках харківських журналів зайняла належне місце, впродовж ХІХ століття використовувалася в українсько- і російськомовних часописах. Рецензія — улюблений жанр І. Франка-критика, під пером якого досягла структурної окресленості і великого розмаїття. Розглянувши їх зміст і функції, І. Дорошенко зробив висновок: «Рецензія — оперативний жанр, що має свою специфіку, але найкраще, коли ця специфіка не тяжіє над автором у вигляді обов'язкових параграфів, яких він будь-що повинен дотримуватися» [1, 170]. Їх загальнокритичні визначники, напевне найкраще в українській традиції збагнув і сформулював сам І. Франко у програмі для ЛНВ (стаття «Журнал і публіка» 1900 року): «...ми не пишем ні для чиеї спеціальної уподоби, пишемо те, що нам диктують наші погляди, наші важкою і невпинною працею здобуті переконання, наше розуміння загального добра. Не порушуючи нічиїх управлених інтересів ані традицій, ми силкуємося ввести в нашу рідну літературу ті духовні і артистичні течії, які займають сьогодні найкращих письменників цивілізованого світа. Ніде і ніколи ми не голосимо сліпого культу якої-небудь літературної чи філософської моди, всюди дбаємо про вироблення серед нашої громади власної критичної думки, власного артистичного смаку...» [2, 145].

До збагачення української рецензентської традиції прилучилися часописи початку ХХ ст. — особливо «Українська хата», «Книгар», персонально М. Федюшка (Євшан), М. Зеров, відтак О. Білецький. За спостереженням Я. Гординського [3, 110], в Україні рецензія розвивалася гарно аж до 1930 року». Отже, галицькі журналісти і молоді критики, мале добре «дзеркало» і «школу».

На загал кажучи, критичні виступи західноукраїнських рецензентів 20-30-х рр. ХХ ст. рівня не понизили. У публікаціях цього типу є характеристика твору та його оцінка. Спосіб аргументації у кожному окремому випадку зумовлений світоглядними позиціями автора (як критика, так і письменника), адресатом і місцем публікації. Були й свої особливості. Так, у журналі «Дзвони» найактивніше використовували короткі рецензії, у яких давали лаконічні, але переконливо аргументовані оцінки художніх творів. Найчастіше до таких рецензій вдавалися Теофіл Коструба, Ігор Петренко, Гавриїл Костельник (часто в одному числі з'являлося по кілька їх рецензій).

Рецензії, вміщені в «Ділі», відзначалися порівняною стриманістю. Іронічність, а подекуди й сарказм, характеризують перш за все виступи провідного критика — Михайла Рудницького. Це ж можна сказати і про його виступи в інших періодичних виданнях, насамперед тих, де редактором чи членом редколегії був він же. Наведемо кілька показових прикладів. У рецензії на повість Селіна «Подорож до останніх меж ночі» читаємо: «Селін хотів скласти акт обвинувачення проти сучасного ладу в різних його проявах. Його лють не дозволила йому на спокійний малюнок різного середовища та різних людей. Він забуває, що пише повість, і переходить у памфлет, що нагадує інколи газетну полеміку. Але мова і стиль у нього наскрізь оригінальні, з жовчю та їддю; вживає він нецензурних слів, яких не знайдете у ніякому словнику, які звичайно автори заступають крапками. Дає він щось у роді Золі без Золевої композиції та щось у роді Достоевського, коли відкинути прецікаву інтригу повістей російського повістяра та гостроту його проблем. [...] Уся повість кипить і розливається на боки, як сучасна європейська каша з совітськими шкварками» [4, 7]. Дотепніше і не скажеш. Рецензії С. Гординського відзначаються детальнішим аналізом і толерантністю. Якщо М. Рудницький, оцінюючи поезію Я. Дригинича, не може уникнути саркастичних зауважень на кшталт: «Утікає від банальності;

пише, як за панування «модерни». На одні вірші скажете: «Це зовсім добре», на інші: «А це що таке?!» Це друге зветься «боротьба за власну форму». Зміст? Може, згодом прийде. Талант. Уся збірка — 34 віршів. Дивні ці молоді поети! Різьбити віддаль може (гра слів — «Різьблю віддаль» — назва збірки. — Н. К.), а віршів ні [5, 5]. То С. Гординський з приводу цієї ж збірки пише таке: «Ясно, що ніяких класичних метод цінунання того, що влучне, а що ні — ми тут ужити не можемо: поет творить виключно на власний ризик — його відчують або ні. Це ж, зважмо, не стисла наука, що підпадає аналізі, мистець завжди висловлюється відразу синтетично, але навіть тут його відношення до реального чисто інтуїтивне, а його форми — форми імагінації». На відміну від М. Рудницького, С. Гординський робить спробу пояснити і поетові, і читачам шляхи зростання рецензованого автора. Делікатні вказівки на вади віршів і можливі шляхи їх виправлення викликають у читачів довіру. «Взагалі Дригинич, — міркує рецензент, — увесь у стадії експериментування. Формальні проблеми переважають поки що всі інші, передусім проблему змісту, хоч, на загал, урбанізм поета почуваємо добре в його ритмах і римах. Хотілось би, щоб у Дригинича зміст не був такий статичний, щоб він мав якусь сильніше зазначену напрямну. «Метафора чину» не скрізь яскраво підкреслена. Та, з другого боку, його формальні шукання — річ дуже добра і потрібна. У хвилині, коли в його поезію повною струєю ввілється життя, поетові вистачить тільки сісти за керму і пустити свої НР на бажану швидкість. У кожному разі за його манометром будуть з цікавістю стежити всі зацікавлені дорогами нашої поезії» [6, 3]. Навіть на недолугі художні твори С. Гординський реагує спокійно і виважено: «Хоч збірка нічого нового в нашу поезію не вносить, вона усе ж знайде свого читача, може, більш як ольжичева «Рінь», саме тим, що називає речі по імені, що в неї «сенс» на самім верху, так, що не треба натужуватись і його шукати». [7, 4]. В цілому рецензії М. Рудницького можна визначити як рецензії-есе, а С. Гординський тяжіє до чистої рецензії журнальної, часом до короткої.

Нечисленною, але цікавою є група розгорнутих рецензій, які за своєю будовою наближаються до критичної статті. Такі рецензії друкувалися в «Дзвонах», у «Ділі» і «Новому часі», їх авторами були досвідчені літературознавці, здебільшого професори Львівського університету. Ці рецензії відзначаються

чіткістю і глибиною аргументації, добрим знанням рецензованого матеріалу, виваженістю думок, толерантністю.

Рецензії, опубліковані у «Дзвонах», найбільше відповідають канонам цього жанру. Усі вони аналітично-синтетичні, невеликі за обсягом, переконливо аргументовані, зосереджують увагу читача на сильних та слабких сторонах художніх творів. Вони доброзичливі, виважені, орієнтовані на сам твір, а не на автора. Крім того, у них аналізовано мову і стиль письменника, вказуються мовні огріхи; як правило, критикується надмірне вживання полонізмів. Проте у цих рецензіях ніколи не звертається увага на звукопис поетичних творів, поетика рецензентів цікавить менше.

Рецензії «Дзвонів» на українські переклади творів світової літератури носять, як правило, інформативний характер і, на відміну від рецензій інших видань, не приділяють належної уваги якості українського перекладу.

На відміну від католицьких критиків, рецензенти ліберально-естетичної орієнтації не такі однорідні та одностайні в оцінках різних мистецьких явищ. Так, С. Гординський, як уже згадувалось, тяжіє до класичних критичних жанрів, лише на окремих його виступах позначається вплив есе. Тон його виступів завжди стриманий, виклад максимально об'єктивний, добре аргументований, аналіз хоч стислий, але влучний. Лише іноді його критичну нарацію проймає легка іронія. Така ж манера письма властива і Я. Гординському. А М. Рудницький завжди відзначається гостротою висловлювань, афористичністю, образністю, як наслідок — у його рецензіях дуже мало детального аналізу художнього твору, аргументація не стільки логічна, скільки емоційна. У його виступах, як правило, наявний порівняльний аспект. Рецензії М. Рудницького викликають у багатьох читачів реакцію опору насамперед через іронічну в'їдливість, акцентований сарказм, демонстративну різкість. Якщо С. Гординський намагається пропагувати толерантність і право на життя різних за якістю художніх творів, то М. Рудницький максималістськи вимагає від авторів лише високої літератури європейського зразка, відмовляючи тим самим у праві на існування пересічним зразкам масової літератури.

Рецензії, що публікувалися на сторінках прокомуністичної періодики, мало в чому різняться між собою. Їх автори основну увагу приділяли змістові, а не поетиці, акцентували увагу на суспільній та виховній значимості текстів, однак аргументація їх

не завжди послідовна, часом неглибока. Часто рецензенти переносять неприязнь до автора на художній твір. Так, Юліан Опільський (хоч і не сповідував «лівизни», але друкувався в «Нових шляхах») у «Сюжетах з чужих літератур» — рецензії на твори С. Черкасенка «Еспанський кабалеро Дон Хуан і Розіта» та М. Рудницького «Нагоди і пригоди» подає яскравий приклад упередженої критики. Розгорнута рецензія відомого письменника містить стислий переказ фабули п'єси С. Черкасенка, історію образу Дон Жуана в європейських та українській літературах, однак у ній цілком відсутні аналіз переваг і втрат п'єси порівняно із згаданими творами. Побудована у формі відповіді на неприйнятну, на думку Ю. Опільського, рецензію М. Рудницького у «Ділі», стаття-рецензія відомого прозаїка, однак, зосереджує увагу читача тільки на моральних аспектах образу Дон Хуана. Його спроба «скласифікувати твір» позбавлена чіткої і переконливої аргументації: «Епізодичність є невідлучна від сюжету, а через те й не надається він узагалі у своїй первісній постаті на драму, тільки на роман. Та через те, що при цьому трапляються й дії з високо драматичною динамікою, то й драматична форма найбільш підходить до них. Автор, видно, дуже основно передумав сюжет та збагнув його властивості, коли зважився класифікувати твір як драматичний роман. Черкасенко назвав його романом не тому, що не міг дати повновартної драми, тільки тому, що ця назва найкраще характеризує сам твір [8, 292]. Вважаючи зображення аморальності інквізиції й самого Дон Хуана основною вартістю твору С. Черкасенка, Ю. Опільський робить висновок, що «Із цього виходять знамениті, справді шекспірівські, дії й нема хіба людини, яка не була б авторові глибоко вдячна за його так безпретенсіональний і так величний твір» [9]. Обурений зауваженнями М. Рудницького щодо наївності п'єси С. Черкасенка, Ю. Опільський відповідає: «Начитання — це ще мало для критика: йому треба також розуміння й інтелігенції при оцінці явищ» [10, 293]. Закид рецензента «Діла» про численні запозичення у творі С. Черкасенка Опільський спростовує власними роздумами про те, що є впливи й взаємовпливи у літературі, а що є плагіатом. На підтвердження своїх висновків Ю. Опільський наводить приклади невдалих, на його думку, запозичень у збірці самого М. Рудницького «Нагоди й пригоди». «Збірка нарисів, що в них автор із свого багатого досвіду європейця подав деякі винятки», викликає у рецензента однозначно негативну оцінку.

Переказуючи фабулу окремих нарисів, Ю. Опільський звертає увагу лише на моральні аспекти, на правдоподібність і пристойність поведінки персонажів: «Це наскрізь нездорова, в суті погана, гидка картина відразливої моральної гнилі, яку даром береться позолотити автор» [11, 299]. Маючи претензії до мови і стилю, до точності окремих фактів і явищ, рецензент підсумовує: «Ось таку галерію безголових, часом безполых, безсилых та безхарактерних типів виводить автор. Насміхається із своїх креацій і показує всім — їх безглуздя та непрактичність, з яких тільки він уміє їх довести до цього, щоб і з них могли бути хоч і сюжети до новелі» [12, 300]. Ю. Опільський, переповнений сарказму, оголошує справжній вирок «Нагодам й пригодам»: «Зібравши все сказане й наведене, треба ствердити, що «Нагоди й пригоди» — це поява під кожним оглядом від'ємна, а на добавок мало оригінальна. Одна тільки особистість автора, яка скрізь упихається між читача та дієві особи, є, як здається, без сумніву його власністю. Поза тим нема найменшої запоруки, чи справді можна уважати «Нагоди й пригоди» частиною українського письменства. Як-що так не є, то дивно нам, що хтось може покласти свій підпис на цього рода збиранині, якщо, одначе, автор уважає, що твір є додатною і бажаною появою на нашому книгарському торзі, так позволимо собі зауважити, що він краще зробив би був, полишаючи ці квітки там, де вони вирости» [13, 300]. Наведений зразок рецензії яскраво засвідчує властиву тогочасній критиці тенденцію перенесення негативного ставлення до особи автора на мистецьке явище. Одіозна постать ліберального критика заступила рецензентові художній твір. Справді «Нагоди й пригоди» не є шедевром красного письменства, й сам їх автор визнавав це, однак, упередженість Ю. Опільського, як критика не дозволила йому, глибоко проаналізувати збірку й переконливо поцінувати її. Його аргументи мало переконливі, надміру емоційні й односторонні, окремі зауваження претензійні, що, в свою чергу, зменшує вартість критичного виступу.

Помилкою було б вважати, що всі рецензії прокомуністичних видань страждають на ту саму хворобу. Зустрічаємо тут чимало виступів більш стриманих, толерантніших. І навіть відчутна упередженість в окремих з них викликана не особистою неприязню до рецензованого, а ідеологічним протистоянням. Що ж до рецензій на твори політичних однодумців, то вони, як правило, схвальні,

орієнтовані переважно на зміст, на ідеї, мотиви, не вдаються до аналізу поетичної техніки. Так, рецензуючи три збірки М. Терещенка, Я. Кондра писав: «Окрема місце в сьогочасній українській революційній поезії займає лірика М. Терещенка не так з погляду на її специфічні художні вальори, як завдяки її тематичним властивостям. Цей тематичний характер його творчості обумовлюють його тяглість і послідовна лінія соціалістичного світогляду поета, що спрямовують його увагу перш за все на потреби й завдання революційного будня» [14, 223].

Короткі рецензії — жанр дуже добре пристосований для оперативного аналізу й оцінки нового літературного явища, а тому найпопулярніший з усіх жанрів літературної критики.

Але рецензія — це не лише невелика стаття бібліографічного характеру, а й розгорнутий виступ, який містить по можливості детальний аналіз якогось твору чи видання. Такого типу виступ називаємо монографічною рецензією. Від монографічної статті така рецензія відрізняється (за умови спільного предмета аналізу) перш за все авторською установкою, а це, в свою чергу, впливає на форму викладу матеріалу і широту охопленого матеріалу (оскільки в монографічній статті завжди наявний текст усієї творчості письменника). Монографічних рецензій у галицькій літературній критиці міжвоєнного періоду дуже мало. Зосереджені вони, в основному, на сторінках католицького журналу «Дзвони». Яскравим зразком такого критичного виступу може бути рецензія В. Заїкина «Проблеми української літературної критики й естетики в ліберальнім освітленні» на книгу М. Рудницького «Між ідеєю і формою». Критик будує свій виступ, використовуючи прийом підрядкового коментаря. Він цитує основні положення аналізованого твору і супроводжує ці цитати власними роздумами, прагнучи таким чином домогтися порозуміння з читачем. Цей прийом подачі матеріалу допомагає уникнути категоричної бездоказовості при різкій критиці рецензованого твору і залишає у читача емоційне почуття співучасті і позірної його «рівноправності» з автором і рецензентом. В. Заїкин, віддаючи належне М. Рудницькому і його книжці, делікатно аргументує спірні питання теоретичних основ сучасного літературознавства, вказує на явні, на його думку, невідповідності чи й помилкові твердження, висловлені автором. Рецензент повністю поділяє погляди М. Рудницького на сучасну українську критику, але різко

протестує проти механічного, що йде від незнання, зарахування католицької критики до політично заангажованих: «вельми характеристичне для автора-ліберала, що католиків ставить він в один ряд з різними політичними напрямками, так начебто католицтво й взагалі християнство було явищем того самого характеру, що й різні політичні течії» [15, 539]. Зрештою, В. Заїкін вважає, що історіософічні розділи книжки ґрунтовні, хоч окремі напрямки західної новітньої філософії й відсутні, немає згадок про сучасну російську критику й літературознавство, про українську теоретичну думку (рецензент називає її «російсько-українською» літературою. — Н. К.), та «коли автор переходить до висловлення своїх власних тез і бажань, якою повинна бути література й критика, якими шляхами вони мають розвиватися та які завдання перед ними стоять, тут уже автор висловлює дуже багато спірного й сумнівного, а то зовсім неслушного, з чим погодитися абсолютно неможливо» [16, 539].

Толерантно-діалогова рецензія В. Заїкіна на працю М. Рудницького «Між ідеєю і формою» за контрастом до упередженої рецензії Ю. Опільського на збірку нарисів того ж автора підводить нас до такої конститутивної для рецензії закономірності, як розуміння/нерозуміння критиком автора, здатність/нездатність у чомусь ідентифікуватись з ним, піддатися певною мірою його сугестії, не втративши свого критицизму, зберігаючи доцільну дистанцію від предмета оцінювання — його твору. Саме рецензент, який зосереджується на одному творі, одному естетично цілісному явищі, може пережити таке явище, вжитися через текст твору в його художній світ, вступивши в діалог з текстуальним автором, прийняти і схвалити, навіть глорифікувати твір і реального автора, або, навпаки, полемізувати з ним, заперечити, «знищити» і твір, і автора. Вирішальну роль тут, очевидно, відіграють однотипність естетичного смаку і світогляду критика й автора рецензованого твору.

До рецензії як основного жанру «малоформатної» критики тяжіють також анотації, бібліографічні замітки, хроніка літературного життя.

Оперативність часописів (передусім газет, тижневиків) дозволяє більш систематично вести мову про літературні факти і явища, звертаючи увагу не лише на визначні явища, а й на незначні події. Тому жанр бібліографічних заміток та анотацій був дуже популярним у періодиці усіх ідеологічних орієнтацій,

«бо бібліографія, — поки до неї не втручається політика — не бреше» [17, 7]. Як правило, ці виступи публікувалися під рубриками «Нові книжки», «Бібліографія», «З книжкової полиці» і под. Призначення таких малих критичних форм — дати інформацію про нові літературні факти, пробудити інтерес читачів до нових видань, нових імен. Часто бібліографічні замітки й анотації виходили за рамки «чистої» інформації, пропонуючи читачам і оцінні характеристики. Перелік книжкової продукції виявляє акціологічний потенціал тим, що «свідчить» або про бурхливий розвиток літератури в цілому чи певних жанрів, або про застій чи занепад: все залежить від ситуації і погляду на «бібліографію». Оцінний аспект є і в тому, що вказується місце публікації книжки, її розмір, обсяг, оформлення, навіть якість паперу. Так «матеріалізується» не тільки «рекламно-пропагандистська» функція потенції критики, а й культурологічна.

У «Літературно-науковому віснику» бібліографічні замітки про перекладну літературу обов'язково містили не лише вичерпну інформацію про зовнішні виміри твору, про його автора, а й про якість перекладу. Так, у замітці М. Рудницького про переклади творів Альфреда де Мюссе читаємо: «До наших рук дійшли поки що перші два томики перекладу з Місета. Сей переклад не зразковий, а проте виявляє велику дбайливість, щоби передати вірно текст і захвати чистоту мови. Річ ясна, що се не легке діло при перекладі письменника, який — як влучно каже др. О. Грицай у своїй передмові, — виявив особливо у формі «стійну елегантність, вільну легкість і розкохану пестливість блискучої епохи Версаїв і Тріянонів» [18, 377]. Інший автор, захований під криптонімом О. В., повідомляючи про переклади оповідання Гі де Мопассана «На воді», зазначав: «Не можна сказати, щоб наша перекладна література була дуже багата. Тому з признаннем мусимо піднести всяку пробу збагатити її. Немало зробила в сім відношенні віденська «Чайка». На жаль, тільки не всі її переклади вдатні. В нас узагалі не доціняють значіння праці перекладача, уважаючи, що перекладати «кождий потрафить». Тим часом добре перекладати — значить вжитися в психологію автора, в нюанси мови його краю, я б сказав навіть у світогляд даної нації. Але в нас трапляється се рідко, ще рідше можна знайти перекладача, який (се також конечна вимога!) сам був би трохи артистом і ...знав не тільки чужу, але й свою мову [...]. Се останнє перекладачеви дуже часто не удається не тільки через

ігнорованне нюансів французької мови, але й не вистарчаючого знання української» [19, 348-349].

Дуже короткими рецензіями, а подекуди й анотаціями з оцінними елементами визначалися «Літературно-науковий додаток «Нового часу», «Поступ». Їх автори, як правило, писали про тему та ідею твору, згадували їх розкриття і відповідність християнським морально-етичним принципам католицької критики й державницької ідеології.

Вага і значення малих форм поточної журнально-газетної критики залежить від того контексту, який складає окреме число часопису своїми публікаціями художніх творів, проблемних статей, оглядів, рецензій, а також — навіть від місця їх розміщення і способу подачі (верстки, шрифти) і т. д. З цього погляду досвід львівської періодики міжвоєнного періоду заслуговує спеціального вивчення, бо надто вже різко вони контрастують з радянськими передвоєнними журналами «Література і мистецтво», післявоєнними «Радянський Львів» і «Жовтень» за редакцією Ю. Мельничука. Цю ролю Р. Браунунь, а потім Р. Федорів почали змінювати ситуацію, використовуючи досвід попередників з-перед вересня 1939 року.

Література:

1. Дорошенко І. Франко – літературний критик. – Львів:Львів. ун-т, 1966. – С. 170.
2. «ЛНВ». – Львів. – 1900. – Т. 9. – С. 145.
3. Гординський Я. Літературна критика підсоветської України. – Львів-Київ, 1939; Мюнхен, 1985. – С. 110.
4. «Діло». – 1923. – Ч. 16 від 15 серпня.
5. «Назустріч». – 1936. – Ч. 2. – С. 5.
6. Там само. – Ч. 6. – С. 3.
7. Там само. – Ч. 9. – С. 4.
8. «Нові шляхи». – 1931. – Ч. 6. – С. 292.
9. Там само. – С. 292
10. Там само. – С. 293.
11. Там само. – С. 299.
12. Там само. – С. 300.
13. Там само. – С300.
14. «Вікна». – 1930. – Ч. 7-8. – С. 223.
15. «Дзвони». – 1932. – Ч. 7-8. – С. 539.
16. «Дзвони». – 1932. – Ч. 7-8. – С. 539.
17. Шерех Ю. Третя сторожа. – 1993. – С. 7.
18. «ЛНВ». – 1923. – Кн. IV. – Т. LXXIX – С. 377.
19. Там само. – С. 348-349.

Ярослава Мельник, канд. філол. наук

Легенда Івана Франка “П’яниця”: джерела та літературний контекст

Спершу декілька зауваг про рецепцію легенди Івана Франка “П’яниця” у критиці. Написана 1892 року, перша публікація у другому виданні збірки “З вершин і низин” (1893), Франкова “П’яниця”, не “удостоївшись” за довгі роки свого буття в літературному світі всебічного розгляду, монографічного прочитання зосібна, усе ж потрапила до категорії знакових, емблематичних творів митця. *Par excellence* (насамперед) вона слугувала класичним взірцем атеїзму І. Франка, критики з його боку “християнської релігії і моралі” [1], “глуму над релігійними святощами” [2]. Відтак “П’яниця” зазвичай сприймалась як знаковий твір і в площині донаторства російської літератури щодо української [3], [4]. Уважалось, що І. Франко написав свій твір під безпосереднім впливом оповідання Л. Толстого “Кающийся грешник” (“Грішник, що кається”) (1886), в основу котрого в свою чергу лягла апокрифічна легенда “Слово о бражнике, како вниде в рай” [5], пам’ятка старовинної російської літератури XVII ст. [6].

Однак у випадку з “П’яницею” у пошуках творчого нахнення І. Франко далєбі, не мусив “забігати” аж на сусідню ниву, “посягати” на “чуже добро”, попри те, що йому були добре звісні як згадана казка Л. Толстого, так і російські варіанти повісті про бражника, у тому числі зі збірки “Памятники старинной русской литературы, издаваемые графом Г. Кушелевым-Безбородко под ред. Н. Костомарова” (С. -П., 1860, вып. 2), а також текст-прототип оповідання Л. Толстого “Грішник, що кається” із публікації О. Афанасьєва “Народные русские легенды» (М., 1859) [7]. Тим паче, що, як виявилось, під рукою у поета знаходились українські варіанти “Повісті про бражника” [8].

Свого часу І. Франко висловив немало в’їдливих слів на адресу А. Петрушевича, власника унікального книжкового зібрання, за вперте небажання того будь-кому випозичати матеріали зі своєї колекції [9]. “Та стара собака лежить на сні, сама не їсть і другому не дасть” [10], “Від Петрушевича нічого дістати не можна, треба, значить, зачекати, аж поки він умре” [11], — не приховував він свого роздратування “стійкістю” А. Петрушевича. Але, іронія долі, саме в колекції “уславленого” ним перед цілим світом книжного гобсека А. Петрушевича поет натрапив на “первовзори” своєї “П’яниці” — “Сказаніє о бражнику” [12] і “Слово о бражнику славном” [13], обидва рукописи датовані XVIII ст. [14]. Урешті-решт, і в знаменитому Франковому компендіумі “Апокрифів і легенд з українських рукописів” не під одним текстом, особливо в останніх томах, можна натрапити на помітку — “рукопис бібліотеки Петрушевича”.

Лаври ж відкриття згаданих щойно українських текстів, зокрема “Слова о бражнику славном” як взірця легенди І. Франка “П’яниця”, належать відомій дослідниці українсько-російських літературних взаємин Н. Крутіковій. За її спостереженнями, порівняно з іншими суголосними текстами, “Слово о бражнику славном” виявляє найбільше ознак спорідненості із Франковим твором — як текстуально, системою персонажів, так і “особливим українським колоритом, який відбитий і в характерних українізмах (...), і в специфічному гуморі” [15]. Безпосереднім джерелом поеми “П’яниця” був саме цей український варіант старовинної повісті, а “Кающийся грешник” Толстого став стимулом до творчої розробки мотивів “Повести о бражнике”, — резюмує авторка в розвідці “Лев Толстой і українська література (До проблеми російсько-українських літературних зв’язків)” [16], цікавій спробі виходу поза “крейдяне коло” радянської моделі І. Франка — наслідувача російської літератури. Хоча, з іншого боку, так само дещо дискусійним видається твердження Н. Крутікової про те, що саме Л. Толстой ініціював звернення українського поета до сюжету про бражника, вельми вигадливого дотепника, котрий у словесному герці зі святыми, стражами небесних воріт, отримує перемогу і здобуває таким чином пожадану “перепустку” до раю.

Про це, одначе, перегадом, наприкінці розмови про “П’яницю”. Наразі, бодай коротко, згадаймо про літературну рідню “Слова о бражнику славном”, “Сказанія про бражника”

та інших текстів цієї розкішної легендарної парості, рідню, замешкану на європейських теренах. Так, подібним “апокрифічним” шляхом, як наш славний п’яниця, потрапляють до раю ще два герої — мельник із старонімецького та селянин із старофранцузького фаблію. Зокрема, герой середньовічного французького фаблію, проникнувши “незаконно” до раю услід за архангелом Михайлом, котрий супроводжував до оселі праведників триумфуючу душу, там і зостався. Цю правду, після того, як “вивів на чисту воду” усіх святих, воскресивши у пам’яті кожного з них якийсь скоєний у житті гріх. “Грішив, звісно, і він, але він годував і одягав бідних, ніколи не відрікався від Бога і нікого не вбивав” [17]. Так само сперечається зі святими і герой німецького оповідання, сей навіть наслідуюється вступити в розмову з Богородицею та Ісусом Христом, котрому пригадує, що одного разу і він, мельник, подав ув ім’я його, Господа, старий мішок. Господь звелів тієї ж миті принести цей мішок і повернути його жертводавцю — але той, розстеливши мішок поблизу райських воріт, міцно всівся на ньому. “Я сиджу на своєму, — сказав він, — і стою на своєму праві”. Так він і залишився в раю [18].

Зміна соціального статусу героя в українських версіях цього мандрівного сюжету обумовлена динамікою розвою питомих літературних традицій, зокрема своєю появою на Божий світ чоловік, «*хоторий завше пиваль: на каждый день и в неделю, и во празники Господски#*», «*им# емл бражникъ*»» [19], завдячує одній вельми цікавій парості, що розвинулась на дереві церковно-учительного письменства.

“Сказаніє о бражнику” — пародія, точніше, сакральна пародія (*parodia sacra*) [20] на надзвичайно популярні в давньоукраїнській літературі “слова” і “поученія”, спрямовані супроти пияцтва [21]. “Слово святаго оцещь о пиянствѣ”, “Святаго великаго Василия о том, како подобаетъ въздрѣжатися отъ пиянства», «Святаго Василия о ласмосердіи (сластолюбіи) и о объяденіи и о пиянствѣ», «Поученіє къ царемъ и княземъ, къ епископомъ и попомъ, и ко всѣм хрїстіаномъ, еже не упивапіся», «Слово о пиянствѣ» преподобного Ф. Печерського [22], — названі та ряд інших подібних “упімень”, котрими щедро вимережувались сторінки багатьох поважних рукописних збірників (“Изборника Святослава” 1076 року, “Пчелы», «Златоуста», «Измарагда», “Прологів”), суворо остерігали легковірних і необачних людей перед небезпекою потрапити в тенета “пиянственнаго блса”: “*Блжим убо, братіє, пиянственнаго блса, да не поругани имъ будемъ; но паче*

трезвимся и утвердимся, до будеть ціль внутренній человекъ» [23]. “Піанство же родительство есть всякому скверному длу и смраду” [24], воно не тільки руйнує “горне” єство людини в дочасному житті, але й позбавляє її надії на життя вічне, на спасіння душі: “Рече бо великій апостоль Павелъ: яко піанци не наслідуютъ царства небеснаго, но уготована имъ мука вѣчная съ разбойники, и съ татями, и съ прелюбодѣи” [25]. І ще: “Кто въ піанствѣ умреть, то сам себѣ врагъ и убійца, и приношеніе по немъ – ненависть Богу” [26].

“Не входимо єсть бражникомъ в рай, ино мѣка вчная с прелюбодѣями”, — се вже із “богословського” пласту “Сказанія о бражнику” [27]. Саме ці слова поспіль чує п’яниця від небесної стражі у відповідь на своє настійливе: “Желаю с вами в рай бити” [28]. Як бачимо, наведені вище рядки — майже дзеркальне відображення ключової цитати усіх “слів” і “поучень” — застережень проти пияцтва. До речі, аналіз багатющого цитатного пласту “Сказанія о бражнику” (окрім, “експлуатації” антип’яцьких давніх текстів, це насамперед часте звернення до Святого Письма, подекуди і до “таємних книг” (“Вѣдѣла алокруфа”, “Libri secreti”) [29], способів його функціонування в текстовій структурі дозволяє визнати беззастережне “ratio” російській дослідниці О. Фокіній, котра з-поміж іншого стверджує, що перекладення (переложення) джерела, цитування є одним із найосновніших сюжетотворчих і композиційних оповідей про бражника. “Цитата в повісті відіграє роль ремінісценції, нагадує про те, що стоїть за межами тексту”. “На зіткненні двох планів цитати-ремінісценції”, — зауважує авторка, виникає іронія — безперечний лідер в арсеналі художніх прийомів автора повісті про бражника [30].

І ще про одну особливість поетики текстів про бражника: явище своєрідного перехрещення в рамках структури одного твору двох традицій, двох стихій — книжної і казково-міфологічної. В основу архітектоніки “Сказанія о бражнику” покладено так званий “ланцюговий принцип” (відтворення аналогічних ситуацій із заміною одного з двох діючих у цих ситуаціях персонажів), принцип, притаманний поезії кумулятивної казки [31]. Так, до нашого бражника, уперто “толкущему” “во врата райские”, один за одним (по черзі) виходять апостоли Петро і Павло, царі Давид і Соломон, св. Іван Богослов [32]. Після “розвінчень” бражника кожен із них, “посрамлень”, іде геть від нього, звільняючи місце для наступного учасника словесного герцю. “Краденим” із казково-міфологічного поля дослідники вважають і ось цей прийом.

Усіх небесних стражів бражник просить назвати своє ім'я: *“Господи́нь, глас твоїє слышу, а имени твоего не вѣм — кто ти еси”* [33]. «Оскільки після розкриття імені пожителі раю потрапляють у програвшу ситуацію, остільки можна вважати, що тут наявне реліктове уявлення про небезпеку, що виникає при необережному вимовленні імені, причім ця міфологема поєднується з іншим давнім уявленням — мотивом невидимості того, хто належить до потойбічного світу. Одначе обидва мотиви відриваються в Повісті про бражника від міфологічного ґрунту, тому що вивідання імені дає герою можливість здобути перемогу над його опонентами з допомогою посилань на такі дані, котрі в рамках давньоруської культури мислились як історичні факти» [34].

Останній уступ з наведеної цитати, вочевидь, потребує певного дешифрування і доповнення, оскільки звучить децю “езотерично”. Бражник переміг небожителів за допомогою “вдалого використання” відповідних місць Святого Письма. Петрові він нагадав про зраду Христа (*“Спомниши, Апостле Петре, где тобѣ Христъ речеъ, нѣмь курь заплѣто, три рази мене отрицисъ, а ты подѣнѣл съ оумертѣи за Христа. А прето три рази ^рекасъ еси Христа”*) [35], Павлові — гоніння на християн, Давидові — чужолозство (*“Казал еси забити Оурию и жену его собѣ взѣти. То ти цр блудникъ, убийца и прелободѣнца”*) [36], Соломонові — ідолопоклонство (*“послихалъ еси жени своєї и поклонилсѣ идоли”*) [37], Іванові Богослову — невідповідність між словом і ділом (*“Как писалъ Евѣіе (...), написал еси так: “Возлюбите другъ друга, (...) а ти себе любишь, а мене, брата, ненавидишь”*) [38].

Зупинимось тепер детальніше над зв'язком легенди І. Франка “П'яниця” із “Сказанієм о бражнику”. Отож, як обійшовся митець із “краденим” сюжетом, яке “нове вино” влив у “старі міхи”? Та й чи наповнив ці “старі міхи” новим трунком узагалі?

Треба сказати, що з далеким прародичем свого твору поет повівся нібито й шанобливо: не осмілювався, приміром, змінити жодної рисочки в “духовному лику” головного героя (Франків пияк Клим такий же переконаний апологет “благочестивого” пияцтва, як і його предок, котрий *“за каждимъ кифлемъ Бга вотроци прославѣв”*) [39]; зберіг основні сюжетні ланки первозору, дотримався тої самої моделі структурно-семантичного організації тексту, у тому числі й несподіваного новелістичного повороту в сюжеті — включення в фіналі для п'яниці “зеленого світла” в рай предвічний:

Однак... У “прокрустовому ложі” чужого тексту поетові було надто тісно. Тому він безжалісно “обрубує” ті сюжетні кільця “Сказання о бражнику”, котрі не відповідали його творчому замислові, спиняли лет його фантазії (діалог бражника зі святим Іваном Богословом), долучає нові (розмову п’яниці з праведником Ноем), одважно “розтягує” інші. І. Франко також збагачує небесну картинну галерею новими портретами (окрім портрета праотця Ноя, ще й образом співчутливого до бражника пан біга). До речі, уведення в систему персонажів легенди постаті Ноя сміливо можемо зарахувати на карб чи не найбільших творчих знахідок І. Франка в цьому творі. Ніхто ж бо інший, а саме Ной, цей перший легендарний п’яниця на землі, впускає Кліма до раю. Воістину, свій свого “не отрекошася”:

І Ной, батько сідоглавий,
Кліма стиха в рай пуска.
Пан біг, добрий і ласкавий,
Теж не вигнав пияка [40].

Нагадаємо, у “Сказанію о бражнику” аналогічна місія випала на долю Івана Богослова. Заміна персонажів дозволила І. Франкові ще більше, порівняно з першоджерелом, посилити “сміхову наповненість” твору, його іронічні обертони.

На деякі давні ікони святих І. Франко наносить нові, свіжі фарби. Щоправда, не торкнувшись, як уже зазначалось, своїм пензлем старовинного портрета бражника, поет водночас “нагороджує” свого героя просторим “житієм”, переселяє в інше культурно-історичне середовище, робить своїм сучасником. Такий-от цікавий “хроноштришок”. Жахаючись перспективи потрапити до пекла:

“Ну, як чорт мене візьме?
Ще смолу заставить пити!” –
(1, 296)

наш бідолашний Клим ладен ухопитися, мов за рятівну соломинку, за “небезызвестное” “Общество трезвости” (для непосвячених – оружжя боротьби із “пьянственным бесом” галицьких москвофілів у другій половині XIX ст.).

Що ж до оновлення ікон святих, то тут І. Франко чи не найбільше скористався досягненнями майстрів-живописців апокрифічного цеху, зокрема такими їхніми прийомами характеротворення, як “демократизацією” біблійних персонажів, відчутним зниженням сакральної канонічної семантики цих осіб, наближенням їх до світу людей, до світу мирських спо-

кус. Так, у Франковому творі “згіршений” після неприємної розмови з п’яницею апостол Петро

... “руської” понохав

Та й тихенько геть шмигнув

(1, 297).

Саме в такій іпостасі святий Петро подекуди виступає в українських народних легендах апокрифічного походження. Наприклад, у легенді “Як згорів “Ка” читаємо: “Горівка, то чортівський напиток! Не люде її завели! Був собі чорт “Ка”, а він варив той трунок. Раз якось захотілось і святим апостолам, покровенькам Петрови і Павлови, її закоштувати. Прийшли вони до пекла. А там той трунок так варит сі та кипит!. . Попросили апостоли якогось антипка по квартирці того трунку! [41]. А що вже казати про праотця Ноя, котрий навіть на небесах не може звільнитися від солодких спогадів про чудесний трунок — “доброу капку”:

Попри звісні райські ябка

Є найліпше – добра капка.

О, вживав – не укриваю –

Тої капочки і я,

І о ній ще нині в раї

Згадує душа моя.

(1, 301)

Значної трансформації зазнає у Франковому творі й образ автора. На зміну стриманому авторові «Сказанія о бражнику», мова котрого часто-густо зводиться до реплік на кшталт «и рече», «и отвеща», з’являється вільний, розкутий автор, який прямо-таки «роzkошує» у слові, з насолодою «почиває» у грі. Не таючись перед читачем, він із превеликим задоволенням кпить собі зі свого героя, з його філософії «праведного» і «грішного». Маємо тут дуже цікавий взірець пародії на пародію, своєрідну, скажімо так, пародію в квадраті.

І ще одна «прикметна ціха» поезики легенди І. Франка, свідчення оригінального осмислення поетом запозиченого сюжету. У «Сказанію о бражнику» мовні партії персонажів звучать у двох регістрах - високому й низькому. Високий стиль мовлення, насичений книжними формами, лексичними церковно-слов’янізмами, архаїзмами тощо, репрезентують святі небожителі й почасти автор, низький - бражник, у мовленні котрого переважають простонародні звороти, живі, розмовні інтонації. Натомість у Франковому творі всі мовні партії - автора, п’яниці та опонентів останнього - витримано в одному

стильовому (бурлескному) ключі, звучать вони напрочуд за-
 годжено. Варто відзначити, що своєю емоційною тональністю
 Франкова легенда про п'яницю суголосна з творами
 українського низького бароко, де, до речі, тема Бахуса - одна
 з найулюбленіших (див., зокрема, «Упоминальне правило п'яницям до
 покупки та пверезості їх, співане не в церквах, але в школах», «Опть припччей пи-
 ворьза березовского чпеніє», «Синаксарь на память пияницямъ о изобръпении
 горьлки», «Слезно-ръдающее и покорное доношеніе».

І насамкінець. Чи можемо зі стовідсотковою певністю
 твердити, що саме казка Л. Толстого «Грішник, що кається»
 стала імпульсом для звернення І. Франка до легендарного сю-
 жету про бражника, Мабуть, що ні. Адже ані слушно заува-
 жена дослідниками полемічність звучання Франкової легенди
 щодо оповідання Л. Толстого (осердя казки «Грішник, що
 кається» - ідея Божого милосердя, прощення грішника, мотив
 загальної любові), ані навіть посвята І. Франка свого твору
 «великому писателєві землі руської» гр. Л. Н. Толстому (до
 речі, ця посвята з'явилась лишень у другій редакції «П'яниці»,
 у ранньому варіанті твору її не було), підстав для такого ка-
 тегоричного висновку не дають. Можемо тут, радше, говорити
 не про проблему впливів (нехай і в площині полеміки-
 заперечення ідей митця-попередника), а про певні моменти
 типологічного сходження.

Література

1. Брагінець А. Філософські і суспільно-політичні погляди Івана Франка.
 – Львів, 1956. – С. 319.
2. Див. : Іван Франко. Статті і матеріали. – Львів, 1964. – Зб. 11. – С. 152.
3. Гудзій М. Іван Франко і російська культура // Радянське літературоз-
 навство. – 1957. – № 3. – С. 48.
4. Сахалтуєв А. Толстой і Франко // Літературна газета. – 1957. – 12 лис-
 топада.
5. В індекс заборонених книг (“ложних писаній”, котрих побожний читач
 “не достоин держати”), у так звану Кирилову книгу, “Слово про браж-
 ника” було внесено в 1644 році (Див. : *Пытин А.* Для объяснения статьи
 о ложных книгах // *Летопись археографической комиссии.* – СПб.,
 1862. – Вып. 1. – С. 38; Яцимирский А. И. Библиографический обзор
 апокрифов в южнославянской и русской письменности. Списки памят-
 ников: Апокрифы ветхозаветные. – Пг., 1921. – Вып. 1. – С. 25 (№111).
6. Згідно з сучасними дослідженнями цієї пам'ятки російськими вченими,
 перші списки “Повісті про бражника” сягають зламу XVI-XVII ст. (див.
 : *Фокина О.* Жанровое своеобразие “Повести о бражнике” // Проблемы
 литературных жанров: Материалы VI науч. межв. конф., 7-9 декабря
 1988 г. – Томск, 1990. – С. 24-25).
7. Ці видання були в особистій бібліотеці І. Франка, на них дослідник ча-
 сто покликувався в різних своїх студіях.

8. В інших редакціях – “Повесть о бражнике, како вниде в царство небесное”, “Слово о бражнике, пиюще велми в господские праздники до обеда”, “Повесть о бражнике, сиречь о пиянице”, Слово о бражнику разумном и како он разумным своим ответом о пьянстве вшел в рай» тощо.
9. Свою збірку, яка згодом становитиме окремих відділ бібліотеки Народного Дому у Львові (Музей А. С. Петрушевича), А. Петрушевич збирав упродовж півстоліття (1850-1900). За підрахунками І. Свенціцького, укладача опису рукописів Народного дому з колекції Петрушевича, у цьому зібранні було “близько 15700 назв авторів по всесвітній літературі, археології, історії, філософії, коло 1500 мап, подобизн і рисунків, 400 стародруків”. “Та найбагатша збірка каноніка Петрушевича, – відзначав І. Свенціцький, – на рукописи, і то не лише числом (усіх слав’янських рукописів 258), а й якістю” (див. : Українсько-руський архів. – Львів, 1906. – Т. 1. Рукописи львівських збірок. – Вип. 1. – С. X).
10. Франко І. Лист до М. Драгоманова від 23. ІІ. 1889 р. // Франко І. Збір. творів: У 50-ти томах. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 49. – С. 222.
11. Франко І. Лист до З. Тоболки від 8 серпня 1898 р. // Франко І. Збір. творів: У 50-ти томах. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 50. – С. 111.
12. “Сказаніє о бражнику” містилось у рукописному збірнику № 143 (арк. 36-41) Зібрання Народного дому у Львові, колекція А. Петрушевича. Нині зберігається у рукописному відділі Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаніка НАН України (ф. АСП-212, арк. 36-41).
13. “Слово о бражнику славном”, з якого І. Франко зробив для себе копію (зберігається в особистому архіві письменника у відділі рукописів Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 3, № 2084), було, судячи з опису рукописів Народного дому І. Свенціцького, у збірнику № 224 (арк. 64-67). На жаль, пошуки оригіналу цієї пам’ятки поки що не увінчалися успіхом.
14. Що ж до “восхождения” українських текстів до російської “Повісті про бражника”, то тут досі продовжує зберігати наукову актуальність ось це висловлювання В. Андрианової-Перетц: “Зв’язок з цією російською версією українського “Слова о бражнику славном” (...) ще не встановлено” (*Андрианова-Перетц В. Материалы по отечественному источниковедению: Сб. статей, посвященных 75-летию С. Н. Валка.* – Л., 1964. – С. 61). До речі, наведені рядки свідчення певного прогресу поглядів дослідниці стосовно російського літературного старшинства. Так, у виданні “Русская демократическая сатира XVII века (подготовка текстов, статья и комментарии В. П. Андриановой-Перетц)” (М., Л., 1954) до 39 відомих на той час списків “Повісті про бражника” включено принаймні 7 українських, у тому числі і зі збірки А. Петрушевича.
15. Круткіова Н. Є. Лев Толстой і українська література (До проблеми російсько-українських літературних зв’язків). – К. : Вид-во АН УРСР, 1958. – С. 45.
16. Там само.
17. Див. : Веселовский А. Нерешенные, нерешительные и безразличные дантовского ада // Журнал Министерства народного просвещения. – 1888. – Ноябрь. – С. 101.
18. Там само.

ЛЕГЕНДА ІВАНА ФРАНКА “П’ЯНИЦЯ”

19. Сказаніє о бражнику // Відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України. – АСП-212. – Арк. 36.
20. Див. : Лихачев Д., Панченко А. “Смеховой мир” Древней Руси. – Л., 1976. – С. 12; Лихачев С., Панченко А., Понирко Н. Смех в Древней Руси. – Л., 1984. – С. 9. Ця жанрова дефініція “Сказанія о бражнику”, порівняно з іншими визначеннями, як, наприклад, “антиклерикальна сатира”, “сатира на формальне благочестя”, “демократична сатира” тощо, найточніше “схоплює” генологічну природу цього твору.
21. Про “повчання” і “слова” проти пияцтва детальніше див. : Андрианова-Перетц В. П. Человек в учительной литературе Древней Руси // Труды отдела древнерусской литературы X-XVII вв. – Ленинград: Наука, 1972. – Т. 27. – С. 3-68; *Калиновская Н. В.* К изучению древнейших русских поучений и слов против пьянства // Древнерусская литература. Источниковедение. Сб. науч. трудов / Отв. ред. Д. С. Лихачев. – Ленинград: Наука, 1984. – С. 55-63; *Ткачов Ю.* Тема пияцтва та боротьби з ним у середньовічних східнослов’янських “Словах” і повчаннях // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 1999. – Вип. V. – С. 283-286.
22. Питання авторства цього повчання в науковій літературі досі не розв’язано. Традиція приписує його св. Феодосієві Печерському.
23. Памятники древне-русской церковно-учительной литературы. – СПб., 1896. – Выпуск второй: Славяно-русский прологъ. – Часть первая. – Сентябрь-декабрь. – С. 90.
24. Памятники древне-русской церковно-учительной литературы. – СПб., 1898. – Вып. 4: Славяно-русский прологъ. – Часть 2. – Январь-апрель. – С. 82.
25. Там само. – С. 141.
26. Там само. – С. 143.
27. Сказаніє о бражнику // Відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України. – АСП-212. – Арк. 36-41.
28. Там само.
29. З апокрифів, зокрема з української пасійної драми “Слово о збурненню пекла, егда Христос от мертвых вставши, пекло збуив”, першоджерелом якої вважається відомий старохристиянський апокриф під назвою Никодимове євангеліє, запозичено, наприклад, мотив звільнення Соломона з пекла.
30. Фокина О. Жанровое своеобразие «Повести о бражнике» // Проблемы литературных жанров: Материалы VI науч. межв. конф., 7-9 декабря 1988 г. – Томск, 1990. – С. 24-25.
31. Семячко С., Смирнов И. Повесть о бражнике // Словарь книжников и книжности Древней Руси. – С. -Пб., 1998. – Вып. 3 (XVII в.). – Часть 3 (П-С). – С. 85-86.
32. У різних редакціях “Повісті про бражника” число стражів небесних воріт варіюється від трьох до шести. Найчастіше “випадає” з небесної охорони св. Миколай.
33. Сказаніє о бражнику // Відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України. – АСП-212. – Арк. 36-41.
34. Семячко С., Смирнов И. Повесть о бражнике // Словарь книжников и книжности Древней Руси. – С. -Пб., 1998. – Вып. 3 (XVII в.). – Часть 3 (П-С). – С. 86.

35. Сказаніє о бражнику // Відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України. – АСП-212. – Арк. 37.
36. Там само. Арк. 39.
37. Там само. Арк. 40.
38. Там само. Арк. 41.
39. Там само. Арк. 36.
40. Франко І. П'яниця // Франко І. Збір. творів: У 50-ти томах. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 1. – С. 301. Далі посилання на це видання в тексті в дужках, спершу позначено номер тому, за томом – сторінку.
41. Галицько-руські народні легенди / Зібрав В. Гнатюк. — Львів, 1902. – С. 71. (Етнографічний збірник. Т. 12).

Володимир Працьовитий

Гуманістична концепція особистості у драмах Миколи Куліша

Початок ХХ століття ознаменувався вибухом нечуваної жорстокості проти особистості. Соціалістичні ідеї, які культивували класи, класові протиріччя, люмпенські настрої і агресивну зневагу до яскравої індивідуальності, пробудили в людині низькі тваринні інстинкти, спрямовані на руйнування краси, гармонії та духу людського.

Класова ненависть замість любові заповонила гуманістичну українську літературу. Естетичний кодекс пролетарської літератури у 20-30-х роках ХХ століття формувався під впливом більшовицької ідеології, котра базувалася на фальшиво оптимістичних началах та антигуманному розподілі суспільства на антагоністичні класи. “Метою літератури комунізму є знищити всякий індивідуалізм у мистецтві, настрої у творчості, замінюючи індивідуальну творчість — масовою, гуртовою... Мнімі керманічі життя — є лиш нужденні фігуранти. Творцем подій є інертна маса, якій має уподібнитися зарозуміла одиниця”[1], - підкреслював Дмитро Донцов.

В українській літературі витворився еталонний образ позитивного героя. “Це тип завойовника, нещадного до будь-якого відступу од ідеї всесвітньої революції, ортодоксально революційного в усьому, тип аскета, заснований на нелюдській дисципліні, в жертву якій без найменшого вагання приносилось будь-що і будь-хто: батьки, діти, близькі, власне життя то-що... Цим завданням відповідала й сувора регламентація людського життя: аскетичний побут, колективізм як заперечення життя особистого, сім'я лише як “бойова спілка однодумців” і т. ін.” [2]

Трагізм літературної ситуації 20-30-х років ХХ століття виявився в тому, що пророчі застереження Миколи Зерова,

Миколи Хвильового, Миколи Куліша та інших відомих українських митців про те, що українці повинні йти своїм традиційним шляхом, не бралися до уваги. Українська література, виплекана на гуманістичних європейських традиціях, всупреч її національним особливостям, поступово і планомірно спрямовувалася у комуністичне річище, де втрачала свою специфіку, патріотичний пафос, самобутність та оригінальність, і де вже не було місця українським святиням та красі. Все це, зрештою, було знуцанням над українською свідомістю, котру затискали в систему марксистсько-ленінської естетики класовим підходом, партійністю та народністю, нав'язуючи чужі і несприйнятні ідеали. М. Ірчан, Я. Мамонтов, В. Минко, І. Дніпровський, Д. Бедзик, Л. Первомайський, К. Кошевський, Ю. Яновський та багато інших звабилися на фальшиві й примітивні комуністичні гасла, утверджуючи торжество диктатури пролетаріату.

Микола Куліш був єдиним драматургом, який не відступив від національних ідеалів і особливо болісно сприймав зневажливе ставлення до людини. Вже у першій драмі "97" драматург порушив коло найактуальніших проблем 20-х років: голод, визиск, дискримінація особистості, християнська мораль і дотримання її принципів, руйнування церкви — святині українського народу, насильне вилучення церковних речей, людоїдство тощо. Тому він і протиставив офіційній ідеології гуманістичну концепцію особистості, яка була обумовлена українським менталітетом. І це виразно проявилось уже в його першій драмі "97", у якій Микола Куліш відтворив жорстоку боротьбу українців за свої національні святині. І хоч драматург показує на передньому плані Мусія Копистку, пияка, лайдака і волоцюгу, котрий з дружиною пропив свою хату і пішов за більшовиками, сподіваючись отримати від них матеріальні блага, він не відійшов від традиційного національного колориту при зображенні українських селян. Мусій Копистка приймає советську владу, але він не сприймає вільної любові, яку пропагують більшовицькі демагоги. Він не хоче міняти свою сварливу Параску на дюжину найвродливіших жінок, бо їхні сімейні стосунки побудовані на взаємній любові та повазі. Ніжним ліризмом та теплотою овіяний діалог між подружжям:

"КОПИСТКА. Ви не дивуйте, що вона зверху серди-та... Всередині ж серце — дак істинно пуховая подушечка... Та що там казати! Та випий, ну тебе к лихій матері!

ПАРАСКА. От сатана, таки покусив. Ну, за ваше всіх здоровлячко! . І за твоє, моє ладо коханеє!" [3].

У репліках дійових осіб немає фальшивої патетики. Вимовлені слова, в яких пробивається щирість, теплота та ліризм, звучать цілком природно, що надзвичайно важливо для драматичного твору.

Естетична позиція Миколи Куліша при зображенні заможних селян об'єктивно витримана. Його аж ніяк не можна запідозрити в тенденційному показі характерів багатців — він був вихідцем із бідних верств і на власній шкірі відчув злиденність незаможного сільського життя. Та письменник розумів і усвідомлював, що не жебрак, лайдак чи пияк визначає політику на селі. Авторитетом серед селян завжди користувався господар.

Коли бідняк Стоножка прийшов до Гирі позичити півпуда зерна, то скупуватий господар шукає різні причини, щоб відмовити. У цій конфліктній ситуації драматург переконливо вимальовує характери селян. Він не спокусився штучно загострити ситуацію між господарем і злидарем відповідно до більшовицьких настанов. Незважаючи на різний майновий стан, обидва чоловіки з повагою ставляться один до одного, кожен з них делікатно веде свою партію в діалозі, який засвідчує, наскільки Гиря статечний, поміркований не тільки у своїх вчинках, а й у помислах. Його думки крутяться навколо господарства. У цьому виявляється його українська вдача. Він думає, як засіяти, виростити, розпорядитися хлібом. Душа бо- лить і за народне добро, за релігію, за свою віру.

Тут варто підкреслити ще один дуже важливий момент — саме Гиря організував біля церкви підготовування бідних вареним ячменем, намагаючись врятувати їх від голодної смерті, до якої довели більшовики визиском та грабунком. І в такий спосіб він виявляє гуманізм та милосердя, характерні для українських селян.

У драмі "97" епізоди гуманного ставлення до особистості чергуються з актами жорстокого вандалізму. Сцена самосуду над людодідами — апогей напруги і драматизму в п'єсі. У цій сцені Микола Куліш зумів розкрити ще одну рису українця — його немилосердну жорстокість, принесену з північного сходу і доведена до крайньої межі під впливом масового психозу. Проти цього він протестує усім своїм еством. Це відчувається в авторській позиції митця при зображенні засобами експресіонізму самосуду над людодідами:

“Юрба замерла. Гримнув вистріл. У Колистки впав з голови картузик. Вася заплющив очі. Юрба ожила, вибухнула гомоном, криками:

- Попав!

- Як у серце вліпив! .

Дивись, кров он...

ХТОСЬ(аж підскаочив). Так його![т. 1, с. 90].

Всю злість на більшовиків, котрі пограбували селян і довели їх до голодомору, натовп виливає на бідного наймита. Це теж характерний факт — у великих битвах страждають переважно невинні.

Типовість цього явища не викликає сумніву. Коли було зруйновано все, потоптано святині, розмита мораль, втрачена віра в Бога, людина піддавалася звіриним інстинктам — вона забувала своє святе призначення на землі і посягала на людське життя всупереч християнським заповідям. І щоб досягнути високої емоційної напруги, Микола Куліш немов уповільнює дію, розтягує час, в деталях описує жорстокий акт вандалізму проти людини, яка через більшовицьке свавілля стала людодідом. І не тільки влучні репліки, а й стислі, короткі репліки, ремарки передають напружений психологічний стан юрби, котра під масовим психозом з нетерпінням чекає завершення кривавого дійства.

“Прискаочив Годований:

- Дайте сокиру! Сокиру! — Добити треба!

ЮРБА (підхопила). Сокиру сюди!

Авжеж, сокирою треба!

Подали сокиру. Годований вихопив з рук. Хтось до його нетерпляче:

Дай я!

ДРУГИЙ. Ось я!

ТРЕТІЙ. Я! Я! [т. 1, с. 90].

Таке змагання за право добити, дорізати людину, напевно, показано драматургом не заради ефекту. Микола Куліш вклав у фінальну сцену значно глибший зміст. Пройшовши всі fronti і революції, він неодноразово стикався з фактами злоби, ненависті, прагненням стерти з лиця землі класові прошарки. Це не могло не вражати чутливе серце письменника-гуманіста. Тому, ймовірно, і не бачимо в цій сцені жалю, співчуття — всіх об'єднує єдине бажання — позбавити людину життя.

Гуманістична концепція особистості відбилася і на героях драми “Комуна в степах”, у якій Микола Куліш зі скептицизмом описує комунарів і принципи їхнього об’єднання. Советська влада, зруйнувавши все, - мораль, духовність, порядність — поклала в основу взаємин молодих людей вільну любов, проголошену Леніним. Але це суперечило традиціям українського народу. Кохання молодих в Україні завжди пов’язувалося з майбутнім утворенням сім’ї, вихованням дітей — воно ніколи не було забавкою чи розвагою, а серйозним випробуванням на здатність розділити радість і горе. Навіть В. Белінський, який ніколи не мав сантиментів до української літератури, відстоюючи південноруське походження “Слова о полку Ігоревім”, змушений був визнати, що у родинному житті українців “взаємини чоловіка і жінки ґрунтуються на любові, де жінка користується повнотою своїх прав. І все це діаметрально протилежне Північній Русі, де сімейні стосунки дикі й грубі, а жінка — рід домашньої скотини, і де любов при шлюбі — поняття цілком стороннє” [4].

Драматург переконливо показує, що так звана вільна любов, замішана на класовому розподілі суспільства, нічого доброго для українців не обіцяла — вона руйнувала усталені норми української сім’ї, що трималася на взаємній любові, повазі та пошані одне до одного.

Звичайно, комуни, котрі були насильно нав’язані українцям всупереч їхньому менталітету, дуже швидко розпалися. І хоча п’єса закінчується перемогою комунарів над яривчанами, які хотіли теж отримати частину землі, млин, утворити колектив і господарювати по-людськи, - їм це не вдається. Драматург, не наважуючись відкрито заперечити у фіналі твору комуну, все-таки прирікає її на загибель. І, очевидно, щоб підсилити драматичне напруження твору, Микола Куліш вводить епізод, коли божевільний Вишневий, колишній власник хутора, вбиває Химу. Хоча цей постріл колишнього господаря у комунарку здається зовсім нелогічним, оскільки не підготовлений розвитком дії у драмі, він закономірний з точки зору комуністичного усвідомлення ситуації, бо характеризує Вишневого як класового ворога советської влади. Чи це було переконанням Миколи Куліша, чи тільки хитрий трюк, щоб замилити очі рецензентам, сказати важко. “Лементациї Вишневого в сукупності були поетичним і сильним плачем за втраченими землями, грішми, хуторами, красою. Почуття жалю, розпачу і перешкоджали винести суворий присуд: “Це ворог”, бо

тут же серце підказувало: він — страдаюча людина”[5], - стверджувала Наталя Кузякіна. На нашу думку, Микола Куліш і не збирався виносити присуд Вишневому. Він з великою мужністю митця створив правдивий образ всупереч комуністичній ідеології, яка виставляла власника, господаря за межі советської системи. І як чесний і відповідальний художник, Микола Куліш вчинити інакше не міг. Вистріл Вишневого — це крах комуні. Хима була серцем комуні, а коли куля влучила в серце — загинула і комуні. І навіть при певній нелогічності цього епізоду явно відчувається драматизм того, що відбувається. Автору вдалося немов би перелити в драму почуття свідка трагедії, яке тільки що відбулося.

Ще одну дуже важливу рису треба підкреслити щодо п'єси “Комуна в степах”. Якщо у драмі “97” Миколі Кулішу все-таки вдалося зберегти об'єктивність зображення двох ворогуючих таборів, не підтримуючи нікого, то у “Комуні в степах” йому не вдалося приховати симпатії до колишнього господаря хутора Вишневого. І це помітно як в оцінках драматичного характеру героя, так і в авторській позиції митця.

Вже ці дві драми Миколи Куліша визначили його світоглядну позицію як національного митця і засвідчили, що в українську драматургію 20-х років прийшов художник з мінорною тональністю творчості, в якій він має намір об'єктивно відтворити страдницьку долю свого народу, котрого немилосердно перемелювали в червоних жорнах революційних перетворень, підрубуючи під корінь українську націю тотальним винищенням господаря, ревнивого захисника віковичного селянського укладу в Україні.

У другій половині 20-х років українська драматургія уже торувала чужий шлях, утверджуючи комуністичні ідеали всупереч і наперекір національним орієнтирам українського народу. “Знецінення багатьох основоположних естетичних понять, зневажливе ставлення до таланту, фактичне позбавлення митця права на свободу думки, творчості — всі ці і багато інших сумнозвісних чинників призвели до непоправних трагічних наслідків, до відчутного зниження рівня нашої літератури, культури”[6], - відзначає Віра Агеева, аналізуючи проблеми розвитку “малої” прози у 20-ті роки ХХ століття. Ця тенденція помітна і в драматургії даного періоду.

Колективізація — дика, грабіжницька і шкідлива, що зумовила голодомор в Україні 1932-1933рр., - була жорстоким і насильницьким експериментом над непокірним українським

селянином. Це був удар не тільки по селу, а й по українській нації, традиції та звичаї якої ревно зберігалися сільським людом. І це дуже добре розумів Микола Куліш. У нарисі “По весям и селам” він підкреслював: “Ведь глухие кулацкие хутора падки на религию. И чем они больше житеют, тем больше увеличивается у них спрос на “духовную пищу”. [т. 2, 375].

Ці слова написані російською мовою Миколаєм Кулішем, чиновником советської влади на початку 20-х років. І хоч вони зафарбовані у червоний колір, у них виразно помітні ознаки, виділені спостережливим письменником: саме заможні селяни — запорука духовності, стабільності, живучості української нації. Подальші спостереження за селом підтверджували думки драматурга. Не дивно, що вражений наслідками колективізації, Микола Куліш чергову драму про село 1933р. назвав “Прощай, село”. П’єса дійсно відображала катастрофу, яка насувалася на українське село у зв’язку з колективізацією. Цей факт може бути яскравим свідченням того, що Микола Куліш не сприймав фальшивої, штучно створеної патетики. Він ніколи не ідеалізував того, що варте критики й осуду, не прагнув досягти правди художнього творення за рахунок чи перекручення фактів. Навколишню дійсність він сприймав об’єктивно і був чесним художником, намагаючись недопустити жодної нотки фальші.

Це помітно у п’єсі “Прощай, село”. Цензори зразу ж вловили у драмі ідею знищення українського села під час примусової колективізації та штучно створеного голодомору 1932-1933 рр. Драма “Прощай, село” явно контрастувала з ідеологічними настановами партії більшовиків схилити селянина в бік советської влади. Драматургові довелося піти на деякі зміни у фіналі. 1934 року п’єса вийшла окремим виданням під назвою “Поворот Марка”, що докорінно змінювало саму ідею, закладену у ній. Корективи, внесені драматургом, не поліпшили твору. Він повис між об’єктивним відтворенням тогочасної дійсності і дозованою даниною пролетарській літературі. Гнітюча атмосфера жорстокого більшовицького деспотизму надавлювала драматурга. Це був складний для України час. Всюди проводилися арешти, почався шалений тиск на українську інтелігенцію. Самогубство М. Хвильового та М. Скрипника — а саме вони підтримували Миколу Куліша — було трагічною ознакою того періоду.

Головним героєм, за задумом автора, повинен був стати Марко, який повернувся у рідне село встановлювати нові

комуністичні порядки. Але його принципи і підходи до організації сільського господарства ніяк не вписувалися в українське уявлення про село, яке протягом віків виробило свої звичаї, традиції, моральні настанови. Тому головними героями твору, можливо, всупереч задумові автора, стали справжні господарі землі, котрі несподівано опинилися у незвичних умовах. І цей новий соціальний, психологічний і моральний стан справжнього господаря села і визначає характери заможних селян, які втратили впевненість у собі перед загрозою великої руйнації. Свою тривогу так передає заможний господар Ільченко: “Бо чуток, чуток тих! Як вороння понад степом, ширяють над нашим життям. Одні кажуть, що всіх чисто д’одного в колективи, другі кажуть — ні, треті — всі церкви позачиняють, ікони попадають, а четверті — ніби всіх кулаків на заслання заженуть”. [т. 1, 143].

Все це були не чулки, а гірка правда. Колективізація тісно пов’язувалася з боротьбою проти релігії. Советські ідеологи дуже добре розуміли, що необхідно зламати дух підневільного народу, позбавити його мови, культури, віри, сплюндрувати святині, забрати землю і зробити залежним від “владсть імущих”. Бо “прив’язання до мови, віри, звичаїв, до ідеалів предків, їх моральних, релігійних, політичних, економічних і соціальних догм, вистражданих і викутих в огні змагань і переказаних прадідами внукам, - це прив’язання є фундаментом нації” [7]. Тому вони здійснювали шалений тиск у всіх напрямках. Гнітюча атмосфера страху вибивала людей з нормального стану, і вони не знали, що робити, як поводитися у незвичних умовах колективізації.

Баба Оксана, яка колись ревно молилася Богу і побила Марка тільки за те, що сміявся у церкві, тепер активно проводить антирелігійну пропаганду як прихильник нової комуністичної ідеології, проявляє ініціативу понищити у селі всі ікони, котрі пов’язували людей зі “старим” українським світом.

Руйнування підвалин життя українця призводить до його деморалізації. Микола Куліш переконливо показує, як советська система руйнувала українську сім’ю. Дмитрик — син заможного господаря Ільченка — хоче вступити в комсомол. Батько йому не перечить, але комсомольська організація не приймає господарського сина. І Дмитрик йде проти батька, переступаючи останню межу людяності і благородства, - доносить на нього. Дуже часто така драма у багатьох випадках

переростала у трагедію, коли діти поставали проти батьків, зрікаючись їх, або оголошували класовими ворогами.

Драма Ільченка в тому, що своїм соціальним статусом він уже був поставлений поза суспільним середовищем і не може збагнути принципів советської влади, яка нищить господаря, руйнує його господарство, затирає людину, як особистість, бо на перший план виходить клас, що діє за законами розбурханого натовпу — дикого, жорстокого, непередбачуваного.

Ось ця проблема людської особистості, яка зразу ж по-стала після утвердження советської влади в Україні, найбільше хвилювала Миколу Куліша. Український селянин прагнув працювати, творити, але жорстока, підступна, агресивна і безжалісна система розтоптала саме поняття людини, християнське почуття любові до ближнього було підмінено класовою ненавистю і агресивною нетерпимістю до особистості. І цілеспрямований наступ на українця йшов у різних напрямках: "Відірвання від землі селянської нації шляхом індустріалізації, порушення інтимного зв'язку з землею шляхом колективізації, знищення родини й родинного життя, змагання вбити індивідуальність одиниці й створити тип бездушної омасовленої людини, позбавлення права на приватну власність, що була б впливом індивідуальності й запевнювала б зв'язок роду, утруднення всякого творчого самовияву при допомозі постійного партійного контролю, а в разі потреби шляхом терору і навіть знищування" [8].

Ільченко не може зрозуміти свого злочину, адже золоті речі він не вкрав, а придбав на зароблені кривавою працею гроші. За радянською мораллю виходить, що він — злочинець, бо заховав власні речі. Отут, напевно, і народжувалася та подвійна мораль, яка дозволяла грабувати чесних і порядних українців.

У селі, яке живе не за більшовицьким часом, а за своїми віковичними законами праці, Марко хоче все змінити, поламати і запровадити нові порядки. Переїшовши на комуністичну лінію, він відрікається від Бога, викидає хрестик, який бабуся принесла йому з монастиря. Тобто, драматург підкреслює ті риси характеру героя, що сформувався у нових радянських умовах. І хоча він, вихований на гуманістичних традиціях, був доброю дитиною і тепер залишається таким, але роль реформатора села вимагає від нього рішучості у ставленні до заможних людей, в яких він повинен вбачати ворогів. Цим визначається драматизм характеру Марка.

Батько Роман намагається протверезити гарячу Маркову голову, розкрити йому очі, повернути до реалій сільського життя. Але збаламучений комуністичною пропагандою, Марко вже не чує його. Батько з сином розмовляють різними мовами — вони дотримуються різних позицій. Неважко помітити, наскільки конкретне господарське мислення Романа і наскільки розпливчате Марка, який зовсім не знає села і сільських проблем. Та й у словах Марка нічого поганого нема. Він прагнув розумно, по-господарськи об'єднати тих, хто хотів йти у колектив, кому нічого більше не залишилося, бо нічого не мав за душею. Але насправді трапилося зовсім інакше — народ відірвали від коріння його землі, зруйнували уклад українського селянина, знищили господаря, вивезли в Сибір, а господарство пішло нанівець. Наслідком цієї великої сталінської колективізації був голодомор 1932-1933 рр., що забрав життя багатьом українцям. “Загроза колективізму в Україні виявляється не тільки в знищенні та дезорганізації господарського життя, а також у викривленні української духовності. Колектив не тільки причина голоду, а й джерело поневолення України”[9], - підкреслював Володимир Янів. Силою насаджені колгоспи були протиприродними для українців і викликали шалений спротив селян.

Мотрону, яка звикла до власного господарства, не приваблює перспектива розчинитися у колективі, загубити свою індивідуальність і бути під чиеюсь опікою. Інтуїтивно відчула Мотрона, що колгоспна система не тільки зруйнує віковичний уклад українського села, а й посягне на свободу особистості. Тому вона сама не хоче йти до колгоспу і всіма засобами намагається перешкодити зробити це іншим. Але такі дії стали для неї катастрофічними — її виселяють з рідного села.

Драма закінчується такою ремаркою: “Рано-вранці край села виряджались в дорогу дві партії люду: одна під проводом Марка виселялась на новий колгосп, другу, невеличку, де стояли Зосим, Ільченко, Мотрона, виселяли за межі УРСР”[т. 1, 195].

Звичайно, цією ремаркою драматург дуже делікатно завершує драму. Відтворити цю жорстоку правду, показати вповні трагедію українського народу він вже не мав можливості — брехня, фальш і лицемірство запанували не тільки в суспільстві — вони пробралися у культуру, мистецтво, літературу. Виникла і розвинулася нова форма письма — ра-

дянська, визначальною ознакою якої було те, що воно вишукувало засоби, якими можна було б завуалювати правду. Формувався унікальний тип митця, який змушений був приховувати свої муки, страждання, палку любов до України і співати осанну советській владі, яка несла роздор, визиск і духовну спустошеність. Микола Куліш на це не був здатен. Справжня самоповага геніального митця не дозволила йому зробити такий ганебний крок, тому він залишився сам собою, до кінця вірним своїм ідеалам, народові, Україні.

Драми “97”, “Комуна в степах” і “Прощай, село” переконливо засвідчують, як мужньо і послідовно Микола Куліш відстоював гуманістичні засади української літератури всупереч антилюдській комуністичній ідеології, яка безцеремонно втручалася у всі сфери життя і руйнувала унікальний український світ.

Література:

1. Донцов Д. Підстави нашої політики. - Нью-Йорк, 1957. - С. 59.
2. Кравченко А. Журнальна критика 20-х років: Тенденції методології // 20-і роки: Літературні дискусії, полеміки. - Київ, 1991. - С. 193.
3. Куліш М. Твори: У 2-х т. - Київ, 1990. -Т. 1. - С. 48 (надалі всі посилання на це видання подаються у тексті).
4. Белинский В. Полное собрание сочинений. - Москва, 1954. -Т. -5. - С. 332-333, 348.
5. Кузякіна Н. Драматург Микола Куліш. - Київ, 1962. - С. 55.
6. Агеева В. Проблеми розвитку “малої” прози в журнальній критиці 20-х років // 20-ті роки: Літературні дискусії, полеміки. -Київ, 1991. - С. 169.
7. Донцов Д. Хрестом і мечем. - Торонто, 1967. - С. 11.
8. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. - Мюнхен, 1993. - С. 295.
9. Там само. - С. 140.

Надія Слободян, аспірантка

**Символіка відродження
як художнє втілення філософії життя
в українській прозі 20-х років ХХ ст.**

Настанова українських письменників, які перебували в опозиції до режиму, на можливий в післяреволюційних умовах розвиток української духовости органічно виявилася в їх творчості. Звичайно, йде мова про неповних десять років - період, який, на думку Ю. Шереха, «набрав законного права на назву ери в розвитку української духовости» [1]. Стисло критик пояснює: «То був період буйних сподівань і великих початків. То був період кипіння і перших стадій кристалізації. Період формування заново українського духового світу, коли тільки відокремлювалися небо і земля, суходіл і водоймища. Події обірвали розвиток, і новостворений світ не судилося заселити рибами, комахами й тваринами, вкрити лелітками квітів і хащами лісів. Тільки перші дні світобудови відбулися. Але постала незворушна твердь, і нариси морів і суходолів випнулися на непрохололій ще землі. Цим визначено весь майбутній розвиток. І наступна павза, і наступні часто спазми, болі, втрати не змінили й не змінять цієї основи» [2].

Те, що відбулося, можна назвати життєтворенням. А з ним було нерозривно зв'язано багато: передусім віра в СПРАВУ, яку робили письменники віддано і справно, відкидаючи все, що заваджало творити. Віра в життя, яке вони творили, була сильна, ЦЕ не захитана. Після «подій» (за висловом Ю. Шереха) багато що зміниться. Але наразі цих змін не видно, бо є рух за українство, є віра в той рух, є СЛОВО, наповнене ствердженням нового життя. Пізніше, очевидно, під кінець «ери», вже говоритимуть про ілюзії і той же М. Хвильовий вустама Аглаї, який став провідником творення нової світобудови, і його ж колега з ВАПЛІТЕ Ю. Шпол, і інші. Але на «початках початків» твориться символ

часу — відродження українського духу. Він, звичайно, має свій історичний «колерит» — інакше не можна: час диктує форму слова, вкладає в нього історичну конкретику, наповнює відповідним «запахом». Це значить, що символ є «предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища» [3]. Тобто символи творяться у відповідності до «природи». У трактаті «Про відношення зображальних мистецтв до природи» (1807) Ф. В. Шеллінг відзначав, що «художник насправді уподібнюється тому духові природи, який діє у внутрішній сутності речей, говорить через засоби форми і образу, користуючись ними тільки як символами; і лише в тій мірі, в якій художнику вдається відтворити цей дух у живому наслідуванні, він і сам створює щось справжнє» [4]. Але тут же філософ зауважує, що твір «вищий від форми, він — сутність, всезагальне, сіяння і вираз внутрішнього духа природи» [5]. Таким чином, у символі сконцентрована сутність «природи», іншими словами, часу, в якому творить письменник. С. Аверінцев підкреслює, що «співвідношення між значущим і означуваним у символі є діалектичне співвідношення тотожності в нетотожності» [6]. І тут же він посилається на думку німецького філософа: «...кожний образ повинен бути зрозумілий як то, що він є, і лише завдяки тому його беруть як те, що він позначає» [7].

У відповідності до «природи» часу й з'являється образ «загірної комуни». Можна зрозуміти М. Хвильового, що бачить історію кризів власні, не позичені окуляри: дотеперішня бездержавність наклала на весь уклад національного життя нестертий відбиток, і нині, тобто в час М. Хвильового, в час творення нового життя, він дуже гостро сприймається, тим більше, коли на кожному кроці новотворення гримаса старого, помноженого на вибрики і традиції «ісконно руского» шовінізму та імперіалізму, який, на жаль, не капітулював перед новим життям, а лише одягнувся в нові личинки московського більшовизму, синтетичного інтернаціоналізму, атеїзму, паралізує його, розкладає зсередини, розносить по миру, як заразу, політичну гниль.

Проти цього з усією пристрастю великого таланту М. Хвильовий ставить романтику вітаїзму — романтику нового життя, якого прагне всіма фібрами своєї невгомної душі. «Загірна комуна» — це мрія про інше, вільне життя, якого, до речі, й не бачить у своїй сучасності. (Згадаймо хоча б його сатиричні твори і ці ж страшні «завулки»). Але він, як і

Франко, «тривожиться будучим». Він у нього вірить і плекає свою «голубу мрію». Романтика і життя тут органічно поєдналися. Філософія активної волі до життя, що спирається на теорію Шопенгауера людини сильної волі до життя, надає глибини символу, що виростає в художнє узагальнення прагнень елітної, інтелектуальної частини тодішнього суспільства. Так воно й відбувається: духовна еліта, мріючи про НОВЕ життя, інтерполює свою мрію на дійсність, і в ній прагне знайти підтвердження своїх сподівань. Будучи активною, вона бачить майбутнє в певному образі, у випадку М. Хвильового — це «загірна комуна». Адаже досі, на найгарячіших «зламах» історії, невдачі (на початку ХХ ст. найбільша втрата — незалежності, втрата власної державності через агресію Москви) привертають увагу до резервів духовості, не витрачених у національно-визвольному зриві. Тобто в тих умовах, які виникли після великих втрат, необхідно було зберегти творчу життєву енергію. Така інтерпретація національних прагнень у непростих умовах дозволяє побачити в художній літературі висхідну тенденцію збереження національної ідентичності. «Загірна комуна» й лежить у руслі цієї тенденції. У «Синьому листопаді» смертельно хворий Вадим говорить Марії найсокровенніше: «Я теж романтик. Але романтика така: я закоханий у комуну. Про це не можна казати нікому, як про перше кохання. Тільки тобі. Це ж роки, мільйони років! Це незабуття вічність. Так, Маріє, все треба, як є. І всефедеративне міщанство, і трагедії в душах окремих одиниць. І бюрократизм. Нарешті, потрібно зупинитися ...Так. Але подумай: стоїть неопоетизований пролетаріат, що гігантським бичем підігнав історію, а поруч його стоїмо ми з своєю нудьгою, з своїм незадоволенням. Хіба це природно?» [8]. І далі: «Так, Маріє, і я люблю твою любов. Але я дивлюсь на нашу сучасність з ХХV віку, коли наша сучасність сива. Тому-то я в неї й надто закоханий. Ти от не чуєш, а я чую, як по нашій республіці ходить комуна. Урочисто переходить вона з оселі в оселю, і тільки сліпі цього не бачать. А нащадки запишуть, я вірю. І що наші трагедії в цій величній симфонії в майбутнє?» (1, 208).

Навіть найближчі нащадки не визнали величності «симфонії». Але ж річ не в тому. М. Хвильовий, як і його однодумці, як ціла генерація українських письменників, що стала «ерою», прагнула реальних змін саме для українства. Процес його відродження художник втілює в образі-символі

«загірної комуни». І річ навіть не в тому, що це утопійний образ, як слушно підкреслює Наталя Партач, вважаючи його складним «за своєю суттю і структурою» [9] і досліджуючи його в контексті утопійних творів. І тим більше не в тому, що ідея комуни вимагає від сучасника особливої віри, відданості і т. д. Все це зрозумілі речі, **ЯКЩО** дивитися на твір в одному (назвемо романтичному чи, навпаки, суворо реалістичному) плані і забудемо про...гру письменника. Гру словом. Гру, яку веде письменник свідомо і цілеспрямовано, бо він хоче переконати читача в тому, що **САМЕ СЬОГОДНІ** або більше ніколи, його «голуба Савоя» має шанс вийти на «веселі шляхи». Письменник розуміє, може, більше від своїх сучасників, історичний момент, який є досить хиткий, але він є: вихід на історичну перспективу народу, що визволяється. Життєва енергія тут вихлюпує твердим переконанням, що альтернативи в цій історичній ситуації немає.

Можливий опонент заперечить: так, за грою теж щось стоїть, і тим «щось» можуть раптово стати несподівані явища чи факти. Радія ймовірного опонента є хіба в тому, що «гра» теж має якусь мету, мотиви, імпульси тощо. Творчий задум ґрунтується на не формальному, а глибшому сприйнятті дійсності («природи» — за висловом Шеллінга), розуміння власне в душі переконань.

Все це так. Тому, очевидно, не слід категорично відкидати в інтерпретації письменницького задуму інваріантність авторової концепції, згідно з якою «загірна комуна» стає символом майбутнього. І вже не має значення утопійність письменницької візії. Важливе інше: в образ-символ вкладено «момент відродження». Тільки через відродження можливий історичний поступ. Зрештою, не має значення й те, що, як твердять окремі автори, письменник вступив у гру з нечистою силою. С. Квіт навіть схильний бачити трагедію М. Хвильового в непокєднуваності «співіснуючих в душі Хвильового діявольського та християнського першопочатків» [10].

До речі, так воно чи інакше, потрібно дослідити. Та незалежно від результатів цього дослідження, символ відродження, що його мислить письменник конкретно у відповідності до **РЕАЛЬНИХ** можливостей і ситуації, має різноаспектний зміст. По-перше, автор, як і інші письменники, що ідентифікували себе в опозиції до режиму («проти течії»), прагне бачити історичну перспективу. Улюблений колір Хвильового — синій — в уяві читачів обов'язково зв'язаний з його

романтичною візією майбутнього. Романтичний «колір» ніби накладений на сіре полотно буднів, яких не приймає письменник. І тут немає суперечності, яку часто-густо підкреслюють у творчості Хвильового. Суперечність в іншому — в самому укладі суспільства, що неминуче прямує до тоталітаризму і не в силі змінити цей напрямок, але СЬОГОДНІ не усвідомлює смертельної загрози. Було б наївністю гадати, що цього не усвідомлював Хвильовий. Але він, як у знаменитому «*Contra spem spero*», творячи «загірну комуну», всупереч ворожим обставинам, сподівається на вихід України — його голубої Савойї — на «веселі шляхи».

По-друге, цей образ-символ, як і інші образи, що стали сиволами, сповнений відповідним філософським змістом. Відродження українського духу на новому історичному етапі неминує має обґрунтування певною філософською системою (або й системами). Чи не найінтенсивніше в цьому напрямі наукового пошуку рухається Л. Плуц, головну увагу зосереджує на зв'язку Хвильового з антропософією Р. Штайнера. На думку цього дослідника, М. Хвильовий послідовно використовує в своїй творчості цю філософську систему. Як один із аспектів проблеми критик бачить його, зокрема, в тому, що «числова емблематика — одна з багатьох кодівих систем Хвильового. Він широко користується «евритмією фонем», анаграмами імен, антропософськими значеннями кольорів, астрософією, ботанічними й зоологічними запаховими кодами» [11]. Не відкидаючи цієї думки, яка, до речі, досить глибоко аргументована аналізом творів М. Хвильового, очевидно, для пояснення концепції відродження українства в не найкращих історичних умовах не слід обмежуватися лише цією системою, яка разом з концепцією О. Шпенглера, на думку Л. Сеніка, стала своєрідним «засобом протистояння, більше того — духовною опорою і допомогою в його екзистенції, що була поняттям боротьби, протиборства», а окрім того, «давала вираз його творчому «Я» [12], хоч, природно, сама творчість була ширша від неї [13]. «Багатощаровість» світогляду як Хвильового, так і інших із «проти течії», відносно легко простежується в контексті історично-культурної ситуації і не безвідносно політичних тенденцій в Україні.

Українізація, яку режим декларував як необхідність для «переходу» в ...соціалізм, фактично провалилася з тріском з наступом на українство, започаткованим на процесі СВУ

(1929). Художній і, тим більше, політичний досвід Хвильового говорив про необхідність обходити підводні рифи, і звідси з'являється езопівська мова «Санаторійної зони». На цьому ж ґрунті й виникає символ «загірної комуни», що має право на офіційне визнання. Було б безглуздя забороняти ...комуни. Письменник опрацьовує цей символ, вкладаючи в нього національний зміст — духовне відродження нації.

До цього символу додаються інші: Марія, яка асоціюється то з Україною, то з Матір'ю Божою, то з універсальним образом дружини—матері—друга.

Містерія перевтілення — зміна символічної іпостасі залежить від динаміки психологічної й соціально-політичної домінанти в тому чи іншому творі. У новелі «Я», як і в «Матері», однойменний образ до катарсису виступає в своєму первісному значенні — це мати начрвєттрибуналу в новелі «Я», в другій новелі — це мати двох синів. Однак після сюжетної розв'язки, а отже й гострих морально-етичних і політичних зіткнень, що призводять до нової домінанти в характеристиці образу матері, останній явно виростає в образ-символ України. Вона, Батьківщина, гине від братовбивчої війни, але насамперед — з рук більшовика [14] (у протиборстві добро—зло перемагає не людина, а чекіст).

В якій би іпостасі не виступав цей символ, основним фундаментом під ним є той суспільно—культурний процес, учасником і активним творцем якого є письменник. На історичному етапі українства, мимо несприятливих умов («все-союзне міщанство» — це лише один з бар'єрів поступу, а ще й «залізна сила», за висловом Хвильового, що фактично організовує й спрямовує на боротьбу з українством зрощені в цілість злі сили, які й викликають смертельну загрозу для життя), всупереч цим умовам пошук письменника скерований на «людське» — так можна узагальнити думки Ю. Шереха щодо «Хвильового без політики». Це, на думку критика, глибокий сенс життя, любов миття до життя. І такий висновок адекватний філософії життя Хвильового — концепції, яка органічно випливає з світобачення письменника, з його віри в неминучість відродження людини в цій сучасній йому новітній історії.

Поетика ж символу, зосібна, була позаполітичною. Юрій Шерех робить актуальний висновок: «Позаполітична сторона творчості Хвильового і його кола мала величезне політичне значення. Тим, що вона виводила українську літературу і

українську людину з провінційності і ставила її віч-на-віч із світом як рівного партнера» [15].

Сучасник мав повірити в дійство «третьої дійсності» — візію письменників, провісників неминучого майбутнього, яким хотіли його бачити. Неоромантична візія випливала з відродження нації, яка з колосальними труднощами звільняється від багажу чужої волі, чужих моральних принципів і чужої доктрини, яку з особливою пристрасністю заперечував Д. Донцов, підкресливши: творчість можлива тільки за власною концепцією, тобто «лише на власних чуттєвих і духовних підвалинах» [16]. Коли б це було інакше, ми не мали б знаменитого покоління деміургів із ери «проти течії». Сила їх слова — в свободі. Нагадаємо, що мова йде про якихось сім—вісім років. І в ситуації виборювання відродження мусить загостритися протиставлення сил, відображених у літературі як боротьба антитегічних понять, образів.

Юрій Яновський, член ВАПЛІТЕ, у листі до М. Хвильового, опублікованому в «Літературному ярмарку» (1929, ч. 9), говорить про море. Листи були своєрідною формою публіцистичного або літературно-критичного виступу письменників, які групувалися, після розгону журналу «Вапліте», навколо новоствореного друкованого органу, що, по суті, продовжував проголошувати ваплітянські засади, лише часто у формі іноказання, езопівською мовою. «З вікна моєї хати на курячих лапках — я бачу море», — пише Яновський і зразу вводить читача у сферу духовних цінностей. Та продовжимо цитату: «Воно таке, як було той рік і поза той рік, та я сам змінився набагато. Ви моря не любите. Вам до вподоби лимани, річка Дінець, прекрасні багатобарвні озера, крики валушнів над ними. Вам до вподоби човник-душогубка і дика гладь озерної води. Море Вам нудне. Вас дратує така безглузда кількість солоної води. («От тим тебе й до біса є, що тебе ніхто не п'є» — казали колись сердиті чумаки, шукаючи води волами). Я Вас хочу зрозуміти. Може, це тому, що любите Ви Тургенєва й Достоевського? Може, граф Лев Толстой захопив Вас своїми суходольними монументами? Я ніколи не любив їх читати. «Хаджі-Мурат» у Толстого та «Записки из мертвого дома» у Достоевського — тільки це на мене справило враження. Любив я англійців та американців. Їхні твори правили мені за вікно до великого світу. Тоді я захопився морем, не бачивши його» [17].

Перед тим, як продовжити цю розмову одного письменника з іншим, необхідні коментарі, які, здається, введуть читача в головну тему, винесену в заголовок. Уточнимо час: 1929. Автор згадує свою «морську» книжку «Прекрасна Ут». Але не згадує ще більше «морську» книжку-роман «Майстер корабля», виданий «Книгоспілкою» 1928 р. Чому його не згадує? Може, тому, що літературна критика сприйняла його неоднозначно. Мабуть, ні, бо ще більше клопотів задав йому роман «Чотири шаблі». Очевидно, тема моря — тема духовної культури є домінантою в листі письменника. Образ моря — символ духовного простору, величі, вічності (характерні цитовані фрази про вічність і незмінність моря — порівняно з ним, автором, який **ЗМІНИВСЯ**) в романі має багатоаспектний «вимір», насамперед духовний. Однак тут цікаві **ПРОТИСТАВЛЕННЯ**, які зосереджують увагу на певних, дуже особливих явищах: повісті Л. Толстого і Ф. Достоєвського, на тому, що «справило враження» — свободолюбність (до речі, дуже актуальний акцент Ю. Яновського і сьогодні, якщо згадати Ічкерію) і страждання людини на каторзі — на відміну від «суходольних монументів» Л. Толстого, очевидно, його епопеї. Поєднання в одній фразі двох антитегічних явищ, мабуть, теж не випадкове: в системі цінностей, що творили письменники з опозиційної «проти течії», вільна творчість, розкута духовність, як море, мали виключне значення. У цих протиставленнях виявляється не тільки «любов» до сусідньої літератури, від якої адресат радив тікати якомога швидше і переконливо обґрунтовував свою позицію (памфлет М. Хвильового «Апологети писаризму»), а насамперед прицільна увага до гострих культурних потреб, увага до тих сфер духовного життя українців, де майже нічого не робиться (наприклад, формування українських спеціалістів кіно — «Хіба Одеса таке місце, де процвітає укркультура?»). (В дужках зауважимо, що питання, яке ставить Ю. Яновський, на жаль, не втратило своєї актуальності й сьогодні). Море — символ духовності — постійно «втручається» в розмову, розвиває тему: автор заговорив про рецензію «жалюгідного провінціала» на його ж зб. «Прекрасна Ут», мовляв, «Англія — морська країна, значить, там можна писати про море, — сказав він, граціозно зіперши на пужално, а Україна — край не морський — значить ніззя». Таким чином, інтелект...пастуха не в силі досягнути, скажемо, українську **ПОТРЕБУ** моря. Ю.

Яновський продовжує, глузуючи з «провінціала», який формою вірші наївно порівнює з Асеєвим та Гумільовим: «Я поважаю Асеєва, але чому провінціал не звернеться до більших майстрів: Едгара По, Тенісона, Бровнінга, Шеллі, Кіплінга?» [18]. І тут же справедливо перепало й одному маститому погромникові українства. Радити авторів Заходу, підкреслює Ю. Яновський, «провінціалові не буду: для цього в Києві є шеф — Б. Коваленко» [19]. «Море», всупереч коваленкам і всій братії, яка з піною на вустах верещить про «збочення» Хвильового й хвильовістів з їх орієнтацією на Європу, «МОРЕ», на глибоке переконання творчої й політичної опозиції режимові, виведе українське письменство на світові обрії.

Підтекст знаменитого листа Ю. Яновського органічно пов'язаний з символом моря, який у романі «Майстер корабля», природно, набув багатозначності. Філософія життя в неоромантичній концепції Ю. Яновського вилилася в цьому романі в «наскрізний» символ високого дару людини-творця, одержимого ідеєю служіння рідній культурі. В умовах недержавності духовна творчість, зокрема література, перебирає на себе функції, які мала б виконувати держава, — функції захисту перед розкладом із середини, що його ніс режим. На той час, очевидно, не було аналога подібних функцій у європейських літературах і культурах. «Момент свободи» у них відкривав необмежені можливості художньо-естетичного осмислення життя в іманентних формах мистецтва [20]. Не відкидаючи цієї думки, актуальної для української літератури розглядуваного періоду, неминуче слід «додати» внутрішній імператив — постійний спротив присутності систематичній, на кожному кроці «чужої доктрини» і безперервного вбивання в голови її засад як «нового життя». І окрім того, що ця екзистенційна ситуація викликала неминучу реакцію з боку всіх, хто її не приймав, не могла вона, певна річ, обмежитися лише неприйняттям, а отже формувала КОНЦЕПЦІЮ протистояння, ОПОРУ. І в цьому контексті символіка відродження особливо добре підходила, причому успішно обминала пряму заборону режиму.

Море — конкретний образ — виростає в універсальне узагальнення глибоких знань, творчості, кохання. Інтелектуальне море письменників «розстріляного відродження» стало незнищеною основою перспективного розвитку нації, її історичного майбутнього, забезпечення самобутності культури в

історичному процесі. Невипадково Є. Маланюк книжки Ю. Яновського «Прекрасна УТ», «Кров землі», «Мамутові бивні» і «Майстер корабля» назвав етапами «завоювання Моря української духовости» [21]. Загинули творці, а їх мистецтво стало спадщиною для нащадків «розстріляного відродження», спадщиною, яка регенерує художні ідеї, постійно випромінює їх і таким чином ПРИСУТНЯ в сучасності.

Цей аспект спадщини, традиції і новаторства потребує окремого дослідження. Але, як видно, багатозначність символу (море — широчінь знань Майстра під час будівництва вітрильника, творче піднесення, емоційний стан, особливо в тих місцях «Майстра корабля», де йдеться про інтимну, любовну лінію твору, і т. д.) вказує на широку змістовність концепції життя, неоромантичної візії художника, що, суголосна вітаїзму М. Хвильового, була її органічним складником. На такий висновок, зрештою, наштовхує етос творів обох письменників, та й не тільки їх. Точніше, мабуть, всієї ваплітанської групи. Звичайно, стильові особливості в кожного зосібна виявляються яскраво.

На кінець лише згадаємо повість Аркадія Любченка «Вертеп», розгорнений аналіз якого подав Ю. Шерех у статті «Колір нестримних палахкотінь» і надзвичайно високо оцінив твір за філософсько-художній синтез сучасності 20-х років, а саме: «Вертеп» став синтезом політичного й загальнофілософського світогляду українських двадцятих років. І коли ми шануємо Миколу Хвильового за те, що він був застрільником і пробоевиком цього періоду, то Аркадій Любченко заслуговує на пошану як завершувач і синтезатор періоду» [22]. Автор досить детально розглядає символи цього твору (наприклад, Жінки, України та ін.), які, крім символічного, мають ще й свій точний зміст.

Викладені вище спостереження (звичайно, можна їх конструювати й на ширшому матеріалі, очевидно, зміст їх не зміниться) наводять на думку про сконцентрованість авторської концепції «відроджуваної» дійсності на внутрішньому, «прихованому» феномені людського життя (де настрої, психологічний стан, ідеологеми — це та ж таки реальність), що, як правило, приводить до символу полісемічного характеру. Причому естетичний «фактор» є запорукою тривалості художнього відкриття в руслі концептуальних філософсько-художніх ідей. Філософія життя,

що вилилась в художній концепції літератури вігаїзму, неоромантизму, в кінцевому наслідку була позицією протистояння, заперечення нівеляції художньої ідентичності, яку ніс режим і його служки, русифікації, «одержавлення» мистецтва, що означало ліквідацію вільної творчості. Тимчасом відродження української людини було немислиме без відродження письменства на власній, а не на чужих концепціях, на власній філософсько-художній та ідеологічній основі. Повторимо: час давав свої альтернативи, і покоління письменників 20-х років цей шанс національної альтернативи використали сповна.

Література:

1. Шерех Юрій. Колір нестримних палахкотінь. («Вертеп» Аркадія Любченка) // Шерех Юрій. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеологія. Три томи. Т., 1. – Харків, «Фоліо», 1998. – С. 443.
2. Там само.
3. Літературознавчий словник-довідник. К., 1997. – С. 635.
4. Шеллинг Ф. В. Сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1989. – С. 61.
5. Там само.
6. Аверинцев С. С. Символ // КЛЭ. Т. 6. М., 1971. – С. 876.
7. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966. – С. 110–111.
8. Тут і далі цитую за виданням: Хвильовий М. Твори у двох томах. Т. 1. К., 1990. – С. 207.
9. Партач Наталя. Утопічний характер «загірної комуни» М. Хвильового // СІЧ. – 1998, № 6. – С. 13.
10. Квіт С. Шлях до «загірної комуни» // Слово і час. – 1994, № 4–5. – С. 138.
11. Плющ Л. Містерія української антропософії // Слово і час. – 1994, № 9–10. – С. 38.
12. Сенік Л. Микола Хвильовий і його роман “Вальдшнепи”. – Львів, 1994. – С. 52.
13. Там само.
14. Див: Сенік Л. До проблеми антигероя в українській прозі ХХ ст. // Українська філологія: школи, постаті, проблеми. Зб. наукових праць Міжнародної конф., присвяченої 150-річчю кафедри укр. словесності у Львів. універс. – Львів, 1999. – С. 712.
15. Шерех Ю. Хвильовий без політики // Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеологія. – Харків, 1998. – С. 67.
16. Див: Донцов Д. Дві літератури нашої доби. Львів, 1991. – С. 92.
17. Цитую: Луцький Юрій. Ваплітянський збірник. Вид. друге, допов. <Торонто>, 1977. – С. 141–142.
18. Луцький Ю. Ваплітянський збірник. – С. 142.
19. Там само.
20. Див. про це: Сенік Л. Перший український утопічний роман // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Зб. наук. праць, вип. 5. – Львів, 1998. – С. 549.
21. Маланюк Є. Книга спостережень. Проза. – Торонто, 1962. – С. 241.
22. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Т1. – С. 444.

Микола Ткачук, професор

Євген Маланюк*

Ти не загинеш, мій народе,
Пісняр, мудрець і гречкосій.
Бо вірю: судні дні не даром
Твій чорний рай зняли пожегаром,
І племінь слупами росте,
Сполучуючи з небом степ.
І небо сходить на країну
Крізь зойк заліз, крізь звіра рик,
Крізь дим руїни — Україну
Новий узріє чоловік.

(Євген Маланюк)

В історії української літератури ХХ ст. Євгенові Маланюкові належить одне із найпомітніших місць. Талановитий поет і літературознавець, культуролог й автор мистецьких есе та історичних розвідок, палкий патріот України й гуманіст — таким постає він перед читачами. Його поетична творчість перебуває на вершинах розвитку української лірики, адже засвоївши вітчизняні й світові традиції, він створив неповторний художній світ ідей та образів, на новий щабель підніс версифікаційну культуру, ставши «імператором залізних строф». Його філігранно довершені й вольові ритми, наснажені енергією героїчного подвигу, щирий ліризм, поклоніння перед ідеалами краси й гармонії як першочинних факторів поетичного мистецтва справляли сильний вплив не тільки на митців пражської школи, а й на всю українську лірику ХХ ст.

«Я волю полюбив державну». Євген Маланюк народився 20 січня 1897 р. в селищі Архангород, що розташувалося понад берегами чудової річки Синюхи на Херсонщині (тепер Кіровоградська обл.). Його родина належала до національно

* Розділ з підручника для середньої школи. – Ред.

свідомих українців козацько-чумацького походження. «В нашому старому, мурованому з степового каменю домі жилося «на дві хати» — дідову й батькову. В першій хаті панував дух віків, старовинного побуту, тисячолітніх звичаїв і обрядів та свідомого, що так скажу, україноцентризму», — згадував поет. Батько, Филімон Маланюк, був освіченою людиною, проводив просвітницьку роботу на селі, ставив вистави, організував читальню. Мати, Гликерія, була дочкою серба, колоніста й військовика Якова Стоянова, захоплювалася поезією. Від неї, як писав Євген, успадкував сердечність й любов до мистецтва і їй присвятив поему «Липень» (1931). Згодом поет так охарактеризує себе:

Внук кремезного чумака,
Січовика блідий праправнук, —
Я закохавсь в гучних віках,
Я волю полубив державну.
І крізь папери, крізь перо,
Крізь дні буденні — богоданно
Рокоче запорозька кров
Мицних поплечників Богдана.
(«Уривок з поеми», 1924)

Закінчив Єлисаветградське реальне училище в 1914 р. і вступив до Петербургського політехнічного інституту, але з початком Першої світової війни став слухачем Військової школи в Києві. У 1916 р. його у званні поручика направили на Південно-Західний фронт. Після лютневої революції 1917 р. перейшов на сторону УНР, працював у Генеральному штабі України, став ад'ютантом генерала Василя Тютюнника, командуючого Наддністрянською армією УНР, якому згодом присвятив поему «П'ята симфонія». У жовтні 1920 р. армію УНР інтернували до Польщі, і Маланюк опинився в таборі біля Каліша, де він пробув три роки. Тут він прийшов до висновку, що за умов національної трагедії потрібно виборювати свободу України «вже не військовою зброєю, а лише зброєю мистецтва й культури». Література має формувати у читача національну свідомість й державницьку волю, не втрачаючи при цьому мистецької самодостатності й самобутності і не стаючи ілюстрацією до партійної політики та ідеології. У 1923 виїхав до Чехії, вступив до Української господарської академії в Подєбродах на гідротехнічне відділення інженерного факультету, який успішно закінчив й працював у Варшаві. У 1929 р. організував літературне угруповання «Танк», редагував журнал

«Ми», але під впливом Донцова незабаром відмовився від групи і співпрацював тільки з «Вісником». А далі були, за словами поета, «похмура доба німецької окупації», короткочасне перебування у Празі, а тоді — Регенсбург, де викладав математику та українську мову в табірній гімназії. Активно співпрацював з МУРОм. У червні 1949 вдруге емігрував до США. Маланюк замешкав у Нью-Йорку. Спочатку працював чорноробочим, а згодом креслярем. Одночасно активно творив, видавав збірки, літературознавчі праці, есе, часто подорожував, читав лекції й проводив авторські поетичні вечори. Був почесним головою об'єднання українських письменників у діаспорі «Слово». Поет вважав себе елітним митцем, дружив з молодими поетами-модерністами Нью-йорської школи, хоча, за словами Б. Бойчука, до їх експериментів ставився дещо скептично.

У середовищі поетів празької школи й утверджується Маланюк як лірик, видавши збірки «Стилет і стилос» (1925), «Гербарій» (1926). У цих книгах він виявив себе як митець державницького мислення, що болісно роздумує над уроками й причинами втрати Україною незалежності. У нових умовах, що склалися, все-таки поет бачить перспективи для державної самостійності, а тому проголошує активну концепцію мистецтва, окреслює, яку роль мусить відіграти поезія у боротьбі за кращу долю народу і значення митця для своєї нації. Назва першої збірки символічна: стилет — невеличкий кинджал з тонким тригранним клинком, грецьке слово стилос — паличка для письма, а тут символізує поезію. Поезія як зброя має служити Україні в її державотворчих змаганнях. Так молодий поет продовжив традиції Шевченка, Франка, Лесі Українки, у новому ідейно-естетичному вимірі розв'язуючи проблему митця.

Його творчість поділяється на два періоди: перший охоплює 1925 — 1943 рр., виходять уже названі збірки: «Стилет і стилос», «Гербарій», а також «Земля і залізо» (1930), «Земна Мадонна» (1934), «Перстень Полікрата» (1939), «Вибрані поезії» (1943); другий — 1944 — 1968 рр, побачили світ збірки «Влада» (1951), «П'ята симфонія» (1954), «Поезії в одному томі» (1954), новим був тільки розділ «Проща», «Остання весна» (1959), «Серпень» (1964), «Перстень і Посох» (1972), остання вийшла після смерті поета, що настала 16 лютого 1968 р. Похований на ньюджерському цвинтарі Баунд Брук, котрий американські українці називають «нашим Пантеоном». Надгробок на могилі

зведено за проектом сина Богдана Маланюка, який проживає в Празі.

Концепції. Ключ до розуміння ідейно-естетичних шукань і картини художнього світу Маланюка дає його оригінальна концепція культури. Він мав свої погляди щодо формування української нації. В есе «Нариси з історії нашої культури» (1954) висвітлив своє розуміння культури українського народу, наповнивши його глобальними вимірами. Ще від VII ст. до н. е. землі теперішньої південної України були північною частиною античної Еллади, від якої походять римська й західноєвропейські цивілізації. Сусідні народи України не знали цього впливу. Але грецька культура мала на нас і позитивний, і негативний вплив. Позитивною успадкованою традицією є прагнення українців до краси, що проявляється в народній творчості, піснях, одязі (знамениті наші вишивки), писанках, танцях тощо, у глибоких почуттях моральності, духовності, що простежується у родинно-побутових традиціях, у пошані до людської особистості. Адже в тих культурах, де в центрі стоїть володар-автократ, особа нівелюється: педлеглі - це безлика маса. Негативний ефект Еллади на автохтонних жителів України полягає в тому, що надмірне захоплення красою породило «лагідну душевну мирність», альтруїзм, не сформувало «момент боротьби і мілітарної готовності», тобто захистити себе й свої землі. Отже, Еллада не внесла державотворчого чинника у тогочасні українські структури. Це й дало право Маланюкові-поетові називати Україну «Степовою Елладою»: «Незборима соняшна загибля — Віки, віки — одна блакитна мить! Куди ж поділа, Степова Елладо, Варязьку сталь і візантійську мідь?» («Варязька балада»).

Але у психіці українців помітні сліди залишили готи, візантійці, а потім варяги, які зміцнювали у нас мілітарні, бойові елементи. Третій розділ у збірці «Земля і залізо» називається «Варяги», в якому поет висвітлює свою теорію про вплив варягів на український народ. На відміну від історика М. Грушевського, Маланюк дотримувався так званої «норманської теорії» і не вважав її принизливою для України. Адже варяги заклали підвалини Британської імперії, залишили своє ім'я у Франції (Нормандія), заснували державу Сицилія, то й дійшли Дніпром до Чорного моря, як сказано у літописах, «путь із варяг у греки». Таким чином, внаслідок поєднання лагідної еллінської культури і войовничості варягів й виникла Київська Русь. Знову-таки варяги як народ-завойовник не

спромігся закласти в основу функціонування держави конституційно-правового чинника. У роздробленні й міжусобних війнах князів Маланюк бачив причину занепаду Київської Русі.

Внаслідок визвольних змагань 1917 — 1920 рр. постала після двох віків неволі незалежна Україна. Цей період несвободи Вітчизни він називає «ніччо бездержавності», котра внесла негативний елемент до менталітету українця — «тавро невільника», що й відіграло фатальну роль у пореволюційній ситуації. Тому найбільшим нещастям для України поет вважав появу типу людини-малороса, яка народилася в умовах неволі й має комплекс меншовартості. В есе «Малоросійство» (1959) він розкриває причини й наслідки цього явища, яке нівелює будь-яку особу. Цьому типові автор протиставляв тип «мазепинця», людей, що мають національну гідність, шанують свою культуру і захищають державність України. Тому й центральним образом лірики Маланюка стала вольова особистість, національно свідомий українець, котрий зі зброєю в руках виборював свою державність.

«**Стилет чи стилос?**» Оригінальною є і концепція мистецтва Маланюка. Він продовжив традицію Т. Шевченка, П. Куліша, М. Старицького, І. Франка, Лесі Українки, які підкреслювали суспільну вагу поезії. Концепція мистецтва Маланюка — суспільно активна: завдання поета — служити Україні, втілювати загальнонаціональні ідеї:

Як в нації вождя нема,
Тоді вожді її — поети!
Міцкевич, Пушкін не дарма
Творили вічні міти й мети.
Давали форму почуттям,
Ростили й пестили надії,
І стало вічністю життя
Їх в формі Польщі і Росії...

Слово стає єдиною зброєю, яке поет поставив на сторожі української культури й державності, формування нового типу українця. «Стилет чи стилос? — не збагнув. Двоєко Вагаються трагічні терези. Не кинувши у глиб надійний якор, Пливу й пливу повз береги краси», — так митець уже в першій збірці роздумує над творчою місією митця і його покликанням, що ні за яких обставин не допускає фальшивості чи кон'юктури. Стилет і стилос, зброя й перо, сила і краса зливаються в своєму образі, символізують боротьбу за ідеали народу,

свідомий вибір й жертвоне служіння красі й правді. Цю проблематику Маланюк порушує в таких поезіях, як «Молитва», «Ars poetica», «Напис на книзі віршів», «Зерову», «Куліш» та ін. Головна ідея цих творів — поет має безкомпромісно служити своєму народові, формувати свідомість нації.

У медитації «L'art poetique» (франц. — мистецтво поетичне) він роздумує над роллю митця у національному житті країни. Закінчилась доба сентиментальних зітхань, квітів і розчуленості — бурхливе ХХ ст. гарматами й кулеметними чергами розстріляло ілюзії, поставило нові завдання перед людиною. Поезія повинна відбивати не ніжні емоції, а крицеву нездоланність, тверду волю й мету конструктивного чину, тобто в українській ментальності слід плекати вольові риси, щоб досягти високого чину — власної держави: «І над безоднями глибин Стихії шалом біснуватим — Єдино *Конструктивний Чин* Поможє нам опанувати». З цього й випливає націо- й державотворча місія поета, який має бути у конструктивному горнілі змагань й боротьби за новий світ. Отже, національним поетом може називатися той, чия поезія має великий вплив на свідомість нації, стає джерелом для творення нового, генератором поступу:

Поет — мотор! Поет - турбіна!
 Поет — механік людських мас,
 Повстань майбутнього сурмач,
 Що конструює День над Ніччю.

Таким національним поетом вважав Маланюк Шевченка. У поезії «Шевченко», написаній за англійською формою сонета, він надзвичайно високо оцінює роль митця у національному відродженні України після кількох століть рабства й стихійних бунтів. Визначення «Кобзар Тарас», «трибун», «поет» є замалими для цієї гігантської постаті в українській історії, адже «Він, ким зайнялось і запалало» наше національне визволення. У статтях про Кобзаря Маланюк назвав його «духовним Мойсеєм нашої нації», підкреслював величезну роль Шевченкових слова в боротьбі за волю: «Динамізм революції був даний Шевченком. Ту частину 40-мільйонного народу, що хопився зброї, повела у бій його волева, його електризуюча поезія».

Маланюк болісно переживав поразку національно-визвольних змагань, обравши творчу безкомпромісну позицію. Він пильно стежив за мистецьким життям і подіями, що відбувалися в радянській Україні. Палко захоплювався лірикою

М. Рильського, П. Тичини, але коли автор «Сонячних кларнетів» почав писати за велінням компартії, розчарувався в ньому й присвятив поезію «Сучасники» (1924), яка складається з двох частин: перша присвячена авторові «Синьої далечини», а друга — Тичині. Поет захоплюється внутрішньою культурою й шляхетністю поезій Рильського, назвавши його «алхіміком мудрих слів», який карбує «в коштовних ямбах вічний біль». Вражаюча метафора! Він використовує образи, що часто зустрічаються в ліриці неокласика, відтворюючи світ його бентежного мистецтва: «Краси веселий кондотьєре, Несете хрест свій там, ген-ген, Серед похмурорідних прерій; Ви — еллін, схимник і Гоген». Як колись кондотьєр бився за будь-яку справу, так і поет-неокласик веде боротьбу за високе мистецтво.

У другій частині поезії, присвяченій Тичині, Маланюк проголошує культ авторові «Сонячних кларнетів», уподібнюючи його слово до сурми архангела, що воскресило український народ. Космічними параметрами вимірює Маланюк національного генія України: «Так зродився ти з хвиль золото-синіх космічних вібрацій, Метеором огнистим ударив в дніпровські степи І, здавалось, — вріс». Образний світ і ремінісценції з лірики Тичини будують тканину поезії Маланюка, підкреслюють велич поета. Його захоплюють історіософські візії автора «Золотого гомону», «Скорбної матері» й «Плугу», співця національної революції, поета-борця, що «жорстко-ярим залізом...пік одоробло північне» і душа якого клекотіла гнівом. Наступна частина поезії є контрастною до першої. У ній з гірким боєм він констатує про відхід Тичини з попередніх позицій, схиляння перед диктатом партії: «...від кларнета твого — пофарбована дудка зосталась...в окривавлений Жовтень — ясна обернулась Весна». Це був безкомпромісний і суворо-правдивий присуд. Завершують твір вражаючої естетичної сили образи дикого вітру в синіх степах, що журиться й жахає, мертвого місяця, замогильного співу й божевільної Офелії в половецьких степах. Це символ руйні України, співцем якої був Тичина. Іронічно-саркастичний образ Тичини поет створює у поезіях «Демон мистецтва», «Портрет».

Поезія Маланюка національно органічна, у ній поєднується неокласична гармонія й неоромантика, символіка й патетика. У художній картині світу на вершині піраміди знаходиться Бог, вища правда й справедливість, а от поет — це

обранець божий, що несе його слово у маси, в Україну. Нео-романтичним пафосом пройнята поезія «Молитва» (1933), у якій поет звертається до Бога й України, аби вони благословили його на творчість. Однак це не тихі й заспокійливі прохання, а вулканічний вибух емоцій, за якими проглядає тисячолітнє поневолення народу, вулканічний вибух енергії, що своєю пристрастю й полум'яним словом спалить напасників. Він бажає, щоб його перо стало батоном, нагайкою, пострілом, набоем, що вибивають з душ українців покору, рабську терпеливість перед поневолювачами. У другій строфі Маланюк з презирством висміює малоросійське прислужництво й колабораціонізм: «Хай безсоромні очі їсть Тих, що живуть без сліз і честі, Хто скинув і любов і злість, Бо не під силу було нести». Тут антитезні пари надзвичайно виразно підсилюють силу пристрастей митця. Не випадково за епіграф взято слова Шевченка «Уродило руту...руту — Волі нашої отруту» із поезії «Чигирине, Чигирине», щоб у такий спосіб нагадати читачам про героїчні, але й трагічні сторінки української історії, пов'язані з іменами Мазепи та Крут та подіями «неповторної доби» національно-визвольних змагань. У заключній емоційно вибуховій строфі поезії Маланюк просить:

Твоїм мечем мене вчини,
Щоб басманувати душі,
Щоб захитати і знову зрушить
Смертельний чар дичавини!

Маланюк захищав самодостатність мистецтва, що твориться за законами краси. Однак для нього поетичне слово є функціональним і підкорюється найблагороднішій меті — творить волелюбний дух нації, а тому підпорядковується завданням майбутнього відродження України і є заангажованим, тенденційним. Його стилос-поезія нагадує стилет своїм вольовим напруженням і концепцією вольової особистості.

Лірика трагічного оптимізму. Першу поезію «Ісход» (1920) Маланюк опублікував на Поділлі, коли разом з тисячами учасниками визвольних змагань змушений був залишити захоплену більшовиками Україну. «Ісход» — назва біблійна, бо так називається другий розділ Старого завіту, що оповідає про відхід давньоєврейського народу з Єгипту — країни рабства й неволі. Вони йшли пустелею сорок років, поки дісталися Обітованої землі. Ісходом, «сумним походом» поет назвав трагічні події 1920 р., залишаючи рідну Україну назавжди. У своєму горі, розпучі він підноситься до космічно-біблійних ви-

сот, бо розуміє, що завершується тисячолітній поступ України, і знову, вже вкотре, пролилося стільки крові її борців, а державність не здобуто: «І вслід — Реготався Схід. Роззявляв закривавлену пащу. П'яний подих нудив, як смерть. Де ж знайти нам за Тебе кращу Серцем, повним Тобою вщертъ?» — запитує митець свою Вітчизну. Це й визначить тематичні обрії лірики Маланюка: втрата батьківщини, потреба здобути незалежність Україні, історіософські візії й мотиви, через поневолену вітчизну розбилося особисте щастя ліричного героя.

Для художнього втілення цього комплексу ідей та образів Маланюк вдається до міфологічної й символічної поетики, неоромантичної виразності, що поєднуються з неокласичним інтелектуалізмом. Улюблений його прийом — антитеза, яка часто стає конструктивним принципом побудови ліричного сюжету. Важлива роль відводиться дисципліні кожної строфи й образу. Гармонійна краса досягається за допомогою ритмічної організації тексту, вмілим звукоописом, неперевершеними асонансами й дисонансами. Навіть традиційні рими у нього модернізовані — вони вільні, неповні, обернені, асонансні, будуються на внутрішньо прихованих співзвуччях: Слова — со-снова, Подніпров'я — кров'ю, шляхи — сухий, суховієм — бовваніє, мідь — клекотить («Батьківщина»).

У художньому світі лірики Маланюка важлива роль відводиться історичному буттю України. Її він називає співучою степовою, скитською Елладою. Він її палко любить, у вигнанні марить нею, адже повернутися в радянську Україну не можна — там би зустрів він смерть. Образ України в ліриці поета надзвичайно складний і будується на зіткненні й перехрещенні різних понять, що у своєму семантичному полі виражають цілу гаму емоцій: національну гордість за Вітчизну, любов і ненависть, надію й розпачливий крик душі. Він пильно вдивляється в її історію, бачить Україну в класичній красі Древньої Греції: «О, моя Степова Еллада, Ти й тепер антично-ясна». У триптиху «**Знаю — медом сонця, ой Лодо**» Маланюк поєднує античний і національний світи, останній виступає в архетипі степу, що підкреслює повільно-лагідну статечність характеру українця, його залюбленість у рідну землю і ясні зорі. Водночас образ степу набуває трагічно-негативного значення, адже він відкривав шлях для воєвничих азійських кочівних народів, які диким ураганом проносилися по Україні, плондруючи її. Ця ідея звучить і в поезії «Відвіку покарано степом». Таким же архетипним є образ Лади,

праукраїнської богині весни, кохання та плодючості, яку малювали із пшеничним колоссям, дитям у руках і червоним яблуком. Він символізує історичну тяглість українців, їх пам'яті та духовності, хоча вони й знищувалися чи то «половецьким, хижацьким ханом», чи то монгольськими або більшовицькими ордами. Твір пройнято особистісними зізнаннями. Перебуваючи у вимушеній розлуці з вітчизною, Маланюк її бачить у традиційно історичних формах «вишневого цвіту», в ореолі «весняного чаду», «блакитного міту» (міфу), «в золотім полудневім меду».

Зовсім інший образ України окреслюється у **«Варязькій баладі»**, одному із шедеврів лірики Маланюка. Поет оперує масштабними часо-просторовими координатами, змальовує трагічну історію Вітчизни, закликаючи до її воскресіння. Уже у вступі-заспіві він пристрасно запитує: «Куди ж поділа Степова Елладо Варязьку сталь і візантійську мідь?» — тобто чому втратила минулу славу й свою державність? Величні образи Степової Александрії (метонімія України), стародавніх міст, Дніпра, Києва, уквітчаного «золотом царгородських мозаїк», змальовують чудовий образ батьківщини. У цих візіях поет виділяє державницький період Київської Русі, постать Ярослава Мудрого: «Там обертав в державну бронзу владно Це мудре золото — кремезний варяг, І звідтіля ж воно текло безладно Під ноги орд — на кочовничий шлях». Далі у тканину твору влітається баладний мотив. Поневолено й зруйнована напасниками Україна уподібнюється жахливому образу відьми, яка, розгорнувши кажанові крила, розхристана летить на шабаш — «своїх дітей байструючи пити кров». Фінал балади вибуховий, що поєднує любов і ненависть. Він відтворює найтиповіші риси українців, змальовує Хмельницького й Мазепу: із Чигирини й з Батурина «два гетьмани виходять мертві й п'яні, І кожен довго плаче і співа». Хмельницький проклинає Виговського за смерть сина Тимоша, А Мазепа «на північ кида блискавками віч», тобто задумав визволити Україну з неволі російського самодержцзя. І завершується поезія знову риторичним запитанням, що обрамлює твір: «Коли ж, коли ж знайдеш державну бронзу, Проклятий край, Елладо степова?!..»

Як і в Шевченка («Обідрана, сиротою, понад Дніпром плаче»), Україна у Маланюка постає в образі жінки. У хвилини гніву й розпачу він її бачить то в образах Чорної Еллади, то Антимарії, то покритки Катерини, то зрадниці Кармен, то

матері яничара, то «зрадливої бранки степової» («Діва-Обида», «Псалми степу»). У його візіях вона вимальовується страшною, поневоленою, опечаленою «чорним вітром». Епітет *чорний* вітер семантично багатий — це символ горя, рабства, чорної спаленої землі, сплюндрованої, пекучої, як під час степових бур. Таку ж роль у вірші «Сни» відіграє епітет *пекучий* піт, «селянський біль зітхав крізь землю тяжко й п'яно». Інколи поет, звертаючись до України, іронізує, соромить її, запитує: «Невже ж Тобі ще може снитися, Що вільна Ти колись була?»; «Невже калюжею Росії Замре твоя широчина?» Деякі читачі не розуміли таких різких інвектив на адресу України. Але такою любов'ю свою поневолену батьківщину любили Шевченко, Франко, Леся Українка, так мав право любити її і Маланюк, який, картаючи її за рабський стан, в будь-яку хвилину готовий віддати за її волю своє життя.

Новий ідеал породжує нове уявлення про прекрасне й розумне, активність визначає стан мислення й поведінку героя. Закономірно, що поет звертається до таких історичних постатей, як Карл XII, Данило Галицький, Іван Мазепа, Симон Петлюра. У поезії «Із селянських, із житніх зітхань» Маланюк поетизує образ Петлюри як борця за незалежність країни, якого породив український степ, назвавши його «Головним Отаманом Села». У циклі «Убійникам», присвяченому пам'яті Петлюри, якого 25 травня 1926 р. було підло вбито на паризькій вулиці Расіна більшовицьким найманим убивцею Шварцбардом, Маланюк вибухає вулканічним гнівом і від імені українського народу судить імперські амбіції Росії. («Полуботок, Шевченко, Гоголь — Здушить, скалічить, отруїть! Не лицарство, не перемога, А тільки зрада, підшепт, їдь. А тільки найнята отруя Та куля, куплена за бруд»). «Україна рокоче залізною», проклинаючи її злочини, і готується до переможних ранків.

Особистісно-громадянська лірика. Поезія Маланюка виразно пройнята екзистенційними мотивами. Цьому сприяли лихі поневіряння в еміграції, хвилини відчаю і гніву, страждання й самотності: «Мій лютий плач, мій сміх недобрий, Всі корчі демонської гри», «О, доле люта і проклята! Це існування смерті гірш. Прийшла кривавая розплата За кожен день, за кожен вірш» («Ars poetica»). Проте поет, обравши долю вигнанця й страждань, має ясну мету — він живе для України і її культури, щоб у творчому діянні виразити себе, бути корисним нації, сприяти зміні поневоленого життя. Ду-

ховною підпорою у тяжких життєвих випробуваннях стає українська пісня. У поезії «**Одна пісня**», навіяній співом «В кінці греблі», митець малює в уяві рідні пейзажі й зізнається Вітчизні: «О, як забудь Тебе, єдину в світі! Твій зір мені ясніш за сонце світить Твоя далека пісня, як хорал». Непереборна ностальгія за втраченою батьківщиною звучить у поезіях «Під чужим небом», «Батьківщина», «З людського», у яких він роздумує над своєю долею на чужині й щиро зізнається, що залишив би всі Парижі й Праги задля хатинок з старою соломою рідних стріх, бо

Там свист херсонського простору!

Там вітер з кришталевих хвиль!

А тут: в вікні опустиш штору —

І п'єш, самотній, смертний біль.

(«Під чужим небом»)

Навіть у пейзажній ліриці присутнє ліричне «я», а природа зігріта його душею. У поезії «**Високий ранок**» (1962) лаконічно малюються простори рідної землі, рідна ріка, її «акварельна ринь». Тут все спресовано, кожне слово й речення — імпресія, незабутнє враження, зворушення від краси українського ранку, що постав в уяві поета-емігранта. У третій строфі ліричний герой звертається до себе й своєї пам'яті. Пейзаж цей ніби спогад, «анабіоз сну» (оживлення сну), що приходить до вигнання видіннями. Образ «це ще не чорна осінь. Це — золота, як згадка про весну» — метафора віку ліричного героя. Пейзажі Маланюкові персоніфіковані, діють як персонажі.

В українській ліриці весна традиційно символізує відродження в природі, у художньому світі Маланюка, як і П. Тичини, втілює ще й молодість, відродження України, волю й свободу народу. Визвольні змагання за державність поет теж називає «весною»: «А палала ж весна, Як останній суд страшна».

Через всю творчість Маланюка лейтмотивом проходить автобіографічний образ, як і образи рідних, друзів по перу й зброї. У європейській поезії тоді окреслилася негативна тенденція: митці почали захоплюватися колективним ми, в якому розчинялася особа, їх уже не цікавить неповторний світ людини. Німецький поет Й. Бехер у збірці «Сірі колони» (1930) проголошував: «Я зрікаюсь свого імені. Мене звуть — товариш». Така тенденція спостерігалась і в радянській українській ліриці того часу, в якій з усіх граней людського

«я» вперед висувалась так звана «класова свідомість». Маланюк натомість утверджував духовне багатство людини, відкритість ліричних почуттів. Автобіографічні мотиви Маланюка мали велике значення, оскільки допомагали збагнути етичний світ героя, його душевні сум'яття й поривання, його розчарування й віру у воскресіння народу. Таким чином, окреслювався неповторний світ його громадсько-особистісної лірики. У цьому плані характерним твором є поезія «**Біографія**». Ця медитація, що складається з трьох поезій, має виразно автобіографічний характер. Поет зазнав чорної гіркоти емігрантського життя, розлуки з рідними й вітчизною, але ніколи не втрачав сили духу й віри про повернення в незалежну Україну. Не випадково С. Гординський вважав Маланюка представником «вольової, вітаїстичної філософії». Триптих розпочинається із міркувань ліричного героя, який немовби вдвляється у себе самого, шукає місця у житті, йдучи «проти течії». А життєва дорога до мети важка, бо стелиться «без шляху, без батька, без предтечі», і герой, самоздійснюючись і самоутверджуючись, покладається тільки на власні сили. Розвиток почуттів і думки наростає у другій строфі. Самотній і забутий, він спрямовує зусилля, щоб «Все чути. Всім палать, Єдиним боєм бути, Тим криком, що горить в кривавім стиску уст», отак перетворюючись на згусток волі й поривань до майбутнього. У наступній частині триптиху емоційне напруження зростає.

Ліричний герой твору — це український митець, який вийшов із «глухого степу», із «зітхань страждальної землі», тобто поневоленої України, увібравши у себе її болі й відчуваючи святий обов'язок перед нею. Він, як скульптор, вирізблює «німий життепис На дикім камені століть», конструє «вічний образ На сірім цюколі часу», зосереджуючись на найпотаємніших осередках розуму, саморефлексією висвітлюючи глибини душі. Розум диктує («мужність протина, як кобра») й не дозволяє найменшого внутрішнього розслаблення: тільки самодисципліна, тільки вольові поривання на шляху творення національної культури забезпечать успіх. Адже емігрантські обставини життя жорстокі («Тільки бачу — камені, вірші І тільки чую — гул погроз»), а час так швидко пливе, що можна не встигнути втілити заплановане. Поет чітко виборює свою життєву позицію, свою самопосвяту: «Мушу випити келих до дна». Ця біблійна метафора набуває у Маланюка глибокого узагальнення, яку поділяли поети праязкої

школи. Гірке вино вигнання спонукали їх до пошуків нових ідеалів, що прислужилися б Україні. Так у поезії виникла нова концепція героя. Це національно свідомий українець, перейнятий нестримною волею до життя і творення, готовий згоріти смолоскипом в ім'я Вітчизни:

А я мушу незмерено — просто —
Смолоскипом Тобі Одній,
Я — кривавих шляхів апостол —
В голубі невечерні дні.

Громадянське й особисте в поезії Маланюка йдуть поруч, зливаючись в цілісний гармонійний світ, в якому щира сповідь, ліричні зізнання не перекреслюють чіткої громадянської позиції поета-державника, людини чину й дії.

Маланюк надзвичайно розширив тематичні, образні й жанрові обрії української поезії ХХ ст. Він захищав національно самобутню літературу, яка естетично зорієнтована на світову культуру, але не втрачає свого рідного коріння. Своїми концепціями мистецтва він перегукується з речником українського відродження М. Хвильовим. Як поет, він сформував власний стиль, що живився джерелами антики, високомистецькими здобутками класиків, українською бароковою культурою (проповідницька риторика) та модерними (неоромантизм, символізм, експресіонізм) мистецькими течіями. Вагоме місце Маланюка-поета визначив І. Дзюба: «Маланюкова поезія залишиться...доказом суворой сили українського слова, його здатності бути не лише мелодійним, ніжним, барвистим, гнучким, вигадливим, — а й безжально-точним, пружним, лапідарним, його здатності бути згустком волі й думки, що концентруються в пекуче почуття».

Запитання і завдання:

1. Схарактеризуйте життєвий і творчий шлях С. Маланюка в контексті мистецького життя празької школи поетів. На які періоди поділяють творчість поета? Які збірки видав поет? Чий традиції продовжив Маланюк в ліриці? Які завдання перед мистецтвом слова ставив поет?
2. В чому оригінальність концепції культури в есе «Нариси з історії нашої культури»? Як ці ідеї втілились у його ліриці? Чому найбільше нещастя України Маланюк пов'язував із «малоросійством»? Чи погоджуєтесь ви з цим поглядом митця? Охарактеризуйте концепцію вольової особистості Маланюка. Як це знайшло втілення в його поезії?
3. Проаналізуйте поезію «Стилет чи стилос». Які завдання ставив Маланюк перед митцем? У яких поезіях поет підносить державотворчу місію поета? Як оцінював Маланюк Шевченка? Чим відрізняється побудова англійського сонета від італійського?

4. Як оцінював він П. Тичину й М. Рильського у поезії «Сучасникам»? Хто з українських поетів звертався до жанру послання? В чому пафос медитації «Молитва»? Порівняйте її з поезіями Лесі Українки, де порушується тема митця.
5. Чому поезію Маланюка називають «лірикою трагічного оптимізму»? Прочитайте виразно поезію «Ісход». З'ясуйте, яку естетичну функцію відіграють тропи? Чим досягається єдність змісту і форми?
6. Висвітліть історіософську візію України в поезії Маланюка. Як у триптиху «Знаю — медом сонця, ой Ладо» поєднано античний й національні світи? Що зближує Маланюка з київськими неокласиками?
7. В чому естетична специфіка особистісно-громадянської лірики Маланюка?
8. Напишіть твір на одну із тем: «Традиції й новаторство Маланюка в трактуванні образу поета та поезії», «Образ України в історіософській візії Маланюка», «Актуальність ідей та образів лірики Маланюка», «Що мені подобається в художньому світі поезії Маланюка?»

Література:

1. Войчишин Юлія. «Ярий крик і біль тужавий». Поетична особистість Є. Маланюка. К., 1993.
2. Дзюба І. Поезія вигнання // Прапор. — 1990. № 1.
3. Ільницький М. Степове прокляття України // Укр. мова і літ. в школі. — 1993. — № 7.
4. Куценко Л. «Ні, вже ніколи не покаюся...» (Євген Маланюк: історія ісходу). — Кіровоград, 1997.
5. Маланюк Б. Спогади про батька // Дивослово — 1997. — № 1.
6. Неврлий М. Муза болю, гніву, боротьби // Маланюк Є. Поезії. — К., 1992.
7. Сивокінь Г. Євген Маланюк: творчість і національність // Дивослово. — 1997. — № 1.

Любов Царик, асистент

Критична рецепція творчості Сосюри 20-х років

Творчість Володимира Сосюри 20-х років — явище цікаве, неповторне і разом з тим складне і неоднозначне. У ній знайшли характерне відображення суперечності розвитку літератури цього періоду, що, за влучним визначенням А. Бондаря, був “полем боротьби, конфлікту різноманітних стильових культурно-естетичних тенденцій, викликаних зміною культурно-історичного дискурсу, який не просто детермінує, що писати, а вказує на те, як треба писати, стає трансцендентним щодо письменника і його тексту” [1, 70].

Аналізуючи стан і методологічні тенденції української журнальної критики 20-х років, А. Кравченко зазначає, що якраз генералізація соціологічного методу часто визначала роль письменника та його творчості лобовим запитанням: з ким він, із робітничим класом і селянством, отже з народом, - чи проти [3, 180]. Ілюстрацією цієї думки може служити типова для соціологічної критики політична рецензія П. Христюка “Соціальні мотиви в творчості В. Сосюри (В. Сосюра “Сьогодні”. Поезії), що була оприлюднена у 2-ому числі журналу “Червоний шлях” за 1926 р. У рецензованій збірці [5] було вміщено поеми “Сьогодні”, “Хлоня”, “Шахтюр”, “Воно”, “Машиністка”, “Легенда”, “Дві” і цілий ряд поезій.

Ліричний герой поеми “Сьогодні”, як і переважної більшості творів однойменної збірки, — це колишній учасник революційних подій, спогади про які сконденсовано у двох рядках:

Вчора день фронтами океанів,

Все чуже – на розстріли в огонь (5, 5).

При перечитуванні перших чотирьох поем складається враження, що ліричні герої, захоплені романтикою праці, вірять у перемогу світової революції, вітають НЕП. Та вже у цих, на

перший погляд, оптимістичних творах з'являються ноти вини за минуле:

От чому ні ласка, ні утома
Не дають забути мене,
Хоч прийшов червоним я додому,
Як і всі, з зорею на чолі.

Все частіше між рядками творів вчувається тривога, печаль, незрозумілий біль серця. А в ліричних поезіях збірки - настрій суму, втоми, роздратування, викликаний у поета відлигою непу, особистими сімейними проблемами, звучать мотиви з'ясування сенсу життя:

Життя - не дим і не омана.
А, може, ні? А що, як ні? (5, 57).

Чи є в житті яка мета?
Чи люди ми, чи тіні?
А, може, тут і там, і там
Один туман осінній... (5, 104)

Цей соціальний песимізм Володимира Сосюри гостро із класових позицій критикує П.Христюк [7]. При цьому він повністю нехтує естетичними засадами, відкидаючи загальнолюдські цінності, загальнолюдську мораль. Автор рецензії взагалі ставить під сумнів саме право поета на вільне творче самовираження, породжене його унікальним світовідчуттям. Сама ж рецензія за змістом і стилем викладу нагадує більше політичну агітаційну прокламацію, ніж аналіз збірки як літературного явища. Автор рецензії дає характеристику "поточного моменту", розвиває думку про необхідність класової боротьби, формулює свої уявлення про соціально відмінне "сьогодні" різних класів та груп тогочасного суспільства: пролетаріату, нової буржуазії та інтелігенції. І звичайно ж, на думку П. Христинюка, література має відображати "сьогодні" робітників. А оскільки, на його погляд, "робітнича кляса добре відчуває, що від сьогоднішніх труднощів нема чого вдаватися в розпуку, нема чого розгублюватися [7, 131], то цього не повинні робити і літератори. Тому-то рецензент постійно радить: "Сосюрі не треба "вмирати кожної хвили", не треба дуже вже сумувати про мету життя, - а натомість - треба працювати і вчитися. Тоді він зуміє глянути на дійсність глибше: очима робітничої кляси" (підкреслення наше - Л. Ц.) [6, 138]. Такий погляд, на думку А.Кравченка, тодішнім дослідникам літератури здавався єдино правильним,

ширшим за погляд з точки зору загальнолюдської. “Звужувався простір, що його вмщали письменницькі видноккола, звужувався час (усі мали бути дітьми Жовтня, свідомо розривався зв’язок часів [7, 186].

Підтвердженням того, що гостра критика песимістичних мотивів у творах В.Сосюра була виявом типового ставлення до поета представників соціологічного методу, є і огляд Ф.Якубовського. Аналізуючи стан журнальної лірики, він писав: “І хіба хоч трохи пасує до загального стилю “Всесвіту” отакий Сосюра, зажурений, увесь у сумовитих згадках:

Коли потяг удаль загуркоче,
Пригадаються знову мені
Дзвін гітари у місячні ночі,
Поцілунки й жоржини сумні –

і далі, далі таке вже знайоме, за що ми чудимо Сосюру, читаючи такі твори на сторінках “товстих” журналів і аж ніяк не прощаємо їх ні авторові, ні редакції журналу ілюстрованого” [2].

І все ж тодішня критика не могла не помічати популярності В.Сосюра і не визнавати його таланту. Свідченням глибинного розуміння творчості поета є окремі спостереження з відгуку на його книжку “Коли зацвітуть акації”, підписаного криптонімами В.М.: “Він (Сосюра) не проблема, він факт, він нічого не шукає, він просто переживає своє оточення, ні од кого не криючись, зі своїми ваганнями і смутками... Трудно знайти де-небудь аналогічне явище, - напевно чи зазнала хоч одна література світу такої стихійності і чужості, такої безпосередності і конкретності в поезії. Тільки Сосюра показав нам громадянську війну зсередини” [4]. Проте загальний тон відгуку на збірку “Коли цвітуть акації” суголосний із розглянутими вище рецензіями. Критика не хотіла визнавати, що Сосюра відтворив і преїод непу зсередини з такою ж щирістю, безпосередністю передавши настрої, що домінували в суспільстві, як і в творах про національно-визвольні змагання. У його творах 20-х років відбилися основні риси українського світоглядного менталітету. Адже “тривале проживання на межі ворожого кочового степу виробило в українців специфічне “екзистенціально-межове” світовідчуття – гостро емоційне переживання сьогоденності життя, поетичне, лірично-пісенне сприйняття природного та соціального оточення, пріорітет “серця” над “головою”.

Глибока поетична криза Сосюри початку 30-років зумовлена значною мірою зовнішніми (ідеологічними) причинами. Двадцять років в розвитку української літератури, на які припадає процес формування В. Сосюри як поета, позначилися глибокими внутрішніми конфліктами і суперечностями художньо-естетичного плану. Відбувався наступ культурно-ідеологічного терору, що намагався підкорити собі психологію “вільної” (Сартр) людини-митця.

Література:

1. Бондар А. Поема М.Бажана “Сліпці” як текст-виклик: Спроба теоретичного моделювання //Сучасність.- 1998.- №1.- С.70.
2. Життя і революція.- 1927.- №1.
3. Кравченко А. Журнальна критика 20-х років: тенденції методології //Двадцять років: літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті.- К.: Дніпро, 1991.- С.180.
4. Молодняк.- 1928.- №11.- С.77.
5. Сосюра В. Сьогодні. Поезії.- Х.: Держвидав України, 1925.- 110 с.
6. Філософія. Курс лекцій.- К., 1994.- С. 230.
7. Христюк П. Соціальні мотиви в творчості В.Сосюри//Червоний шлях.- 1926.- №2.- С.130-138.

Наталія Яременко

**Форми вираження та особливості
функціонування принципу повтору
у “Повісті полум’яних літ” О. П. Довженка**

У літературному процесі ХХ століття постать Олександра Довженка є однією з найпомітніших. Його творчість, що є своєрідним художнім літописом народного життя, стала об’єктом вивчення багатьох науковців. Дослідженню мистецької палітри письменника присвятили свої праці Ю. Барабаш [1], А. Бучма [2], В. Дончик [4], С. Плачинда [6], Б. Степанишин [7], М. Куценко [5] та інші. Твори О. Довженка привертають увагу літературознавців своєю оповіді, пластичністю художнього малюнка, щирим, глибоким ліризмом.

Особлива увага у дослідженнях приділяється вивченню своєрідності художніх засобів та стилю письменника. Однак майже ніхто з дослідників не ставив собі за мету ґрунтовно дослідити значення й роль повторів у творчості О. Довженка.

Об’єктом нашого дослідження стала “Повість полум’яних літ”, у якій повтор проявляється багатогранно, стає однією з найхарактерніших стильових ознак, виконує важливі ідейно-художні функції спів-протиставлення з метою акцентування уваги читача на найгостріших, найдраматичніших моментах. О. Довженко використовує повтори різних рівнів ієрархічної системи художності: звукові, морфологічні, лексичні, синтаксичні, фразові, образно-понятійні та повтори художніх прийомів. Причому всі акцентно-зображальні засоби підпорядковані одній меті — створити монументальний епічний образ народу-воїна, народу-переможця. І на цьому шляху всі художні засоби виступають у нерозривній єдності, взаємопідсилюючи один одного. Так, звукові повтори різних видів, що функціонують у тексті, і асонанси, і алітерація, і повтор співзвуч, і звуконаслідування, невід’ємні від художнього контексту і, взаємодоповнюючи один одного, створюють звукообраз війни.

Яскравим прикладом можуть бути рядки з повісті: *“І весь ефір звучав новою музикою, якої ще не відало життя. Це не були ні гімни його красі, ні величання його геніїв, ні реквієм героям. В холодне безмежжя неслись свист і виття, і вищання радіошифрів. У злобне гарчання заневоленого ефіру вривались недоречні мелодії пеленгів, люті вигуки атакуючих, заклики, накази на мовах великих народів. Але все, що звучало в світі, перекривав катастрофічний гуркіт моторів епохи”* [3, 7].

Короткою фразою та її художньо-образним контекстом О. Довженко зумів передати жахливу поліфонію війни: за допомогою асонансів “і”, що передають пронизливий звук, який ніби розтинає повітря, а зумовлюють це сприйняття слова одного синонімічного ряду: виття, вищання; алітерація “р”, що стає виразно окресленою завдяки вжитим у тексті дієсловом, що походять від звуконаслідувальних вигуків: гарчання, гуркіт; доповнюють виразність звукової картини повтори звукосполучень “ві”, “зв”, “гр”, “рк” та інші. Всі звукообрази твору цілком обумовлені своєрідними авторськими фразами-установками: *“ефір звучав новою музикою”, “злобне гарчання заневоленого ефіру”, “все, що звучало..,перекривав катастрофічний гуркіт моторів епохи”*.

Слід зазначити, що О. Довженко, будучи великим психологом, майстром художньої асоціації, вдається до створення величних образів, які примушують працювати творчу уяву читача по створенню звукообразів землі, фоногама яких породжена війною.

Звертає на себе увагу і своєрідність повторів на морфологічному рівні: *“Стояли коло хат і по дорогах і гукали в пільму, чекаючи на повернення рідних.*

- *Хто там? Які? Чи нетутешні? Чи не свої?*

- *Ні, не свої. Ішли полтавські, донські, воронезькі.*

- *А чи не доводилось, не стрічали наших?*

- *Ні, не доводилось, не стрічали! І знову рипали двері. І знову гукала в пільму надія.*

- *Ой, хто там, хто? А чи не бачили? А чи не чули?*

- *Не бачили, не чули...Пустіть переночувати!”* [3, 94].

У даному випадку ми спостерігаємо повтор заперечної частки “не”. У художньому контексті цей повтор виконує кілька зображально-виражальних функцій. По-перше, створюється ефект уподібнення-розподібнення: свої - не свої. По-друге, через повтор запитань і відповідей з логічним акцентуванням частки “не” подається масштабна картина народного горя, яку

спричинила війна. По-третє, повтор заперечної частки “не” підсилений лексичними повторами “і знов”, “а чи не”, створює драматичність напруження, передає динаміку людських пристрастей, переживань, сподівань.

Особлива увага у “Повісті полум’яних літ” надається словесному повтору, причому певну ідейно-художню функцію мають як слова повнозначні, так і неповнозначні, зокрема прийменники та сполучники. Полісиндетон - це один з найпоширеніших повторів даного твору. Ілюстрацією цьому можуть стати рядки з повісті: *“В осінню ніч сорок першого року прощання лунали над Дніпром. Батьки і матері прощалися з дітьми, чоловіки з жінками, брати з сестрами. Розлучалася любов з любов’ю, надія з надією, прощалося нездійсненне заміжжя, несуджене материнство”* [3, 6].

Наведений уривок надзвичайно насичений різними видами повторів. Повтор прийменника “з”, що виділяє семантичні пари, з’єднані ним, наголошуючи на кожній з них, не залишаючи поза увагою жодну, бо це дає можливість охопити повністю картину, зображану автором, а саме вирядження на фронт. Письменник ніби створює невеличку художню модель всенародного прощання, картина має високий ступінь узагальнення, бо прощаються тут не просто люди, хай навіть певної місцевості “над Дніпром”, у одному аналогічному ряді подаються й абстрактні поняття, на означення певних почуттів і духовних властивостей, які, як нам здається, через цю аналогію і за допомогою повтору прийменника “з” в першому і другому семантичному ряді, набувають відтінку певного оречевлення. Автор наголошує на антигуманності, антиприродності війни, коли, як підкреслено в словесному синонімічному повторі, люди “прощаються”, “розлучаються”, а залишається з людьми “нездійсненне”, і “несуджене”, саме цим повтором спільного заперечного елемента даних слів створюється значне драматичне нагнітання. Всі види повторів тісно взаємодіють, створюють монолітність фрази, твору, взаємопідсилюють один одного.

У “Повісті полум’яних літ” є слова-поняття, що глибоко осмислюються автором, що у контексті набувають великої ваги і значимості. Здебільшого ці слова повторюються. Це своєрідний лексичний повтор-переосмислення.

Філософські розмірковуючи над поняттям *радість* і його розумінням у воєнні роки, О. Довженко приходять до висновку, що вона заключалася саме в поверненні: *“Тож будемо про*

життя і про радість думати, - звідки вона приходить людині? А приходить! Неодмінно! Є ще в мене одна собі прикмета, - мусить же хтось та вернутись..." [3, 59]. "Син обійняв батька радісно зітхнувши..." "Так прийшла радість..." "Багато хто, бачивши цю просту сцену, замислився на якусь хвилину. Чи прийде ж щаслива зустріч і чи далеко вона? Чи принесе воїн радіть додому?" [3, 60].

Повторюючись, слово "радість" у контексті набуває нового відтінку, нової якості, нового смислового й художнього навантаження. Спочатку "радість" сприймається як певне абстрактне поняття "радість думати", потім як ознака певного психічного стану людини "радісно зітхнувши", через складні асоціативні зв'язки відбувається процес оречечвлення поняття в образі воїна-визволителя, що повернувся живим з війни "так прийшла радість". Кожне повернення несе собою радість, радість життя, радість перемоги.

І далі завдяки цьому переосмисленню цілком логічно сприймаються слова автора: "Обнімалася радість з горем на дорозі війни..." У цій фразі абстрактні поняття "радість" і "горе" сприймаються як цілком конкретні людські почуття і переживання: радість зустрічей, повернення і горе втрат, каліцтв.

Подібне художнє явище спостерігаємо і на прикладі переосмислення образу-поняття "жменя землі". У тексті воно має пряме значення: "Візьмемо, товариші, по жмені землі..." і переносне значення: "І тут Орлюк помітив, що двоє з його товаришів кинули землю...". У художньому контексті це сприймається, як зрада Батьківщині. Саме таке переносне значення цього слова-образу обумовлене клятвою, яку дають воїни, взявши в руку жменю рідної землі, що символізує для них Батьківщину: "Прощай, Україно.....Присягаємось, де б ми не були, доки ми живі, житимеш і ти! І ніколи не загинеш, дорога наша земле...Ніколи!" [3, 9-10]. Саме тому ті солдати, що кинули землю, асоціативно сприймаються як зрадники і саме тому рішучий і нестримний у своєму гніві Орлюк безпощадно карає їх: "І я побачив, що або я розстріляю цих гадів, або клятві моїй гріш ціна... ..стій, кажу, боягузи і зрадники Вітчизни!!!" [3, 10].

Довженко надзвичайно уважно ставиться до слова. У повісті немає жодного зайвого слова, кожне має певне ідейно-смислове навантаження. І в епізодах, в яких експресія надзвичайно висока, які звучать патетично, ніби на одній високій ноті емоції і думки, повтор посідає значне місце.

Характерним, з цього погляду, для “Повісті полум’яних літ” є словесний повтор-рамка. З даним видом повтору у повісті ми стикаємось двічі і в обох випадках вони включені до експресивно насиченої мовної партії головного героя Івана Орлюка. Перший раз лексичний повтор-кільце “ніколи” автор використовує у клятві бійців, яку проголошує Орлюк. [3, 9-10]. Другий раз повтор-кільце “ніколи” вжито у промові Івана Орлюка на власному весіллі, і ця промова теж звучить як присяга воїна, громадянина, який свідомо й велично йде по життю й своєю величчю возвеличує Батьківщину: *“...ми з Уляною починаємо рід спочатку, казатиму як старший, від батька й матері й усіх предків і нащадків наших: ніколи ні перед ким не відступить мій рід з цього дніпрового берега, з цих колгоспних полів. Ніколи!”* [3, 64].

Лексичний повтор-рамка “ніколи” обрамляє фразу, що передає одну з основних думок твору. У цій фразі звучить споконвічна патріотичність народу, його нескоримість і нездоланність.

У своєрідний художній контекст твору, який ми розглядаємо, письменник вводить лексичний синонімічний повтор і прийом зіставлення, завдяки чому обумовлюється динамічність образу головного героя.

“Кидаючись в атаки, він горлав нелюдським голосом. Такими ж голосами кричали поряд його товариші.....в найгірнішу хвилину ринули вони на ворога з гучними й високими словами на вустах” [3, 24].

“Немовби мільйони голосів усього народу вихоплювались водночас з Іванових вуст, зливалися від бігу й гострої праці мозку в цей неймовірний хрип і рев і несли його...назустріч ворогові...” [3, 25].

Ці рядки чітко окреслюють авторську позицію щодо головного героя. Задля цього письменник використовує різнотипні повтори, зокрема словесний синонімічний повтор до слова “кричати” - “горлав нелюдським голосом”, “кричали”, “ринули з гучними й високими словами на вустах”, “вихоплювались мільйони голосів”, “зливалися в хрип і рев”. Синонімічним повтором створюється ефект підсилення зорово-слухової асоціації, уявна картина набуває виразності, захоплює, створюючи одноразово момент співпереживання, зливаючи думку й почуття в одне ціле.

Окрім і загальне завжди поряд у Довженка і це один із характерних прийомів художньої палітри письменника. В дано-

му ж епізоді ми бачимо і чуємо спочатку тільки *“нелюдський голос”* Орлюка в атаці, потім помічаємо, що він не сам, що його крик посилюється *“такими ж голосами”* товаришів, а потім герой сприймається як мільйоноголосий моноліт, а голос його як голос всенародного гніву.

Так, на наш погляд, створюється ефект уподібнення-розподібнення і саме через діалектику окремого і загального: Орлюк такий же як і його товариші, з такими ж прагненнями, бойовою наснагою, він невід’ємна складова частина збройних сил Батьківщини, але він ще й голос свого народу і це його виділяє і возвеличує серед товаришів, цим створюється зорово-слуховий асоціативний ефект. Виділення і піднесення головного героя акцентує увагу читача на основному, визначному, суттєвому, що служить розкриттю ідейно-сміслової спрямованості повісті.

В *“Повісті полум’яних літ”* О. Довженка можна спостерігати ще й такий вид повтору, який характерний в основному для народної пісні. Це лексичний підхват, суть якого полягає в тому, що останні слова попередньої частини твору входять до складу початкових слів наступної. Такий прийом у повісті служить зв’язкою між двома, здавалось би, відмінними в смислово відношенні частинами твору:

“Госпіталь двигтів і трішав від могутнього реву війни. Саме в той час далеко за Дніпром у рідному Івановому селі зловісний реву війни вдирався в школу” [3, 16].

Слова *“реву війни”* включені в різні художні контексти, належать до різних частин твору, розташованих поряд, але повторення цих слів у кінці першої і на початку другої частини вказують на одномоментність і одноумовність дії. Вони дають можливість через уявні звукообрази поєднати, зіставити життя фронту, польового госпітально і тилу, акцентувати на драматизмі зображуваних обставин і подій.

Найхарактернішим для даного твору є, безумовно, наскрізний повтор на різних рівнях від лексичного до образно-поняттєвого і навіть смислового.

Розглянемо спочатку ідейно-художню функцію наскрізного синонімічного повтору. Акцентуючи на одній з найхарактерніших ознак війни - пожарищах, автор використовує наскрізний словесний синонімічний повтор:

“Тягло трупом і пожарищем...” [3, 7].

“Палали міста...” [3, 7].

“Зловісні спалахи шаріли навколо...” [3, 9].

“Прощай, Україно...- сказав Орлюк, зупинившись, обернувшись на захід, туди, де жевріли заграви” [3, 9].

Цікаве художнє явище можна спостерігати на основі повтору синонімічних фраз: *“жевріли заграви”* і *“палахкотіли зловіщі заграви”*. Ці фрази включені у різні художні контексти. Перша з них вжита в прямому значенні пожежі, а друга включена в інший художній підтекст і сприймається у переносному значенні: *“І тут Орлюк помітив, що двоє його товаришів кинули землю й глянули один на одного мигцем з якоюсь лихою, майже непомітною усмішкою, і навіть не усмішкою, а з якимсь іншим вирішенням.*

- Так, палахкотіли зловіщі заграви...” [3, 10].

Остання фраза сприймається як відтворення спалахів зневіри, малодушшя, зради в очах і душах боягузів.

“То перев’язка вже не потрібна? Га? - спитав він, згораючи в огні гангрени й обпалюючи його палаючим поглядом” [3, 41].

У цій фразі кілька непрямих семантичних значень слова “горіти”: *“згораючи в огні гангрени”*, тобто вражений тяжкою небезпечною хворобою, та *“обпалюючи палаючим поглядом”*, що виступає в значенні *“палкий погляд”*, *“пристрасний погляд”*.

І як завершення всіх пожарів в містах і селах, в тілах і душах людей О. Довженко подає в тексті повісті закономірний ракурс майбутнього: *“Мине ще півроку, а може й рік. За невмолимими законами війни, після небачених пожарів наших міст спалахнуть аж до неба ворожі міста...”* [3, 44].

Всі ці повтори сповнюють художню тканину твору багатством асоціативних нашарувань, допомагають авторові уникнути одноманітності словесно-образного пласту і служать певною установкою до сприйняття смислового повтору. Словесний повтор пов’язаний зі сприйняттям усього твору, бо через цілу систему переосмислень і перевтілень образу “полум’яних літ”, назва твору набуває нової смислової якості, яку зумовлюють асоціативно-смислові зв’язки, в які вступає даний образ, дане поняття у контексті:

“Прогриміли осінь і зима. Проминуло й друге полум’яне літо...” [3, 23].

“Минула весна. Минуло літо і зима. Проминуло й третє полум’яне літо...” [3, 37].

“За всесильним законом життя й моці народного духу говорилось і співалось про веселе й радісне, і про найдужче, що так щедро виявилось ...в ці полум'яні літа” [3, 36].

Полум'яне літо спочатку сприймається як літо жарке, спекотне, але у творі через складні асоціативні зв'язки літо сприймається вже не як пора року, а як поняття, що має до- сить узагальнений характер, який походить від давньоруського поняття “літо” - рік, та це не просто рік, чи роки, а саме по- лум'яні роки війни, коли палали не лише міста і села, а й людські пристрасі, людські душі. Найбільшого узагальнення набуває образ полум'яних літ у словах: *“Перед ними поставали в п'їтьмі кричущі заграви трьох полум'яних літ”* [3, 296].

У даному контексті полум'яні роки вже сприймаються не просто як певний відрізок часу за даних історичних обставин, а як ціла система понять і явищ, пов'язаних з найстрашнішим, з найнеприроднішим явищем суспільного життя - війною. І назва твору сприймається нами як “повість воєнних літ”.

Важливу роль в ідейно-художньому плані відіграє в “Повісті полум'яних літ” О. Довженка повтор на образному рівні. Це образ шинелі воїна-визволителя. Відразу ж слід за- значити, що це не лексичний повтор, який має конкретне се- мантичне значення і може переходити цілий ряд переосмислень в залежності від художнього контексту. Ми ж маємо справу справді з художнім образом, бо в образі шинелі збережено його предметно-чуттєвий характер, його цілісність, конкретність, але він має високий ступінь узагальнення і у ньому присутній певний елемент умовності.

Щоб яскравіше проілюструвати це художнє явище, пода- мо його в широкому художньому контексті, тоді увиразнитись можуть асоціативні зв'язки.

Вперше образ шинелі подається у власне авторській мові, яка виступає своєрідним геніальним передбаченням щодо переоцінки в майбутньому ролі нашого народу у Другій світовій війні представниками західного світу: *“...цілі нації в захваті припадатимуть на площах до сірої солдатської шинелі сержанта Орлюка, питатимуть, звідки вона, де шита, ким за- ворожена, чи багато разів прострелена. Потім багато хто з них вгамується, згодом-бо все минає...і, підкоряючись злобі дня, життєвій пошлості й засталій інерції пропаганди, почнуть, можливо, ганити шинель за недосконалий крій і дражливий некомфортабельний запах чужих далеких рівнин”* [3, 44].

Суттєвий штрих до образу шинелі додає авторське зауваження *“ганити шинель за ...дражливий некомфортабельний запах чужих далеких рівнин”*, що окреслює чітке художньо визначене асоціативне поле, в якому образ шинелі сприймається у підтексті як образ держави-переможця.

Своєрідну художню інтерпретацію образу шинелі можна спостерігати і далі у повісті: *“Вона дивувалась своїй вроді. Перед дзеркалом у напівзруйнованій недогорілій хаті з важкої сірої солдатської шинелі воїна Великої Вітчизняної війни виникла, як тайство дівчина-наречена”* [3, 50]. Згідно даному контексту сіра солдатська шинель сприймається як якісь дивовижні лати, що оберігали на дорогах війни *“тайство”*, не дозволивши йому втратити ні найменшої краплини вічної краси, оберігаючи і захищаючи цю красу.

І останній штрих до образу шинелі додають слова генерала Глазунова, які він промовив під час вінчання Івана Орлюка з Уляною: *“...Ніколи не забуваймо, як носили ми під нею по шляхах світової війни свої братні серця до перемоги, до миру, до щастя народів”* [3, 56]. Ці слова звучать своєрідним звертанням до нащадків зберегти добру пам'ять про минулі подвиги і втрати на шляху війни. Тому шинель - це узагальнений образ воїна-визволителя, гідний великої пам'яті, великої шани і поваги, бо це символ істинного гуманізму.

Таким чином, можна зробити висновок, що для *“Повісті полум'яних літ”*, та й для всієї творчості Олександра Довженка всілому, характерний поліпвтор. Найчастіше письменник використовує повтори лексичного й смислового рівнів: полісиндетон, синонімічні повтори, повтор-контраст на лексичному й синтаксичному рівнях, образи-переосмислення, лейтмотивні образи, простежується взаємодія назви і змісту твору. Але крім того, для створення певного смислового зв'язку між словами з різним семантичним значенням і для виділення особливо важливих для змісту твору слів у всьому багатстві їх контекстуального змісту, автор вживає звукові повтори такі, як асонанс та алітерація. Використані письменником повтори різних рівнів художньої образності тісно пов'язані між собою, органічно доповнюють один одного й підпорядковані єдиній меті, а саме: створити динамічні, яскраві образи, розкрити провідну ідею твору, а саме: уславити мужній і сильний народ-переможець.

Література:

1. Барабаш Ю. Чисте золото правди. - К. :Рад. письменник, 1962.
2. Бучма А. Талант і серце // Полум'яне життя: Спогади про О. Довженка. - К. : Дніпро, 1973.
3. Довженко О. П. Повість полум'яних літ. - К. : Молодь, 1984.
4. Дончик В. Г. Олександр Довженко// Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. -Кн. 2. Ч. 1 (1940-1950-ті роки) / За ред. чл. -кор. НАН України В. Г. Дончика. -К. : Либідь, 1994. - С. 155-171.
5. Куценко М. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. - К. : Дніпро, 1979.
6. Плачинда С. П. Олександр Довженко. - К. : Молодь, 1980.
7. Степанишин Б. Дивосвіт Олександра Довженка. - К. : Всеукраїнське товариство "Просвіта", 1994.

Оксана Ятишук, аспірантка

Життя і громадська діяльність Г. Ф. Квітки-Основ'яненка

“Род Квиток ведет свое древнее происхождение от предка Харьковского козацького полка сотника и полкового судьи Семена Афанасьева сына Квитки, коєму за заслуги дозволено поселить на купленых им землях до 50 дворов” [1].

Прибули предки письменника на Лівобережжя з-за Дніпра в XVII ст. Були старшинами у Гадяцькому, Харківському, Ізюмському та інших полках [2, 9].

Прапрадід, Семен Афанасович, будував укріплення проти татар, оновив містечка Таранівку і Гуляйполе.

Його син Григорій Семенович, козацький полковник, брав участь у перському поході. Улітку 1709 року у своєму домі приймав Петра I [3, 5]. Він же збудував першу основ'янівську церкву.

Дід письменника, Іван Григорович Квітка, був сотником Вальківської сотні, а згодом ізюмським полковником. Брав участь у бою під Караз-Базаром, де його було двічі поранено.

Батько, Федір Іванович Квітка, власник слободи Дуванка з 205 кріпаками, освічена для свого часу людина. У молодості старшинував в Галицькому, Ізюмському, Харківському полках, Чорноморському козацькому війську, був армійським полковим квартирмейстром. Цікавився національною старовиною та історією рідного краю. Підтримував дружні стосунки зі Г. Сковородою та отаманом Чорноморського козацького війська Антоном Головатим.

Мати Григорія, Марія Василівна, уроджена Шидловська. Рід Шидловських був одним із найбагатших і найвідоміших на Слобожанщині, який дбав про розвиток освіти та культури на Харківщині.

1783 року Катерина II видала указ, за яким українська шляхта прирівнювалась в правах до російського дворянства.

Рід Квіток "...по определению Харьковскаго наместничества Дворянскаго собрания 2-го октября 1786 года внесены в шестую часть дворянской родословной книги" [4].

Предки з боку батька й матері посідали високі духовні посади: архімандрит Палладій Квітка, архієпископ Йосип Горленко, що визначило відповідний релігійно-моральний настрій матері, а через неї і її дітей.

Родина Квіток вирізнялась на Харківщині прихильністю до освіти й культури. Слава основ яненського театру наприкінці 90-х років XVIII-початку XIX ст. розлетілася далеко за межі Харкова. У ньому, крім дітей Квіток, грали юнаки і дівчата з інших багатих і бідних сімей [2, 12]. Григорій грав у театрі "самі веселі та смішні" ролі [5, 92].

Початкову освіту, як і годиться в дворянському стані, Григорій одержав дома, після чого вчився в нижчій школі при Курязькому монастирі, настоятелем якого був його рідний дядько ієромонах Наркиз.

"Наркиз Квітка старався розвинути в дитині бажання вступити до монастиря, - писав біограф Квітки К. Семеновський, - бо сама школа, де він вчився, була при монастирі, а по закінченні лекцій усі діти мали бути присутні при церковних відправах" [6, 413].

Вихований у такому середовищі, Квітка виявив палке бажання служити Богові. У дванадцять років він просить благословення у батька і матері на чернече монастирське життя, що викликало протест батьків. Користуючись послугами багатих і впливових родичів, вони заочно вписують сина то в лейб-гвардію, то в герольдію, то в польові полки. "В службу вступил Лейб Гвардии в конный полк ротмистром. 1793 декабря 11" [7]. Із завидною швидкістю його підвищували в чинах, в результаті чого вже на сімнадцятому році життя він став капітаном. "Из оного Полка выпущен для определения к статским делам капитаном. 1 января 1794" [7]. Фактично Г. Квітка у війську не служив, а, очевидно, лише з'являвся у полк в окремих випадках - на збір. Наприклад, указом Катерини II від 18 жовтня 1796 р. предписувалося капітанові Григорію Квітці "следовать к/.../полку и явиться в срок" [8, 179]. В указі Павла I від 5 січня 1797 р. те ж саме приписувалося ротмістру Григорію Квітці [9, 92].

Та ні професійна підготовка, ні характер Квітки не відповідали одержаному капітанському чину. Він вибрав цивільну службу при департаменті герольдії. Через два роки

Квітка знову ж “По предьявленому желанию принят по прежнему в военную службу в Северский Карабинерный полк, ротмистром” [7]. Про причини такої зміни можна тільки здогадуватися. Справа у тому, що 1796 року померла Катерина II. Царський престол зайняв її син Павло, який не поділяв політики своєї матері, зокрема щодо знищення нею гетьманщини. Після повернення старих порядків появилася надія на відновлення колишнього гетьманського устрою. Можливо, її проблиском й керувався Квітка, знову записуючись на військову службу.

Дуже швидко прийшло розчарування, коли через чотири місяці полк був переіменований в драгунський. Нащадок козацької еліти, Григорій Квітка не міг піти всупереч голосу крові і 27 січня 1797 року “По прошенію уволен из того полка, переименованого в Драгунский. Капитаном” [7].

“Потім були надії і на відновлення козащини і навіть гетьманства в 1812 і потім в 1831р., - писав академік М. Грушевський, - коли російське правительство в поміч своєму війську збирало добровольні козацькі полки на Україні і для заохоти людей місцеве начальство подавало надії на різні полекші. /.../ Але скінчилися отсі поголоски дуже сумно, бо правительство, невдоволене ними, заслало тих козаків добровольців на Кавказ і там оселило” [10, 483].

Шукаючи душевного спокою, Квітка знову повертається до думки про монастир. Про час перебування Григорія послушником Курязького монастиря існують значні суперечки: від декількох місяців до чотирьох років [11]. Існують документи, які вносять серйозні корективи в це питання. У статті “До біографії Г. Ф. Квітки” за підписом “Прот. Н. Ланценков” автор на підставі вивчення архівів Харківської консисторії робить такі висновки: “...із офіціальних документів видно, що Квітка, як послушник в Курязькому монастирі жив дуже недовго, не більше десяти місяців” [12, 197].

Прохання Г. Ф. Квітки на ім'я слобідсько-українського і харківського єпископа Христофора Сулими датовано 4 травня 1804 року. “...Прошу в сходство желания моего определить меня в Старохарьковский монастырь на послушание в надежду получения монашеского чина” [12, 196].

Прохання Г. Квітки на ім'я того ж Христофора про звільнення з монастиря датовано 26 квітня 1805 року, мотивував своє рішення якимись обставинами та слабкістю здоров'я.

Відчутним було і втручання батька, котрий не дав свого благословення і загрожував забороною відвідувати свою могилу, якщо син зостанеться монахом. Все життя батько був для Г. Квітки прикладом для наслідування служити громадським інтересам.

На переломі XVIII і XIX століть серед свідомих українців зародилась ідея заснувати новий науковий центр на Україні. Завданням такого центру було створення наукового вогнища на землях України на противагу Російській Академії. Таким науковим центром мав стати один з перших українських вищих навчальних закладів, про який так піклувалася родина Квіток.

На зборах дворян 29 серпня 1802 року було вирішено пожертвувати на заснування університету силами дворянства 1000 000 крб. [3, 8]. Колезький радник Василь Назарович Каразін, впливовий чиновник новоствореного Міністерства освіти ознайомив дворян з “Предначертанием о Харьковском университете”.

На дев'яти відділеннях майбутнього закладу мали готувати освічених людей з різних галузей науки та мистецтва: педагогів, юристів, медиків, ботаніків, хіміків, механіків, астрономів, художників. Оскільки чимало ремісничих виробів харків'яни завозили з Москви й Петербурга, а до тамтешніх майстрів посилали учнів, то передбачалося відкрити при університеті училище домоводства і школу ремесел [14, 46].

Проект затвердили першого вересня на дворянському зібранні Слобідсько-Української губернії. Серед осіб, що підписали це рішення, були прапорщик Георгій Квітка, титулярний радник Дмитро Квітка, колезький радник Федір Квітка, П. Ковалевський, О. Красовський, Г. Шидловський, В. Донець-Захаржевський та інші відомі на Харківщині люди.

Дуже допоміг у справі організації університету харківський міський голова купець Урюпін, якого Г. С. Сковорода називав “возлюбленным другом”. Він розповідав харків'янам про ті вигоди, які буде мати місто від відкриття університету, бо стане центром освіти на Україні, збільшиться його населення, посиляться торгівля, промисловість і різні ремесла. Не кажучи уже про те, що заснування університету стримає відплив творчих інтелектуальних сил з України в Москву, а також буде допомагати у відродженні національної свідомості та сповільнить процес зросійщення. Серед харківських громадян Урюпін зібрав близько 70 тисяч

карбованців - суму, яка перевищувала річний бюджет Харкова у 5-7 разів. Військові жителі міста пожертвували 150 десятин землі. 12 липня 1804 року Федір Квітка надсилає слобідсько-українському губернаторові листа "...что в назначенном под университет месте землю с усердием под университет отдал безденежно" [15, друкується вперше].

Після відкриття університету помітно поживалася громадсько-культурна діяльність місцевої інтелігенції. Почали організовуватися літературні вечори, найцікавіші з яких проводилися в будинку дружини губернського прокурора Любовникової. Тут збиралися люди, які цікавилися наукою та мистецтвом. Сюди почав приходити і Григорій Федорович, який розповідав українські гумористичні оповідання, грав на флейті, виконував на піаніно різні пісні власної композиції, що користувалися популярністю у харків'ян Як свідчили знавці, Квітка мав неабияке музичне обдарування. Серед кращих його музичних творів біографи називають "Кадриль", а також "Марш", подарований Наталі Гаврилівні Раєвській (родичці відомого декабриста В. Раєвського).

Восени 1806 року в зв'язку з небезпекою вторгнення Наполеона вийшов маніфест про утворення народного ополчення - міліції.

Харківська губернія зібрала 15 тисяч ополченців. Ними командував генерал-майор Корсаков. На чолі повітового загону стояв Андрій Квітка, а правителем його канцелярії служив Григорій [16]. Григорій Федорович згадував, що він "іграв немаловажную роль, роль правителя канцелярии уездного начальника и притом бригадного" [17, 38]. Після того Г. Квітка деякий час служив секретарем дворянства.

Він енергійно включається в громадську роботу міста Харкова. Діяльність його була різноманітною. Він - активний учасник літературно-музичних вечорів, керівник танцювального клубу, а згодом - директор професійного театру. "Взагалі, де виникало щось нове і потрібно було дати поштовх, з'являвся Основ'яненко... У Харкові, на початку 1812 р., виник постійний міський театр. Директором театру незабаром став Основ'яненко. Маючи звичку гаряче і щиро братися за всяку справу, він до того захопився театром, що навіть мало не одружився з однією з його актрис" - писав Г. Данилевський [8, 186-187].

Г. Квітка у своїй службово-громадській діяльності, а пізніше і в творчості активно пропагував гуманізм, добро й

освіту. Проблема виховання в людини високих моральних якостей хвилювала Квітку постійно, і він намагався розв'язати її різними засобами: розвитком театру, літератури, журналістики, відкриттям різних учбових закладів.

Велика заслуга Г. Квітки у створенні “Товариства благодіяння”, основним завданням якого було допомагати всім, хто потребував допомоги, особливо в здобутті освіти.

Наприкінці 1811 року були розіслані і опубліковані в пресі підписані губернським предводителем дворянства А. Ф. Квіткою оголошення про проектуване в Слобідсько-Українській губернії “Товариства благодіяння”. Ініціатором створення товариства був Григорій Квітка.

Журнал “Вестник Европы” в першому номері за 1812 рік надрукував правила Товариства: “ Предмет Харьковского Общества благотворения достаточно определяется его именем. Оно будет иметь обязанностью, по мере приобретенных способов, действовать во всех тех случаях, где представляется или Обществом откроется человек, какого бы звания, пола и возраста он ни был, требующий призрения, помощи, утешения или руководства” [18, 62].

Ініціативу Григорія Федоровича підтримували не тільки знані на Харківщині родини Шидловських, Зарудних, Квіток, Хорватів, Ковалевських, а й знайшлися бажаючі і в інших губерніях - Полтавській, Чернігівській, Катеринославській, Орловській, Воронежській, Московській, Костромській та ін. За рахунок Товариства в губернській гімназії навчалися хлопчики. Дівчатка такої можливості не мали. У ті часи заперечувалася будь-яка здатність жінки до громадсько-корисної діяльності, тому на жіночу освіту дивилися як на зайву, нікому не потрібну річ. Квітці-Основ'яненкові належало пробити цю глуху стінку. Всі свої зусилля - інтелектуальні та матеріальні - він спрямовує на заснування навчально-виховного закладу для жінок: “Вот у меня новое занятие; рассмотри и скажи свои мысли. Я каждую почту восхищаюсь тем, что все прибавляется число членов, и даже из столиц; в Петербурге оно гремит /говорят/ не на шутку. До сего дня более 8000 руб. суммы и ежедневно прибавляется. К открытию совета, верно, будет более 10 ты /сяч/ руб.” [19, VII, 172].

27 липня 1812 року підписано акт про відкриття в Харкові на кошти “Товариства благодіяння”, які зібрав Григорій Федорович Квітка, Інституту шляхетних дівць -

першого на Східній Україні середнього навчального закладу для дівчат [8, 191].

Інститут було відкрито 15 вересня 1812 року. Проіснував він до 1917 р. Керуючим справами у ньому було призначено Г. Квітку [22, 134].

В Інституті навчалось 20 вихованок, дочок найбідніших дворян Харківської губернії (по 2 від кожного повіту). В листі до губернатора Слобідсько-Української губернії В. Г. Муратова Г. Квітка писав “Совет, ...просит распоряжений ваших в отыскании двух или более дочерей чиновников по гражданской службе и представлении об них Совету с свидетельствами о службе и бедности родителей их; при том нужно чтобы представляемые девицы были не моложе 7-ми и не старше 12-ти лет при удостоверении медицинского чиновника о здоровом сложении каждой” [21, публ. вперше]. Пізніше цей Інститут значно розширився і отримав урядові дотації.

У “Відомостях про Харківський інститут благородних дівць”, складених П. П. Гулаком-Артемовським, читаємо, що Квітці “при виконанні цього доручення, через надзвичайно обмежені кошти, стали на перешкоді майже непереборні перепони. Але полум'яна ревність, невтомна діяльність й безкорисність ...Квітки у здійсненні благого починання на користь людству перемогли всі до того перешкоди” [22, 48].

В інституті безкоштовно читали лекції вихованці гімназій та студенти і викладачі університету. Крім арифметики, граматики, історії, фізики, викладали музику, танці, рукоділля. Пізніше вироби вихованок продавалися з аукціону, що давало деякі додаткові кошти. Дівчат навчали як поводитися в товаристві. Великого значення надавали фізичній культурі. Статут суворо забороняв вузькі плаття і взуття, тугі зав'язки і шнуровання як шкідливі для здоров'я.

Якщо якась із дівчат бажала вийти заміж, то наречений повинен був просити її руки в Інститутської Ради, а та вже, “вникнув в состояние и рассмотрев нравственность и положение дел его”, давала свою згоду чи відмовляла [14, 76-77].

Неодноразово Г. Квітка організовував в Інституті благодійницькі концерти, в яких брали участь місцеві музиканти - піаністка Каменська, скрипаль Вітковський, віолончеліст Шуман. Кошти за концерти повністю йшли для потерпілих під час війни.

Інститут сяк-так зводив кінці з кінцями. “Я устраивал институт, - писав Г. Квітка О. Плетньову, - самая мысль так

новая для здешнего края, боролся с мнениями, предрассудками, понятиями, привел дело к концу” [VII, 217].

Екзамені в Інституті проводилися публічно, про що повідомлялося заздалегідь. “На основании Устава Ея Императорского величества, имеет быть сего июня в Харьковском институте благородных девиц публичное испытание в науках всеми воспитанницами на следующем положении: 26-го числа для младшего класса; 27-го для среднего и 28-го для старшего класса. Испытание будет проходить в зале Института в означенные дни с 9-ти до 12-ти часов утра и от 3-х до 6-ти часов вечера.

По силе того же устава Совета извещаю о сем ваше превосходительство покорнейше просить посетить сие испытание, так равно предписать Гражданской полиции объявить о том живущим в городе Харькове чиновникам, дворянству и купечеству: не пожелает ли кто из них также быть при том испытании, а тем паче родители, родственники и благотворители воспитывающихся в институте девиц” [23, публ. вперше].

До 1817 року Г. Квітка був керуючим справами Інституту, а потім до 1821 року залишався членом утвореної ним же інститутської ради.

Жодні громадські чи культурно-освітні заходи в Харкові не відбуваються без діяльної участі Г. Квітки. З 1817 року Григорія Федоровича обрано членом “Товариства науки” при Харківському університеті. З 1 січня 1817 року і по червень 1828 року він обирався предводителем Харківського повіту, а з 1825 і головою цивільного суду [16].

Поруч з громадською роботою Г. Квітка-Основ'яненко розгортає творчу діяльність, стає організатором прогресивних літературних сил, перших українських журналів та альманахів.

Завдяки новим обов'язкам Квітка збирався безпосередньо впливати на перевиховання дворян, навчити їх гуманно ставитися до селян-кріпаків, поважати людину незалежно від її класової приналежності. Боячись, що нові службові обов'язки не залишать часу для роботи в редакції журналу “Украинский вестник”. Квітка видрукував у його січневій книзі відкритого листа, в якому просив звільнити його від роботи редактора журналу, закінчуючи лист такими словами: “Бажаю найусердніше, щоб найблагородніша мета ваша, що передбачається при виданні “Украинского вестника”, і мені цілковито відома, - ще більше, без жодних перешкод, виконувалась і служила до заохочення вас в трудах ваших. Ми тепер

розстаємося, - і хоча йдемо різними дорогами, але предмет наш один без всякої різниці: суспільне благо. І цей предмет рідко, майже ніколи не цінується по колу дій, — єдино дістаючи ціну по намірах, по силах, по усерддю кожного, хто що має і що б не приніс на олтар блага суспільного; все там приймається. Отже, посох терпіння в руки, з новим роком потечемо в передлежачі нам путі. Бог нехай управить ними” [24].

Квітка-предводитель був ініціатором збирання пожертвувань на громадські потреби, переважно на освіту, що викликало ремствування дворян, які ширили наклепи, ніби він з “намірами особистого честолюбства” зазіхає на “чужу кишеню” [20, 144].

На початку 20-х років Г. Ф. Квітка-Основ'яненко подає ідею про відкриття в Харкові кадетського корпусу, в якому місцеве дворянство могло б здобувати військову службу. Завдяки зусиллям Григорія Федоровича і при підтримці брата 18 липня 1823 року було видано імператорський указ, який дозволяв відкриття в Харкові кадетського корпусу [20, 47]. Щоправда, корпус ще до відкриття було переведено в Полтаву, а будинок передано Інституту шляхетних дівчат. За активне сприяння заснування кадетського корпусу Григорій Федорович нагороджений орденом Св. Анни другого ступеня [25]. А 9 грудня 1826 року “В воздание ревностной и усердной службы, продолженной по выборам Дворянства более трех лет установленных отроков безпорочно, всемилоостивейше награжден орденом Св. Владимира 4 степени” [25].

Знаючи добросовісне ставлення Г. Квітки до доручених йому справ, сенатор Харківської губернії Брозін 13 травня 1827 року направляє Григорія Федоровича в Куписький повіт, звідки надійшла скарга про зловживання сільського начальства. Через місяць сенатор знову доручає йому розібрати приватну скаргу в Харкові. 1 листопада 1827 року Г. Квітка замість Віце-Губернатора був направлений в Ахтирку для прийому рекрутів [26].

28 вересня 1831 року Г. Квітка знову дістає службову посаду - дворяни обрали його мировим суддею на дев'ятирічний термін. Разом з тим він проводить велику громадську роботу. На початку 1830 р. із столиці отримали циркуляр “О заведении в губерниях публичных библиотек для чтения”. Щоб пробудити у харків'ян інтерес до цієї справи, був створений комітет попечителів, який очолив Андрій Квітка

і до якого входили професор Байков, міський голова і Григорій Квітка.

До осені 1833 року в Харкові було зібрано 400 книг і 7 тисяч карбованців. Багато томів і цінних рукописів подарував В. Каразін.

6 грудня 1833 року в Харкові було відкрито першу публічну бібліотеку. Її попечителями були А. Ф. Квітка (як губернський предводитель дворянства) Г. Ф. Квітка та ін. Призначений бібліотекарем І. Срезневський згадував, що Г. Квітка “жертвував і працею, і майном для заведення народної бібліотеки” [27, 200].

Відвідувати бібліотеку міг кожен. Спочатку вона приваблювала до себе харків'ян як новинка, але згодом інтерес до неї зменшився.

То був несприятливий час для різного роду громадських закладів. Не могло бути мови і про популярність бібліотеки. Згодом на вимогу міністра освіти Головне цензурне управління вирішило, що небажано друкувати дешеві книги для народу, оскільки вони “приводят низшие классы некоторым образом в движение и поддерживать их как бы в состоянии напряжения не только бесполезно, но и вредно” [14, 192-193].

У вересні 1840 року його обирають головою Харківської палати карного суду на шість років [28]. Незважаючи на велику службову завантаженість, Г. Квітка багато друкується не тільки в місцевій пресі, а майже в усіх Петербурзьких і Московських часописах.

Про те, що письменник використовував у тодішніх творах матеріали, пов'язані з його службовою діяльністю, можна зробити висновки з його листа від 19 жовтня 1840 року: “...меня избрали в председатели уголовной палаты /.../. Должность, требующая всего внимания и большой деятельности. Впрочем, не без того, что и сюжет из дела встретится для рассказа...” [VII, 265].

Та на офіційне затвердження він чекав аж два роки. У листі до П. Плетньова від 29 жовтня 1841 року Г. Квітка пише: “Утверждение меня в должности пошло отсюда вместе с другими председателями на утверждение, но как оно рассматривается во многих инстанциях, проходит через сенат, то и медленность необходима. На сей же раз как-то она необыкновенна, и вот уже другой год, как мы, все представленные, не получаем утверждения, а старые чиновники служат ни за что, против воли, все ожидая смены” [VII, 324]. Уже на схилі літ

він стає членом тюремного піклувального комітету, клопочеться про створення спеціальних притулків для неповнолітніх злочинців, але поданий ним до міністерства юстиції проект залишився без уваги [29, 552].

З активної, багатогранної діяльності Квітки видно, скільки енергії було в цій людині, скільки було патріотичного прагнення віддатися чесному служінню рідному краю і трудовому народові.

У некролозі, написаному І. Срезневським, говорилося: “8 серпня о п’ятій годині пополудні, помер у Харкові голова Палати кримінального суду, надвірний радник і кавалер орденів /.../ Григорій Федорович Квітка. Це втрата, яку глибоко відчує кожний, хто знав покійного, його щирю любов до батьківщини, його зразкову запопадливість на службі, його правдивий благородний характер і думки, його заслуги для краю” [30, 298].

Сумна звістка блискавкою облетіла все місто і навколишні села. На другий день нестримним потоком сходилися люди, щоб бути присутніми при переносі тіла до церкви Благовіщення. Громадсько-літературна діяльність Г. Ф. Квітки має неоціненне значення як вагомий внесок в скарбницю духовних надбань рідного краю, у піднесенні престижу української культури та літератури.

Література:

1. ХДОА, ф. 14, оп. 11, д. 5, арк. 99.
2. Див.: Гончар О. І. Григорій Квітка-Оснoв’яненко. Життя і творчість. - К., Наук. думка, 1969. -366с.
3. Див, “Харьковский сборник”, вып. 10, 1896.
4. ХДОА, ф. 14, оп. 11, д. 5, арк. 100.
5. Український драматичний театр. -К., Наук. думка, 1967. -Т. І.
6. Сементовський К. Г. Ф. Квітка. Биографический очерк // “Мосвитянин”. -1843. -Ч. V. -№10. - 426с.
7. ХДОА, ф. 4, оп. 2, д. 1762, арк. 2.
3. Данилевский Г. П. Украинская старина. -Харьков, 1866. -285с.
9. Див.: Гончар О. І. Григорій Квітка-Оснoв’яненко. Семінарій-К.: Вища школа, 1974. -200 с.
10. Грушевський М. Ілюстрована історія України. Репринтне відтворення видання 1813 року. -К., 1990. -524 с.
11. Див. Петров Н. И. Очерки истории украинской литературы XIX ст. - К., 1884. - С. 87-108;
Данилевський Г. П. Украинская старина. -Харьков, 1866. -С. 173-284;
Вербицька Е. Г. Г. Ф. Квітка-Оснoв’яненко. - Х., Облвидав, 1957. - С. 7;
Чалий П. Г. Ф. Квітка-Оснoв’яненко. -К., Вид-во худ. л-ри, 1962. -С. 207.
12. “Харьковский сборник”. -Вып. 3. -Ч. 11, 1889. -С. 195-200.

ЖИТТЯ І ГРОМАДСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ

13. Вербицька Е. Г. Г. Ф. Квітка-Оснoв'яненко. Нарис життя і творчості. - Х.: Облвидав, 1957. -131с.
 14. Див.: Льєнко І. Григорій Квітка-Оснoв'яненко. -К.: Молодь, 1973. – 258 с.
 15. ХДOА, ф. 3, оп. 10, д. 112, арк. 96.
 16. ХДOА, ф4, оп. 2, д. 1761, арк. 121.
 17. Попов П. М. Невідомі листи Г. Ф. Квітки-Оснoв'яненка. -К.: Наукова думка, 1956. -52с.
 18. “Вестник Европы”, 1812, -Ч. LXI, январь, №1.
 19. Квітка-Оснoв'яненко Г. Ф. Твори у 7-ми томах. -К., 1981.
- Цитати з творів Квітки-Оснoв'яненка подаються за цим виданням. Римська цифра позначає том, арабська - сторінку видання.
20. Лапнин В. Харьковское общество благотворения (в 1812-1817 гг) // Киевская старина, 1896. - Т. LIII, май.
 21. ХДOА, ф. 3, оп. 36, д. 133, арк. 1.
 22. Щелков К. П, Харьков, историко-статистический опыт. -Харьков, 1880.
 23. ХДOА, ф. 3, оп. 35. д. 133. арк. 10.
 24. “Украинский вестник”, 1817. -січень.
 25. ХДOА, ф. 4, оп. 2, д. 1762, арк. 14.
 26. ХДOА, ф. 4, оп. 2, д. 1762, арк. 5.
 27. Sertum bibliologicum в честь А. И. Малзина, - Петроград, Гос. изд -во, 1922/
 28. ХДOА, ф. 4. оп. 2, д. 1762, арк 7.
 29. Баженов Н. Юбилейные годы Г. Ф. Квитки-Оснoвьяненко (1878 и 1893) // Сборник Харьковского историко-филологического общества, 1909. -Т. XVIII.
 30. Срезневский И. И. О кончине Г. Ф. Квитки // Приложение к “Харьковским губернским ведомостям”. - 8 августа 1843 г. №33.
 31. Санкт-Петербургские ведомости. -1843. -5 сентября.

ББК 83. 3

Наукові записки. Серія: Літературознавство. - Тернопіль: ТДПУ,
2000. - Вип. VII. - 182 с.

Науковий редактор – Роман Гром'як
Технічний редактор – Ігор Папуша
Комп'ютерна верстка – Олег Назаревич

Здано до складання 21. 05. 2000. Підписано до друку 06. 06. 2000.
Формат 84x108 1/32. Папір офсетний. Гарнітура Академічна.
Ум. друк. арк . Тираж 300.

Редакційно-видавничий відділ Тернопільського державного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
46001, Тернопіль, вул М. Кривоноса, 2