



МАГДАЛИНА
ЛАСЛО-КУЦЮК



ВЕЛИКА ТРАДИЦІЯ



КРИТЕРІОН



Обкладинка : Франціск Калаб

МАГДАЛИНА ЛАСЛО-КУЦЮК

ВЕЛИКА ТРАДИЦІЯ

Українська класична література в порівняльному
висвітленні

diasporiana.org.ua



ВИДАВНИЦТВО КРИТЕРІОН
БУХАРЕСТ — 1979

Мотто :

Форма — це кістяк творів. Існують твори, які його не мають. Всі твори вмирають. Але ті, які мали кістяк, тривають набагато довше, ніж ті, які складаються тільки з м'якоті.

Твори перестають розважати, хвилювати. Вони можуть мати друге життя, коли до них звертаються для навчання, і третє, коли до них звертаються для інформації.

Спочатку радість, потім технічний урок. Нарешті — документ.

Поль Валері

ПЕРЕДМОВА

Поняття «світової літератури» відносно недавнє. Як це показав видатний румунський літературознавець Тудор Віану в своїй книзі «Нариси з світової і порівняльної літератури», воно виникло в час між Вольтером і Гете, як результат відкриття середньовічних національних літератур, північних літератур, європейського фольклору, східної і далекосхідної словесності. Однак важливий вклад в розроблення цього концепту вніс саме великий німецький письменник. Гете не вважав світову літературу сукупністю національних літератур, а площиною їх взаємних зустрічей¹. Цю думку Гете швейцарський критик Фріц Штріх виклав у такий спосіб: «Світова література, будучи посередником між різними національними літературами, отже між різними націями, творить обмін їх духовних цінностей... Світова література це та духовна площина, в якій народи голосом своїх поетів і письменників говорять не тільки самі до себе, а і між собою. Це діалог між націями, спільне користування одних і тих же скарбів, взаємне обдарування і отримання духовних цінностей, взаємне стимулювання і взаємне доповнення в справах розумових»².

Ця ідея підлягає і книзі, яку пропонуємо увазі читача, вважаючи, що на сучасному етапі назріла

потреба розглянути історію як дожовтневої, так і радянської літератури саме в цьому аспекті, оскільки спроби ізольованого трактування від процесу розвитку світової літератури не дали сподіваних результатів. Такий спосіб трактування, який зустрічається у багатьох працях, відвів українській літературі становище замкнутого в місцевій проблематиці культурного явища³. Цілком інша картина повстає, якщо розглянути її як процес, який, не перестаючи бути національно самобутнім, зазнає міцного поштовху від спільних естетичних порухів інших літератур.

Процес цей далеко не пасивний. Великі таланти вибирали з світової літератури, як зарубіжної, так і російської те, що найбільше відповідало внутрішнім потребам власної літератури і, звичайно, те, що найбільш відповідало їх творчій особистості. Таким чином утворились певні «духовні союзи», з яких можемо називати: тяжіння Сквороди до давніх літератур, тяжіння Шевченка до Міцкевича і до деяких книг Біблії, тяжіння Мирного до Гоголя, тяжіння Франка до Золя, Лесі Українки до давньої літератури і до Гергарта Гауптмана, Коцюбинського до скандинавських літератур і до Артура Шніцлера. Абсорбція цих та інших впливів уможливило українській літературі відносно швидке зростання і збагачення, незважаючи на несприятливі умови її розвитку.

Звичайно, одному дослідникові не під силу охопити у всій цілісності процес спілкування української літератури з іншими літературами. В цій книзі ми намагались розкрити лише деякі моменти, обмежуючись відрізком між Сквородою і Лесею Українкою. Однак, навіть обмежене коло розроблених нами проблем може засвідчити про результативність такого підходу. Розширення рамок, в яких тут вивчається українська література, дозволяє

чіткіше визначити її профіль та її специфіку. Воно дозволяє водночас виявити ту велику національну традицію, яка, викристалізовуючись поступово саме в процесі взаємодії власного і чужого, поклала свій відбиток на всі запозичені ззовні елементи, підкоряючи їх єдиному внутрішньому процесові розвитку української літератури. Внаслідок існування такої традиції, зв'язки стають обопільними, чужий зразок впливає на розвиток національної традиції, а національна традиція приводить в свою чергу до нового «прочитання» чужого зразка, до виникнення інтертекстуальних зв'язків діалектичного характеру, до виникнення якісно нової єдності власного і чужого.

Саме тому доцільним буде не обмежуватись вивченням контактних зв'язків, які часом поверхові і не зачіпають самого літературного процесу, а сконцентрувати увагу саме на генетичних зв'язках між окремими творами для того, щоб показати, як зв'язок між українською і світовою літературою має свої власні координати не тільки для кожного нового покоління, але навіть для кожного визначного письменника.

Це положення можна легко ілюструвати на прикладі інтеграції спадщини давньої греко-римської і іудейської літератури, і тому перші три розділи нашої праці присвячені саме цьому аспекту зв'язку української літератури з світовою.

Коли Скворода взявся до обробок езопівських байок, він спирався на вже міцну місцеву традицію підходу до езопівських сюжетів, яка мала однаковий напрям з розробкою біблійних притч, отже, базувалась на естетичних принципах православної слов'янської літератури періоду середньовіччя.

Коли Шевченко у пролозі до поеми «Сон» засуджував жадобу і аморальність людей, він, можливо, не знав, що розробляє типологію, яку вже

більш як дві тисячі років перед тим розглядали грецькі письменники Меніппос і Біон з Борисфена. Але структурний аналіз прологу виявляє залежність прологу від X-ої пісні «Саду божественных песней» Сковороди, у якого взорування на античний зразок, зокрема на Горація, було свідомим. А Горацій мав своїх грецьких попередників. Виходить, отже, що пролог до поеми «Сон» опосередковано пов'язаний з світовою літературою, а безпосередньо залежить від національної традиції в розробці цієї теми, від національної наступності, її своєрідності у «прочитанні» чужого літературного зразка. А порівняння з Сковородою і Котляревським в свою чергу показує роль різних течій в оформленні цієї самої теми.

Особливо яскраво діалектика власного і чужого виступає при порівнянні розробок мотивів псалмів у творчості різних українських письменників. Тут можна прослідкувати процес від Шевченка до Лесі Українки (при бажанні від Сковороди до Лесі Українки), враховуючи при тому, що і підставовий текст вже був перед тим асимільований. Адже згадані письменники відштовхувались не від старожерейського, а від церковно-слов'янського варіанту біблійного тексту. Досліджуючи наступність в обробці псалмів в українській літературі, ми прийшли до висновку, що ці твори, які писались дуже давно і представляли собою у великій мірі скарги єврейського народу, пригніченого вавилонським рабством, перетворились в українській літературній традиції на засіб вираження прагнень і жадань українського народу поневоленого царизмом.

Наступні два розділи мають інший характер. В них досліджена не стільки залежність обробки «світової теми» від внутрішньої традиції, скільки взаємозв'язок індивідуального і загального, творчої особистості українського письменника і існуючої у світовій літературі традиції щодо обробки

певної теми. Це твори «на старі теми» (заголовок взятий нами у Франка) ; поеми «Мойсей» великого Каменяра і «Кассандра» Лесі Українки. І беручи до уваги чинники психологічного і історичного характеру та момент з біографії письменника, з яким ці твори пов'язуються, ми запропонували нову, власну інтерпретацію цих шедеврів української літератури.

Друга частина книги присвячена творчим зв'язкам у межах нової української літератури між українськими письменниками з одного боку, російськими і зарубіжними з другого. І в цій частині ми намагались виявити діалектичний зв'язок власного і чужого, тим більше що, як слушно зауважив Ю. Тинянов, національна традиція представляє собою єдиний безперервний процес, тоді як зустріч національного письменника з чужим по відношенню до цієї традиції процесом — випадкова. Тому діапазон співзвучностей між одноразовим стимулом і творчим зразком на ціле життя (яким був, скажімо, Гоголь для Панаса Мирного, Золя для Франка, Гергарт Гауптман для Лесі Українки) дуже широкий.

Щодо першого розділу ми прийняли як робочу гіпотезу припущення, що «Еда» Баратинського — твір дуже популярний в середовищі, де жив молодий Шевченко, — спонукав його до написання «Катерини», що дана поема була одним з стимулів цього твору. Це припущення дозволило нам розкрити напрям, в якому трансформувалася первісний задум під впливом поезики українського фольклору, і визначити координати Шевченкового романтизму в межах теми «покритки».

Далі, ідучи за хронологічним принципом, ми розкрили зв'язок поезії Ізидора Воробкевича з українським фольклором з одного боку, з румунським поетом-класиком Васіле Александрі з другого. Ми

також натякали на вірогідність впливу пейзажної лірики цього, досить скромного українського поета на великого словенського поета-символіста Отона Жупанчича, і показали, як мотиви віршів Воробкевича були піднесені до рівня шедедру в його поемі «Дума». В цьому відношенні дещо віддаляємось від думки словенських літературознавців, які пов'язують цей твір з чисто українською назвою, переважно з українським фольклором і з творами Шевченка.

В книгах з історії української літературної мови ставиться цілком слушно наголос на виняткову майстерність Панаса Мирного — стиліста. Однак до цього часу не ставилось питання під чийм впливом розроблювався наскрізний паралелізм як визначальна риса цього стилю, а досліджувались тільки ідейні і тематичні впливи російської літератури на твори Мирного. Цей підхід виправданий тим, що, справді, на Мирного російська література мала великий ідейний вплив. Але не всі великі російські письменники вплинули на Мирного в однаковій мірі і в тому самому напрямі. І, як завжди, ключ знайшовся там, де ми спробували зіставити між собою явища дуже близькі. Оповідання Мирного «Серед степів» вражає подібне до нарису Тургенєва «Лес и степь», але поетика твору пов'язана з письменником, який був в однаковій мірі і для Тургенєва і для Мирного учителем, а саме з поетикою Гоголя. Тільки що Мирний краще збагнув, ніж Тургенєв, деякі стилістичні принципи Гоголя, творця «поетичної прози». Оцінюючи цей факт, слід, вірогідно, приймати до уваги і те, що Гоголь був далеко не тільки російським письменником. Його творчість виникла на місці перетинання української і російської художньої традиції. Це і визначило напрям, в якому Мирний продовжив його творчі настанови.

Для наступного розділу ми вибрали, здавалось би, «збиту» вже тему «Франко і Золя». Після періоду захоплення цим зіставленням, у 50-х роках виникла протилежна тенденція — мінімалізувати цей вплив. Ми дозволили собі у світлі сьогоденського погляду на Золя у західно-європейському літературознавстві заново поставити це питання. Зіставлення між прозою Франка і романами Золя робиться нами на основі погляду вираженого в книзі Еріха Ауербаха «Мімесис». Ауербах один з найбільш талановитих послідовників засновника австрійської школи стилістики, Лео Шпіцера. Шпіцер перший показав зразки вивчення особистості письменника зсередини, вважаючи експресію і стиль іманентною характеристикою певного твору. Вивчаючи твір в спіралі, піднімаючись від форми до ідеї, він розкрив «внутрішні жести» автора, головну психологічно-естетичну мотивацію твору. Такий метод, звичайно, ще не має строгої об'єктивності структурального аналізу, але підготовлює його, оскільки найкращі представники цього напрямку інтуїтивно зуміли вияснити співвідношення між формою і змістом. Таким був і Ауербах, який у даному разі прекрасно визначив той «духовний етимон», який підлягає натуралізму Золя, природу якого так часто розуміють помилково. Будучи дуже близьким за темпераментом і поглядами до Золя, Іван Франко перейняв у нього те, що було конче необхідне для української літератури, щоб визволити її від зайвого баласту сентиментальності, і довів до останніх консеквенцій критичний реалізм в українській літературі.

Далі йти було вже неможливо. Настав поворот. Його смисл можна також розкрити, вивчаючи вузловий момент зустрічі внутрішньої традиції з новим напрямом європейської літератури. Це зустріч Михайла Коцюбинського з творами Артура Шніц-

лера. Ми, звичайно, не заперечуємо вирішального впливу на Коцюбинського російських письменників Антона Чехова і Леоніда Андреева, але оскільки стилістичний вплив цих письменників достатньо вивчений М. Зеровим і А. Шамраєм, ми вирішили відповісти на питання, котрий з численних західноєвропейських авторів, якими захоплювався Коцюбинський, найбільше вплинув на стиль його зрілих творів. І зупинились на найбільш вірогідному зразку, а саме на творах видатного австрійського письменника, про якого майже нічого до цього часу не говорилось в українському літературознавстві. Така розмова конче потрібна, адже творчість цих двох письменників чудово співвідноситься. Якщо Шніцлер належить до числа зачинателів прози ХХ століття в масштабах європейської літератури, то в українській літературі подібна роль належить Коцюбинському.

Наша праця завершується розділом «Леся Українка і Гергарт Гауптман», в якому, як і в розділі «Франко і Золя», заново повертаємось до положень українського літературознавства двадцятих років. Але не для того, щоб повторити їх, а щоб розвинути на підставі сучасного стану філологічної і естетичної науки. Визнаючи слушність тверджень М. Зерова і Віктора Петрова про вплив «Потопленого дзвону» Гергарта Гауптмана на «Лісову пісню», ми наголошуємо на відмінності між цими творами при жанровій однотипності. Вихідним пунктом послужила для нас праця Жілбера Дюрана про антропологічні структури міфів, народної і літературної символіки. Вона допомогла нам в'яснити залежність твору Лесі Українки від символіки дерева, яка має в українському фольклорі і романтичній літературі дуже багату традицію, будучи пов'язана з вірою у вічний поворот, отже, з вірою в безсмертя. Антропологічні підстави твору Гауптмана, як це

нам вдалось встановити, — відмінні. Вони пов'язані з міфологічними формами культу сонця, з трагічною концепцією про життя.

Не минули ми в цьому розділі і контактні зв'язки Лесі Українки з творами Г. Гауптмана, як зробили і щодо інших письменників, обговорених в попередніх розділах. Для цього використали найновіші матеріали. Але контактні зв'язки трактуються нами як другорядні в порівнянні з генетичними.

З сказаного вище читач зрозуміє, що у цій праці використовуються найчастіше засоби стилістичного, а там, де матеріал дозволяє, і структурного аналізу. Така методологія видається нам цінною як засіб визначення творчої індивідуальності письменника і його належності до тієї чи іншої літературної течії. Цьому останньому питанню ми приділили багато уваги, оскільки воно належить до найбільш дискусійних в українському літературознавстві. Крім того саме перехід певного стилю та творчих принципів з однієї літератури в другу переважно і викликає появу вузлових пунктів зв'язку між літературами, пов'язуючи між собою різні літератури. Про це дуже слушно пишуть Р. Уеллек і О. Уоррен, автори відомої «Теорії літератури» :

«Історія тем і форм, прийомів і жанрів, очевидно, міжнародна історія... Великі літературні рухи і стилі новочасної Європи (Відродження, барокко, неокласицизм, романтизм, реалізм, символізм) набагато перевищують границі однієї нації, хоч існують великі національні відмінності у розробці цих стилів»⁵.

Наша книга є скромною спробою показати на матеріалі української літератури, як проявляються на її національному ґрунті ці загальні закономірності, які є ті внутрілітературні естетичні закони, за якими вона рухається і в межах яких її розвиток пере-

хрещується з російською і зарубіжними по відношенню до неї літературами.

Коротше кажучи, наш намір не є підкреслювати залежність українських письменників від чужих літератур, а, навпаки, вяснити на прикладі творчих зустрічей історизм естетичного плану розвитку української літератури. І ми будемо задоволені, якщо нам вдасться хоч частково спричинитись до вяснення цього складного питання.

НА СТАРІ ТЕМИ

БАЙКИ СКОВОРОДИ І ЕЗОПІВСЬКА ТРАДИЦІЯ

Інтерес до літературної і філософської спадщини Г. С. Сковороди був особливо гострим на Україні за останнє десятиріччя. Причиною цьому була з одного боку відмічення у 1972 році 250-річчя з дня його народження, з другого боку — потреба усунути численні протиріччя, що виникли у зв'язку з визначенням характеру його філософських поглядів.

Сковорода був безперечно об'єктивним ідеалістом, послідовником Платона. Цей висновок прийнятий на сьогодні і ґрунтовно аргументований рядом радянських дослідників¹. Отже, у відповіді, яку він дає на питання про співвідношення духу і матерії, він відрізняється від позицій матеріалізму. Але для нас він особливо цінний своїм цілком рідкісним в історії філософії умінням мислити діалектично, або, як він сам виражався, «везде видеть двое»².

Це уміння виступає яскраво і в його байкарській спадщині. Байки, як і вся літературна творчість Сковороди є, властиво, продовженням його філософських трактатів, виявом тієї «художньої дисперсії», яка характерна для всіх праць письменника.

Внаслідок цього Сковородині байки помітно відрізняються від того типу художніх творів, які від часів Лафонтена носили назву байок, фабул, відрізняються, отже, і від езопівського типу байки, який поруч з індійськими казками про тварин збірки Панчатантра (які у Франції були відомі під назвою Пілпей), послужив головним взірцем для знаменитого французького байкаря XVII-го століття. На відміну від езопівської байки, «басни» Сковороди містять в собі не практичну, прагматичну життєву мораль, а філософську думку, або, як він її називає, «силу». Вона є виявом діалектичного способу мислення Сковороди, його намагання «розкрити зіткнення двох видів істини»³.

Сковорода сам вияснив мету своїх байок у листі-присвяті П. Ф. Панкову, написаного у 1774 році, коли писалися останні 15 з 30 творів, що увійшли до збірки «Басни Харьковскія»: «Сей забавный и фигурный род писаний был домашній самим лучшим древним любомудрцам. Лавр и зимою зелен. Так мудрии и в игрушках умны и во лжѣ истинны. Истина оstromу их взору не издали болванѣла, так, как подлым умам, но ясно, как в зеркалѣ, представлялась, а они, увидѣв живо живый ея образ, уподобили оную различным тѣнным фигурам. Ни одни краски не изъясняют розу, лілію, нарцисса столько живо, сколько благолѣпно у их образует невидимую божію истину, тѣнь небесных и земных образов. Отсюда родились hieroglyphica, emblemata, symbola, таинства, притчи, басни, подобія, пословицы»⁴.

Таким чином у розумінні Сковороди, байки треба трактувати як символ. Вони цінні лише в тій мірі, в якій розкривають приховану для звичайних людей істину, ті платонівські «чисті ідеї», по відношенню до яких все земне, матеріальне, є лише тінню, обманом, «лжею». Ця подвійність виступає в усіх

його байках, і цій візії дійсності він підкоряє всі традиційні сюжети байок, включаючи і езопівські сюжети. В цьому розумінні Сковородині байки займають дуже ясно визначене місце в наступності внутрішньої української традиції оброблення езопівських сюжетів. Адже давня українська література давала вже в проповідях Антонія Радивиловського зразки перетворення езопівської байки на притчу або параболу.

Притча — жанр біблійний, взагалі східного походження. Це певна форма алегоричної розповіді, в якій висновок виводиться не з подій та вчинків персонажів, а є наслідком «прикріплення» кожного образу до певного абстрактного поняття.

Ось, як робив це Радивиловський по відношенню до езопівського сюжету про лева, осла і лисицю. В ній байці розповідається про розподіл здобичі між звірами. Осел, що розподілив здобич на рівні частини, був покараний левом. Лисицю, яка більшу частину віддала левові, а собі залишила маленьку, було похвалено. Ця пригода зведена в Езопа до практичного висновку: мудрий вчиться на помилках іншого. Для Радивиловського це — притча, іноскання, кожний елемент якого має інше значення, ніж спершу здавалось би. Лев — це Христос на тій підставі, що він, як і лев у байці, радо приближає до себе покірних, які розуміють, що багатство і честь, які вони здобули в житті, даровані ним, і за це належно його шанують. Отже, лисиця це людина покірна, осел — втілення гордині.

У зв'язку з таким тлумаченням вже дожовтневий історик давньої літератури М. Марковський твердив⁵, що Радивиловський заради своєї алегоричної схеми відійшов від духу езопівської байки, сприймаючи лисицю як ідеального персонажа й засудивши добродушного осла.

Однак таке алегоричне тлумачення, яке нехтує конкретним, безпосереднім значенням, ідучи часто навіть врозріз з ним, не було примхою, фантазією самого Радивиловського. Воно має свої глибокі корені в середньовічній традиції тлумачення біблійних текстів про що у нас ітиме мова далі.

Внаслідок свого виховання в Києво-Могилянській Академії, Сковорода виріс на традиціях богословської літератури і на традиціях української проповідницької літератури XVII століття, до якої належав і Радивиловський. Письменник, літературний смак якого формувався на таких текстах, не міг, звичайно, задовольнитися тим, щоб виводити з простих випадків корисну для щоденного побуту мораль. Осмислення фабульних сюжетів у Сковороди завжди багатоступеневе і пов'язане з накладанням на них алегоричної схеми.

Звернімося до прикладів.

Байка 6: «Колесо часовой машины спросило у Другаго: «Скажи мнѣ, для чего ты качаешься не по нашей склонности, но в противную сторону? — Мене, — отвѣчало Другое — так здѣлал мой майстер, и сим вам не только не мѣшаю, но еще вспомошествоую к тому, дабы наши часы ходили по разсужденію солнечнаго круга.

Сила. По разным природным склонностям и путь житія разный. Однак всѣм один конец — честность, мир и любовь.»

Мораль цієї байки, яка має заголовок «Колеса часовій», сформульована дуже стисло, але, на відміну від байок езопівського типу (зауважимо, що в автентичних езопівських байках, які передавались усно, моралі не сформульовано, але в пізніших обробках цих сюжетів, звичайно, ця мораль існує), вона не відноситься до буденного життєвого досвіду. На конкретну ситуацію накладається певна апіорна схема пов'язана з світобудовою, а мо-

ральний висновок виводиться вже з цього узагальнення, внаслідок якого рух коліщат звичайного годинника уподібнювався до загальних законів руху у всесвіті. Адже цьому рухові приписується відповідність до певного етичного призначення, хоч воно не є очевидне не тільки у русі годинникових коліщат, але і в русі планет.

Байка 12: *Оселка и нож*. В розмові з ножом брусок доводить свою корисність. Він не хотів би помінятися з ним становищем, бо гострить ножі і мечі, отже робить більше від одиничного ножа. Сила цієї байки сформульована також коротко: «Родятся и такие, что воинской службы и женитбы не хотят, добы других сводобднѣе поощрять к разумной честности, без которой всяка стать недѣйстви-телна.»

Але ця мораль також двоступенева. Спочатку автор накладає на кожний елемент байки окремий алегоричний ключ (ножі це звичайні люди, бруски — це ченці), а вже на основі цієї алегоричної схеми виводить мораль байки — корисність аскетизму.

Філософська же основа і байки 6 і байки 12, як і більшості байок Сковороди — теорія «сродності», потреби для людини слідкувати своїм природним, вродженим нахилам.

Більша ускладненість думки Сковороди, в порівнянні з однозначністю езопівської байки, примусила його вскладнювати розповідну частину, а пізніше розширити мораль.

Ускладнення розповідної частини спостерігається у вищезитованій байці № 6, в якій у самому діалозі робиться натяк на «разсужденіє солнечнаго круга». Ця тенденція наочна, коли зіставити байки Сковороди з зразками позиченими від Езопа. Прикладом може служити Байка 3: *Жаворонки*. Основою цієї байки послужила байка Езопа «Черепаха і

орел». Ось текст цього твору в давньогрецькій езо-півській традиції :

«Черпаха попросила орла, щоб він її навчив літати. Орел звернув увагу на те, що літання не відповідає її природі, але вона ще більше настоювала. Тому орел, схопивши її в свої когті, підніс її до висот, а потім опустил. Черпаха упала поміж скелі і розбилась.

Мораль: Байка показує, що багато людей не слухають того, хто розумніший від них, тому що їх спонукає бажання стати великими, і цим самим вони самі собі шкодять».

Щоб розширити розповідь, Сковорода припускає в байці «Жаворонки», що сцена відбулася в присутності свідків, жайворонків, які обговорюють те, що сталося, щоб, таким чином, виявити різні можливі підходи до подій. Адже декого, на думку письменника, могла вразити шумність падіння, і він міг сприймати це за ознаку величчя. Внаслідок цього, мораль потроюється: перший раз вона сформульована в народній приповідці «Не то орел, что высоко летает. Но то, что легко седает». Другий і третій раз — в силі «Многіи без природы изрядныи дѣла зачинают, но худо кончат» — це філософський висновок на основі теорії «сродності» і «Доброе намѣреніе и конец всякому дѣлу есть печать» — це етична оцінка, і водночас алегоричний ключ до образу «падіння» (падіння = невдалий кінець певної діяльності).

Цікавим у даному контексті є вживання прислів'я. Прислів'я, як це блискуче показав О. О. Потєбня⁶, — походять дуже часто від байки, будучи її стягненою формою. Сковорода вводить у свої байки прислів'я, щоб постачати читачеві ключ до алегоричного плану байки, почерпнутий з його «інформації», і кинути водночас міст до можливих філософських і моральних висновків.

Оскільки байка Езопа служила прекрасною ілюстрацією до теорії «сродної праці», Сковорода повертається до неї і в творі «Орел і Черепаха» (Байка 13). На цей раз автор використовує інший прийом одивлення, поглиблюючи часову перспективу. Розмовляє орел з правнучкою черепахи, яка вважає, що помилкою прабабки було те, що вона хотіла засвоїти собі диявольську науку літання. Орел вважає, що черепаха загинула не тому, що літала, а тому, що взялась за діло «не по природі». Але «летанье всегда не хуже ползанья». Нарешті сила байки сформульована так: «Славолюбіє да сластолюбіє многих поволокло в стать, совсѣм природѣ их противную. Но тѣм им вреднѣе бывает, чем стать наряднѣе, и весьма темных мати родила, на примѣр, к філософїи, к ангельському житїю».

Примітною в цій байці є багатозначне трактування поняття лєту, такого літання, яке «завжди не гірше повзанья», яке перегукується в «силі» з думкою про «янгольське життя», але також і з життям, присвяченим високому піднесенню думки, присвяченому філософії, не кажучи вже про можливі моральні інференції поняття, так як його трактує Сковорода. Тут перед нами щось більше, ніж звичні алегоричні схеми, накладені письменником під впливом давньої традиції на фабульний сюжет. Це вже висока поезія, не релігійний, містичний, а чисто поетичний символ. Не випадково цей твір, як уважають дослідники⁷, вплинув на символістський твір раннього Горького «Пісня про Сокола». В Горького сокіл символізує відвагу революціонерів, які ненавидять міщанське боягузство. Їм протиставляється повзучий вуж, який, побачивши падіння сокола, вигукує: «Так ось в чому розкіш злітань до неба! Вона — в падінні!» Вуж почуває себе вищим від сокола, насправді ж його «мудрість» — вираз

його безсилля. Бо «рожденний повзать — літать не може».

Легко тут пізнати впливи Сковороди— вони виражаються в багатозначності понять повзання і літання, як і в рішучому ствердженні «сродності» цих нахилів. Але ж традиційна, прагматична байка не могла надихати такий твір, оскільки вона однозначна. Байка Сковороди, навпаки, по своїй фактурі багатозначна, вона відкрита різним інтерпретаціям, значення у різних відрізках тексту по різному співвідносяться внаслідок своєї форми, яка породжує різні перспективи, або ж скупчення в одному вузлі різних значень. Тому ми беззастережно можемо віднести байки Сковороди до того типу художніх творів, які сучасний італійський вчений Умберто Еко називає «відкритими»⁸.

Ця констатація відноситься до переважної більшості байок збірки «Басни Харьковскія», і з цього погляду ми не бачимо жодної різниці між першими і останніми 15-ма байками збірки. До речі, ми наводили вище приклади лише з перших 15 байок і довели, що вони написані в дусі естетики давньої літератури, що це — параболи. З другого боку ми визнаємо слушність думки сучасного радянського дослідника І. В. Іваньо, якій у своїй статті, присвяченій байкам Сковороди⁹, встановив певну відмінність між способом викладу моралі у перших і останніх 15 байках. Справді, в перших 15 байках Сковорода, звичайно, викладає мораль у досить стислій формі, тоді як мораль останніх 15 байок нагадує маленькі філософські трактати. І. В. Іваньо вважає, що причина цієї відмінності полягає в тому, що першим 15 байкам притаманний фабулярний спосіб викладу моралі, останнім — параболічний. Для запобігання непорозумінь, вважаючи, що Сковорода послідовно трактував байку як параболу і не робив між ними ні в теорії, ні на практиці жод-

ної різниці, ми пропонуємо інше визначення причини цієї відмінності. Останні 15 байок відрізняються від перших 15 тим, що в них Сковорода здебільшого посилається на авторитет джерела, який знаходиться поза твором. З 77 вжитих при цьому цитат — 58 взяті з Біблії. Посилання на такі джерела може бути і скритим, оскільки, оперуючи з певними символами, автор вважав, що відповідна книга відома освіченому читачеві. Однак Сковорода писав свої байки в рівній мірі і для простих людей, і для того, щоб вони краще зрозуміли твір, він наводив як в основній частині, так і в силі останніх 15 байок багато прислів'їв, як новочасних, так і античних.

В такий спосіб відкривались два рівні читання, сприймання твору: рівень безпосереднього сприйняття його значення і інтерпретація його в світлі вищих, духовних істин. Ця подвійна семантика — характерна особливість середньовічної літератури православного слов'янства¹⁰, вона засвідчена найбільш видатними її пам'ятками. Щоб не множити приклади, посилаємось на «Слово о законѣ и благодати» Митрополита Іларіона.

Щоб ілюструвати такий вид моралі в пізніших байках Сковороди, звернімось знову до твору, що спирається на езопівський сюжет. Ідеться про байку 16: «Жаби» Вихідним пунктом для неї послужила байка Езопа «Жаби в болоті». Езоп розповідає:

Жили собі дві жаби в болоті. Але літом болото висохло, тому вони покинули його в пошуках іншого. Випадково натрапили на глибоку криницю. Побачивши її, одна сказала другій: «Подруго, давай зайдемо сюди». Друга відповіла: «А якщо і тут вода випарується, чи зможемо з неї вийти?» Мораль: Байка показує, що перш, ніж взятись за якесь діло, треба бути обережним».

Жаби в Сквороди також перебувають в стані нерішучості після того, як висохло болото. Деякі вибрали більше озеро, а найстарша воліла жити у джерелі, бо навіть велике озеро може висохнути, коли потоки змінюють своє русло, а «родник для мене всегда надежнее лужи».

Скворода будує, на відміну від Езопа, свою мораль на свідомому ігноруванні предметного значення образів, які трапляються в творі. Перша алегорична схема, яку він пропонує читачеві така : озеро — це багатство, джерело — це ремесло. Перше може зникати — друге надійне. Авторитет, на якому спирається автор — Платон, який тут же цитується: «Все короли из рабов, и все рабы отраживаются из королев». Підстава моралі в даному разі також близька до філософської моралі античності, зокрема, стоїків, які радили людині бути твердою перед ударами долі, шукати надійної гавані. Але окрім практичного виходу, існує ще моральний шлях спасіння, шлях запропонований християнством : «Да знаем же, что всѣх наук глава, око и душа есть — научиться жизнь жить порядочную, основанную на законѣ вѣры и страха божія, яко на главнѣйшем пунктѣ. Сей пункт есть основание и родник раждающій ручайки гражданских законов». Таким чином моральне осмислення байки відкриває перед автором можливість заново повертатись до її елементів, пропонуючи для них іншу алегоричну схему, яка вже стосувалась би не окремої особи, а всього суспільства. Така подвійна алегорична інтерпретація пов'язана з багатозначністю слова джерело («родник»).

Далі на основі скритої цитати з Євангелія («он есть глава угла для зиждущих благословенное жителство, и сего камня твердость содержит все должности) введені нові алегорії, при допомозі

яких намальовується образ ідеального суспільства, заснованого на християнській моралі.

Таким чином *сила* байки спирається на складній взаємодії багатьох значень. Ці значення переважно алегоричні, моральні і морально-політичні.

Ще більше рівнів осмислення можна розкрити при аналізі *сили* байки 25 «Лев и обезьяны». Описана тут ситуація подібна до байок Езопа, в яких звірі висміюють хворого лева. Хіба що в даному разі лев не хворий, а лише спить, удаючи мертвого. Практична мораль: небезпечно знущатись з сильного будь-коли, бо він може «прокинутись». Вона надто очевидна, тому Сковорода не виносить її до «сили», а вкладає цей висновок в уста найстаршої з мавп. «Наши и предки ненавидели льва, но лев и ныне львом и во веки веков». За те вся об'ємиста мораль байки, втричі довша, ніж розповідь, базується на уюодібненні лева з Біблією, якою, на думку автора, дехто з його сучасників марно нехтує. Адже вона — ключ до всього суцього. Забуваючи ніби приклад, з якого почав, автор наводить далі цитати з Святого Письма і патристичної літератури, щоб довести, що Біблія не єсть «мертва», що це — жива сила, і що надійде день, коли всією силою заблиснуть її оздоби, адже Василь Великий, один з отців церкви, мовив, що Євангеліє це «воскресіння мертвих». Це в свою чергу дає підстави авторові підвести нібито «реальну» основу під свою алегоричну інтерпретацію даної байки. Далі він продовжує: «Іуда, сын Іаковль, вмѣсто льва, образом невидимаго царя и бога лежит, и посему-то написано: «Возлег почи, аки лев. Кто воздвигнет его?» Лежит львица и царица наша, чистая дѣва, біблія, и о ней-то жизнь и воскресеніе наше Христос сказует: «Не умре дѣвица, но спит . . .»

Отже по одному признаку лежання, що зустрічається в розповідній частині, автор, користуючись

чисто асоціативним принципом, замінює порівняння лева з Біблією на порівняння її з гарною дівчиною, виправдовуючи таку зміну знову-таки джерелом, яке знаходиться поза твором. Така тенденція, як ми бачили, характерна для середньовічної літератури в православних слов'янських культурах. Новаторство Сковороди полягає тут у використанні поетики *метафори*. Він співставляє не поняття з поняттям, а ознаку з ознакою. Спочатку цією ознакою було лежання. Далі цією ознакою стає краса, оскільки «дівниця» повинна мати таку рису. Це дозволяє йому в продовженні наводити цитати з Біблії, які виражають *подив* перед красою чогось: «Коль красни домы твои Іакове . . .», «Коль возлюбленна селенія твоя . . .» Такі цитати, на його думку, цілком придатні для оспівування краси самої Біблії.

Як відомо, середньовічна філософія обгрунтувала чотири ступені інтерпретації біблійних текстів: текстуальний, алегоричний, моральний і анагогічний (містичний)¹¹. Наш дотеперішній аналіз показав наявність в тексті байок Сковороди перших трьох ступенів, якщо вважати за відповідне для текстуальної інтерпретації практичну мораль, що безпосередньо впливає з фабульної ситуації.

Байка 25-а постачає цікавий приклад анагогічної інтерпретації, отже піднесення від реального факту до містичного плану. Сковорода завершує цю байку так :

«Звѣрей описатели пишут, что лев, родившись, лежит мертв, поколь ужасным рыком збудит его отец его, а сіе дѣлает в третій день. Возможно ль найти благолѣпнѣйший для божественныя книга образ?»

Будь-який читач, сучасник Сковороди, вихований на релігійній літературі, відчув, напевне, на що натякав автор — на воскресіння Христа в третій день

по смерті. Це «таїнство», цю містичну ідею він виводить із здебільшого вигаданих оповідань про тварин типу «Фізіолога», і, пов'язуючи між собою біблійні легенди і фантастичні перекази про тварин, дошукується якогось таємничого начала ідеї воскресіння, знаки якого знаходяться не тільки в такій авторитетній книзі як Біблія, але і в живій природі. Звідси він заключає, що «воскресіння на третій день» лева є алегорією «Священного писання», знову-таки заключаючи байку на ноті здивування.

Сказане вище про особливості «сили» байки «Лев и обезьяны» дозволяє нам зробити деякі висновки про поетику Сковороди.

Корінням ця поетика сягає в літературу українського середньовіччя, але Сковорода безперечно письменник барокковий. Цю подвійність легко пояснити, адже і в загальноєвропейському плані барокко є частково поверненням до середньовіччя, а на Україні, де не було періоду відродження, воно безпосередньо продовжує його, завершуючи період давньої літератури.

З рис, вже чисто бароккових, ми виділили тяжіння Сковороди до незвичних асоціацій, до поетики подиву, метафори і навіть символу. У зв'язку з цим доречно навести міркування Умберто Еко про місце барокко в розвитку поетики «відкритого твору».

«Значення алегоричних і емблематичних фігур, які середньовічна людина зустрічала в своїх читаннях, встановлено енциклопедіями, бестіаріями (тобто фізіологами з.н.) і лапідаріями епохи: символіка об'єктивна і установочна. В основі цієї поетики однозначного і необхідного стоїть впорядкована світобудова, ієрархія істот і законів, яку література може роз'яснити на різних рівнях, але яку кожний повинен розуміти лише в один спосіб». Барокко своєю поетикою подиву, хисту («ingenium») і метафори вносить в це мистецтво щось нового, при-

писуючи людині творчу місію, оскільки ця поетика розглядає твір мистецтва як тайну, як спонуку для уяви. Внаслідок цього «Духовність барокко розглядається як перший яскравий вияв новітньої культури і модерної чутливості, оскільки людина пориває з навиком канонічного (гарантованого порядком світобудові і стабільністю сутностей) і знаходиться в науці і мистецтві перед постійно рухливим світом, який вимагає від нього ненастанно нових відкриттів.»¹²

Ці риси барокко необхідно взяти до уваги, щоб зрозуміти отой «дивний світ» Григорія Савича Сковороди, що так чарує дослідника, який намагається заглибитись у ньому.

Одним з таких дослідників є згаданий вже нами І.В. Іваньо, який в одній своїй доповіді, присвяченій стилю Сковороди, цілком слушно зауважив: «Будучи ідеалістом, він вважав, що таємниця речей пов'язана з таємницею їх словесного значення, а не навпаки. Звідси вельми часті в його творах етимологічні екскурси, які мають на меті встановити, поряд з предметним, трансцендентне значення слів, яке, на думку Сковороди, мало б свідчити про присутність морально-духовної сторони в кожній речі. Тому буквальне витлумачення окремих висловів, взяте поза контекстом, веде до неадекватного розуміння поглядів мислителя»¹³.

Це тяжіння до метафізики постійне в творах Сковороди, воно пронизує і його байкарську творчість, проявляючись іноді у найбільш несподіваних місцях, як доказ того, що це «стереотип» його мислення. Ось характерне місце з байки «Олениця і кабан» (Байка 28) :

«Вспоминает і Соломон о свиньи с золотым в ноздрях ея кольцом. (Прит., гл. II, стих 22). Знаю, что точно он сіе говорит о тлѣнных и брєнных фігурах, в коих погрязло и сокрылося колцо вѣчнаго

царствія божія, а тільки говорю, що можна причити і к тѣм, от коих оное взято для особливаго образования в біблію».

Іншими словами: найбільш ваговою для Сквороди є аналогічна, містична інтерпретація Біблії, а безпосереднє, звичайнє значення навіть простої приповідки, в якій нема нічого іншого як висміювання вульгарності, чванства, йому здається чимось другорядним, таким несуттєвим, що він навіть вибачається за таку інтерпретацію.

Цілком природно, що вихований на такому підході до писаного слова, Скворода не міг присвятити цілу книгу написанню байок в розумінні езопівських. Це було б, на його думку, недостойно для філософа, який присвятив своє життя шуканню фундаментальних законів буття.

На цьому слід особливо наголосувати, оскільки думка, що Скворода писав традиційні, езопівські байки, уперто тримається в українському літературознавстві, починаючи від праць П. М. Попова і А. М. Піженець. Її ми знаходимо і в університетському курсі «Давня література» (автори М. С. Грицай, В. Л. Микитась і Ф. Я. Шолом), який вийшов у 1978 р, де сказано: «Усі байки Сквороди написані прозою. В них автор виявив себе не прихильником лафонтенівського розважального роду художньої байки, а, подібно до Лессінга, відновив у байках їх античний, езопівський напрям»¹⁴.

Справа стоїть якраз навпаки. Прозові байки Сквороди тяжіють до внутрішньої середньовічної і барокової української традиції, отже ані не відновлюють античного Езопа, ані не повторюють експеримент Лессінга, який писав прозові байки без спеціально сформульованої «моралі», вважаючи, що цим самим воскрешає «справжню» езопівську байку. Насправді Лессінгу експеримент не вдався цілком, бо його байки своїм інтелектуалізмом помітно

відходять від чисто народної основи байок Езопа, який не був нічим іншим як народним казкарем, усні розповіді якого пізніше записували греки.

Однак Скворода має кілька байок написаних віршем, серед них дві, в яких використано езопівські сюжети. Перша з них, невелика, має лише український варіант і носить назву «*Fabula*». Це обробка езопівської байки про грецького філософа Фалеса, який, задивившись на зірки, упав у яму. Вона написана жваво, у формі діалога між старенькою і філософом, який рветься з спокійного життя, щоб споглядати зорі, і якого вона називає «мудрость глуная». Більш дошкульної сатири на спекулятивне мислення годі собі уявити. Торжествує практична, життєва мораль, мораль обережності, точно так, як у більшості байок Езопа.

Другий твір — це обробка езопівської байки про козла та вовка. Він має два варіанти, латинський і український. Перший варіант носить назву „*Fabula de Haedo et Lupo tibicine*“ другий — «Басня Есопова». Це — чисто okazіональний твір, перероблена «на новий вид» для учнів поетики 1760 р. в Харкові езопівська байка, щоб дати їм зрозуміти, що багато з них для науки не роджені. Просторічних слів тут не менше, ніж у попередній байці, розповідь так само жвава, деталі яскраві, живописні, згадати хоча б про вовка, який грає на флейті, надуваючи «минавета», тобто менуета, і козла, який при тому виводить танець. Багатство дієслівної синоніміки предвіщає Котляревського. Як напала юрта собак : «сей той щипнет, вкусит, И сам капелмейстр плясать уже мусит».

Таку ж динаміку мають і наступні рядки, з їх цілком локалізованим способом розповіді :

«Вдруг Черногривка хватъ за поясницу,
А Жук с Бѣлком за горлову цѣвницу,
Кудлай да Гривко упялися в бедра.»

А сатира цілить безпосередньо висміяних автором нездібних учнів: «На что стал ты капелмейстром, проклятый, з роду родившись кохмейстром?», що розшифровується так в моралі, яка носить назву «Приказка»: «Аще не рожден — не суйся в науку». Ця *приказка* складена з афоризмів здебільшого пареміологічного типу (як нап. «Без Бога ниже до порога»), що цілком виправдовує її назву, на відміну від «сили» прозових байок.

Практична життєва мудрість, виведена безпосередньо з ситуації байки, тяжіння до прислів'я — все це відносить «Басню Есопову» до традиції, про яку цілком справедливо нагадує її назва. Це чисто езопівська байка. А що вона має і живописність, багатство художніх деталей, то можна її ще пов'язати з лафонтенівською лінією розвитку цієї традиції, яку Скворода сприйняв через посередництво російської класицистичної байки XVIII віку, або під впливом німецького байкаря Х. Ф. Геллерта.

*
* *

В заключенні хотілось би побіжно торкнутись дискусійного питання про відношення Сквороди до європейського XVIII століття.

П. Житецький в статті, що появилася у «Київській старині», писав про Сквороду: «Ни одним словом он не отозвался на жгучие вопросы своего времени, которые решались не в пользу народа... Он гордо отвернулся от современной ему общественности, не интересуясь вопросом, откуда она произошла и куда ведет. Отсюда — противоречия и натяжки в его убеждениях и симпатиях, отсюда же и бессознательность его в самом способе литературного изложения»¹⁵.

Якою б не була приманливою така характеристика для автора, який вів безперервну розмову з Біблією і античними письменниками, вона не зовсім відповідає правді. У своїх творах Сковорода реагував на події свого часу, хоч ця реакція виступає іноді в алегоричних формах сну і видінь. Але зв'язок Сковороди з найбільш передовими суспільними позиціями свого віку не завжди прямий. Нам, наприклад, здається перебільшеним твердження, яке зустрічається в ряді праць про Сковороду, ніби він був просвітителем. Не можна ставити знак рівності між умоглядною позицією Сковороди, який вважав, що «истина безначальна», і войовничою позицією просвітників, які намагались в усіх галузях ідейно підривати устої тогочасного суспільства, незалежно від того, чи вони були діястами, як Вольтер і Руссо, або матеріалістами, як Дідро і Гольбах. Для такої суцільно критичної позиції в Україні і Росії XVIII століття не було ще достатнього суспільного ґрунту. Невипадково Радішев, незважаючи на свою радикальність, виправдовував французьку революцію лише в міру своїх поглядів про циклічний розвиток історії. В країні, де не було свідомої буржуазії, де ідейне панування церкви було ще таке сильне, як на Україні XVIII ст., не можна допускати можливість появи послідовних просвітницьких ідей. Адже представникам офіційної ідеології і досить поміркований Сковорода видавався еретиком, і він міг проіснувати лише тому, що вибрав дуже тяжкий і ризикований спосіб життя «мандрівного філософа», матеріально незалежного від офіційних установ, в тому числі від освітніх, і навіть од монастирів.

Зіставити погляди Сковороди з ідеологією Заходу XVIII століття можна лише в міру визнання періодизації цього віку, прийнятої в німецькій історіографії, яка допускає наявність доби раннього

просвітництва. Раннє німецьке просвітництво проявляється переважно до 1753 р., тобто до перших виступів Лессінга. Воно одночасне з англійським і французьким просвітництвом, але значно більш помірковане, внаслідок несприятливих умов для розвитку буржуазного світогляду. Представники раннього просвітництва *Frühauflklärung* намагались визволити наукове мислення від опікунства теології, поставити досвід і людську думку на ту ж щабель, що і віру. Та боротьба ранніх просвітиків проти теології і церкви велась часто в ім'я збудження чистого релігійного почуття, збереження християнського морального гуманізму і діяльної любові до ближнього. В ім'я цього вони боролись проти конфесіоналізму, проти існування різних сект і віросповідань всередині християнства, класових і кастових привілеїв¹⁶.

Подібні напрями можна знайти і в світогляді Сковороди. Відоме його засудження конфліктів всередині християнства, думка, що «любов до ближнього не має жодної секти»¹⁷, його виступи проти церковного догматизму. Його соціальна філософія також близька до раннього просвітництва, а теорія «середності» спрямована проти освячення церквою нерівності між людьми, яке виправдовується, між іншим, і в обговорюваній нами байці Радивиловського. Сковорода ні в якому разі не вважав, що багатство і честь даються Богом. Природа дає лише певні нахили: якщо людина піде їх слідом, вона стане корисною суспільству, а якщо, навпаки, займе на суспільній драбинці позицію, яка не відповідає її вродженим здібностям, вона принесе нещастя собі і іншим. Така теорія має сильний критичний заряд, і вона становить одну з найцінніших сторін філософської спадщини Сковороди.

Внаслідок близькості поглядів Сковороди на суспільне життя і на питання релігії до поглядів ран-

ніх німецьких просвітників, дослідник має підставу шукати саме серед письменників цього напрямку діячів, чії ідеї перегукувалися б з ідеями Сквороди. Східнонімецький вчений Е. Вінтер висловив думку, що байки Сквороди мають багато спільного з байками раннього німецького просвітника Х. Ф. Геллerta¹⁸. Справді, такі паралелізми існують, і не тільки з байками, а навіть з пантеїстичними духовними гімнами Геллerta¹⁹. Відмітимо такі ідейні риси як: зневага до всього поверхового і показового, тяжіння до життя, близького до законів природи, любов до людей праці, подив перед мудрістю, з якою впорядковано все Творцем, шукання душевного миру як найвищого життєвого ідеалу.

Але саме тут, де здавалось би ми натрапили на письменника найближчого до Сквороди, розкриваємо водночас і найбільш різючі відмінності, які завдячуються відмінності естетичних, внутрілітературних засад їхньої творчості. Геллерт — типовий класицист в своїх гімнах, як і в своїх байках, в яких іде слідами Лафонтена. Звідси і ясність, і однозначність, і струкість його творів. Недарма в своїй дисертації про жанр байки Геллерт писав, що вона повинна бути короткою, дотепною, розважальною, і сприйматися легко, бо тільки разом з приємною лектурою читач засвоїть корисну для себе мораль. Цим вимогам відповідають і байки Геллerta. Він уміє цікаво розповідати, окреслювати яскраві людські типи, стиль його творів легкий, ритм плавний, рими бездоганні. Це типові зразки «закритих творів».

Прозові байки Сквороди, як ми вище бачили, цілком протилежні. Вони ускладнені, стиль їх конструбатий, читачеві часом дуже тяжко слідкувати за ходом авторової думки, для вірного зрозуміння вони потребують повторного читання і часто ознайомленості з непрямыми джерелами. Але саме їх

семантична ускладненість звертає на себе увагу в нашу добу, яка найвище цінить саме «відкриті твори», що перетворюють читача на співавтора, який спізнає найвищу насолоду саме в відкритті для себе все нових і нових значень твору. Хоча Сковорода в своїх творах уперто воював з Коперніком, який нібито відвертав увагу людей від духовного в користь дослідження прикмет фізичного світу, його візія, властиво, і визначається тим, що Копернік відкинув уявлення про світ організований навколо єдиного центру. Звідси і концепція Сковороди про неогмеженість, безграничність душевного світу, про «бездну душу» та про безконечне число можливих комбінацій явищ і значень всього сущого. Відблиск цього світовідчуття падає і на його байки, і воно виправдовує посиленний інтерес сучасних дослідників до цієї сторони його спадщини.

ДОЛЯ ОДНОГО ГОРАЦІВСЬКОГО МОТИВУ У СКОВОРОДИ, КОТЛЯРЕВСЬКОГО І ШЕВЧЕНКА

Твори Горація були добре відомі у XVIII столітті як на Україні, так і в Росії. Його вірші і трактат про мистецтво поезії вивчали в класах піітики і риторики Києво-Могилянської академії, а його твори перекладали Антіох Кантемір, В. Тредіаковський і М. Ломоносов. Але, вірогідно, ще більше від своїх сучасників Горацієм захоплювався Григорій Савич Сковорода. І все ж Сковороду ніяк не назвеш поетом-горацівцем, як прийнято називати багатьох поетів різних європейських країн новітніх часів. Цей безкомпромісний мораліст, схильний до містицизму та аскетизму, роздертий протиріччями, не міг перейнятись епікуреїзмом римського поета, вихвалюючи, подібно йому, земні блага — вино і кохання. В рівній мірі цьому щирому демократові, цьому «мандрівному філософу», не міг імпонувати елітаризм Горація, його презирство до юрби, неспроможної оцінити мистецтво, розкіш духа. Але поза цими, досить істотними відмінностями їх духовного обличчя, існують численні спільні моменти, які пояснюють виключний інтерес Сковорода до Горація, твори якого він не тільки пере-

кладав і перероблював, але який, може більше від будь-кого з інших поетів світової літератури, вплинув на його творчість. Обидвом притаманне було бажання втечі від метушні публічного життя, яке, на їх думку, заплямовує чисту душу; пошуки душевної гармонії в самотності, почуття міри та повага до життєвої мудрості, до тієї *aurea mediocritas*, яка так приваблювала обох. Обидва письменники вибрали мірилом всіх цінностей смерть. У Горация цей вибір диктується впливом філософських поглядів стоїків і кініків, у Сковороди — впливом християнства. Але результат був однаковий: думка про неминучість смерті примушувала їх спостерігати з певної відстані життя доколишніх людей і приводила до висновку, що більшість їх ближніх заповнюють своє життя суєтністю, що вони марнославні, а їх бажання і прагнення позбавлені глузду, оскільки вони забувають, що все перед лицем смерті безвартісне. Єдине, до чого повинна прагнути людина — це мати чисте сумління. На цьому висновку сходились обидва поети, і саме він виражений Горациєм у XXII оді I книги «До Аристія Фуска», яка починається словами „*Integer vitae scelerisque purus*“, в XV оді II книги «До Госфія», яка відкривається словами: „*Otium divos rogat in patienti*“. Перший з названих творів служив Сковороді взірцем при написанні XX пісні збірки *Сад божественных пѣсней*, а другий був двічі переданий українською мовою: вперше у вигляді перекладу, вміщеного в 57-му листі до М. Ковалінського, а вдруге у вигляді переробки, яка стала XXIV-ою піснею «Саду божественных пѣсней».

Переклад і переробка XVI оди II книги од Горация аналізувались нами в першій частині статті, опублікованій румунською мовою в 1970 році¹. Пізніше ми мали нагоду прочитати статтю Наталії Корж; «*Переклади творів Горация на Україні*

XVIII—XIX ст.»², в якій обговорені ті самі поезії, і висновки авторки близькі до наших. Ідеться про те, що Сковорода, подібно до інших своїх сучасників, властиво, не перекладав, а адаптував твори Горация, тлумачив їх для читачів України XVIII століття. Маловідомі деталі побуту і матеріальної культури римлян — пояснені, часто розкрита їх роль або символічне значення, назви народностей і племен античності замінені назвами народів відомих в часи самого Сковороди. Хочеться додати до цих спостережень, що існують все ж деякі істотні відмінності між перекладами і переробками. Коли Сковорода перекладає твір, він намагається відшукати в системі силабічного віршування розмір подібний до віршової схеми оригіналу, а в переробках вони цілком розходяться. З другого боку, переклад зберігає в певній мірі висновки самого Горация, тоді коли в переробці Сковорода іноді просто замінює ідею, висловлену Горациєм, висновком, який йому здається істотнішим. В результаті виходить, що заключення XXIV пісні «а мой жребій с голяками, но бог мудрости дал часть» протилежне висновкові горацівського взірця, в якому автор висловив своє презирство до „*malignum vulgus*“, тобто до «злостивої юрби».

Найбільш славетний з числа творів Сковороди, які перегукуються з одами Горация, написаними на тему марності людських прагнень перед лицем смерті, є X пісня «Саду божественних песней».

Пригадаймо її текст :

- I «Всякому городу нрав и права ;
Всяка имѣет свой ум голова ;
Всякому сердцу своя есть любовь,
Всякому горлу свой есть вкус каков,
А мнѣ одна только в свѣтъ дума,
А мнѣ одно только не йдет с ума.

- II Петр для чинов углы панскіи трет,
Федька-купец при аршинъ все лжет.
Тот строит дом свой на новый манѣр,
Тот все в процентах, пожалуй, повѣрь!
А мнѣ одна только в свѣтъ дума,
А мнѣ одно только не идет с ума.
- III Тот непрестанно стягает грунта,
Сей иностранны заводит скота
Тѣ формируют на ловлю собак,
Сих шумит дом от гостей, как кабак, —
А мнѣ одна только в свѣтъ дума,
А мнѣ одно только не идет с ума.
- IV Строит на свой тон юриста права,
С диспут студенту трещит голова.
Тѣх беспокоит Венерин амур,
Всякому голову мучит свой дур, —
А мнѣ одна только в свѣтъ дума,
Как бы умерти мнѣ не без ума.
- V Смерте страшна, замашная косо!
Ты не щадиш и царских волосов,
Ты не глядиш, гдѣ мужик, а гдѣ царь, —
Все жереш так, как солому пожар.
Кто ж на ея плюет острую сталь?
Тот, чія совѣсть, как чистый хрусталь...»

Це — канонічний варіант пісні, так вона фігурує у всіх нових виданнях творів Сковороди. Але сучасникам міг бути відомий і інший варіант, зафіксований в рукописному збірнику Ковалінського, де знаходиться, окрім цитованих, ще одна строфа:

«Той панигірик сплетает со лжей,
Лекар в подряд ставит мертвых людей.
Сей образы жировых четет тузов,
Стіопка бежит, как на сватбу, в позов».

Цю строфу, на нашу думку, також слід врахувати при порівняльному аналізі твору.

Олександр Білецький, а пізніше Дмитро Чижевський³ вказували на зв'язок цього твору з I одою I книги од Горация, при чому Чижевський згадує і про вірці, використані для свого твору римським поетом. Йдеться про сатири, написані прозою з домішкою пародійних віршів грецького письменника-кініка Меніппоса, який жив у III-му ст. до н.е., і про «діатриби», сатиричні твори грецького кініка і гедоніста Біона з Борисфена (міста на Дніпрі), який жив у той самий час. Тема даної оди Горация — це характеристика людей, зайнятих гонитвою за багатством і чинами. Твір присвячений покровителю Горация — Мецені, і починається словами: «*Maecenas atavis edite regibus*». Подаємо дослівний переклад початку цієї знаменитої оди:

«Мецене, нащадку королів, моя опоро і славо, є люди, які тішаться тим, що на змаганнях екіпажів зібрали пилюгу піль Олімпії, і, оскільки їх гарячі колеса оминули стовп, славетна гілка пальми підносить їх до висоти богів. Інший гордий, коли непостійна юрба квіритів (римських громадян) підносить його на потрійну драбину рангів (тобто еділат, претура, консулат), інший, коли замкнув до власних сховищ все зерно, зібране на лібійських полях. Той, для кого немає більшої радості, ніж розкинути поле заступом, за жодне золото з Атали не пішов би боязким моряком, щоб кипрійським судном пробиватись по мартоському морю. Коли африканський вітер бореться з Ікарійським плесом, зляканий купець хвалить спокій і садиби свого містечка, але скоро він полагодить аварії свого корабля, не бажаючи переносити нестачу».

Порівнюючи такий текст з X-ою піснею Сковороди, відразу помітимо їхню подібність, але й намагання українського поета пристосувати приклади,

підібрані Горацієм, до обставини країни і часу, в якому жив. Типологія марнолюбних людей, описаних Горацієм, включає кар'єристів, які прагнуть зайняти високі посади, і для цього намагаються завоювати популярність серед виборців; людей з спортивними нахилами, учасників олімпійських змагань, купців, які, щоб збагатитись, пускаються в ризиковані морські подорожі; людей, які захоплюються сільським господарством, далі любителів розваг і вина, юнаків, які шукають на війні слави, хоч цю війну проклинали матері. Галерея персонажів Сквороди включає також людей, подібних нахилами і прагненнями, тільки що вони діють в умовах України XVIII століття, де чинів надавали вельможі, тому треба було посидіти в їх передпокоях, щоб їх отримати; спорт, яким захоплювалось панство, було мисливство, а зацікавлення деяких панів землеробством виявлялось у намаганні розширити свої володіння; купцям вже не доводилось їздити по морях, вони збагачувались, обманюючи покупців, нарешті, щоб потрапити на війну, треба було ставитися до позову, де підбирались військові.

Звичайно, відповідність між двома творами неповна, адже йдеться не про переклад. Зовсім відсутня, наприклад, заключна ідея твору Горація, який просив свого покровителя виконати його найбільше бажання, зарахувати його до числа поетів. Але, з другого боку, висновки Сквороди знаходять своїх відповідників у інших творах Горація. Так, наприклад, бажання зберегти чисту совість Горацій висловлює в уже згаданій XXII оді I книги, а думки висловлені в останній строфі X пісні «Смерте страшна, замашная косо, ти не щадиш і царських волосов, ти не глядиш, где мужик и где царь, все жереш как солому пожар» є прямо нав'язливою ідеєю римського письменника, якого відомий маляр-

ський літературознавець Антал Серб вважає «одним з найбільших поетів смерті у світовій літературі, зв'язуючою ланкою між грецькою темною свідомістю долі і моторошною боязню смерті середньовіччя⁴. «Бліда смерть однаково трясє хатинки бідних і палаци королів» писав Гораций у IV оді I книги, а в XVIII оді II книги він пише: «Земля однаково накрие бідних і дітей королів».

Новизною в Сковороди по відношенню до горацівської теми смерті є хіба барокковий, бурлескний тон і використання традиційного ще з часів середньовіччя образу смерті з кошою.

Встановивши співзвучність X пісні з поезією Горация в площині змісту, спробуємо встановити співвідношення у плані форми.

Гораций — представник античного класицизму, золотого віку римської літератури. Ця доба увібрала в себе досвід грецької літератури, включаючи досягнення еллінізму, отже володіла багатою спадщиною в галузі поетичної майстерності, а сам Гораций був одним з блискучих майстрів віршування і композиції. Це виявляється і при аналізі I оди I книги. Після короткого двохрядкового вступу слідує 4 рядки введені дієсловом + займенником *sunt quos* «є такі що». За цими словами щоразу слідує характеристика певного типу людської суєтності; рядки 7 та 9 починаються двома займенниками *hunc* і *illum* тоді, як рядки 7—8 і 9—10 присвячені характеристиці певного типу марнославних людей. Нові відрізки, кожний з яких охоплює по 4 рядки, присвячені зображенню інших категорій суєтних людей. Кожний відрізок введений дієприкметником *gaudentem* і *luctantem*. Рядок 19, введений дієсловом у супроводі займенника *qui*, і рядок 23, на початку якого стоїть також займенник *multos*, виділяють перший чотири, а другий два рядки. Рядки 27 і 28 — паралельні, обидва введені

сполучником *seu*, а 29 рядок, який починається займенником *me*, вводить протиставлення поглядів поета на життя поглядів більшості смертних. Таким чином, вживанням цілого ряду синтаксичних і морфологічних паралелізмів римський поет добився надзвичайної композиційної стрункості оди.

Щодо просодії, то, як звичайно буває в латинській поезії, вимоги версифікації строго витримані. Використана в даному разі форма — один з найбільш улюблених розмірів Горація. Це Асклепідів вірш за схемою :

- 0 | - 0 0 | - || - 0 0 | - 0 0 |

Співвідношення між віршем Горація і Сковороди розглянемо в протилежному порядку, починаючи від просодії і продовжуючи граматичною організацією твору на рівні морфології й синтаксису.

Як відомо, у поетичній спадщині Сковороди переважають силабічні вірші. Цей тип віршування, характерний для всього українського барокко, був перейнятий з польської поезії, в якій силабічний вірш виник як результат наслідування метрики античної поезії. Хоч польська мова не знає довгих і коротких голосних, все ж кількісне віршування має в цій мові свою підставу, внаслідок сталості наголосу і при дотриманні однакової довжини рядків, забезпечується певна мелодійність вірша. Для української мови з її рухомим наголосом така система виявилась штучною і внаслідок того, що Україна вийшла з сфери впливу польської культури, на літературу все більше почали діяти фольклор і російська література, а база віршування поступово змінюється. Ця зміна відбувається в писемній літературі саме в творчості Сковороди, і Х-ий вірш «Саду божественных песней» є тому наочним доказом. Дослідники почали звертати увагу на

те, що у цьому вірші відчувається вплив силаботоники, і Галина Сидоренко навіть визначила його розмір як дактилічний⁵. Але найближчий до істини автор однієї з останніх книг про Сковороду — Ф. М. Поліщук, який на стор. 118 своєї праці *Григорій Сковорода. Життя і творчість* (Київ, «Дніпро» 1978) показує, що лише чотири рядки з кожної шестирядкової строфи вірша є дактилічні, останні два рядки — рефрен — є силабічні. Силаботонічність вірша таким чином виступає на тлі його силабічної структури, отже на тлі наслідування античного вірша.

Близькість художніх прийомів Сковороди до поезики Горація виявляється найяскравіше на рівні морфосинтаксичної і семантичної будови вірша. Всі мовні елементи Х-ої пісні підпорядковані вимогам симетрії, що цілком відповідає основним тенденціям поезики барокко⁶. Моменти синтаксичного паралелізму, які в Горація появлялись цілком природно, згідно з правилами античної риторики (ізоколон був однією з найважливіших риторичних фігур), значно посилені Сковородою, який надає займенникові ще важнішу роль, ніж він посідав її у Горація. Найбільш характерним аспектом структури Х-ої пісні є наявність лексичної анафори, яка ґрунтується на повторенні означального займенника *всякий*, що чергується з займенниками *тот* і *сей*. Ці займенники протиставляються в кожній строфі особовому займеннику першої особи, який стоїть у давальному відмінку. Та він вживається вже не анафорично, а введений в сурядне речення, що відкривається сполучником *а*. Схема протиставлень така :

І строфа

Анафорично *всякий* — чотири рази, *а* — два рази
Неанафорично *мнѣ* — два рази, *свой* — три рази

II строфа

Анафорично *tot* — два рази, *a* — два рази
Неанафорично *mn̄b̄* — два рази

III строфа

Анафорично *tot* — два рази, *a* — два рази
Неанафорично *mn̄b̄* — два рази

Цікаво відмітити, що у першій строфі займенники-анафори членують не тільки рядки, але і піввірші (*всякий-свой*), внаслідок чого саме на них падає логічний наголос. Починаючи з IV строфи, розташування займенників менш симетричне, але це компенсується однотипністю тропів. Галина Сидоренко у вищезгаданій статті цілком слушно говорить про значення послідовного вживання метонімії для встановлення певної інтонаційної будови даного твору. З другого боку слід врахувати організаційну роль рефрену, кістяк якого складається також із займенників. Рефрен повторюється двічі, а наприкінці IV-ої строфи повторюється лише перший його рядок, а другий його рядок, змінений, являє собою розбіжний, дивергентний елемент по відношенню до даної симетричної осі вірша. В останній строфі рефрен вже не вживається, але тут займенник надалі посідає важливу роль в семантичній організації рядків і строфи в цілому.

Велика роль, яку посідає в них займенник, як частина мови позбавлена конкретного змісту, що служить лише для розкриття відношень між словами, полегшує порівняння між обговорюваними творами. Справді, в I-ій оді Горація вживаються насамперед вказівні займенники, які членують виклад різних прикладів т.з.в. *exempla*, якими поет ілюструє свою думку. Особовий займенник виступає в римського поета лише один раз, наприкінці оди, там, де поет

протиставляє себе іншим людям. У Сковороди, навпаки, вказівні і означальні займенники протиставляються особовому займеннику першої особи в кожній строфі — за винятком останньої, де вже узагальнюється думка поета. Таке настирливе повторення прийому протиставлення характерне для художньої манери письменників доби барокко. І воно цілком природно. Адже, як відомо, на противагу класичним епохам античності, які характеризуються прагненням до гармонії, барокко був час гострих, драматичних напружень, сильних пристрастей і нещадних полемік, який залюбки культивував у літературному плані антитезу, парадокс, оксіморон, протиставлення величного і гротескного. Не випадково Сковорода говорить про смерть в бурлескному тоні, а Гораций завжди поважно, навіть урочисто.

На сьогодні Х-а пісня Сковороди зберігає історико-літературне значення. Але для сучасників вона була живим і естетично дійовим твором, який користувався надзвичайним успіхом. М. Костомаров розповідає в статті про Сковороду, як селяни, що приходили на ярмарок, плакали, зібравшись юрбою, щоб послухати Х-у пісню у виконанні сліпих лірників⁷.

Отже, не слід дивуватись, що пісня залишила глибокі сліди і в творчості письменників наступних поколінь, зокрема в Котляревського, Гоголя і Шевченка.

Котляревський обробив Х-у пісню в знаменитому куплеті Возного в III-ій сцені I дії «малоросійської опери» *Наталка Полтавка* :

Всякому городу нрав і права,
Всяка імієть свой ум голова ;

Всякого прихоті водять за ніс ;
Всякого манить к наживі свій біс.

Лев роздираєть там вовка в куски,
Тут же вовк цапа скубе за виски ;

Цап в городі капусту псує :
Всякої в другого бере за свое.

Всякий, хто вище, то нижчого гне :
Дужий безсильного давить і жме.

Бідний багатого — повний слуга,
Корчиться, гнеться пред ним, як дуга.

Всяк, хто не маже, то дуже скрипить :
Хто не лукавить, то заду сидить.

Всякого рот дере ложка суха —
Хто ж єсть на світі, щоб був без гріха ?

Куплет служить для характеристики судового екзекютора (возного) як і самих порядків царської Росії. Але нас у даному разі цікавить не його функція в творі, а відношення до Х-ої пісні Сковороди. І тут можливі різні думки. Ми можемо сприймати куплет як пародію на автоматизм повторення займенників і метонімії в творі Сковороди, або можемо його сприймати як бурлескний варіант поважного твору, оскільки персонажі не люди, а звірі. Однак, найдоцільнішим буде, на нашу думку, трактувати куплет як поважний твір, а саме як класицистичний варіант бароккового твору Сковороди.

Куплет Возного, на відміну від Х-ої пісні, складається не з шестирядкових строф, а з двовіршів (дистихів), але, подібно до своєї моделі, має парну чоловічу риму і дактилічний розмір. Роздрібнення довгих строф привело до розкладу ієрархічної структури моделі. Щоправда, здавалося б, що композиція більш щільна, оскільки зникла різноманітність видів займенника. Виступає лише означальний займенник *всякий*, вжитий анафорично 8 разів. Однак, внаслідок того, що часткові явища вже не

протиставляються узагальнюючому займеннику, щезла і система антитез, на яких спиралась пісня Сковороди, надаючи їй струнності. Котляревського цікавлять лише загальні істини, людська натура взагалі, що саме характеризує його як представника класицизму. Подібне прагнення виявляється, до речі, і в інших художніх особливостях куплету. Так, наприклад, у куплеті наявне багатство афоризмів, зокрема прислів'їв. Численність прикладів, взятих з життя тварин, можна також трактувати, як вияв тенденції до узагальнення — не випадково великі байкарі були письменниками доби класицизму. Адже, прирівнюючи людей до тварин, письменник приписує їм вічні, незмінні риси, нехтуючи можливістю зміни та перетворення певних суспільних порядків, оскільки тварини живуть поза історією.

Ознакою класицистичності⁸ куплету можна вважати і вживання знижених порівнянь і тривіальних слів: заманливий «біс», вовк «скубе» цапа, бідний «корчиться», придатних, згідно з вченням Ломоносова про «три штилі», для низького стилю класицизму. В Сковороди так говорить лише про смерть, але з інших причин, а саме внаслідок зіткнення трагічного і гротескного.

Здавалось би, що куплет Котляревського, де знята думка про смерть, яка настирливо займала увагу Сковороди, де немає тенденції до повчання, а лише констатація незмінних істин, де тон ніби жартівливий, — позбавлений пафосу. Але воно не так. Є і тут свій драматизм. Але це драматизм іншого порядку, не етичного, а соціального характеру. Сковорода вважав гонитву за багатством індивідуальною примхою і критикував її з позиції християнської моралі, Котляревський вважає її суспільним злом, наслідком якого є пригнічення слабого, бідного сильним і багатим. Вже тут намічені початки

явища, що матиме кардинальне значення для шляхів української літератури цілого ХІХ століття, а саме перехід від *етичної проблематики і універсальності* Сковороди до вирішення *конкретних соціальних і політичних завдань* українського суспільства, речником якого стають письменники.

Пісня Сковороди і куплет Котляревського написані, по суті, різними мовами, і ця обставина не менш симптоматична, ніж попередні. Сковорода писав свої твори на літературній мові ХVІІІ століття, яка була приблизно однакова для Росії і України і ґрунтувалась на книжній традиції церковно-слов'янщини. Правда, мова Сковороди така оригінальна, що точного відповідника для неї не знайдемо в інших письменників епохи. Але це лише наслідок того, що, не маючи змоги ігнорувати мову народу, Сковорода, як і інші письменники слов'янського барокко, був змушений творити для себе власну літературну норму¹⁰. Цілковито інакше стоїть справа в Котляревського. Він заклав основи нової української літературної мови, яка спирається на систему всенародної мови, зокрема на розмовну мову народних мас і на її елементи стилізації, здійснені фольклором. Засоби експресії запозичені ним саме з усної поезії: багатство дієслівної синоніміки (давить і жме, корчиться, гнеться), ідіоматичні вирази метафоричного характеру (хто не маже, то дуже скрипить, водить за ніс), фразеологічні порівняння (гнеться, як дуга), прислів'я (суха ложка рот дере).

Десята пісня Сковороди мала великий вплив на Гоголя. Принаймні так вважає Д. Чижевський, присвятивши цьому питанню цікаву статтю, в якій прослідив у творчості Гоголя різні прояви примх і пристрастей, якими наділені його персонажі. При чому ставлення автора до них однакове як у Сковороди, тобто іронічне, часом докірливе (див. примітка 3).

Однак, може, найцікавіше з питань пов'язаних з наступністю Х пісні, це питання її впливу на пролог знаменитої поеми Шевченка *Сон* («У всякого своя доля»). Про цей вплив читаємо в Ю. Івакіна: «На думку П. Попова (автор має на увазі статтю П. М. Попова 1939 р. «Шевченко і Сковорода») на вступних рядках «комедії» позначився певний вплив вірша Г. Сковороди «Всякому городу нрав і права». Деяка подібність між цими творами справді є, і Шевченкові, безперечно, був відомий вірш Сковороди, що на той час став популярною народною піснею. Проте факт впливу «Всякому городу нрав і права» на вступ до поеми не можна вважати доведеним»¹¹.

У нашій доповіді на VIII з'їзді славістів (Варшава, 1973) ми обговорювали це питання, навівши замість змістових аргументів, які звичайно наводяться в статтях П. Попова, присвячених питанню «Шевченко і Сковорода», структурні¹². На цей раз, однак, спробуємо виявити не подібності між цими творами, які вважаємо доведеними, а відмінності, які знову таки, як у випадку куплету Возного з «*Наталки Полтавки*», пояснюються літературними уподобаннями епохи. Ось текст «Прологу».

- 1 У всякого своя доля
І свій шлях широкий :
Той мурує, той руйнує,
Той неситим оком
- 5 За край світа зазирає,
Чи нема країни,
Щоб загарбать і з собою
Взять у домовину.
Той тузами обирає
- 10 Свата в його хаті,
А той нишком у куточку
Гострить ніж на брата.

- А той, тихий та тверезий,
Богобоязливий,
15 Як кішечка, підкрадеться,
Виде нещасливий
У тебе час та й запустить
Пазурі в печінки, —
І не благай, не вимолять
- 20 Ні діти, ні жінка.
А той, щедрий та розкошний,
Все храми мурує;
Та отечество так любить,
Так за ним бідкує,
- 25 Так із його, сердешного,
Кров, як воду, точить!
А братія мовчить собі,
Витріщивши очі!
Як ягнята. «Нехай, каже.
- 30 Може, так і треба».
Так і треба! Бо немає
Господа на небі,
А ви в ярмі падаєте,
Та якогось раю
- 35 На тім світі благаєте?
Немає! Немає!
Шкода й праці. Схаменіться!
Усі на сім світі
І царята і старчата —
- 40 Адамові діти.
І той... І той... а що то я?
Ось що, добрі люди:
Я гуляю, бенкетую
В неділю і в будень.
- 45 А нам нудно! Жалкуєте!
Єй богу, не чую,
І не кричть! Я свою п'ю
А не кров людськую!

Пролог, як і Х пісня Сковороди, починається епіграфом з Біблії. Це перша їхня формальна подібність, хоч зміст цих цитат різний, навіть протилежний. Сковорода вибрав епіграф для свого твору з XIV глави Книги Премудрості Ісуса сына Сирахова: «Блажен муж иже в премудрости умрет и иже в разумѣ своем поучается святынь». Цей епіграф, як і латинська сентенція, якою він супроводжує пісню, „Solum curo feliciter mori“ (Єдина моя турбота померти щасливо), виявляє піклування Сковороди про спасіння власної душі шляхом вірності заповідям християнства. Шевченко ж цитує в епіграфі 17 стих XIV глави Євангелія від св. Івана: «Дух истины, его же мир не може прияти, яко не видит его, ниже знает его», але опускає кінець стиха, з якого випливає, що істину знають правовірні, оскільки дух правди є еманацию Бога, спадком залишеним Христом своїм апостолам. У формі, в якій цитує біблійний стих Шевченко, він позбавлений релігійного змісту і відноситься до правди соціального життя, яку люди навмисне не хочуть зрозуміти. З самого твору випливає, що на світі панують негідники, а іншого світу, який обіцяє правовірним християнство, немає. У творі, в якому розвиваються такі радикальні ідеї, не можна було дотримуватись спокійного тону спостерігача, який з цікавістю дивиться на спектакль суєтності людських прагнень, отже тону, в якому писали обговорювані твори Горацій, Сковорода, Котляревський і Гоголь. Сковородинський роздум про марність людських пристрастей перетворюється в Шевченка на нещадний вирок проти сучасного йому суспільного ладу, на гнівне засудження егоїзму і байдужості. Відповідно до цього змінюється питома вага письменницького «я». Горацій протиставив людству, зайнятого пустими ідеалами, своє письменницьке «я», вважаючи, що «віщий» поет, «*poefa vates*», стоїть

вище юрби. Сковорода, який звелів написати на своїй могилі «Мир ловил мене, но не поймал», вважав себе вищим від людської суєти тому, що зберіг чистоту душі. У Шевченка ж зникає протиставлення між письменницьким «я» і людьми. Здається навіть, що говорячи у поважному, навіть драматичному тоні про людські пристрасті, він зневажливо говорить про власне я. Воно «гуляє, бенкетує в неділю і в будень». Але ж, по суті, Шевченко лише знімає спрощене протиставлення «світ — я», щоб поглибити питання про місце поета в суспільстві. На перший погляд, ніби про людське око, ліричний герой позбавлений поважності інших. Насправді ж, він серед усіх єдина справжня людина. І то з двох причин. По-перше тому, що він не засліплений, як широка маса обдурених і експлуатованих, він бачить, знає правду. По-друге, він свідомо відмовляється від прагнень, які змогли б завдати шкоди ближнім. «Я свою пію, а не кров людськую». Зневажливе ставлення до себе було ніщо інше як прийом романтичної іронії. Воно було маскою, якою прикривався поет, щоб таким чином здобути можливість кинути в обличчя світу своє сильне і пристрасне слово, викриваючи фатальні наслідки його устремлінь. Адже ідея, яку Котляревський оформлював у своєму куплеті лише в узагальненій формі, а саме, що люди, зайняті гонитвою за живою і владою, пригнічують інших, розвивається Шевченком у надзвичайно яскравій формі. Він відмовляється від абстрактного, умоглядного трактування теми, і цим самим відходить від Котляревського, але і від простого ілюстрування за допомогою стислих характеристик окремих випадків, які мають узагальнююче значення (по суті, метонімії), як це робив Сковорода. Він вибирає третій шлях: драматизації сцен людського життя, і в такий спосіб повертається до прийому, використаного Горацієм.

Наголос переміщається в Шевченка від загального на часткове. Ця обставина наочно виступає при аналізі вжитих ним займенників. Правда, на початку твору збережений ніби стереотип Х пісні — хоч в українізованій формі, пов'язаній з народними ідіоматизмами. Замість «Всякому городу нрав і права» поет пише: «У всякого своя доля і свій шлях широкий». Отже, як у Сковороди і Котляревського, тут так само початок позначений вживанням означального займенника «всякий», який вказує на наявність узагальненого судження. Далі Шевченко буде свій твір не на протиставленні узагальнюючих і партикуляризуючих займенників, як Сковорода, і не на вживанні лише узагальнюючого займенника, як Котляревський, а навпаки, виключивши ніби узагальнюючі займенники, вживає лише партикуляризуючий вказівний займенник: *той*, який виступає вісім разів, при чому останні два без прикладу, в силу певного автоматизму «а той... а той...», натякаючи на те, що такі приклади можна помножити.

Та вживання тільки вказівного займенника не означає, що Шевченко мав на увазі лише окремі явища. Навпаки, він добивається того, щоб описані ситуації справили таке сильне враження на читача, щоб він сприйняв їх як страшну правду про людське життя. Тому він вибирає особливо гострі сцени, крайні випадки, вводячи для посилення експресії ту частину мови, яку Сковорода використовував дуже скупко, а саме прикметник, зокрема прикметник з метафоричним наповненням. В такий спосіб він посилює негативну характеристику описаних типів, одержуючи змогу вживати іронію або безпосередньо виявляти оцінку описаних явищ. І ще знаменніше Шевченко використовує той художній прийом, завдяки якому він найяскравіше виявив свій поетичний геній — фразеологізми, яким він уміє, як

ніхто інший, повертати їх первісно образну основу. І таким чином читач бачить перед собою ніби живу картину, але водночас йому підказане і певне емоційне сприйняття сцени: «той *неситим* оком на край світа зазирає, а той *тихий* та *тверезий*, *богобоязливий*, як кішечка підкрадеться, вижде *нещасливий*, гострить ніж на брата, запустить пазурі в печінки (Випадки з приватного життя, жорстокість яких підсилюється тим, що вони відбуваються між родичами («обирає *свата* в його хаті», «гострить ніж на *брата*»), засуджуються з моральних причин, і в цьому відношенні критика Шевченка близька до критики Сковороди. Але, на відміну від Сковороди, Шевченко не обмежується моральною оцінкою, він підбирає такі приклади, в яких сучасники легко могли вбачати засуд політики панівних верств. Причому він засуджує не когось іншого як самого царя Миколу I-го. Це переконливо доведено у згаданому вище «Коментарі до «Кобзаря» Шевченка Івакіном. До Миколи I-го відносяться, на думку Івакіна, рядки: «Той *неситим* оком за край світа зазирає, чи нема країни, щоб загарбать». Це, на думку критика, натяк на мілітаристську політику Миколи I-го, який саме в той час провадив загарбницькі війни на Кавказі. Дане місце *Прологу* перегукується, до речі, з рядками поеми *Великий льох*: «Бо чутка є, що цар хоче весь світ полонити»¹³. До Миколи I-го відносяться, на думку того ж Івакіна, і рядки: «А той щедрий та розкошний Все храми мурує Та отечество так любить, так за ним бідкує, Так із його сердешного Кров як воду точить», адже саме за часи царювання Миколи I-го посилено здійснювалось по містах і селах будівництво церков за типовими проектами архітектора Костянтина Тона¹⁴.

Аналіз стильових особливостей *Прологу* дає всі підстави віднести його до романтизму. Ця особли-

вість виступає особливо яскраво, якщо співставити обговорюваний текст з барокковим твором Сковороди і класицистичним твором Котляревського. Сковорода використовує, як прийоми стилю барокко, спираючись на семантичні співвідношення всередині твору, антитезу і гротеск, Котляревський виявляє тенденції класицистичного стилю, а саме схильність до узагальнень і афоризмів та до єдності мовного стилю, вживаючи народну мову і знижені слова у межах комічного жанру (низького штилю). Шевченко, як романтик, прагне до живописності, до драматизму, використовуючи романтичну іронію і патетику і виявляючи насамперед авторське суб'єктивне ставлення до описуваних явищ. Внаслідок таких настанов інтонація твору зовсім інша, ніж у Сковороди. Це особливо яскраво виступає, якщо співставити фінал твору Сковороди з фіналом шевченківського пролога. Там, де Сковорода обмежувався одним питальним реченням «Кто ж на ея плюет острую сталь» і одним окличним реченням-звертанням: «Смерте страшна, замашная косо», а Котляревський одним питальним реченням «Хто ж есть на світі, щоб був без гріха?» у Шевченка знайдемо цілу каскаду окличних речень і слів, позначених окличним знаком, які навіть повторюються. Загалом в пролозі Шевченка знаходимо не менше десяти знаків оклику і один знак запитання.

Остання строфа X пісні Сковороди починається звертанням у другій особі до алегоричного образу смерті, яке після 4-го рядка переходить в увагально-особову конструкцію. У Шевченка всі заключні 16 рядків прологу, починаючи від слів «А ви в ярмі падаєте», є пристрасним звертанням до живих людей, до ошуканого народу. Це звертання завершується іронічними рядками на адресу святенників, які закидають поетові його легковажний спосіб життя.

В аналізованих творах Горація, Сковороди і Котляревського переважає описовість. У Шевченка структура переважно драматична. У тексті з таким великим емоційним зарядом Шевченко вже не міг зберегти рядки однакової довжини і рівний розмір, у нього чергуються п'ятискладові і восьмискладові рядки, ритм нерівний, появляється внутрішня рима, яка членує рядок.

Нав'язується ніби висновок, що розвиток мотиву, почерпнутого Сковородою у Горація, позначений все більшим віддаленням від першооснови. Але воно не зовсім так. Адже, як ми вже зазначили вище, тенденцією до драматизації сцен Шевченко, віддаючись від Сковороди і Котляревського, наближається до Горація. Це сталося не внаслідок безпосереднього контакту з архетипом твору, а внаслідок того, що романтизм віднайшов в образності мови невичерпне джерело справжньої поезії. Та в той же час відстань між обома творами значна. Ода Горація — це твір дидактичний з архітектонічно завершеною, закритою будовою та строгою відповідністю частин, між якими дотримана ніби математично врахована пропорція. В цьому відношенні X пісня Сковороди і куплет Котляревського стоять ближче до неї, аніж пролог Шевченка. Адже твір Шевченка не є ані дидактичним, ані закритим в собі. Це вступ по поєми *Сон* — твору широкого розвою, в якому засобами фантастики і гротеску викривається цілий політичний і соціальний устрій царської Росії. Ода Горація базується в своїй філософській концепції на скептицизм античності, на погляди стоїків і кініків. Пісня Сковороди спирається на ідеї Еклезіяста, розвинутих християнством, для якого земне існування було лише підготовкою до вічного загробного життя, і тому гідне презирства. Шевченко ж ставив наголос у першій мірі на соціальні і економічні обставини життя людей, які

набирають в його концепції кардинального значення. Він не підкреслює незначимість того, що відбувається навколо нас, а, навпаки, всією силою свого таланту розкриває вагу тимчасового. Його твір не філософський і не морально-філософський, а тенденційний. Поет звертається в пролозі безпосередньо до народних мас, картаючи їх за пасивність й спонукуючи до протесту проти існуючих порядків.

Тема, яка визріла колись у спокійній атмосфері письмового кабінету, вирвалась на площу, зливаючись з звуками дзвону, який мав збудити народ із довгого сну, піднявши його до повстання.

Щаслива доля, величний відгук через тисячоліття поетичного топосу!

ОРИГІНАЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ОБРОБОК ПСАЛМІВ

Окрім бажання мати переклад Псалтиря на національній мові, особливий інтерес ряду українських письменників ХІХ ст. до переробок псалмів пояснюється ще прекрасною можливістю, яку дає цей загально визнаний, традиційний поетичний жанр Біблії до використання езопівської мови, тобто до вираження в дозволеній, підцензурній формі радикальних ідей, прагнень до національного і соціального визволення.

В процесі обробки псалмів письменники підпорядкували своєму замислу як форму, так і зміст цих творів. Саме ці особливості становлять зміст цього розділу. Наше завдання полегшено тим, що деякі псалми оброблювались більше разів з відмінною ідейною і поетичною настановою.

Щоб вияснити напрям цих переробок, слід зупинитись в першу чергу над питанням про стиль псалмів. Цей стиль прийнято назвати біблійним. Це — різновидність поетичної прози, оскільки давньоєврейська література не знала ані віршового ритму, ані рими. Основний принцип, на якому ґрунтуються поетичні достоїнства такого стилю, це принцип наскрізного паралелізму. Вперше на цю особливість біблійного стилю вказав англійський поет і критик

XVIII століття Роберт Лоус, назвавши її латинським терміном *parallelismus membrorum*. Основні риси цього типу паралелізму такі :

Текст складається з фраз, т.з.в. стихів. Кожний стих розпадається на дві симетричні частини : гемістихи або піввірші. Другий піввірш повторює іншими словами зміст першого піввірша, підсилюючи водночас його емоційне забарвлення.

Слова, які є носіями змісту, в кожному піввірші між собою парні, синонімічні і мають всі характеристики метафори. Таким чином паралелізм має переважно семантичний характер і ґрунтується на існуванні в давньоєврейській літературі традиційного образного арсеналу, спільного до певної міри для ряду семітських культур Стародавнього Сходу. Біблійні метафори не є лише стилістичною оздобою, вони виражають певний ступінь розвитку людського мислення. Синонімічні іменники або дієслова стають в біблійних стихах і піввіршах ядром образних словосполучень. Внаслідок правил керування і підлягання характерних для давньоєврейської мови, мови строго синтетичного типу, метафоричні вирази і описові звороти, з яких складаються піввірші, міцно злучені між собою на всіх рівнях мови : морфологічному, синтаксичному, фонетичному, — граматичні конструкції однакові від одного сегменту до другого, і хоч рим немає, зате є численні початкові повторення (анафори) і однакові закінчення (епіфори), які є результатом вживання однакових суфіксів. Окремий стих складається з двох, чотирьох, шести або восьми симетричних словосполучень. Ціле розпадається таким чином не лише на два сегменти (піввірші), але ще підрозділяється на кратне число від два : чотири, шість або вісім, дуже рідко на тричленні групи. Біблійний паралелізм принципово двоїчний (бінарний), що його відрізняє від інших типів риторичних симетрій¹.

Зв'язок між піввіршами і стихами звичайно сурядний (паратактичний), а семантичне відношення — еднальне, протиставне і прогресивне; часто між одиницями виступають сполучники, причому повторення еднального сполучника *ve* (і) викликане іноді вимогами ритміки і благозвуччя. Іноді зв'язок безсполучниковий, і семантичний паралелізм нав'язує свій ритм цілим главам, відбиваючи ритм думки.

Ці риси накладають свій відбиток на біблійний стиль, хоч само по собі паралелізм є універсальним явищем, будучи наявним у фольклорі та писемній літературі багатьох народів. В українському фольклорі, як це показала Г. К. Сидоренко, паралелізм виникає з потреби передати настрої через звертання до життєвих асоціацій; на основі паралелізму виникає ритм, а далі вирішальне значення в граматичному і просодичному оформленні рядків відіграє музичний такт². Це відрізняє його від біблійного паралелізму, де семантичний паралелізм підкоряє собі явища симетрії на всіх інших мовних рівнях. Це сталося, вірогідно, завдяки дуже стрункій морфосемантичній організації слова в семітських мовах. Іменники в цих мовах творяться від досить обмеженого числа дієслівних коренів, що складаються з трьох приголосних звуків, і ця обставина впливає на висунення на перший план відношень в плані смислу між головними частинами мови. Прикметник в староеврейській мові не відіграє особливої ролі, оскільки існують лише якісні прикметники, відносні ж замінюючись іменниками-прикладками. Інші категорії, як наприклад, прийменники, присвійні займенники, еднальні сполучники, злиті з іменниками, способом аглутінації (прийменники і еднальні сполучники також із дієсловом). Внаслідок цього в реченні утворюються яскраві смислові вузли. В перекладах Біблії на інші мови такі зако-

номірності, звичайно, переставали діяти, і тому жодна з версій Біблії не могла зберегти всі ознаки наскрізного паралелізму оригіналу. Все ж, біблійний паралелізм такий міцний, послідовний і яскравий, що навіть коли дані тексти були перекладені на мови цілком відмінні за своєю структурою, принаймні деякі елементи симетрії збереглись. Спробуємо проілюструвати це на перекладі, зробленого сучасною українською мовою невеликого псалма, який зазнав кілька переробок. Ідеться про псалом 12. Ось його текст українською мовою у версії Біблії, виданій британським і закордонним біблійним товариством в 1962 р. :

- 1 Для диригента хору. Псалом Давидів.
- 2 Доки, Господи, будеш мене забувати назавжди, доки будеш ховати від мене обличчя Свое ?
- 3 Як довго я буду складати в душі своїй болі, у серці своїм щодня смуток ?
Як довго мій ворог підноситись буде над мене ?
- 4 Зглянься, озвися до мене, о Господи, Боже мій !
Просвітли мої очі, щоб на смерть не заснув я !
- 5 Щоб мій неприятель не сказав : «Я його перемиг !»
Щоб мої вороги не раділи, як я захитаюсь !
- 6 Я надію на милість твою покладаю, Мое серце радіє спасінням Твоїм !
Я буду співати Господеві, бо він добродійство для мене вчинив...

Другий стих цього псалма складається з двох паралельних запитальних речень, які вводяться однаковим прислівником. Другий піввірш є метафоричним відповідником першого, який водночас посилює його. В староеврейському оригіналі ця паралельність підтримана і фонетично : слову *тишкахені* (забудеш мене) в першому піввірші відповідає в звуковому відношенні слово *мімені* (від мене).

У третьому стиху в оригінальному тексті підхоплюються анафорично ті самі слова, якими починались піввірші другого стиха, а саме слова *ад-ана*. В українському перекладі вони в даному випадку замінені синонімічним до прислівника *доки* словосполученням *як довго*. В третьому стиху тенденція до паралелізму виразніша, ніж у другому, оскільки в першому піввірші думка роздвоюється на два синонімічні вирази: «біль у душі» й «смуток у серці». Паралельними є в цьому піввірші й присвійні займенники, яким відповідають в оригіналі присвійні закінчення першої особи.

Між двома піввіршами третього стиха паралельність виступає не тільки на рівні лексики і синтаксису, — на рівні значення також можна помітити семантичне відношення контрасту, який можна інтерпретувати як відношення наслідку і причини.

В результаті виходить, що псаломник (це епітет короля Давида в українських перекладах) підніс у другому і третьому стихах чотири скарги до Бога. Далі, в стихах 4 і 5, він висловить чотири прохання.

Четвертий стих розпадається виразно на два синонімічні піввірші, які обидва введені дієсловами в наказовому способі. В першому піввірші дієслова парні і виражають дві паралельні дії органів чуття — зору і слуху. Цим двом дієсловом відповідають в продовженні два іменники, які обидва відносяться до божества. В українському перекладі вони передаються як «Господи, Боже мій». У другому піввірші маємо наслідковий зв'язок по відношенню до першого — якщо Бог на нього не зглянеться, то псаломник помре. Цікаво, що для вираження думки про життя автор псалма знайшов переносний вираз, який співвідносний до слова *дивитись* з першого піввірша: ««просвітли мої очі». Слово *просвітли* пов'язане з думкою про те, що помираючи людина втрачає блиск (світло) очей³. Це особливо

сильно відчувається в оригіналі, де слово *гаїра*, похідне від *ор* (світло), зберігає ще внутрішню образну форму, тоді як українське слово «просвітлювати» вживається переважно в переносному значенні.

Паралелізм будови п'ятого стиха також наочний. Його симетрія досить добре збережена в українському перекладі: «щоб мій неприятель» — «щоб мої вороги». Причому сполучник *щоб* підхоплений з другого піввірша четвертого стиха. В оригіналі тут знаходимо сполучник *пен* «щоб не». Окрім вживаних двох синонімів для поняття «ворог» (в оригіналі *ойев* і *цар*), паралелізм гемістихів п'ятого стиха виявляється і в однаковому змісті сказаного, при чому другий піввірш яскравіший, емоційно більш насичений, ніж перший.

Останній стих, в якому виражені надії й зобов'язання псаломника, виявляє також паралельність дії. Перший піввірш розпадається на два речення, будова яких в українському перекладі паралельна, оскільки вони складаються з підмета, присудка і непрямого додатка. В оригіналі ця паралельність на граматичному рівні виражена ще яскравіше. Минулому часові в першому реченні відповідає майбутній з другого, а два іменники, якими виражений непрямої додаток, мають однакову граматичну форму — обидва починаються префіксальним проклітичним прийменником *бе* «в» і закінчуються суфіксальним енклітичним присвійним займенником *еха* «твою», внаслідок чого утворюється внутрішня рима, *деха-теха*. В останньому піввірші зв'язок між двома його частинами причинний — псаломник співатиме тому, що Бог поміг йому. В оригіналі паралелізм з'являється і на рівні топіки — щоразу дієслово стоїть на початку сегмента.

Отже, будова псалма надзвичайно врівноважена, гармонійна, членування симетричних частин ясно виявлене; паралелізм виявляється на всіх мовних рівнях, виступаючи не тільки в середині стиха між сусідніми словами, але і на рівні ієрархічної композиції цілого псалма.

Псалом 12 — один з десяти псалмів перероблених на українську мову в грудні 1845 року Тарасом Григоровичем Шевченком. Переробка була здійснена на основі єдиного джерела, яким міг користуватись поет, а саме церковнослов'янського канонічного тексту. Цей текст був добре відомий поетові ще з дитинства, найбільше з часів, коли він допомагав дякові Богорському з с. Кирилівка, і читав замість нього псалтир над померлими. То було ще 1825 р.

Церковнослов'янський текст псалма 12 такий :

- 1 Доколѣ Господи забудеши мя до конца : доколѣ отвращаеши лице твое от мене.
- 2 Доколѣ положу совѣти в души моеей, болѣзни в сердце моемъ день и ноцъ : доколѣ вознесетсѣ врагъ мой на мя.
- 3 Призри, услыши мя Господи, Боже мой, просвѣти очи мои, да не когда усну въ смерть.
- 4 Да не когда речеть врагъ мой : укрьпихся на него :
- 5 Стужающіи ми возрадуются аще подвижуся.
- 6 Азъ на милость твою уповахъ : возрадуется сердце мое о спасеніи твоємъ ; воспую Господеви благодѣявшему миъ и пою имени Господа вышняго.

Текст переспіву Шевченка такий :

«Чи ти мене, Боже милій,
Навік забуваєш,
Одвертаєш лице своє,
Мене покидаєш ?
Доки буду мучить душу

І серцем боліти ?
Доки буде ворог лютий
На мене дивитись
І сміятись ! . . . Спаси мене,
Спаси мою душу,

Да не скаже хитрий ворог :
«Я його подужав»,
І всі злії посміються,
Як упаду в руки,
В руки вражі. Спаси мене
Од лютої муки,
Спаси мене, — помолюся
І воспою знову
Твої блага чистим серцем,
Псалмом тихим, новим».

Порівнюючи обидва тексти, відразу помітимо, що Шевченко, як у всіх інших своїх переробках псалмів, використав улюблений розмір — коломийковий вірш. Цей розмір здавна вживаний в народних піснях всієї України, підстава його силабічна, — це 14-складовий рядок, поділений цезурою на дві половини : 8 і 6 складів, скріплений звичайно жіночою римою. На письмі Шевченко розбивав коломийковий рядок, створюючи з двох рядків чотирирядкову строфу. Непарний рядок, восьмискладовий, розділений цезурою, утворює дві чотирискладові групи, які мають по одному опорному наголосу, а шести-складовий рядок має два опорних наголоси.

«Чи ти мене, | Бóже милий,
Навік забуваєш
Одвертаєш | лице своє,
Мене покидаєш.»

Характеризуючи цей тип вірша, дослідниця ритміки Шевченка Н. П. Чамата відмічає: «На відміну від стоп силаботоніки, які рідко падають на кордони слів і є умовним вимірником віршового ритму, силабічна група українського народного вірша ... це фактично стопа-синтагма, що становить первинну єдність і ритмічної, і семантико-синтаксичної, і ширше — образної будови»⁴.

Двотактний коломийковий вірш з його чіткою ритмічною організацією і синтаксичною впорядкованістю становив ідеальний засіб передачі українською мовою наскрізного паралелізму біблійного стиха. Це і спричиняється до стислості, енергійності і високої економії шевченківських обробок псалмів. Такої майстерності вже ніхто не досяг після нього. Таїна лежить не тільки в самому розмірі, а у вмілому його використанні, в гнучкості шевченківського коломийкового вірша, бо ж і частина Кулішевих перекладів псалмів здійснена коломийковим віршем, та вони слабші за самі ж його переклади здійснені в ямбах.

Слід однак відмітити, що на тлі коломийкової симетрії Шевченко, внаслідок свого нахилу до романтичного стилю, допустив цілий ряд порушень паралелізму, з метою добитися більш драматичного звучання твору. Замість 4-ох питальних речень церковнослов'янського варіанту псалма 12, введених однаковим прислівником *доколѣ*, на яких будується синтаксичний паралелізм перших двох стихів, маємо і варіацію введених слів (тільки двічі появляється однакове слово «доки»), і варіацію інтонації запитання, оскільки останнє питання продовжується в наступному рядкові, утворюючи енжамбеман (перенесення), а патетичне піднесення питання перетворює його на оклик. Емоційність стилю підвищується і завдяки великій частотності вживання дієслова, і завдяки повторенню найбільш болючого

моменту (насміхання ворога). Цікаво відмітити, що сміх ворога яскравіше передає драматизм ситуації, ніж церковнослов'янське «возрадуються», він дозволяє читачеві уявити перед собою справжню сцену.

Але найбільш вражаюча риса адаптації псалма це висока частота вживання прикметників. В староєврейському тексті цього псалма не було жодного прикметника. Немає його і в церковнослов'янському перекладі. Але Шевченко, поет-романтик, не міг обійтися без прикметників. В його обробці їх аж вісім, та ще й один субстантивізований: *злий*. Причому всі ці прикметники — *милий, лютий, хитрий, злий, тихий, чистий* мають в даному контексті оцінюючий відтінок, вони передають суб'єктивне ставлення автора до зображуваного. Своєрідність розташування прикметників полягає в тому, що коли в перших 16 рядках епітети виражають виключно наростаючі негативні емоції, то наприкінці емоційне забарвлення епітетів міняється. Епітети *тихий, чистий, новий* виражають тенденцію до заспокоєння, до примирення. Треба однак зазначити, що така різка контрастність не впливає з настанов шевченківського стилю. Вона була наявна вже в оригіналі, і Шевченко тільки переніс її на емоційний заряд прикметників.

Отже, співвідношення між оригіналом і переробкою це не є внесення емоції до стилістично нейтрального тексту, а лише використання стилістичних засобів романтичного стилю для розкриття закладеної в ньому, патетики.

Фінал переспіву 12 псалма нагадує цікаве зауваження Михайла Драгоманова з статті *Шевченко, українофіли і соціалізм*. Видатний суспільний діяч виявив зокрема в фіналі шевченківського *Заповіту* тенденцію до примирення протилежностей, до всепрощення. Після патетичних рядків раптом, наприкінці, поет вводить рядки: «І мене в сім'ї вели-

кій, в сем'ї *вольній, новій*, не забудьте пом'янути *незлим, тихим* словом». Драгоманов цілком слушно вбачає в цьому вплив Біблії, зокрема псалмів 5. Ми можемо додати до цього, що це саме вплив 12 псалма. Щоб передати настрої, виражені в цьому псалму, поет використав подібні прикметники, а потім переніс їх до свого твору, написаного скоро після завершення перекладу псалмів. Це заприймається, якщо врахувати вагання поета, які спостерігаються в різних автографах *Заповіту* саме щодо цих прикметників: «тихим, добрим словом», «у сем'ї вольній незлим добрим словом». Прикметники, які знаходяться і в перекладі псалма, зустрічаються найповніше в першому варіанті твору, а пізніші рукописні списки виявляють вже нові пошуки.

Таким чином еволюція почуття і його словесний вираз у 12 псалмі і в *Заповіті* подібні. Але існує інший перероблений Шевченком на українську мову псалом, який виявляє ще більше подібностей до *Заповіту*. Це псалом 149. Ось джерело, використане Шевченком :

Аллилуїя 1. Воспойте Господеви пѣснь нову, хваленіе его въ цркви преподобныхъ.

- 2 Да возвеселится Израиль о сотворшемъ его : и сынове Сїони возрадуются о царѣ своемъ.
- 3 Да восхвалятъ имя его въ лицѣ, въ тумпанѣ и псалтири да поють ему.
- 4 Яко благоволить Господь в людяхъ и вознесеть кроткія во спасеніе.
- 5 Восхвалятся преподобніи во славъ и возрадуются на ложахъ своихъ.
- 6 Возношенія божія въ гортани ихъ, и мечи обоюду остры въ рукахъ ихъ.
- 7 Сотворити отмщеніе во языцѣхъ, обличенія въ людехъ.
- 8 Связати цари ихъ путы, а славныя ихъ ручными оковы желѣзными.

9 Сотворити въ нихъ судъ: слова сія будетъ всепреподобнімъ его.

А ось обробка Шевченка :

«Псалом новий Господеві
І новую славу,
Воспоєм чесним собором,
Серцем нелукавим.
Во псалтирі і тимпані
Воспоєм благая,
Яко бог кара неправих
Правим помагає.
Преподобнії во славі
І на тихих ложах
Радуються, славословлять,
Хвалять ім'я боже.
І мечі в їх руках добрі,
Гострі обоюду,
На отмщеніє язикам
І в науку людям.
Окують царей неситих
В залізній пута,
І їх, славних, оковами
Ручними окрутять.
І осудять губителєй
Судом своїм правим,
І вовіки стане слава,
Преподобним слава.»

На відміну від 12 псалма, де зміни помічаються здебільшого в плані форми, в даному творі зміни, які оперуються Шевченком, ідуть глибше, торкаючись самого змісту псалма, його ідейної спрямованості.

Щоб виявити їх треба вяснити спочатку обставини, в яких виник псалом 149.

Починаючи з моменту, коли науковці шляхом критичного аналізу текстів прийшли до висновку, що дуже мало з псалмів, приписаних цареві Давиду, могли виникнути в часи панування цього монарха, почались старанні пошуки щодо їхнього датування. Загальна думка, яка панує сьогодні та, що вони, як літературний жанр, хоч і дуже старі (їх знали навіть давні єгиптяни), більшість біблійних псалмів, які увійшли до Псалтиря, остаточно оформлені вже після повернення з вавилонського полону, в часи існування другого Іерусалимського храму (роки 538—168 до н.е.). В цей період редактори біблійних текстів піддали новій обробці псалми, принесені євреями з полону, пристосовуючи їх до тодішніх вимог віри⁶. Щодо самого змісту цих творів, то уважному читачеві і сьогодні відчутно, що в них дуже часто відбилися переживання років вавилонського рабства.

Псалом 149 один з тих, в яких цей момент відображений особливо яскраво. Він починається вигуком радості народу, але хвала Господеві непомітно переходить в картання ворога, у вираз ненависті проти гнобителів, у заклик закувати в кайдани чужих царів і їх знатних людей.

Пояснення цього протиріччя може бути, на нашу думку, лише одне: друга частина псалма, починаючи від 6-го стиха, повстала в часи полону. Саме розуміння національної трагедії примушує псаломника закликати людей, що залишились вірними вірі (*гасід* — у церковнослов'янській версії *преподобні*), повстати зі зброєю в руках проти пригноблювачів, проти нееврейських народів (*гоїм*, у церковнослов'янській версії *язики*), яких він обвинувачує за це нещастя.

Отже, зміст цього псалма тісно пов'язаний з історією єврейського народу. Переклавши його на українську мову, Шевченко дбав насамперед про

усунення конкретних етнічних та історичних реалій, щоб осучаснити його зміст. Він цілком випустив другий стих, в якому була згадка про Ізраїль і Сіон, а в четвертому замінив окреслення в *людях своїхъ*, яким передавалось єврейське *амо* — «його народ», чисто стичним поняттям *праві*. Тільки в сьомому стиху він зберіг етнічний термін *язики* з церковнослов'янського тексту, але оскільки його значення туманне, а його роль переважно стилістична, він падає версії Шевченка архаїчного забарвлення. Збережені і слова *царъ* і *славныя ихъ*, які відносились до царедворців, до панівної верстви ворожих євреям народів. У церковнослов'янському тексті слово *царъ* передає біблійне поняття король — *мелех*, яке відноситься в рівній мірі до єврейських і до чужих монархів. За часів Шевченка такий титул носив лише самодержавний монарх Росії і, зберігши його, поет мав змогу скерувати всю силу свого гніву проти ненависних йому російських імператорів, яких він, починаючи від Петра I-го і кінчаючи Миколою I-им, неодноразово засуджував у своїх творах. Усунення деталей, що вказували на місцеві та історичні обставини виникнення псалма, перетворило його на актуальний твір, на моральний засуд російського царату. До речі, Шевченко додає нові елементи, які посилюють у читача таке враження, а саме епітет *неситий*, якого не було у церковнослов'янській версії, і субстантивізований прикметник *губителі*⁷.

Внаслідок такої обробки, Шевченко міг внести пізніше цей псалом в свою поему *Неофіти* (1859), скеровану проти російського царату. Але і тут, як і в переробці 149 псалма, засуд царизму робиться засобами езопівської мови в межах твору, який має релігійну оболонку. Псалом 149 співають у цьому творі первісні християни, мученики за віру, яких

Шевченко змалював як борців проти тиранії римських імператорів.

Вище ми згадували, що переспів псалма 149 особливо близький до знаменитого шевченківського *Заповіту*. Ключ до цієї проблеми може нам постачити праця Григорія Антоновича Нудьги, присвячена цьому твору, де зазначається :

«Коли переглянути спогади про Шевченка і його поезії, написані протягом листопада і грудня 1845 р., можна помітити, що питання гнівного викривання і заперечення всякої неволі, намагання активізувати революційний рух стоїть в центрі дум поета повсякчас : і тоді коли він розмовляє з народом і коли він майстерно переробляє Давидові псалми в гнівну політичну лірику і пророкує той день, коли «праведники окують царей неситих у залізні пута» і осудять їх «судом своїм правим». Релігійному псалму поет надає такого революційного змісту, якого годі шукати у віршах на громадські мотиви написаних сучасниками Шевченка. Недаремно цей псалом Шевченко потім переписав разом з «Заповітом» (рукопис №13) ⁸.

У цитаті нашу увагу привернуло місце, де вказується на існування рукопису, в якому обидва твори переписані разом. Це свідчить про те, що поет був свідомий, що між ними існує певний зв'язок. Натомість не можемо погодитись з цитованим літературознавцем відносно напрямку зв'язку. На нашу думку, псалом, перекладений поетом 19 грудня, вплинув на вірш, написаний 25 грудня, а не навпаки. Заклик до повалення силою існуючого порядку існував у псалмі перед тим, ніж він був виражений в *Заповіті*. Новизна, введена Шевченком, полягає в даному разі в тому, що він усунув протиріччя, яке існувало між першою і другою половинами псалма, вважаючи, що надто рано хвалити Бога за те, чого він ще не зробив. Звідси і бого-

хульні ноти, наявні в *Заповіті*, які деякими сучасними критиками інтерпретуються як доказ Шевченкового атеїзму. Переможні ноти завершення твору, що існували в псалмі 149, безпосередньо вплинули на завершення думки власного вірша поета.

У такому творі як *Заповіт*, написаному під безпосереднім враженням праці над перекладами псалмів, цілком слушно можемо допустити існування стилістичного впливу Псалтиря. Звичайно, для такого поетичного генія як Шевченко аргументувати це не так легко, оскільки самотутні таланти в зрілій період своєї творчості ніколи не списують, навіть не міняють свою творчу манеру під впливом чужого твору. Та в даному разі існувала можливість поєднати принцип власної просодії і стилістики з принципами, на яких спирається згадана модель. Адже цю єдність підказував і коломийковий розмір, вибраний Шевченком для переробки псалмів і написання *Заповіту*. Двотактна ритмічна основа коломийкового вірша і чергування 8-ми і 6-ти складових рядків створювали для поета відповідний ґрунт для перенесення до свого твору принципу двоїчного паралелізму, типового для біблійного стилю. Існування такого паралелізму між двома половинами кожного рядка і між двома суміжними рядками доводиться дуже легко. Щоб проілюструвати спосіб функціонування в даному творі наскрізного паралелізму біблійного типу, спочатку процитуємо його :

- 1 «Як умру, то поховайте
Мене на могилі,
Серед степу широкого,
На Україні милій,
- 5 Щоб лани широкополі,
І Дніпро, і кручі
Було видно, було чути,

- Як реве ревучий.
 Як понесе з України
- 10 У синее море
 Кров ворожу... отойді я
 І лани, і гори —
 Все покину і плину
 До самого бога
- 15 Молитися... а до того
 Я не знаю бога.
 Поховайте та вставайте,
 Кайдани порвіте
 І вражою злою кров'ю
- 20 Волю окропіте.
 І мене в сем'ї великій,
 В сем'ї вольній, новій,
 Не забудьте пом'янути
 Незлим тихим словом.»

В цьому тексті зустрічаємо двоїчний (бінарний) паралелізм на лексичному, семантичному, морфологічному, синтаксичному і метафоричному рівнях. У першому рядку маємо два дієслова; *умерти* і *ховати*, між якими наявний семантичний зв'язок причини і наслідку. В другому рядку зустрічаємо обставину місця (*на могилі*), ця ж конструкція повторюється в третьому і четвертому рядках, що починаються щоразу прийменником. Цікаво відмітити, що прийменник *на* зустрічається в обидвох шестискладових рядках, тобто в другому і четвертому, які займають симетричні позиції в інтонаційному розгортанні вірша. Зате рядки три і чотири — симетричні щодо топіки: прийменник, іменник, прикметник. У п'ятому рядку маємо також іверсію прикметника, як і в рядках 3 і 4, але інтонаційно рядок пов'язаний з наступним, 6-им рядком. Рядки 6 і 7 виявляють яскравий двоїчний паралелізм, їх піввірші абсолютно симетричні щодо частин слова, з

яких вони складаються, причому початки тотожні, а другий елемент семантично співвідносний (*Дніпро — кручі, видно — чути*). Слова *реве ревучий* з восьмого рядка — однокореневі. Це риторична фігура, відома під назвою паригменон. Вона, як і лексичне повторення, зустрічається в Біблії часто. До речі, лексичне повторення типу анафори наявне між рядками вісім і дев'ять. Аналізуючи рядки 8—13, спостерігаємо цікаве правило двоїчного паралелізму шевченківського твору: коли у рядку виступає іменник або дієслово, вони найчастіше доповнені: іменник звичайно прикметником, дієслово — дієприкметником (*кров ворожа, синє море, реве ревучий*). Коли ж ці частини мови виступають попарно, вони не мають біля себе означень (лани і гори, покину і долину). Це правило діє у всьому вірші, тому такі яскраві його симетрії. Адже рядок «І лани і гори» паралельний до попереднього 6-го рядка «І Дніпро і кручі», тоді як 13-ий рядок паралельний з 18-им «Все покину і долину» — «Поховайте та вставайте». Біля одинокого іменника прикметники виступають іноді і попарно «*вражою злою кров'ю*», «*незлі тихим словом*», в сем'ї «*вольний, новий*». Причому порядок слів в таких рядках також диктується вимогами симетрії. Така симетрія спостерігається між рядками 19 і 24, але і між 18 та 20 «*Кайдани порвіте*» — «*волю окропіте*», які виявляються яскравий паралелізм на фонетичному, морфологічному, синтаксичному і семантичному рівнях, причому з погляду семантики рядки контрастні: *ворожа зла* кров протиставляється *незлomu* тихому слову, так само як *кайдани* протиставляються *волі*.

Засобами структурного аналізу ми дійшли висновку, що симетрія і повторення певних граматичних форм, як і багатство семантичних взаємозалежностей, що мають послідовно двоїчний характер, спри-

чинились у великій мірі до досконалості *Заповіту*. Дещо подібне можемо знайти і в українському фольклорі⁹, і основою таких структур у Шевченка є фольклор. Однак, безперечно, в даному разі структурною моделлю йому послужили саме псалми, над перекладом яких він працював одночасно з створенням *Заповіту*.

Цікавим є питання співвідношення шевченківської і біблійної образності. Ключ до нього може постанати аналіз *Подражання XI псалму*, оскільки до нього, на відміну від переспівів псалмів, увійшло багато метафор і образних висловів, яких не було в оригіналі. Це, зокрема, образи людей, які «цілюються» і «часу ждуть, Чи швидко брата в домовині з гостей на цвинтар понесуть». Цією яскравою сценою Шевченко доповнив сказане в третьому стиху церковнослов'янського варіанта XI псалма: «Суетная глагола кійждо ко искреннему своему: Устиѣ лстивыя в сердцѣ: и въ сердцѣ глаголаша злая». Нові образи використані і для передачі ідеї шостого стиха, який у церковнослов'янській версії звучить так: «Страсти ради нищихъ, и воздыханія убогихъ нынѣ воскресну, глаголетъ Господь, положуся во спасеніе, не убиюся (обиюся) о немъ». В Шевченка читаємо: «Воскресну я! — той пан нам скаже, Воскресну нині! Ради їх, Людей закованих моїх, Убогих, нищих... Возвеличу Малих отих рабів німих! Я на сторожі коло їх поставлю слово. І пониче, Неначе стоптана трава, І думка ваша, і слова».

Найбільш примітна риса цих оригінальних образних мотивів, введених Шевченком в текст псалма, полягає в тому, що вони чудово вписуються в загальну його біблійну стилістичну тканину, і тільки уважне зіставлення з оригіналом може нам вказати, що перекладено, а що домислено самим поетом. Аналізуючи причину цього явища, дійдемо неза-

перечного висновку, що з типологічної точки зору образність Шевченка аналогічна з особливостями біблійних метафор, оскільки великий Кобзар завжди одночасно зважав на пряме і переносне значення кожного з введених ним образів.

Щоб краще пояснити це явище, звернемося до теорії виникнення і семантичного розвитку слова, як його розробив О. Потебня: «Назви деяких фарб ще і тепер наочно вказують на чуттєві образи, з яких вони виділені: так *голубий* це колір *голуба, соловий* — соловейка, польське *niebieski* — колір неба, так і зелений спочатку думався не окремо, як якість, а в чуттєвому образі, який охоплював предмет, дію і якість, і позначувався, допустимо словом *гар або гр* (пор. українське *грянй* — зелений, і звичайний перехід *г* в *з, р у л*). Коли це слово поєднувалось з словом *трава* (внутрішня форма якого, як видно в корені *тру* (ти) означало «їсти, жерти», відки *о-тру-та* і *о-трав-а*), то тим самим усвідомлювався зв'язок двох таких різних образів, що речення «трава зелена» означало «те, що я уявляю їством, означає для мене те, що я уявляю світлим»... Згоджуючись на тому, щоб бачити у первісних реченнях порівняння, ми водночас повинні визнати їх недосконалість і недостатність для цілей думки. Яким би не було чудовим порівняння, воно примушує нас думати про багато такого, що не становить необхідної приналежності мислимого суб'єкта, воно нас відколікає, або, краще кажучи, воно само є відсутністю тієї зосередженості, без якої немає мислення в точному значенні слова¹⁰». Внаслідок цього, на думку Потебні, виникає необхідність забування внутрішньої, образної форми слова. Так виникають поняття.

Історично розвиток мислення веде від конкретного до абстрактного, від чуттєвого сприйняття до узагальнення, від уявлення до поняття, внаслідок

якого слово поступово відривається від своєї першооснови. Але великі поети мають дар відсвіжити слово, відтворивши цей первісний зв'язок, воскресивши первісну образність слова. Таким даром володів Шевченко. Він відчував слова і, зокрема, фразеологізми так, як вони відчувались мовцями на ранніх етапах розвитку мови. Досить пригадати цитовані нами в попередньому розділі фразеологізми з пролога до поеми «Сон»: «Той неситим оком за край світа зазирає», «А той... Як кішечка підкрадеться... й запустить Пазури в печінки, А той... отечество так любить... Так із його... Кров, як воду точить!..» Ідіоматизми, поставлені поетом в контекст, які дозволяють сприймати їх як маленькі драми. Так писались і псалми.

В XI псалмі сказано, що люди кажуть один одному брехню «сафат халакот», тобто з поділенням, роздвоєним язиком, «белев валев» тобто «в серці і в серці». Щоб зрозуміти останній вислів треба взяти до уваги, що давні євреї, як і інші давні народи, вірили, що осередок мислення не мозок, а серце. Вислів «говорити в своєму серці», який часто зустрічається в Біблії, і якого збережено навіть у сучасному івриті, означало «думати словами» Метафора подвійного серця утворилась цілком природно від такого первісного уявлення, вона була задумана як якість, як ознака, як характеристика певного типу людей, отже, як зародок поняття «улесливості». Адже, улеслива людина має ніби два серця, два способи мислення; одне для себе, одне для інших. В ході перекладу цього стиха на інші мови цей смисл втратився. Латинська Вулгата ще дає точний відповідник *in corde et corde*, але його сенс неясний, тому в церковнослов'янському тексті вислів штучно розбитий, розподілений між двома синтагмами: «устиѣ лстивыя в сердцѣ» — перша синтагма, «и в сердцѣ глаголаша злая» — друга. Пе-

рекладачам це здавалось більш осмисленим, хоча вислів «влесливі уста в серці» також не дуже ясний. Шевченко інстинктом поета відчув, що в основі тут стояв єдиний образний вислів, і тому писав «один на другого кують кайдани в серці». Таким чином він повернув первісне уявлення про серце саме як осередок мислення (а не «уст», як стоїть у церковнослов'янському тексті). Метафора «кувати кайдани в серці» утворена ним по аналогії до українського фразеологізму «гострити ніж на когось», і образ вийшов випуклий і природний для української мови.

Подібне переміщення оперував Шевченко і з іншим неточним перекладом церковнослов'янського канонічного тексту «положуся во спасеніє, не убиюся о нем (або «не обинюся»)». Дослівний переклад цього стиха з оригіналу такий: «поставлю в безпеці того, на кого розтягнуто сітку, кому поставлено пастку». Стих цей невірно перекладений вже на грецьку і латинські мови, образність втрачена в усіх канонічних варіантах. І все ж, і тут Шевченко відчув, що, як і в інших псалмах, думка про захист повинна бути виражена і тут метафорично. Так і появилася метафора «на сторожі коло їх поставлю слово».

Все це примушує нас гадати, що ранній і тривалий контакт Шевченка з поетичними текстами Біблії допоміг йому розвинути природний дар образного мислення, скерувавши його хист у певному напрямку.

Найближче до Шевченка в своєму підході до псалмів стоїть в українській літературі Пантелеймон Куліш. Він першим дав в українській літературі повний переклад Псалтиря. Це, до речі, не єдина книга Біблії перекладена ним. Невтомний працівник переклав на українську мову всю Біблію,

але переклад згубився, коли в 1885 році згоріла його бібліотека.

«Псалтир або книга Хвали Божої», виданий ним у Львові в 1871 р. під псевдонімом Павло Ратай, праця нерівна, як і вся творчість Куліша. Деякі переклади чудові, інші досить бліді. Непослідовність автора виявляється вже і в тому, що він вибрав, перекладаючи, різні розміри, то ямб, то коломийковий вірш, а то ще інші.

Ось перекладений чотиристопним ямбом 12-ий псалом, відомий вже нам у версії Шевченка :

«Доколи Господи, забудеш
Мене в напасті до кінця,
І одвертатимеш від мене
Святу краси Твого лиця ?

Доколі вбогою душею
І серцем хирявим моїм
На радість ворогам я буду
Молитися стінам німим ?

Почуй мій голос, глянь на мене,
Незрячі очі просвіти,
Не дай мені в гріхах сконати,
На вік заснути в темноті !

Не дай, щоб вороги хвалились,
Вбачаючи мою біду,
Щоб злющі люди веселились,
Як захитаюсь і впаду !

В Тобі моя надія, Боже,
Твоєю ласкою спасусь,
Твоя рука мені допоможе,
Твоїм добром возвеселюсь.»

Зіставляючи цей переклад з церковнослов'янським варіантом, помічаємо певну тенденцію до архаїзації мови, яка полягає в збереженні ввідного слова першого і другого стиха «доколі». Але щодо змісту Куліш модернізує псалом у рівній мірі Шевченкові. Регулярний ритм, рівноскладовість рядків, майже послідовне римування примусили Куліша перегруповувати думки, вводити нові ідеї та образи. Але на відміну від шевченківських образів, вирази Куліша здебільшого абстрактні: «святую красу Твого лица», «твоєю ласкою спасусь», «сконати в гріхах», «Твоїм добром возвеселюсь». Єдиний, справді яскравий, оригінальний образ Куліша це: «молитися стінам німим». Як і в Шевченка, помічається тенденція до вживання уявлень, почерпнутих з християнської ідеології. Але коли в Шевченка в переспіві цього псалма є лише єдине таке місце: «спаси мою душу», в Куліша таких місць багато, як ми побачили вже з наведеного тексту. Виходить, ніби псаломник просить в Бога не захисту од ворогів, а спасіння божою ласкою від гріха. Шевченківський переспів, весь пафос якого спрямований проти недругів, у цьому відношенні і вірніший і більш драматичний. Зате переклад Куліша, в якому за допомогою просодії збережена рівновага, гармонія тексту стоїть ближче до врівноваженої будови біблійних творів, ніж позначена романтичною поетикою версія Шевченка, хоч і в Куліша граматичний паралелізм псалма відбитий в дуже незначній мірі.

Одна з найцікавіших переробок псалмів, здійснених Кулішем, це його версія псалма 126. Ось його церковнослов'янський варіант:

- 1 Внегда возвратити Господу плѣнь Сіонъ, быхомъ ако утѣшени.
- 2 Тогда исполнишася радости уста наша, а языкъ нашъ веселія: тогда рекутъ во языкѣхъ; возвеличилъ есть Господь сотворити съ ними:

- 3 Возвеличитьъ естъ Господь сотворити съ нами : быхом
веселящесея.
- 4 Возврати Господи плѣнение наше, яко потоки югомъ.
- 5 Съющїи слезами, радостїю пожнутъ.
- 6 Ходящїи хождаху и плакахуся, метающе съмена своя :
грядуще же прїидутъ радостїю, вземлюще рукояти своя.

І текст перекладу Куліша :

«Коли б нам Бог судив на небі
З тяжкої вирватись неволі,
Здалось би сном нам лихоліття,
Зійшов б з родом рід на волі.

Тоді б кругом уста веселі
Піснями Бога прославляли
І чужоземнії народи
Великим дивом дивували

Велике ти явив би чудо,
Помігши нам в тяжку годину
Верни ж народ свій із неволі,
Як воду на суху долину.

Хто сїяв слїзьми поливавши
Нехай той жниво жне з піснями,
И на ниві сонцем осїяний
Важкими вкрїється снопами.»

Куліш, який знав чужі мови, взявши до уваги в своєму перекладі різні версії Біблії, напевно, задумався над тим, яку форму дієслова вибрати для даного псалма. Адже церковнослов'янський переклад має минулий час, а починаючи від четвертого стиха час міняється, виступає наказовий спосіб, а далі майбутній час. Цю ж особливість ми знаходимо і в латинській версії Вулгати. Така суперечність пояс-

нюється у вищезитованому коментованому виданні Псалтиря єзуїта Аугустіна Арндта тим, що перша половина ніби виражає радість тих, які повернулися вже з полону, а друга половина — це молитва для повернення тих, хто ще zostався у Вавілоні. Староєврейський оригінал не дає однак підстави для такої інтерпретації, оскільки в ньому, окрім першого стиха, всі дієслова стоять у майбутньому часі. Це мав на увазі і Лютер, який в своєму відомому перекладі Біблії на німецьку мову, звіреного з оригіналом, вжив майже виключно майбутній час, трактуючи псалом, не як розповідь, а як побажання.

По такому ж шляху пішов і Куліш, вибравши для своєї версії умовний спосіб дієслова. Виключивши, подібно до Шевченка, з своєї адаптації псалма будь-яке посилення на ситуацію єврейського народу, вживаючи замість слова *Сіон* займенник *ми*, Куліш переніс чудову мрію, якою є псалом 126, на український ґрунт, оспівавши день великого свята, коли український народ визволиться з-під гніту і стане господарем на своїй землі. Кулішева версія псалма 126 урочистим тоном, високою поетичністю та самим змістом передвіщає знаменитий пролог франківського «Мойсея», і, можливо, був одним з стимулів до його написання.

Однак сам Франко, незважаючи на глибоке вивчення ним Біблії і дослідницьких праць пов'язаних з Біблією, безпосередньо перекладами Біблії не займався, хоч перекладав дуже багато з стародавньої літератури різних народів. Біблію він уважав джерелом натхнення в написанні оригінальних творів. Зокрема на мотиви псалмів написані ним кілька творів циклу «На старі теми», зокрема: «Блажений муж, що йде на суд неправих», «Говорить дурень у серці своїм», «Вже ж твоя свята воля» і, найкращий з них, «На ріці вавілонській — і я там сидів». Оскільки вихідним пунктом цього

твору послужив знаменитий 136 псалом, подамо спочатку його текст в сучасному українському перекладі, здійсненим лондонським біблійним товариством (остання редакція (Івана Огієнка — митрополита Іларіона) і Жабко-Потаповича :

- 1 Над річками Вавилонськими — там ми сиділи та й плакали, коли згадували про Сіона !
- 2 На вербах у ньому повісили ми свої арфи.
- 3 Співу бо пісні від нас там жадали були поневолювачі наші, а веселощів наші мучителі : «Заспівайте нам із Сіонських пісень !»
- 4 Як же зможемо ми заспівати Господню пісню в землі чужинця ?
- 5 Якщо я забуду за тебе Єрусалиме, хай забуде за мене правиця моя !
- 6 Нехай мій язик до мого піднебіння прилипне, якщо я не буду тебе пам'ятати, якщо не поставлю я Єрусалима над радість найвищу свою !
- 7 Пам'ятай же, о Господи, едомським сином про день Єрусалиму, як кричали вони «Руйнуйте, руйнуйте аж до підвалин його !»
- 8 Вавилонська дочко, що маєш і ти ограбована бути, блажен хто заплатить тобі за твій чин, що ти нам заподіяла !
- 9 Блажен хто ухопить та розбиває об скелю і твої немовлята !

Ось вірш Франка, надиханий цим псалмом :

На ріці вавилонській — і я там сидів
На розбитий орган у розпуці глядів.
Надо мною ругавсь вавилонців собор :
«Заспівай нам що-небудь ! Про Сіон, про Таборі !»
«Про Сіон ? Про Табор ? Їм вже честі нема !
На Таборі — пустель ! На Сіоні — тюрма,
Лиш одну хіба пісню я вмю стару :
Я рабом уродивсь та рабом і умру.

Я на світ народився під свист батогів
Із невольника батька, в землі ворогів.
Я хилитись привик від дитинячих літ,
І всміхатись до тих, що катують мій рід.
Мій учитель був пес, що на лапки стає,
І що лиже ту руку, яка його б'є.
І хоч зріс я, мов кедр, що вінчає Ліван,
То душа в мні похила, повзка, мов бур'ян.
І хоч часом, мов грім, гримне слово мое,
То се бляшаний грім, що нікого не вб'є.
І хоч вирвеса з уст крик «Най гине тиран!»
То не крик душі, тільки брязкіт кайдан.
І хоч в душу вірвесь часом волі приваб,
Але кров моя — раб! Але мозок мій — раб.
Хоч я пут не ношу на руках, на ногах,
Але в нервах ношу все невольницький страх.
Хоч я вольним зовусь, а я раб, спину гну,
І свобідно в лице нікому не зирну.
Перед блазнем усяким корюся, брешу,
Вольне слово в душі, наче свічку, гашу.
Хоч тружусь день і ніч, не доїм, не досплю,
А все чується: «Се я на панськiм роблю».
І хоч труд свій люблю, а все сіпа гачок:
«Ти прикутий до нього, мов раб до тачок».
Хоч добра доробивсь, та воно лиш тяжить,
Мов чуже, для когось мушу я сторожить.
З ким в життю не зійдусь, все підляжу йому,
Сяк чи так вибирать — все найтяжче візьму.
І хоч часом в душі піднімається бунт,
Щоб із пут страстись, стати твердо на ґрунт, —
Ах, то й се не той гнів, що шаблюку стиска,
Се лиш злоба низька і сердитість рабська!
Вавілонські жінки, відвернувшись, ідїть,
І на мене здивовано так не глядїть!
Щоб не впаю прокляття мое на ваш плід,
Не прийшлось би раба привести вам на світ!

Вавілонські дівчата, минайте мене,
Хай мій вид співчуттям серце вам не торкне!
Щоби вам не судилась найтяжча судьба,
Найстрашніша клятьба — полюбити раба!»

Не важко впізнати в цій поемі «печатъ духа» великого поета. Його «раб» докоряє собі саме за ті слабості і недоліки, за які Франко неодноразово картав своїх земляків, головню українську інтелігенцію¹¹, і за які сам себе нещадно критикував.

Цілком оригінальним є і його трактування мотиву «доньки Вавілона», якого Шевченко в своєму переспіві передав цілком згідно тексту Біблії:

«Вавілоня,
Дщере окаянная!
Блаженный той, хто заплатить
За твої кайдани!
Блажен, блажен! Тебе, злая,
В радості застане
І розіб'є дітей твоїх
О холодний камінь!»

На думку Франка не примітивна помста є найгірше, що може спіткнути «доньку Вавілона». Моральні муки, породжені свідомістю, що вона жінка і матір раба будуть гірші за втрату рідної дитини. Тільки новітній підхід до людської психології і новітня самосвідомість людини могли привести до такої реінтерпретації біблійного мотиву. Витончений психологізм, глибина соціально-психологічного аналізу це і є риси, які виділяють франківське трактування псалма від усіх попередніх подібних спроб українських письменників.

Франко передав псалом дистихами з чоловічою римою і чотиристопним анапестом. Вибравши порівняно довгі, дванадцятискладові рядки і парне

римування, він досить щільно наблизився до симетричної побудови, повільного розгортання і широкого розвою біблійних стихів. Натомість лаконізм оригіналу не влаштував Франка, якому характерна аналітичність, тому він додає дуже багато від себе, перетворюючи гнівний виступ псаломника проти поневолювачів у поглиблений розбір психічних наслідків неволі.

Особливо настирливо оброблювала мотиви цього псалма Леся Українка. У вірші «Ave regina» (1896) вона натякала саме на нього :

«Даремно хотіла я арфу свою почепити
На вітах плакучих смутної верби,
І дати велику присягу, що в світі ніхто не почує
Невільницьких пісень моїх».

Далі, вже в плані національному, обговорюючи становище української інтелігенції в умовах царської Росії, вона розробила цю ж тему в першому вірші диптиху «Єврейські мелодії» (1899) :

«Як Ізраїль діставсь ворогам у полон,
то рабом своїм бранця зробив Вавілон.
І, схиливши чоло, подолані борці
переможцям своїм будували дворці.
Тії руки, що храм боронили колись,
до чужої роботи з одчаю взялись ;
тая сила, що марна була на війні,
будувала підвалини й мурі міцні.
Все здалось до роботи : перевесло й шнур,
плуг, сокира й лопата виводили мур,
всяк, хто мав який знаряд, мав працю собі,
тільки арфу співець почепив на вербі».

Зіставлення з псалмом 136, який послужив вихідним пунктом для цього вірша, полегшує розкриття

стильових особливостей твору Лесі Українки. Одна з них це любов до антитези. Будуючи свої твори на семантичних кореляціях, Леся Українка найчастіше замість аналогії і симетрії, які характеризують біблійний стиль, вибирає контраст.

Друга характерна риса — це тенденція до утворення символів. Іноді навіть великі її твори побудовані на символічній, багатозначній реінтерпретації певних конкретних предметів. Такий символ каменю в «Камінному господарі»¹², камінної гори в «Осінній казці», сопілки в «Лісовій пісні». Про цю тенденцію докладніше скажемо в розділах присвячених драматичній поемі «Кассандра» і «Лісовій пісні». В наведеному вірші первісним символом є біблійний образ *арфи*, але поруч з ним виступають і інші образи, які є водночас, як і арфа, знаряддям і символами занять. Тому у вірші згадані і плуг, і сокира, і лопата. Поетеса протиставляє їх арфі, зважаючи, що, на відміну від звичайних людей, які завжди стають рабами поневолювачів, поет, як духовний поводитир народу, не має права служити своїм «ремеслом» новим господарям. Пізніше цей мотив був розроблений Лесею Українкою на греко-римському матеріалі в п'єсі «Оргія» (1912), де подібна ж ситуація приводить до трагічної розв'язки. Але цей же мотив підхоплюється поетесою і на матеріалі з історії єврейського народу біблійних часів у драматичних поемах «Вавілонський полон» (1903) і «На руїнах» (1904).

Для зрозуміння особливостей трактування біблійного мотиву в драматичній поемі *Вавілонський полон* слід взяти до уваги душевний стан поетеси під час написання твору. Він був схарактеризований пізніше її чоловіком, Климентом Квіткою: «*Вавілонський полон*» являється відгуком тих моральних

мук, які вона пережила через те, що мусила писати зимою 1899—1900 року артіклі до «Жизні»¹³.

Не тяжко зрозуміти, чому, перебуваючи в такому душевному стані, постеса заново повернулась до питання, яке вона, здавалось би, вже вияснила у вищезитованому вірші, даючи на нього досить прямолінійну відповідь. Що залишається робити українському письменникові, який після Емського указу 1876 року був позбавлений можливості писати в українських журналах? Чи доводиться йому замовкнути? І на цей раз устами свого героя, єврейського співця Елеазара, постеса заперече дану нею раніше відповідь. Є пісні, які поет може співати і в країні поневолювача, не принизивши гідність свого народу і не втративши право вважатись його совістю і його трибуном. У суперечках з своїми земляками, які, як і він, перебувають у вавілонському полоні, Елеазар переконливо доводить, що в таких умовах пісні радості або туги непотрібні... Перші були б богохульством, другі — приниженням. Поневолювачі прийняли б з підозрінням пісні про давню славу полоненого народу — пісні про драматичні моменти минувшини могли б викликать, як реакцію, небажану щедрість. Єдиний вихід — показати переможцям поразку інших країн, які колись були багаті і могутні. Це порушить їхнє сумління. Таким аргументом Леся Українка виправдовує своє співробітництво в російській періодиці, оскільки йшлося про працю в передових журналах, які виступали проти існуючого ладу, показуючи на прикладі інших країн його хисткість. Водночас з цією аргументацією вона виправдовує сюжети власної художньої творчості, в котрих звичайно оминула козацьку тематику, якою так захоплювались її сучасники, зате дуже багато разів в них ідеться про

всесвітню історію. З цього погляду промовистий такий уривок :

Д і д

Елеазар, може в Вавілоні
твої пісні до речі й до ладу,
та Мізраїм, Едом і всі язики
не нагадають вже про Палестину,
не збудять думку про Єрусалим !

Е л е а з а р

Хіба вже нам нагадувати треба ?

Д і д

Не нам, а тим, що мовою чужою
між ворогами звикли розмовляти.

Е л е а з а р

То як же зрозуміють рідну пісню ?
А по-чужому як її співати ?

Час довів цілковиту правду Елеазарових слів, цього рупора поетеси. Її твори, написані, на перший погляд «про всі язики», але в яких насправді йдеться про власний народ, про становище української інтелігенції, стали гордістю рідної культури, а статті, написані про світову літературу для російського журналу, стали окрасою її критичної спадщини.

Все ж і після написання цієї драматичної поеми Леся Українка відчула, що не вичерпала всі проблеми, які мучили її, тому знову повернулась до мотивів 136 псалма у творі *На руїнах*. Дія відбувається на березі ріки Йордан у часи вавілонського

полону іудейських племен. Але проблематика менш особиста, ніж у попередньому творі, в ньому завдання української літератури в дану епоху поставлено на ширшому тлі. Дія концентрується, як і в попередньому творі, навколо арфи — символу національного мистецтва. Але це вже не красива арфа, яка висить на вербі тому, що довелося покинути рідні пісні, які можна було виконати тільки на ній. Це маленька, абияк збити арфа, яку співець зладна з того, що віціліло після пожежі із славної колись арфи, на якій грали Давид, Ісаїя і Єремія. У творі Лесі Українки вона представляє українську культуру спадщину, яку консервативні письменники намагались відтворити в традиційних формах з досить скромними результатами. Героїня твору, пророчиця Тірця, кидає арфу в річку Йордан, щоб виразити свою зневагу до такого роду мистецтва. На її думку, національну гідність можна захищати тільки на конструктивних, творчих началах, маючи на очах майбутнє, а не оплакуючи минуле. «Добудь нові слова, новії струни, або мовчи — могили не співають», — так промовляє вона. І хоча розлючена юрба проганяє її у пустиню, вона певна того, що **моральна** правота на її боці, твір закінчується такою реплікою: «Дух божий знайде сам мене в пустині, а вам ще довгий шлях лежить до нього!».

Ці дві драматичні поеми являють собою дуже цікавий експеримент. З одного боку вони продовжують традиційну лінію українських переробок псалмів, оскільки в них засобами езопівської мови говориться про долю українського народу. Але в той же час вони суперечать цій традиції, оскільки їх автор не уникає, і не зводить до мінімуму посилення на історичний момент, до якого ці твори відносяться, а, навпаки, ще більш розвиває елемент місцевого колориту. Персонажі цих творів — давні

евреї, які живуть у дуже точно окреслених історичних умовах. Здавалось би, що Леся Українка найбільше наблизилась до джерела цих творів. Насправді вона найбільше відійшла від старозавітніх псалмів як літературний жанр. В цих драматичних поемах релігійні гімни перетворились на літературну фікцію.

ПОЕМА ФРАНКА «МОЙСЕЙ» І ДРАМАТИЧНА ПОЕМА МАДАЧА «МОЙСЕЙ»

Шедевр Івана Франка, поема «Мойсей» привертала завжди увагу дослідників історії української літератури. За останні роки цьому творові присвячено кілька дуже цікавих праць, між якими назвемо монографію А. Каспрука *Філософські поеми Франка «Мойсей» і «Кайн»* Київ, 1965, і статті А. І. Скоця: *Жанрові особливості філософських поем І. Франка*¹, *Міф про Оріона у поемі І. Франка «Мойсей»*², *Проблема народного поступу в поемі Франка «Мойсей»*³, *Стежками історичної правди Франкового «Мойсея»*⁴ і *«Легенда віків» і поема І. Франка «Мойсей»*⁵.

З огляду на таке глибоке і всестороннє вивчення «Мойсея», нова праця на цю тему буде виправдана лише в тій мірі, в якій справді вона зможе представити новий погляд на твір, висвітлити його з іншої перспективи, ніж це зробили дотеперішні роботи. Одним з можливих шляхів є віднайдення в європейській літературі твору типологічно близького до твору Франка.

Типологічну приналежність поеми Франка можна встановити на основі класифікації творів на біб-

лійні теми, яку дає сам автор у статті про Каспровича 1889 р :

«Несамовиті, майже нічим не стримані вибухи людських почуттів, які подекуди зустрічаємо в Біблії, автор передає майстерно, з великою силою. Однак брак наївної простоти, якою визначаються старовинні твори, особливо Біблія, не дає авторові змоги викликати таке враження, яке цього роду твори повинні викликати. А втім щодо біблійних мотивів є ще одне зауваження. Хто зважає Біблію каноном стародавньої єврейської літератури, той повинен був раніше, ніж братися за розробку біблійних мотивів, докладно визначити спосіб їх трактування. Більшість біблійних повістувань має, окрім релігійного, безпосередньо постичне значення. Переказ таких місць, їх модернізування чи краще їх розбавлення водою і прикрашування без якої ідеї — це те саме як коли б хто захотів приміром своїми словами переказати деякі частини Одиссеї або грецьких трагедій. Простий, вірний переклад оригіналу звичайно може викликати далеко сильніше враження й далеко більше навчити нас. З другого боку, Біблію можна теж уважати збіркою міфів, легендарних та психологічних мотивів, які в самій Біблії спрацьовані в такий чи інший спосіб, але сьогодні можуть бути опрацьовані зовсім інакше, відповідно до наших поглядів на світ і на людську природу. В такому разі перед індивідуальністю поета відкривається справді широке поле і про будь-який рабський переказ оригіналу не може бути і мови». ⁹

Шукаючи в світовій літературі аналога до твору Франка, А. І. Скоць зупинився в статті під тим же заголовком на *Легенді віків*, циклу невеликих поем Віктора Гюго. Нам однак здається, що беручи до уваги саме класифікацію Франка, подібностей між

ними немає, оскільки цикл Гюго належить не до реінтерпретацій біблійних мотивів, а до їх переказу наївним стилем Біблії.

У світлі «нових поглядів на світ і людину» перетлумачив Біблію, і зокрема постать Мойсея, відомий французький поет романтик Альфред де Віньї. Тому А. Каспрук у вищезгаданій праці цілком слушно зіставив поему Франка з невеликою поемою Віньї *Мойсей*. На жаль, це зіставлення робиться досить побіжно, тому кардинальні відмінності між обома творами розкриті тільки частково.

На нашу думку, твір Франка далекий від твору Віньї, і тому їх зіставлення не може пролити нове світло на твір українського поета. По перше, твір Віньї незрівняно коротший, ніж твір Франка, в ньому розкривається лише момент молитви Мойсея до Бога, а не сукупність обставин, які привели пророка до душевної кризи, ані її наслідки, як це робиться в поемі Франка.

По друге, постать Мойсея кардинально відмінна в обох творах. Мойсей у візії Віньї це герой романтик, психіка якого прекрасно розкрита в словах, якими він звертається до Бога: «Господи я жив могутнім і самотнім, дай мені заснути сном землі».

Сучасна швейцарська дослідниця Маріс Шоазі цілком слушно зауважує з цього приводу: «Ці два рядки з поеми Альфреда де Віньї вміщують в собі стільки ж недоречностей як і слів. Мойсей не жив «сильним і самотнім». Сильним він був лише тоді, коли Бог вибрав його своїм знаряддям. Але бути виконавцем волі Бога це не значить бути сильним, а смиренним, отже незначним: «Я нічого не є через мене самого». Самотнім він не був ніколи. Його любили або ненавиділи. Ті, хто його ненавидів, ще більше горнулися до нього, ніж ті, що його любили. Ніколи Мойсей не просив Бога, щоб заснути навіки. Звичайно, люди, які бояться смерті хотіли б, щоб

воно було саме так. Ясність душі мудрих втішає боязливих. На жаль, правда якраз протилежна. Жоден мудрець, святий або пророк, не тримався цупкіше життя, як Мойсей. А згадка про землю тут ні до чого. Земля його не цікавить. Він мітить в небо». ⁷

До такого висновку приходять Маріс Шоазі на основі психокритичного аналізу всіх канонічних і апокрифічних іпостасей образу легендарного пророка. Це й примушує нас вважати недоцільним уподібнення поеми Франка і поеми Вінї. Хоч типологічно твори ніби аналогічні, оскільки обидва поети переосмислювали біблійні мотиви у світлі новочасних ідей, ґрунт для порівняння надто вузький, внаслідок надмірного суб'єктивізму підходу Вінї до біблійної теми. Франко не дозволяє собі таких вольностей, оскільки він вважав Біблію «каноном стародавньої єврейської літератури», в якому так чи інакше відбилась певна історична дійсність, певний історичний досвід, на основі якого можна зробити далекосяжні висновки, коли до цього матеріалу підійти з перспективи більш розвинутої самосвідомості людського суспільства. А типологічного аналога треба підшукати саме в колі таких творів, де, як у Франка, постать Мойсея трактується на широкому історичному тлі, як типова постать людини, котра стала на чолі народу в поворотний момент його історії. Саме такий твір ми вибрали для нашого розгляду. Ідеться про драматичну поему «Мойсей» великого мадярського драматурга Імре Мадача, автора славозвісної *Трагедії людини*.

Як нам відомо, Франко не знав творчість Імре Мадача (1823—1864), але оскільки наше завдання не встановити можливі впливи, а лише зробити типологічне зіставлення творів, ця обставина не має наги. Важливо знати, що перед нами великий пись-

менник, якому, як і Франкові, було під силу виконати сміливий творчий задум.

Вибір теми міг бути підказаний Мадачу віршем Шандора Петефі *Поети XIX віку* (1847), автор якого порівнював становище мадярського народу, який знаходився під австрійським гнітом, із становищем євреїв, які на чолі з Мойсеєм ховалися в пустині, йдучи вперед по слідах вогненного стовпа. В наш час, твердив Петефі, таким вогненным стовпом для народу є поети, які поведуть його до обітованої землі. В драматичній поемі *Мойсей* Мадач підхопив аналогію, встановлену Петефі, в нових історичних умовах кінця 1861 року, коли поразки Австрії на італійському фронті і економічна криза збудили надії мадярського народу на поворот в його відносинах з габсбургською імперією, який покладе кінець тяжкій добі реакції, що запанувала після поразки революції 1848—1849 рр.

В його драматичній поемі широко відображена актуальна проблематика. Досить цитувати такі рядки :

«Цей народ упертий,
Повний забобону, тримається звичаїв прадків,
Іх мови і бога,
Ненавидить все наше.
Ані тверезе слово, ані приманлива обіцянка
не захитають його. Бич, наручники
не зламають його. Благословення нашої культури
спадає безслідно з його закрубілого серця,
і він не схильний до того, щоб зливатись
з нами в єдину могутню націю.

У творі Мадача ці слова вкладені в уста єгиптянина і відносяться до євреїв. Але не важко здогадатись, що автор мав на увазі відносини між Австрією і Угорщиною, зокрема «упертість» свого

народу, який усіма силами протиставився асиміляторським тенденціям австрійського уряду. В поемі «Мойсей» яскраво виступає намір автора піднести дух мадярського народу, розкриваючи перед ним велич і значимість його боротьби. Коли Авірон докоряє Мойсеєві, що убив так багато своїх людей, що скоро не буде кого вести за собою, непохитний вождь відповідає йому :

Хіба ти думаєш,
що метою Господа є придбати батьківщину
для нікчемного народу ?
Або що така мета наша, мета тих, які пишемо кров'ю
народу світову історію ? Ні, наша мета більша ! Треба
створити притулок для храма господнього, який сіятиме
на цілий світ. Народ є лише знаряддям, я — виконавцем⁸.

Намір автора накреслити програму політичної дії для угорського народу примушує його схвалити накази Мойсея синам Ізраїлю про те, як поводитись з населенням обітованого краю після його покорення. Такі накази знаходяться в Старому Завіті, зокрема в сьомій главі книги «Повторення закону» (Деутероном). Мадач ще більше загострив їх ідейну спрямовність, підкреслюючи потребу бути безкомпромісним до ворога. Його герой залишає нащадкові такий заповіт :

Тепер мовлю до тебе, Єгошуа.
Якщо я помру, і ти вступиш до Канаану,
дбай, щоб не уцілів жоден храм, жоден вівтар,
ані різьба, ані літера, ані могильний знак.
Винишуй все те, з чого могло б залишатись хоч
промінь надії
для язичника дикого, якого ти здолаєш.
Не вір йому, не бери його за слугу,
з бігом часу він захоче стати над тобою паном.

Не садови його до свого стола,
щоб поділити з ним обід,
бо якщо він вимовить благословення,
кожним шматком наведе на тебе прокляття.
Нехай серце твоє затвердне від його слів, мов камінь,
і якщо жінка його до тебе приємно усміхнеться,
знай, що в серці своєму готує на тебе помсту.
Нас є жменька. Ворог оточує нас як море.
Тільки ненависть може врятувати і зберегти народ
Ізраїлю,
любов підступно доведе його до руїни.

Політичний компроміс 1867 р., внаслідок якого утворилась реакційна австро-угорська монархія, показав, що застереження Мадача не були безпідставними. Ворог підкупив таки частину мадярів.

Було б однак спрощено розглядати твір лише як алегорію сучасності. Слід взяти до уваги і естетичні засади творчості Мадача, які у великій мірі вплинули на напрям переробки ним біблійного першоджерела. Особливо яскраво творча індивідуальність Мадача окреслюється при зіставленні образу його героя з біблійним персонажем.

Мадач належить до числа великих європейських письменників романтизму. Будучи послідовником Байрона і Шопенгауера, він підніс легендарного проводиря єврейського народу високо над юрбою, вважаючи його спроможним силою власної волі змінити хід історії, підкоривши своїй особистості прагнення і дії народних мас, однак не оминув розкрити і гіркоту його душі і його фатальну самотність, які є неминучими наслідками його геніальності.

В першій дії Мойсей — це вихований в єгипетській школі юнак, призначений на роль політичного діяча при фараонському дворі. Він звисока дивиться на гебреїв, на цей безхребетний, на його думку,

народ рабів. Навіть дізнавшись від своєї матері, що сам він єврей, Мойсей вагається, йому наче соромно належати до цих людей. Взяти на себе місію вивести цей народ з єгипетського рабства, означає для його гордого духа — перетворити душу цього народу, величезним зусиллям волі зробити з нього інших людей. В цьому напрямі він не знає, що то вагання. Тому все те, що для героя Франка стало душевною драмою — бунт організований Детаном і Авіроном, — для нього лише привід для виголошення велеречивих слів :

Я тут стою, як бачите. Готовий на смерть.
Кинь на мене камінь. Але вважай,
той камінь влучить і в Єгову.

Народ для нього те, чим він намірений його зробити. Його настроями він не цікавиться. Своему тестеві він каже :

Ох, Єтро! Ти добре цього знаєш. Я не прагнув стати
поводирем.
Божий наказ зробив мене ним. А тепер хіба маю право
дозволяти кожному інтригану, кожному самолюбивому
мерзотнику втручатись у мої плани. Той, який веде народи,
Повинен приборкати зграю озлоблених духів.
Хто засне або стане поступливим, того
Вони роздирають на шматки, або поривають за собою.

Герой Мадача вважає, що він не має права на особисте життя, на ніжність. Він заявляє :

«Зірка яка провадить кораблі — холодна», але
він по-своєму любить народ, і лякається погроз Бога
знищити його :

Не роби цього, мій Боже, молю Тебе!
Я навчився жити і вмирати в ньому.
Правда, він лихий. Удар його без жалості,
пошли на нього удар за ударом, разом з ним
перенесу це і я. Тільки даруй йому життя.

Оскільки народ бореться тому, що Мойсей навчив його боротись і витравив з його рядів слабкодушів, невірних, його перемога є заслугою самого героя. Перед смертю Мойсей побачив обітований край і зрозумів, що за таку країну варто було всім пожертвувати. Він вигукує :

Яка багата рівнина, які зелені гори !
Блищать розкішні вежі ста міст на них.
Скрізь годовані отари
і ріки, які тягнуться срібною стрічкою.
Вже серцем бачу свій народ,
що пробивається і ставить свої намети
в цих краях. Завжди вперед. І цей вітерець,
який тепер, вітаючи мене, цілує моє чоло,
можливо завтра вже віятиме на мої прапори.
Там, посередині, бачу, як на горі Сіон
блищить скинія заповіту.
Вже не кочує вона, як блукаючий,
який спочиває вночі і далі спішить,
шукаючи нового місця для притулку серед пустинь,
а стоїть твердо, мов скеля,
вказуючи дорогу цілому світу,
підносячись увись, задивлена у далеч.

Поема Франка також не цілком позбавлена романтичних рис у зображенні історичної ролі особистості. Мойсей, який безмежно любить свій народ знає водночас, що духовність цього народу витвір його духа :

Ти мій рід, ти дитина моя,
Ти вся честь моя й слава.
В тобі дух мій, майбутнє моє,
І краса і держава.

Я ж весь вік свій, весь труд тобі дав
У незломнім завзяттю, —
Підеш ти у мандрівку століть
З мого духа печаттю.

Сліди романтичної поетики можна вбачати і в великій ролі, яку відіграють вагання, роздвоєність душі героя в композиції поеми, і в об'єктивації цих вагань у своєрідному двійнику Мойсея, в постаті демона пустині Азазеля.

Все ж твір Франка, написаний майже півстоліття пізніше твору Мадача, хоч і розвиває традицію великих історіософських поем доби романтизму, носить на собі вже яскраву печать реалізму, головню в трактуванні співвідношення суб'єктивного і об'єктивного, волі героя і зовнішніх обставин, які гальмують його дії. Залежність між Мойсеєм і народом не є одностороння, як в драматичній поемі Мадача, а обоюдна. Мойсей виховує народ, але його переживання, його власна доля у великій мірі залежні від зміни настроїв у масі народу. Це усвідомлював сам автор коли писав :

«З цього оповідання (тобто біблійного з.н.) бачимо, що Мойсей умер у неласці Ізраїльського бога, який перед смертю докоряв йому тим, що він не вшанував його відповідно перед синами Ізраїля. В моїй поемі це діло поставлено зовсім інакше: смерть Мойсея на вершині гори в обличчю бога мотивовано тим, що його відкинув його власний народ, зневірений його 40-літнім проводом і сумним станом обіцяного краю...»⁹

Але цей же народ, в душі якого слово великого вчителя і пророка залишило глибокі сліди, піднесеться на велику боротьбу після його смерті, і принесе величезні жертви, щоб здійснити ідеали ним же вигнаного проводиря.

Ще момент — і Єгошуї крик
Гірл сто тисяч повторить ;
Із номадів лінних ся мить
Люд героїв сотворить.

Отже, завоювання обітованої землі стане не заслугою одного Мойсея — як це представлено у Мадача, — а наслідком складних взаємовідносин між вождем і народом.

Змінено, у порівнянні з твором Мадача, і спосіб змалювання самого єврейського народу. Пояснюється це відмінністю історичних обставин, в яких писались ці два твори. Твір Мадача написаний 1861 р., коли ідея про повернення євреїв на свою давню батьківщину була чистою утопією, яка витала в тумані релігійної уяви і була позбавлена будь-якого реального політичного обґрунтування. Євреї жили розсіяні по цілому світі, у спустошеній Палестині панували турки. Тому Мадач міг у великій мірі нехтувати рисами психіки єврейського народу, маючи на увазі у своєму творі майже виключно характер і сучасний стан мадярського народу.

У Франка ж задум твору виник під впливом ознайомлення в середині 90-х років ХІХ ст. з конкретним планом відбудови єврейської державності, під час докладних розмов з Теодором Герцлем, а пізніше внаслідок прочитання книги останнього «Державна євреїв» (*Der Judenstaat*), на яку він написав у 1896 р. обширну рецензію¹⁰.

Зміст розмови Франка з Герцлем був відтворений другом Франка, видатним українським літературознавцем Василем Щуратом, який був присутній на цій бесіді. Вже під час цієї розмови Франко зіставив становище українського народу, який в той час не мав своєї державності і жив під владою трьох урядів, з єврейською діаспорою, і йому увижалось,

що перед інтелігенцією обох народів стоять подібні завдання.

Щурат був свідком написання перших начерків поеми, в часи коли вони з Франком жили в одній кімнаті у Відні. Тому його твердження далеко не лише літературознавча здогадка, це незаперечний факт.

Він зазначає у статті, написаній 1937 р. :

«Тепер, коли в Києві проф. П. Кудрявцев дав нам спеціальну студію на цю тему, могло б воно виглядати інакше¹¹. Але навіть такому сумлінному дослідникові, яким виявився проф. Кудрявцев, не могло навіть снитися, що задум найбільш видатної поеми Франка п.з. «Мойсей» виник з вищевиложеної розмови автора з Герцлем. З тим задумом Франко носився довго, дуже довго. Вже в 1893 році у Відні склав начерк поеми, намагаючись представити єврейського Мойсея так, щоб український читач міг пізнати в ньому долю українського вождя. Коли перші спроби йому не виходили, він кинув їх до коша. Тільки по кількох роках, після гірких особистих переживань, які привели його до відомих нам конфліктів, як з українською, так і з польською громадськістю, він сильніше відчув *життєву трагедію єврейського вождя* (підкреслення В. Щурата) і дав нам поему тільки на вигляд історичну, оскільки вона була повною актуальності з точки зору вождя українського народу. Це сталося в 1905 р. *Хто зна чи власне у зв'язку з враженням викликаним смертю Герцля* (підкреслення Щурата. Герцль помер у липні 1904 р. з.н.)»¹².

У цих словах В. Щурата зафіксовані, на нашу думку, три головні елементи, які дозволяють вірно оцінити твір Франка, а саме :

1. Твір тісно пов'язаний з життєвою драмою автора.

2. Він має як підставу паралель між історичною долею українського і єврейського народів, отже при його аналізі слід врахувати обидва аспекти.

3. В ньому ставиться питання про завдання майбутнього вождя українського народу в боротьбі за його визволення.

В творі Мадача далеко немає такої повноти і складності постановки питань. Життєва драма автора відображена дуже слабо. В ньому ідеться лише про становище угорського народу. Постать вождя угорського народу явно ідеалізована, в ній іпостасуються такі риси, які не можуть об'єднатись в живій людині. І навіть якщо праві дослідники, які твердять, що прототипом для образу Мойсея послужив для Мадача вождь угорської революції 1848 р. Л. Кошут, то це не реальний, а уявний Кошут, надто вже холодна людина, щоб могла викликати симпатії читачів, тоді як явно автобіографічна постать героя Франка велична, але водночас і глибоко людяна. Це і дозволило їй стати живою, діючою часткою української культурної спадщини. І коли в боях громадянської війни станеться та поворотна хвиля в історії українського народу, в передчутті якої писалась ця поема Франка, молодий тоді поет Павло Тичина, прапороносець нової доби, напише такі знаменні рядки :

Там скрізь уже : сонце ! — співають : Месія ! —
Тумани, долини, болотяна путь . . .
Воздвигне Україна свогого Мойсея, —
не може ж так бути !

Якщо розібратись в інтертекстуальних зв'язках цієї строфи, то з одного боку ми розкриємо посилання на вірш Андрія Белого «Родине», де сказано про те, що революційна Росія це — «Месія грядущего дня», з другого ж — посилання на поему Франка,

властиво, на трансформацію, яку зазнала в ній постать біблійного Мойсея. Завдяки Франкові легендарний вождь стародавнього народу набув рис керівника новочасного народу, який боровся за свою свободу, а саме українського народу. А оскільки в літературі такі зв'язки завжди зворотні, Франко навчив нас по-новому прочитати Біблію, своєрідно, інакше, ніж це зробив великий угорський драматург, тому що інші були особисті, історичні і естетичні чинники, які спонукали його до написання цього епохального твору.

«КАССАНДРА» ЛЕСІ УКРАЇНКИ І «ЕДІП-ЦАР» СОФОКЛА

Антична література залишила нам досить різнобравний матеріал про Кассандру. В «Іліаді» Гомера Кассандра — найкраща донька троянського короля Пріама. В «Одіссеї» Агамемнон приводить її з собою як полонянку з троянської війни, і вона убита ревнивою Клітемнестрою. Пророчицею змальовують вперше Кассандру кіклічні поеми, а за ними Піндар. Саме в цих творах говориться про те, що над нею тяжіло покляття, щоб ніхто не вірив її віщуванням. Ця версія була підхоплена Есхілом. В трагедії «Агамемнон» Кассандра з'являється перед палацом Агамемнона, як його бранка, і в стані екстазу провіщає смерть королю, яка станеться внаслідок помсти богів за злочини роду Атридів, але і свою власну смерть. Опритомнівши, вона розповідає хоріві, що Аполлон подарував їй хист пророцтва з любові до неї. Але побачивши, що вона, всупереч своєї обіцянки, не схотіла стати його коханкою, він помстився, відібравши від неї спроможність переконувати людей у правдивості своїх віщуваль. Натомість Еврїпід зацікавився насамперед стосунками між Кассандрою і Агамемноном. Він викладає події в такий спосіб, щоб довести, що саме вона спричинилась до смерті Агамемнона. Убивство

Агамемнона рукою Клітемнестри стає відплатою за загибель троянського королівського роду.

Таким чином впродовж розвитку давньогрецької літератури доля Кассандри поступово набирає символічне значення. І виходило так, що троянська війна розпочалась, як наслідок всеперемагаючої краси Гелени, а завершилась в ореолі виступів страждальної пророчиці Кассандри, що стала втіленням трагічної краси.

В римській літературі постать Кассандри виступає в «Енеїді» Вергілія. В поемі розповідається про те, що фрігійський король Кореб, який любить Кассандру, гине захищаючи її від Аякса. Нарешті, в трагедії Сенеки «Агамемнон» розроблена версія Евріпіда.

У середньовічному романі про Трою постать Кассандри зберігає певну привабливість на фоні досить спрощеної інтерпретації подій троянської війни. Це завдячується в значній мірі тому німбові, яким середньовіччя оточувало віщунів. Краса, цнотливість і мудрість доньки Пріама простиставлені в цьому творі підступності і гріховності Гелени.

Пізніше її постать появляється в творчості Бокаччо, Чосера і Шекспіра у зв'язку з епізодом Троїла і Крессіди, в межах досить простої інтриги. Роль Кассандри обмежується тим, що вона попереджує свого брата Троїла, щоб він не зробив якийсь необдуманий вчинок через свою закоханість.

У всій своїй величі в новітній європейській літературі ця постать появляється лише в баладі Шіллера «Кассандра» (1802). Поет зображує свою героїню блукаючи в лавровому саду Аполлона в стані тяжкої журби, далеко від гостей, від юрби, охопленої радістю святкування весілля сестри Кассандри, Поліксени, з грецьким героєм Ахіллом. Всі чекають від цього шлюбу примирення ахейців і троянців, одна тільки Кассандра знає, що все буде інакше.

«Неминуче ж мусить статись і жахливе мусить бути» — так підсумовує поет її міркування. Але Кассандра сумна не тільки в цю мить. Журба супроводжує всі її кроки. Прозерпіна посилає їй всяк-час свої бліді ларви, злі духи заступають їй шлях. Вона ясновидець і бачить наперед завжди саме нещастя, яке має статися. Вона помічає, що смолоскип засіяв на весіллі сестри не в руках бога шлюбного щастя Гіменея. Іншим під час обряду увижається, що дим летить до неба з віттарів, вона бачить, що це дим загибелі. Перед собою вона бачить сталь і знає, що це сталь, якою буде звершено вбивство, їй увижається блиск очей убивці і вона не має сили відвернути свій погляд, хоч знає, що сама мусить іти назустріч своїй долі, аж поки не зустрине свою смерть на чужій землі. Інші люди щасливі саме тому, що не мають ці видіння. Вона ж примушена все *бачити*, а водночас вона безсила відвернути нещастя. А люди, які живуть навколо неї — сліпі, вони не вірять їй і знущаються над її горем. «Життя в однім незнанні, а знання — це смерть і гріб»¹ так визначає поет ту екзистенціальну філософію, яка лежить в основі цього твору. Розуміючи безвихідний трагізм свого становища, Кассандра благає Аполлона, щоб він відібрав їй дар пророцтва, повернувши їй давню сліпоту і радісний темний розум.

Читаючи драматичну поему Лесі Українки «Кассандра», яку поетеса задумала в 1903 році і завершила року 1907-го, відразу помітно, що її підхід до образу своєї героїні найбільше наближається до шіллерівського. На це звернули увагу і О. Білецький, автор статті «Трагедія правди»² і Л. Кочубей, автор статті «Антична тема в драматургії початку ХХ ст. і «Кассандра» Л. Українки. Останній однак намагається протиставляти Кассандру Лесі Українки героїні Шіллера, вважаючи, що вона страждає

лише тим, що не знає конкретні шляхи до майбутнього³, але на відміну від персонажа Шіллера, аж ніяк не відчуває дар пророцтва як тягар, від якого хоче звільнитись.

Така інтерпретація спростовується, як далі побачимо, самим текстом твору. Але є і інша причина, яка не дозволяє нам дошукуватись у цьому творі якихось оптимістичних начал. Це душевний стан письменниці в момент написання твору. Про це маємо недвозначне свідчення в спогадах її чоловіка, Климента Квітки: «Кассандра нав'яна фаталізмом, який було почав опанувати її тоді, думаю, під впливом пережитого горя (вірогідно смерті Сергія Мержинського з.н.) і початої нової стадії хвороби, вона ж було думала після операції, що вже процес зовсім зліквідований»⁴.

Драматична поема «Кассандра» просякнута вірою в неминучість долі, в ній розкриті безсилля людини змінити наперед визначений перебіг подій. Це яскраво виступає в центральному епізоді твору, коли стається злам в свідомості героїні. Кассандра страждає спочатку від того, що люди не вірять їй, тому робить відчайдушні спроби переконати їх, щоб відвернути страшне. Але раптом її осяває думка, що всі ці спроби марні, адже проти волі сліпої Мойри безсилі самі боги. І так має бути, інакше порушився б порядок світу. Такий злам в її свідомості стається тоді, коли вона відрікається просити Артеміду, щоб не запалювала місяць, бо якщо він світитиме, вороги помітять її милого, Долона, який проник в їх табір з розвідувальною місією. Кассандра пояснює своє рішення так:

Так, правда, годі, нащо ці благання?
Що зможуть проти долі всі боги?
Вони законам вічним підлягають,
так як і смертні, сонце, місяць, зорі,
то світочі в великім храмі Мойри,

боги і богині тільки слуги в храмі,
всі владарки жорстокої раби.
Благати владарку — даремна праця,
вона не знає ні жалю, ні ласки,
вона глуха, сліпа, немов Хаос . . .
Не може рабиня долі,
Артеміда тиха,
ні на хвилину запалить раніше,
ні погасити місяця на небі
проти того, як доля призначила
ще споконвіку.

Отже, про твір Лесі Українки можна сказати те саме, що казав Марк Аврелій про давні трагедії :

«На початку трагедії були введені для того, щоб навчити людей, що певні явища повинні відбутись неминуче так, а не інакше, і що ті перипетії, які їм видаються привабливими на сцені, не мусять бути сприйняті ними як болісні, коли відбуваються на великому театральному коні світу. Вони ж самі, нарешті, переконаються, що жодна зміна не може статись, і що під кінець і персонажам, які вигукували «О Кіферон», доводилось пройти через подібні випробування»⁵.

Репліка, на яку посилається в даному разі Марк Аврелій міститься в трагедії Софокла «Едіп-цар» (Едіп-тиран) виставленій на сцені афінського театру десь між 428 і 425 роками до н.е. І це ніяк не випадково. Справді, з усіх нам відомих античних трагіків найбільше вірив у неминучість долі саме Софокл, і найбільш фаталістична його трагедія саме «Едіп-цар».

Оскільки ми маємо на меті довести, що саме думка про неминучість долі є визначальною в ідейно-тематичній основі драматичної поеми Лесі Українки «Кассандра», нам здається доречним зістав-

ляти її саме з цим твором античності, тому доводиться дещо докладніше зупинитись над концепцією про долю у творах Софокла.

Це питання було поставлено, між іншим, видатним румунським знавцем античних літератур Арамом Френкіаном у книзі опублікованій після смерті автора, в 1969 році, під заголовком *Înțelesul suferinței umane la Eschil, Sofocle și Euripide* (Сенс людського страждання в Есхіла, Софокла і Евріпіда). Френкіан доводить, що в Есхіла людина покарана за її неправильні вчинки. Найчастіше гнів богів викликає так званий *gîbric* — людська пиха, неповага до богів. Роль богів у трагедіях Есхіла зводиться до того, щоб відновити світовий порядок, порушений людською пихою, людською зухвалістю. Отже дії богів у Есхіла мають певний сенс, хоч він не завжди відомий людям. Роль трагедії — розкрити саме цей смисл дії богів.

Арам Френкіан доводить аналізом трагедії Софокла «Аякс» і «Едіп-цар», що погляд Софокла на людську долю цілком протилежний. На його думку, жоден смертний не уникне того, щоб зробити соромницькі вчинки, якщо Зевс захоче, щоб нещастя впало на його голову. З погляду людини не можна збагнути смисл кар, що посилаються богами, але богобоязлива людина мусить підкоритись їх волі.

Саме, виходячи з трагедій Софокла і зокрема з трагедії «Едіп-цар», Арістотель розробив свою теорію катарсису, пояснивши, чому в трагедіях покарані невинні люди. Адже саме в цих умовах глядачі найбільш вражені :

«Треба і поза виставою на сцену скласти фабулу так, щоб кожний, хто учує про події, які мають місце, стрепенувся і відчув жалість у міру того, як розгортаються події. Це відчує кожний, слухаючи фабулу «Едіпа»⁶.

Створюючи свою «Кассандру», Леся Українка, на відміну від деяких своїх сучасників (Вячеслав Іванов, Іннокетій Анненський), не намагалась воскресити античну трагедію, тому не наділила і свою Мойру всіма її античними атрибутами. Про це легко переконає нас зіставлення з античними моделями.

У Софокла Едіп свідомо не винен. Але існує мимовільна його вина, за яку він повинен розплачуватись і за яку заплатять його нащадки. Це гріх кровозмішання, який заплямовує не тільки його, а нещасливіше навіть місце, в якому він живе, а саме місто Фіви. Це богопротивний вчинок, і через нього місто настигла чума. Поки він там житиме, місто не позбудеться цього нещастя.

Героїня Лесі Українки не має ніякого тяжкого, навіть мимовільного гріха, і місто Троя в її драматичній поемі також не опоганено, все ж і героїня і місто засуджені на загибель. Більше того, Леся Українка відкинула з легенди про Кассандру ті елементи, які були використані успішно стародавніми письменниками і які пов'язували її з якимось прокляттям. Так, наприклад, в сцені прибуття її до дому Агамемнона нема ніякого натяку на гріх батька Агамемнона Атрея, який убив свого брата Крісіпоса, за що мали спокутувати його нащадки. Єдиний натяк на рід Атрея знаходиться у зверненні Агамемнона до Кассандри, щоб вона вияснила таємничий смисл своїх слів :

Царівно ! Поясни, що ти віщуєш ?
Адже тепера доля сього дому
вже зв'язана й з твоєю.

А про те, що ця доля проклята як наслідок гріха батька героя немає і мови. Вчинки «сліпої» Мойри не потребують мотивації.

Вважаємо за потрібне розкрити цю особливість концепції фатуму в Лесі Українки, щоб у читача не виникла думка, що письменниця розробила тему долі тому, що знайшла цей мотив в античних авторів. Її дана тема приваблювала взагалі в літературі і вона могла знайти її розробку в античних трагіків, якими захоплювалась, але завдяки неї вона особливо любила і деякі твори новітніх часів. Так, наприклад, з усіх творів Шекспіра вона найбільше захоплювалась «Макбетом», твором, в якому мотив неминучості долі і значення пророцтва звучить дуже виразно. Вона розпочала перекладати цей твір на українську мову, і до нас дійшов саме переклад тих місць з першої дії, в яких ворожки передвіщають героєві долю⁷.

Цікавилась вона і творчістю свого сучасника, бельгійського поета і драматурга Моріса Метерлінка, автора книги, в якій докладно обговорюється питання долі *La sagesse et la destinée* (Мудрість і доля, 1898). Проблему долі автор висвітлював і в ряді своїх п'єс, схарактеризованих ним так: «В їх основі можна знайти ідею про християнського Бога, перемішану з ідеєю про античну фатальність, яка схована в непроглядній ночі природи і яка тішиться тим, щоб вистежувати, заплутувати, затьмарювати наміри, думки, почуття і маловимогливе щастя людей». З творчості Метерлінка Леся Українка переклала п.з. «Неминуча» одноактівку *L'intruse* (дослівний переклад заголовку: влазлива, стороння), яка вся просякнута передчуттям смерті, що неминуче вступить в хату, і яку передвіщають різні знамення. Переклад з'явився на сторінках «Літературно-наукового вісника» в 1900 р.

Факт звернення до цих двох творів нам видається симптоматичним. Адже Леся Українка не належала до письменників, які систематично займались худож-

нім перекладом. Вона в добу творчої зрілості перекладала дуже рідко, і то твори, які вона особливо уподобала і з якими, з тих чи інших причин, обов'язково хотіла ознайомити українських читачів.

Уявлення про долю, про Мойру в Лесі Українки очищено від впливу певної релігії або культурної сфери, це уявлення викристалізоване в письменниці як результат роздумів над літературою, релігією, світом, над власною долею, і яке проявляється так абстрактно, зведено до суті, до субстанції, як і концепція детермінізму. Лише, на відміну від детермінізму, визначальним тут є не причинність, а запрограмованість, провіденціальність вирішальних моментів індивідуального життя і людської історії.

Хоч уявлення про долю в п'єсі далеко модерніше, ніж у трагедії Софокла, все ж корені проблематики цього твору сягають, на нашу думку, саме в художній тканині твору «Едіп-цар». Це не означає обов'язково, що Леся Українка перед написанням своєї драматичної поеми перечитувала твір Софокла, вивчала його. За свідченням того ж Климента Квітки для написання цього твору Л. Українка спеціально не документувалась і навіть була дуже засмучена, коли рецензент газети «Рада» сприйняв його як історичний твір про давню Трою⁸. Але і без спеціального перечитування цього твору — хоч гіпотеза ця і не мусить бути виключена, — Леся Українка знала цей надто відомий твір давньої літератури, який вже з часів Арістотеля вважається класичним взірцем трагедії і, пишучи етюд про долю на тлі античності, вона мимохіть мусила спиратись на дані саме «Едіпа-царя».

Оскільки в театрі Лесі Українки, який складається переважно з драм ідей, найважливіше значення мають співвідношення, які утворюються між основними концептами, якими оперує письменниця і носіями яких виступають персонажі, дослідимо на-

самперед цей аспект «Кассандри», зіставляючи, зокрема, семантичні макроконтексти і мікроконтексти твору Лесі Українки і твору Софокла, щоб виявити існуючі гомології.

Порівнявши драматичну поему Лесі Українки «Кассандра» з одноіменною баладою Шіллера, ми звернули увагу на те, що обидва автори наголошують насамперед на пророцький дар героїні, що «кодом» обох персонажів є *бачення*, оскільки пророцький дар проявляється у формі видінь. Кассандра в обох авторів — ясновидець.

Це повністю співпадає з уявленням давніх греків про суть дару пророцтва. Адже, на відміну від римських жреців, які предвіщали майбутнє з польоту птахів або з утроби тварин, грецькі оракули це, насамперед, ясновидці, які виголошують свої пророцтва в стані екстазу і найчастіше бачать перед собою те, що має статись⁹. Це уявлення так сильно вкоренилось у давніх греків, що навіть у трагедії Софокла, де посланцем міста оракулів Дельфі виступає сліпий Тейресій, уміння бачити виступає як найбільший його хист. Едіпові, який докоряє йому за сліпоту, Тейресій відповідає :

А що згяньбив
Ти сліпоту мою, так знай ще ось що :
Хоч ти і *видючий*, але не *бачиш* ями,
В якій еси, ні де живеш, ні з ким.

В момент, коли Едіп побачив правду, він заслїплює себе, виголосивши тираду :

Коли ви не *бачили*, (тобто очі)
Ким я їй був, як з нею грішив,
Так *бачите* ж в п'їтмі те, чого не слід
Було вам *бачить*, а кого б вам треба,
Того повік не пізнавайте більш.

Таким чином ідея дошукування правди, яка становить пафос твору, виражається в трагедії Софокла за допомогою дієслова *бачити* і семантично з ним пов'язаних слів. Внаслідок цього дані слова мають у творі дуже велику частотність. Ми переглянули франківський переклад твору і зустріли в ньому 38 разів слово *бачити*, 8 разів іменник *очі*, і 4 рази слово *сліпий*, яке пов'язувалось звичайно не з фізіологічним аспектом, а з *баченням правди*. Хід п'єси це процес поступового розкриття правди, процес пізнання, і Едіп пристрасно дошукується її, хоч з самого початку Тейресій попередив його, що шлях пізнання буде шляхом до його власної загибелі, до згуби.

Слово *знати* повторюється у творі 24 рази, при чому завжди ідеться про знання власної долі, слово *правда* повторюється 10 разів, часто вживаються і такі слова як *віщування*, *віщун*, *ворожіння*, *всевидіння*.

Про конкретне значення слова *правда* найкраще свідчить характеристика, яку дає хор Тейресієві у фінальній сцені 3-ої яви :

«Се одинокий чоловік, в котрім живе *правда*».

Отже, *правда* в даному контексті це не етична категорія, вона найтісніше зв'язана з уявленням греків про те, що шлях індивідуального життя наперед визначений, і що віщун, який може передбачати долю, стоїть вище інших людей, він *знає правду*.

Поняття, які обігруються в творі Лесі Українки, дуже подібні. Це також слова *бачити* і *правда*. Про ключеве значення поняття зору в драматичній поемі «Кассандра» свідчить вже перша ремарка, якою відкривається твір. Описується поява героїні :

«Увіходить в кімнату замислена, *дивиться* поперед себе, *погляд* її падає на Гелену, немов прони-

зує її і немов *бачить* крізь неї ще щось далі. Так, *дивлячись*, Кассандра спиняється посеред кімнати і стоїть мовчки».

Таким чином, в одній ремарці зустрічаємо чотири слова, пов'язані з семантичним полем зору (семантична ізотопія). Ця висока частотність витримана до кінця п'єси, в якій ми за приблизним рахунком зустріли 25 разів дієслово *бачити*, 7 разів дієслово *дивитись*, 22 рази іменник *очі*, 5 разів іменник *погляд*, 2 рази слово *осліпнути* і 2 рази слово *видючий*. Загалом зустрічаються приблизно 63 рази слова цього семантичного поля. Причому цікаві і співвідношення всередині цього поля. Майже чотири рази частіше зустрічається дієслово *бачити*, ніж *дивитись*, тому що Кассандра, будучи ясновидцем, має візії, які часто надходять без її бажання, без того, щоб вона щось спостерігала, на щось скеровувала погляд. Тому, до речі, і іменник *очі* зустрічається частіше, ніж *погляд*. Причому ідеться не тільки про очі Кассандри, які пронизливі і бачать «крізь людину ще щось далі», у творі згадано навіть про *очі долі*, яких так боїться героїня, про велике біле око Мойри, яке все бачить, від якого немає ніде схову.

Цілком природно поняття *сліпоти* зустрічається рідкіше, ніж в п'єсі «Едіп-цар», але репліка, до якої входить, надзвичайно вагома в контексті цього твору. Кассандра вигукує в момент, коли знову розуміє, що станеться велике нещастя :

Я не кажу, нічого не кажу,
нічого не віщую . . . Тільки *бачу* !!
Осліпніть ви, зловісні очі !

Репліка ще раз підтверджує близькість «Кассандри» Лесі Українки до «Кассандри» Шіллера. Знання, що є віщим, узнанням майбутнього — унешчас-

ливлює героїню, і вона рада б позбутися цього трагічного дару.

Але це, зрештою, і репліка, яка ще раз підтверджує близькість твору Лесі Українки до трагедії *Едіп-цар*, де добровільне самозасліплення героя становить кульмінаційний пункт дії.

Подібно до твору Софокла, і в Лесі Українки такі слова як *знати*, *правда*, як і семантично споріднені з ним поняття, мають надзвичайно велику частотність. Печать творчої індивідуальності української письменниці полягає в даному разі в тому, що вона ставить ці поняття в складні контекстуальні співвідношення, а також в тому, що вона на їх основі будує афоризми. Таким способом вона поглиблює аналіз таких явищ як провіденціальність і передбачення, які, як ми вище переконались, входять до конотації слів *знати* і *правда* вже в Софокла.

Слово *знати* зустрічається у творі Л. Українки 12 разів, слово *правда* 41 раз і слово *неправда* 13 разів. Вони цікаво обігруються в розмові між Кассандрою і Андромахою :

К а с с а н д р а

Ох, Андромахо, як я палко прагну,
щоб не були мої слова правдиві!

А н д р о м а х а

Якби ти тільки їх не вимовляла
і не труїла нас, то й не було б
лихої правди. Не згасав би дух.

Епітет *лихий* позначає тут ефект, який справляють на людей пророцтва Кассандри, розкриваючи трагізм її становища як людини, яка *знає* те, що інші, на своє щастя, не знають. Зрештою, це та сама «лиха правда», пізнання якої згубило Едіпа.

Тільки що у творі Софокла ішлося про збагнення істини пов'язаної з виконанням вироку долі, а у Лесі Українки йдеться про передбачення того, що доля приречена на майбутнє. Думка про несумніть між знанням майбутнього і звичайним людським щастям виражена афористично в розмові між молодю рабинею Креузою і Кассандрою :

Креуза

*Се правда, владарко! Щаслива жінка,
що може про свого чоловіка
таку сказати правду.*

Кассандра

*Правда і щастя!
Як легко ти поруеш їх, Креузо!*

В даному разі використаний звичний в творах письменниці прийом анадиплози, який полягає в повторенні слова, яким завершувалось попереднє речення або рядок на початку наступного. Сценічна ефектність його полягає в тому, що співрозмовники вкладають різний смисл у вжиті ними слова (стилістична фігура *діафори*). Ідеться про слово *правда*, яке вживається Креузою з його поточним, буденним значенням, як визнання вірності якогось твердження, тоді як для Кассандри це слово має цілком інший смисл, це правда про людську долю, це той грізний *погляд долі*, якого звичайні смертні не в стані переносити, воліючи жити в ілюзіях, у безпідставних надіях, що завтрашній день буде кращим від вчорашнього.

Багатозначне вживання слова *правда* має на меті в творі Лесі Українки протиставлення один одному різних підходів до глибоких істин людського життя, отже і різних людських характерів. Тому семантич-

ний аналіз є найвірнішим методом проникнення у «замкнутий світ» ідей цього твору.

Спробуємо його прикласти до сцени, на основі якої видатний український літературознавець О. Білецький намагався розшифрувати сенс твору. Йдеться про шосту сцену, сцену розмови між Кассандрою і Геленом. Зупинимось на моменті, коли Кассандра докоряє своєму братові, що він віщує, хоч боги йому не дали хист передбачати майбутнє :

К а с с а н д р а

То нам порозумітись дуже тяжко.
Але скажи, як можеш ти прилюдно
казати : «Бог мені відкрив . . . я бачив . . .
я голос чув таємний», — коли то
неправда все ?

Г е л е н

Знов *правда* і *неправда* !
Лишім оці слова, нема в них глузду.
Ти думаєш, що *правда* родить мову ?
Я думаю, що мова родить *правду*.
А чим же нам таку назвати *правду*,
що родиться з *брехні* ? Чи ти ніколи
не бачила такого народження ?
Я бачив безліч разів. Слово плідне
і більше родить, як земля-прамати.

К а с с а н д р а

Але ти сам казав : «Роблю, що треба
і що корисно, що почесно». Нашо ж
потрібно удавати віщуна ?
Хіба корисно то, хіба почесно ?

Слово *неправда* вживається Кассандрою для того, щоб підкреслити нечесність, аморальність Гелена, оскільки для Кассандри найперший обов'язок

людини — бути чесною. Цей підтекст відчувається Геленом, тому він і прямо замінює його на *брехню*. З його погляду, однак, Кассандра невірною бачить співвідношення між людиною і долею. Людина своїм словом може змінити хід подій, отже доля не є всесильна. Для нього слова *доля* і *правда* не є синонімами. Саме віра в свободу волі людини примушує його виступати проти фанатичної правдивості Кассандри. Кассандра не заперечує можливість існування такої правди, яка є витвором людини. Але вона може перемагати тільки на мить. Остаточна перемога належить вищій правді, присуду долі. Тому і питає вона Гелена, який дає їй приклад такої моментальної правди; «Чи надовго, брате?» І наступні події виправдовують її скептицизм.

Наталя Кузякіна, один з найбільш проникливих дослідників української драматургічної спадщини, цілком слушно критикує погляд Білецького, згідно з яким смисл п'єси заключається в перемозі високої моральності Кассандри над аморальністю прагматика Гелена, показуючи негативні результати, до яких привело запровадження цієї концепції в сценічних постановках твору:

«Героїзація Кассандри в такій логіці спектаклів викликало дивне враження. Коли глядач дещо звільнився від особистого чару актрис (Ю. Ткаченко і Т. Мірошниченко) і виникло питання, в чому ж полягає перемога Кассандри і яка в неї була правда, то відповідь, як в задачнику по арифметиці, була лише одна: в тому, що Троя загинула. Кассандра сказала, так і вийшло. Але ж п'єса Лесі Українки написана по законах вищої математики, в ній панує інше сплетення думок, однолінійна відповідь тут неможлива»¹⁰.

Справді, дискусія між Кассандрою і Геленом не зводиться до викриття аморальності брехні. В ній ідеться про глибокі філософські питання: про про-

віденціальність ходу подій, про співвідношення людини і долі, і лише якщо так її зрозуміти, то вона набуває значення центрального епізоду п'єси. Коли ж зрозуміти однобічно значення слова *правда* в цьому діалозі, то це неминуче веде до недостатнього поглиблення смислу твору, який, як в усіх значимих творах, багатоступеневий.

Н. Кузякіна протиставляє інтерпретації О. Білецького свою власну, згідно з якою Л. Українка йшла по лінії психологізації міфу. Дослідниця висуває на перший план внутрішню дилему героїні, про яку згадувала сама письменниця в листі до Ольги Кобилянської 27 III 1903 р.¹¹ Ця дилема заключається в непевності Кассандри в тому, чи її слова залежать від подій, чи події від її слів, чи вона справді може вплинути на хід подій, і тоді краще буде їй мовчати, щоб не викликати лихо.

Звичайно, і психологічна інтерпретація твору має певну підставу, але нам здається, що надмірно наголошувати на ній не слід, і що слова Н. Кузякіної про те, що «трагедія розгубленості» Л. Українки написана про параліч енергії жінки, так само не розкривають найглибший смисл п'єси, як і визначення її О. Білецьким як «трагедія правди». Все ж, така інтерпретація краще розкриває внутрішню динаміку п'єси, ніж інтерпретація О. Білецького. Н. Кузякіна зазначає: «Найбільш трагічному» протиріччю підпорядкований рух всіх восьми сцен «Кассандри». Наростаюча розгубленість героїні в її віщуванні біди (загибелі Трої) диктує внутрішній рух сцен, але властиво драматичної боротьби, в традиційному значенні слова в п'єсі немає. Поетеса воскрешає в «Кассандрі» структуру античної драми, в якій часто головним було не розвиток дії, а зображення страждання, що впливало в готової катастрофи, причини якої залишаються за рамками трагедії».¹²

На нашу думку, виявлення глибинних зв'язків твору Л. Українки з структурою античної драми не служить гіпотезі дослідниці. Справді, якщо причини страждання героїні обумовлені не її характером, а катастрофою, тобто подіями, які є наслідком здійснення вироку Мойри, то психологічний аспект твору не може бути вирішальним. Зауважимо, до речі, що вже Арістотель вказував на те, що розкриття рис героя не становить головну мету трагедії, в якій насамперед показані причини щастя або нещастя людини¹³.

В такому разі більш результативним буде підхід до твору, підказаний в цій же статті Н. Кузякіної, а саме розкриття його відношення до міфу не у смислі його психологізації, як вважає дослідниця, а в смислі його розуміння як «позачасова схема».

Адже, яку б ми не використовували методологію, кінцевим етапом нашого екскурсу стане міфічний образ «сліпої Мойри», тобто рухомий символ, в якому греки спробували схопити смисл світобудови і відношення людини до світових законів.

Вище ми намагались довести це сучасним методом структурно-семантичного аналізу. Надалі звернемось до більш традиційних, історико-літературних методів.

Для початку поставимо собі питання про відношення письменниці до своєї героїні у контексті розвитку її творчості, враховуючи риси її індивідуальної психіки.

Відомо, що Леся Українка любила образи пророчиць, наділяючи їх часто найбільш цінними прикметами власної душі. Такі є Міріам — героїня драматичної поеми «Одержима» і Тірца з твору «На руїнах». Але пророцтва Міріам не сягають далі віщувань, пов'язаних з особою Месії і долею його вчення, а круг пророцтв Тірци замикається найближчим моментом історії власного народу і обме-

жений єдиним видінням. Віщими є в творах Лесі Українки і поети. Таким є безім'яний поет-каліка з «Давньої казки». Але і тут його талант передбачення може бути зведений до здібності генія взагалі, про якого сказано, що він «бачить ясно там, де інші бачать туманно, і бачить туманно там, де звиклі люди нічого не бачать». Якщо розглядати в такому розрізі проблематику «Кассандри», то легко можна ввести його до співвідношення між винятковою особистістю і звичайними людьми, які часто зустрічають недовірливо великих людей тому, що не розуміють їх. Це є, зокрема, проблематика драматичної поеми «На руїнах».

Але твір «Кассандра», хоч і ставляться в ньому такі питання, до них не зводиться. Він не є лише одним з численних творів доби символізму присвячених трагедії таланту. Твір присвячений в першу чергу вивченню проблем, які ми сучасним терміном віднесли б до області «паралпсихології». Адже не тільки давні греки вірили в те, що певні люди мають видіння майбутнього і чують потаємні голоси. До цієї ж констатації прийшла і сучасна наука. Досить називати результати вивчення науковими працівниками софійського Інституту сугестології, організованого відомим психіатром професором Г. Лозановим, дивовижного пророчого дару старої сліпої селянки Вангії з македонського села Петрич.

Хочеться при цьому відмітити, що суб'єктивно Леся Українка мала всі задатки для того, щоб засобами художнього письма розробити питання приреченості і причетності людини до її тайн. Адже сама письменниця в певні періоди свого життя справляла на людей враження пророка. Її близька подруга, Л. Старицька-Черняхівська, називає у своїх спогадах лікаря, котрий лікував поетесу в період її перебування в Єгипті, який, зустрівши її після довшого часу, вигук-

пув: «Madame vous devenez tout esprit» (Пані, ви перетворюєтесь на чистий дух). Коментуючи вислів, Старицька-Черняхівська відмічає: «В останній раз, у минулому травні, коли я побачила Лесю, мимоволі згадалися мені слова лікаря, вона вразила мене своїм виглядом: була зовсім прозора, тільки великі очі дивились так пильно і в глибині їх чорних зірок наче проглядало щось глибоке і мудре понад життя»¹⁴.

Зосередженість на самому міфі про Мойру виступає і якщо розглядати твір з погляду його історичності.

Хоча в творі немає баласту історичної інформації, ані намагання в точності відтворити давно зниклий світ, як скажімо в романі «Саламбо» Флобера, все ж у ньому в достатній мірі розсипані реалії і елементи духовної культури зображуваної епохи, так що це Троя цілком достовірна, принаймні в межах тих даних, які залишила нам грецька література про це легендарне місто.

Але ті деталі обстановки, функція яких створити місцевий колорит, водночас доповнюють, деталізують уявлення про долю. Так, наприклад, у першій сцені п'єси Кассандра розповідає про те, як вона зреагувала на появу Гелени в Трої. Вона вже тоді знала, що Гелена принесе для її рідного міста «кров і смерть», і тому крикнула: «Несіть ячмінь і сіль, за жрицею рокована іде жертва». Ці слова свідчать про детальне знання письменницею звичаю жертвоприношень в давніх греків, до якого входив момент роздачі жрецем присутнім солі і ячменю. Однак ці слова стоять не тільки і не стільки для доповнення картини епохи, як для характеристики поведінки пророчиці Кассандри в моменти екстазу, коли вона знає, що має статись. Далі вона кричала: «Мчить Арес неситий на поводі Кіпрідинім, як огир в палу жаги. Готуйте гекатомбу!» Слова ці, зви-

чайно, пов'язані з релігією давніх греків, але ці рядки багатофункціональні. Вони характеризують водночас Кассандру як жрицю, яка, маючи на увазі кохання і війну, говорить не про поняття, а про богів, які їх представляють, і, як пророчиця, бачить їх перед собою.

Багатоплановою є і пророча візія майбутнього, виражена в цій же сцені Кассандрою. Вона передвіщає Гелені, що зустрине свого чоловіка Менелая, проплине з ним моря, залишаючи за собою згарища Трої, і повернеться додому. Майбутність уявляється їй так зримо, ніби все відбувається поруч :

А ти сидиш на троні ; ти цариця,
прядеш собі на золотій кужілці
пурпурну вовну, і червона нитка
все точиться, все точиться...

Джерело цієї картини відоме. Це той епізод з IV пісні Одиссеї, який був використаний і Миколою Зеровим у сонеті «Телемах у Спарті», тобто рядки 130—137. Але в Гомера взята лише деталь обстановки : королева, біля якої лежить шкатулка повна тонкої куделі і золоте веретено в темно-фіалковій шерсті. Золотий колір веретена вразив уяву Зерова, який підкреслив ідилічність сцени, змальовуючи постать Гелени, яка після несамовитих вибухів молодих років стала мудрою, лагідною, врівноваженою. Таким чином ідилічність сцени служить розкриттю філософської думки сонета про те :

що буйніша кров і молоді нестями,
Тим більша лагідність, ясніша глибина,
Тим скорше, мудросте, приходиш ти з літами.

Леся Українка, відштовхнувшись від того же місця з «Одиссеї», дає йому протилежну інтерпретацію, ніж Зеров, змінивши всього одну деталь : вов-

на у неї не темно-фіалкова, а пурпурова. Стаючи червоною, нитка набуває колір людської крові, стає отже втіленням фатальної сили Мойри. Гелена, яка пряде, ототожнюється в свою чергу з Мойрами (в римлян-Парки) які, згідно грецькій міфології, прядуть вовну, яка є ніщо інше, як доля окремих людей, а в момент, коли нитка, стаючи все тоншою, нарешті обривається, кінчається і людське життя. Зображення Гелени в ролі прядильниці, це підказаний літературою елемент давнього побуту, сцена з життя давніх гречанок, які, будь-то королеви чи рабині, однаково займались ним. Але це зображення виявляє водночас зловіщу роль Гелени в долі Трої. Недарма ж почувши з уст Кассандри вищечитовані слова, Гелена кричить: «неправда!», і це слово знову приводить читача до тих ключевих слів, на яких побудований цілий текст твору Лесі Українки.

Аналізуючи історичний шар твору, легко можемо дійти висновку, що відтворення життя давньої Трої не була метою авторки. Тоді, однак, повстає питання — чи твір часом не є алегорією сучасності, як це часто буває в літературі?

Відомо кілька спроб такого розшифрування твору. Їх було досить багато зокрема в двадцятих роках, коли дослідники вважали драматичну поему Лесі Українки новою Іліадою, в якій кожному з персонажів відповідав реальний історичний діяч України кінця ХІХ початку ХХ ст.¹⁵ М. Драй-Хмара поставив питання дещо інакше, він вважав твір візією майбутнього, візією революції на Україні, загибель Трої мала означати кінець старого світу, а вогні, які її¹⁶ охопили, на його думку, символізували відродження світу в стражданні. Ключевими для розуміння твору Драй-Хмара вважав слова героїні з восьмої сцени:

Кассандра все неправду говорила
Нема руйни! Є життя!.. життя!

Зауважимо однак, що на час написання монографії Драй-Хмари про Лесю Українку, ще не був опублікований епілог твору, який в жодному разі не є оптимістичним, доводячи, що вищенаведені слова Кассандри були сказані під впливом відчаю, що це її марення, а не вираз віри в краще майбутнє.

Не протистояв спокусі вважати твір алегорією сучасності і О. Білецький. У своїй вищезгаданій статті він пише: «Це певно один із відгуків її на дискусії в революційній українській громадськості останніх років минулого століття. Але разом з тим — це і фатальний прогноз, виправданий фактами, ролі, що її певна пасивна частина української революційної інтелігенції (яка, як і Кассандра, знала «правду», але не мала сили «керувати правдою») відіграла в тій Революції, до якої Леся Українка не дожила»¹⁷.

Звичайно для такого твору, надиханого міфом, всілякі здогадки можливі, оскільки ситуації, зафіксовані у міфах, повторюються, як це вважав Т. Манн, безконечне число разів на протязі історії. Але звести міф до конкретних моментів історії це значить надто звузити його смисл. Сюжет «Кассандри» не зливається з українською історією, так як не зливається з історією давньої Трої. В цьому відношенні твір є винятком у творчості поетеси, яка найчастіше, хоч і одягала своїх персонажів у костюми різних епох, мала завжди на увазі проблематику української інтелігенції своєї доби. Але це були твори, в яких історія показувалась як результат свободної творчості людей, і тому такі алегоричні інтерпретації ставали можливими.

Сюжет Кассандри включає однак не тільки побутову реальність давнини, а і зверх-реальність, яка керує життям людей, і тому зрівнення його з

сучасністю неможливе. В цьому відношенні твір витримує порівняння лише з одним з творів Л. Українки, з яким він на перший погляд не має нічого спільного, — з «Лісовою піснею», і Н. Кузякіна цілком права, коли у вищезгаданій статті відмічає: «Сам принцип підходу Л. Українки до міфів змінюється, все легше і вільніше оперує вона міфологічним матеріалом, проникаючи до все давніших його пластів. Шлях від «Кассандри» до «Лісової пісні» — це шлях від зовнішнього слідування міфу до власної міфотворчості»¹⁸. Про цю особливість «Лісової пісні» в нас піде мова в останньому розділі цієї книги.

«Позачасова» міфічна схема, на якій побудована «Кассандра», така: кожен конкретний момент людської історії це лише один з проявів її провіденціальності, але водночас і героїчного зусилля особистості, на противагу всьому, утверджувати себе, свої субстанціальні людські сили. Жити — значить «проти надії сподіватись». Якщо вірш «*Contra spem spero*» був першим виразом цієї думки молодої ще поетеси в межах власної долі, то «Кассандра» стала її реалізацією на тлі долі людства. В цьому полягає, на нашу думку, секрет немеркнучої краси цієї драматичної поеми.

СПІВЗВУЧНОСТІ

«КАТЕРИНА» ШЕВЧЕНКА І «ЕДА» БАРАТИНСЬКОГО

В наступних сторінках знову повертаємось до питання про генетичні зв'язки поетичної творчості Шевченка. Воно нами обговорювалося в розділах «Доля одного горацівського мотиву в Сковороди, Котляревського і Шевченка» і «Оригінальність українських обробок псалмів». Там ми намагались довести, що творчість Шевченка аж ніяк не виникла на голому місці, що окрім народної творчості Шевченко спирався на добре відомі йому літературні моделі, але відштовхнувшись від них, великий Кобзар дав цілком своєрідне вирішення темам почерпнутим з готових джерел, і давній мотив зажив новим життям і загорівся могутнім полум'ям.

Подібна творча історія і його знаменитої «Катерини».

Великі генії ніколи не приховують творчі імпульси, які на них подіяли. Навпаки, вони говорять про них цілком просто і природно, бо вони певні у власній творчій силі. Цілком відверто писав Шевченко в повісті «Близнець» про те, що його «Катерина» співзвучна творам двох його сучасників: поемі «Еда» Баратинського і повісті «Сердешна Оксана» Квітки-Основ'яненка: «В городке, Нежине кварти-

ровал армейський піхотний полк NN. В цей полк був переведений мій приятель і поселився в білій хатці з садиком і цвітничком як-раз проти грецького кладбища. В перший же день він помітив в цвітинці такий цвіток, що у нього і слинки потекли. Цей очаровательний цвіток була красавиця на самій зарі життя і одно-єдинственне добро біднішого вдового старика міщанина — Макухи. Продовження і кінець повісті вам відомі, терпеливі читачі. І я не намірені утруджувати вас повторенням тисячі і однієї, на щастя не вигаданої, повісті або поеми в цьому плачевному роді, починаючи з «Еди» Баратинського і закінчуючи «Катериною» Шевченка і «Сердечною Оксаною» Основьяненка».

У своєму «Коментарі до «Кобзаря» Шевченка Юрій Івакін наводить співзвучності і навіть текстуральні збіги між твором Шевченка і Квітки-Основ'яненка. Щодо існування подібних зв'язків між поемою Шевченка і поемою Баратинського згаданий критик виявляє певний скептицизм¹.

Нижче постараємося довести, що такі аналогії існують, при чому досить численні. Але їх виявлення не є для нас самоціллю, а становитиме свого роду трамплін, який піднесе нас на ту площину, відкля ясно відніють творчі принципи, які лягли в основу цього видатного твору Шевченка. Чим ближчий твір, з яким його порівнюємо, тим шанси виявлення секретів майстерності поета помножаться.

Одним з перших на близькість між поемою Шевченка «Катерина» і «Едою» Баратинського звернув увагу український літературознавець 20-х років С. Родзевич. Він порівнював «Катерину» з творами «Бедная Лиза» Карамзіна, «Марина. Сельская повесть» Г. Розена і «Еда» Баратинського. Характерними рисами останніх творів він називає «підсоло-

дженість у підході до драматичної побутової теми, міщансько-сентиментальний і дворянсько-сентиментальний стиль». На думку Родзевича, у цих творах головну увагу звернено на любовну колізію, свої сентиментально-моралізаторські міркування автори викладають з приводу легковажності гульвіси-героя, намагаючись показати, як в них зрештою, збудився «голос запізнилої совісті». Родзевич твердить, що Шевченко трактує тему спокушення дівчини з народу представником панівних класів зовсім інакше — з позиції людини, яка сама нещодавно перебувала в кріпосницькій залежності. Для Катерини драматизм ситуації посилюється її становищем матері-покритки, від якої відмовляються батьки. Вона примушена покинути рідну хату, село і тинятися світами².

Останню обстановку підкреслює і Євген Кирилюк у своїй монографії «Т. Г. Шевченко. Життя і творчість». Дослідник наводить таке місце з рецензії Белінського на твори Баратинського (1842): «Російський молодий офіцер на постої у Фінляндії спокушає дочку свого господаря, чухончку Еду добродушне, любяче, лагідне, але нічим особливим не відзначене від природи створіння. Покинута своїм спокусником, Еда вмирає від жалю. Ось зміст «Еди» — поеми написаної прекрасними віршами, сповненої душі і почуття. І цих небагатьох рядків, що їх сказали ми про поему, вже досить, щоб показати її безвідносну неважливість у сфері мистецтва. Такого роду поеми, подібно до драм, вимагають для свого змісту *трагічної колізії*, а що трагічного (тобто поетично-трагічного) в тому, що пустун спокусив дівчину і покинув її? Ні характер такої людини, ні її становище не можуть викликати до неї співчуття читача. Майже такий зміст, наприклад, повісті Лермонтова «Бела», але яка різниця!»³ Є. Кирилюк

відзначає, що дослідники, які зіставляли «Катерину» з «Едою», не згадували Белінського, і пише далі: «... докорінна відмінність між обома поемами і полягає в тому, що у Шевченка є та трагічна колізія, якої не було в Баратинського, «колізія материнства і суспільних умов за феодального ладу». Доля Катерини трагічна тому, що проти неї, як матері, спрямовані всі без винятку обставини життя в феодально-кріпосницькому суспільстві. Характер Катерини, її становище в суспільстві, в рідній сім'ї збуджує гаряче співчуття читача»⁴.

Ми згодні з вищезгаданими критиками в тому розумінні, що акцент у творі Шевченка перенесений від самого любовного сюжету на його наслідки для героїні і що, в результаті цього, трагічна розв'язка більш виправдана. Однак нам здається, що новочасна критика надто протиставляє Шевченка своїм сучасниками, виходячи з чисто соціологічних міркувань. Ця тенденція особливо відчутна в Родзевича. Немає якогось особливого міщанського чи дворянського сентиментального стилю, існує просто сентименталізм як літературна школа. Його впливи відчутні як у творі дворянина Баратинського, так і в творі «вчорашнього кріпака» Шевченка, і виявляються вони зокрема в постійних звертаннях автора до героїні з порадами, застереженнями, виразом співчуття. Це відповідало літературним уподобанням епохи. Щодо міри, з якою поет може зливатись з душевним станом героя, котрий належить до певного соціального стану, то вона не є прямо залежна від соціального походження автора. Вона може бути залежна і від ідеалів, а найбільше від життєвого досвіду письменника, від його сили перевтілення. Саме це міркування примушує нас приймати з певним застереженням об'єднання в одну групу всіх російських письменників, авторів епічних творів про спокушених і покинутих дівчат з

народу. Це стосується зокрема Євгена Баратинського, чия доля мала багато спільного з долею українського поета, хоч вони і були виходцями різних світів.

Будучи нащадком старовинного дворянського роду, майбутній видатний поет Євген Баратинський був викинутий на довгий час за борт суспільства, через дитячий вчинок, який далеко не заслужив на таке покарання. Після виключення з Пажеського корпусу, де вчилися сини вищого дворянства, щоб стати офіцерами, він повинен був прослужити майже шість років простим солдатом у Фінляндії і лише дев'ять років після покарання йому повернули звання офіцера і дворянські права. Цілком природною реакцією було з його боку те, що він скоро пішов у відставку, займаючись лише літературою і майновими справами.

Становище Фінляндії і настрої її населення були під час перебування в цих околицях Баратинського особливими. Країна, завойована Росією після поразки Швеції в російсько-шведській війні 1808—1809 рр., не хотіла підкоритися царизму, довелось придушити народний опір, тримати країну фактично в стані окупації. Баратинський не розумів фінської мови, знав дуже мало про місцеві звичаї, але внаслідок того, що сам знаходився в становищі людини несправедливо приниженої, співчував населенню. Саме співчуття послужило поштовхом до написання поеми «Еда», яка, на противагу думки цитованих авторів, не є лише розповіддю про легковажного гусара, який спокусив наївну дівчину, а є в першу чергу розповіддю про долю фінського народу. Принаймні так впливає з епілогу, невідомого Белінському, оскільки внаслідок цензурної заборони, він появився лише в 1860 році. В ньому Баратинський славить військові успіхи Росії, її могутність, але співаючи водночас гімн нескореному фінсько-

му народів, засуджує, хоч і непрямо, царизм, що придушує волю народів :

Но слава падшему народу
Бесстрашно он оборонил
Угрюмых скал своих свободу !

На думку Баратинського, однак, цей опір безперспективний, трагічний.

Шевченко, який ознайомився з цим популярним в свій час твором, написаним у 1826 році, десь у 30-х роках, не міг знати епілог. Але основний настрій поеми він міг відчутити з деяких місць, де зовсім без ентузіазму говориться про місію царського війська, скупо характеризуваної, як «полков бродячая судьбина», і цілком відкрито сказано про негативне ставлення народу Фінляндії до царських офіцерів. Про це свідчать загрозливі слова простого селянина, батька Еди :

Поверь, не сдобровать тебе с гусаром !

.....
Теперь ты рада слушать негодяя.

Худому научит. Беда падет на дуру.

Ще виразніше сказано, що недовір'я відноситься не до гусара як особи, а до цілої соціальної категорії, яку він представляє, словами самої Еди :

Нам строго, строго не велят
Дружиться с вами. Говорят,
Что вероломны, злобны, злобны все вы ;
Что вас бежать должны бы девы,,
Что как-то губите вы нас,
Что пропадешь, когда полюбишь.

Звичайно, ми не можемо поставити знак рівності між становищем Фінляндії і України в дану епоху. Але поневолювала їх одна і та ж сама ворожа народом сила — російський царат. Адже недарма Ленін схарактеризував Росію як «тюрму народів». Народи трималися в покорі при допомозі штиків, при допомозі армії. Шевченко негативно ставився до царського війська, змальовуючи темними барвами всіх його представників, в тому числі і українців, які, попавши туди, розкладались морально (див. повість «Близнецы»). У поемі Баратинського він відчув ноти співзвучні власним поглядам, мабуть тому так виразно перегукується початок «Катерини» з вищенаведеними місцями з поеми «Еда».

Кохайтеся, чорнобриві,
Та не з москалями,
Бо москалі — чужі люде,
Роблять лихо з вами.
Москаль любить жартуючи,
Жартуючи кине;
Піде в свою Московщину
А дівчина гине...

Причому і в нього, як в Баратинського, подібні висловлення вкладені теж в уста батьків героїні — простих селян. Та йдеться не тільки про слова, а про самі дії, про поведінку батьків Еди і Катерини з своїми доньками, які не поважали їхні напоучування.

Про співзвучність між творами свідчать також принципи, які лягли в основу окреслення постаті самої Еди і Катерини. Іменем героїні названо обидва твори, і для кожного з поетів дівчина з народу, доля якої описана, мала символічне значення, а не

лише вагу часткового випадку, як судив Белінський про твір Баратинського. Баратинський пише :

В доселе счастливой глуши,
Отца простого дочь простая,
Красой лица, красой души
Блистала Эда молодая.
Прекрасней не было в горах :
Румянец нежный на щеках,
Летучий стан, волосы златые
В небрежных кольцах по плечам,
И очи бледноголубые,
Подобно Финским небесам.

Краса Катерини і Еди подібні, хоч портрет першої намалюваний більш динамічно, відповідно законів поезії встановлених Лессінгом :

А де ж найде такі очі,
Такі чорні брови ?
На край світа, в Московщині,
На тім боці моря,
Нема нігде Катерини ;
Та здалась на горе !..
Вміла мати брови дати,
Карі оченята,
Та не вміла на сім світі
Щастя-долі дати.
А без долі біле личко —
Як квітка на полі.

Героїні представляють собою, таким чином, опое-тизований фольклором тип народної красуні двох країв — північного і південного. Отже, в задумі обох поетів вони мали б представляти фінський і український народи.

Намагання поставити в центр твору романтичний, узагальнений образ з символічним значенням національного характеру, безперечно зближує ці твори. Зауважимо, що між «Катериною» Шевченка та героїнями творів, з якими критики зіставляли її, — наприклад Ліза, героїня Карамзіна, Оксана, героїня Квітки-Основ'яненка — подібностей в цьому плані немає.

Навіть в образі спокусника є багато спільного. Як в Баратинського, так і в Шевченка, це гарний, легковажний офіцер, щедрий на обіцянки. До речі, про це свідчить і його характеристика у вступі: «москаль любить, жартуючи, жартуючи кине», що цілком відповідає моральному портрету «шалуна» гусара, накресленого Баратинським.

Відмінності між обома творами полягають не у вихідному пункті, а в еволюції персонажа. Баратинський не цікавиться образом спокусника після того, як він покинув героїню. Він просто поїхав, коли йому набридла Еда, зникаючи водночас і із поля зору автора. Шевченко ж слідкує за своїм персонажем, причому його портрет зазнає різких змін. Зустрівши Катерину в дорозі він викрикує: «Дура отвяжися. Возьміте прочь безумную». Далі, пізнавши «карі очі, чорні бровенята» свого сина, одвертається. Саме в цій сцені Шевченко вживає по відношенню до нього епітет «препоганий».

Психологічно персонаж Баратинського нецікавий. Це буденна особа, яка лише відбиває звичаї і мораль свого соціального стану. У Шевченка ж, в міру наростання колізії, образ спокусника набирає демонічних рис. Така еволюція пов'язана у певній мірі з просуванням героя на ієрархічній шкалі дворянського суспільства.

Адже офіцер на постої у фіналі показаний як «пан», який їде з родиною в берліні з шестирнею. І саме на цьому образі сконцентровується ненависть

поета проти всього класу, до якого належить персонаж, який представляє тепер вже не тільки офіцерство, а рівно ж і російське дворянство.

Така еволюція, до речі, спостерігається не лише в самій поемі. Вона предвіщає майбутні зміни в трактуванні поетом теми покритки. Адже сентенція «Кохайтесь, чорнобриві, та не з москалями» перетворюється в пораду дівчатам не кохатися з панами («Відьма»), а саме явище пояснюватиметься поетом у поемі «Якби тобі довелось» як неминучий наслідок феодального устрою.

Від Баратинського не можемо сподіватись такої інтерпретації описаних подій, тому образ спокусника в нього однозначний.

Відчутні зміни зазнає надалі в творчості Шевченка і сам образ спокушеної дівчини. З національного символу вона стає втіленням трагедії закріпаченого народу, а пізніше, в поемі «Марія», — виразником страждань і сподівань цілого людства. Передумови такої еволюції образу закладені також в «Катерині», і знову ж таки не на початку, а у фіналі, коли образ героїні зазнає помітної зміни внаслідок її поневірянь та її становища — зневаженої матері.

Та все, про що ми досі говорили, не являє собою суттєвих відступів від твору Баратинського, а становить лише подальший розвиток подібної теми на базі передумов, які існували рівно ж і в сюжеті «Еди», і в сюжеті «Катерини», не будучи розроблені з певних причин російським поетом. Щоб висвітлити справжні заслуги Шевченка, треба в першу чергу зважати на оригінальність його підходу до художнього розв'язання задуму.

Питання про творчий метод Шевченка в написанні «Катерини» є до цього часу дискусійним у рядянському літературознавстві.

Павло Филипович опублікував у 1924 році розвідку «Шевченко і романтизм», в якій твердив, що поетика Шевченка наскрізь романтична. З романтизмом пов'язував Филипович і нахил Шевченка до народно-пісенних прийомів, але і особливості його ліро-епічних поем, які відносив до розряду «баронічних». Думку про залежність стилю побутових поем Шевченка від поем Байрона відстоювали також О. Багрій у своїй розвідці «Т. Г. Шевченко і літературна обстановка» (1925) та С. Родзевич у статті «Сюжет і стиль в ранніх поемах Шевченка «Катерина» і «Слепая» (1926).

Родзевич поділяв думку Филиповича про те, що Шевченко «був і залишається романтиком». Згідно з Родзевичем, в композиції «Катерини» появились риси характерні для «байронічної», тобто романтичної поеми, а саме поділ її дії на ряд самостійних драматичних сцен, її вершинність, тобто наявність драматичної кульмінації, схильність до діалогічності і монологічності, наявність ліричних відступів, які попереджують і закінчують окремі сцени; лірична манера оповіді (запитання, оклики, тощо). Водночас, за темою і сюжетом, «Катерина», на думку Родзевича, наближається до сентиментальної повісті XVIII ст.

Є. П. Кирилук у статті «Геній народу» не погоджується повністю з твердженням Родзевича. Він зазначає: «Але й на ранньому етапі Шевченко не був суто романтиком. Навіть типово романтичні поезії, незважаючи на елементи фантастики, не протистоять різко реалізму. У «Кобзарі» немає містики, ірраціональних мотивів. Сама фантастика народнопісенного характеру, в поезіях багато життєвих, побутових деталей. І, нарешті, навіть на ранньому етапі є твори, в яких виразно виступають

реалістичні тенденції. Це слід сказати передусім про поему «Катерина» (1838). Самий жанр ліро-епічної поеми пов'язаний з романтизмом, мають місце деякі риси сентиментальні, але *провідною тенденцією* (підкреслення наше — М.Л.К.) у творі Шевченка є реалістична простота, життєвість»⁵.

Подібну думку висловлює і П. Г. Приходько у книзі «Шевченко і український романтизм 30—50-х рр. ХІХ століття» (Київ, 1963). Автор зазначає, що Катерина містить в собі ті основні елементи, з яких розвинеться в зрілий період реалістична побутова поема Шевченка (стор. 220). Переходом до дальшої реалістичної творчості Шевченка вважає «Катерину» і російський радянський літературознавець М. Бельчиков в монографії «Тарас Шевченко» (1956).

На нашу думку, поетика «Катерини» спирається цілком на поетику романтизму, і порівняння з такою чисто романтичною поемою як «Еда» Баратинського підтверджує це положення.

Приналежність обох поем до романтизму доводиться перш за все їхніми жанровими ознаками.

В своєму рефераті на VII-му міжнародному з'їзді славістів (Варшава, 1973 р.), присвяченому темі «Російська поема епохи романтизму в зв'язку з західними літературами», чеська дослідниця Данута Кшицова вказувала, що на відміну від сентименталізму російський романтизм розвивав не прозові, а віршовані повісті, підхопивши цим самим спадщину класицизму. Одночасно романтизм, однак, виступає в російській літературі і продовжувачем сентименталізму, оскільки поети-романтики, подібно до письменників сентименталістів, черпають теми з сучасного життя, змальовуючи своїх героїв скромними, звичайними людьми, і навіть називають свої поеми, як і сентименталісти, «повістями». Російська побутова поема епохи романтизму і є, властиво, ви-

твором двох літературних традицій, і типовим виявом цього злиття є твори писані чотиристопним ямбом, який продовжував шестистопний ямб, (російський варіант александринського вірша французьких класицистів XVII століття), що передавали піднесеними, урочистими фразами і ритмами банальні пригоди пересічних людей.

Така характеристика повністю підходить і до поеми Баратинського «Еда». Твір написаний мовою, яку вживали Ломоносов, Сумароков, Тредіаковський, Державін у бездоганних, дещо одноманітних ямбічних віршах, хоч герої не належать до вищих суспільних сфер. Автор у передмові до окремого видання поеми висловив свій намір розкрити в «невеликій повісті» життя простих людей, більше того, він вважає потрібним вибачитись за надмірну простоту свого задуму: «Письменник відчуває недовіку своєї віршованої спроби. Цілком можливо, що його повість була б цікавішою, якби її дія відбувалася в Росії, якби її хід не був таким звичайним, одним словом, якби вона містила в собі більше поезії і менше дрібних деталей. Але тривалі роки, проведені автором у Фінляндії, фінська природа і звичаї її жителів глибоко вкарбувались в його уяві».

Баратинський був твердо переконаний, що в своїй поемі він поетично змалював життя і звичаї фінських селян, природу Фінляндії. Це, звичайно ж, не так. Норвезький дослідник Гейр Хетсо, автор монографії про Баратинського, відзначає деяку умовність картин і образів «Еди». Навіть ім'я героїні давньо-скандинавського походження і не зустрічається в околицях описаних у поемі. Дослідник вважає, що в образі Еди важко знайти які-небудь фінські національні риси⁶.

Нам здається, що в ньому тяжко знайти і які-небудь селянські риси. Еда швидше міщаночка, ніж

селянка. Вона робить кнікси (реверанси), дарує коханому квіти, слідкує за дрібномістечковою модою :

В бумажки мягкие она
Златые кудры завернула,
Снять поспешила как-нибудь
Дня одевания неловки,
Тяжелодышущую грудь
Освободила от шнуровки.

Гейр Хетсо зазначає також, що пейзажів, подібних до описаних Баратинським, немає в місцевостях де проживав поет, і що його Фінляндія є, власне, відображенням країни описаної в «Творах Оссіана». Адже, знаменита містифікація Макферсона сприймалася в свій час, як оспівування природи північної Європи взагалі⁷.

Цю невідповідність помітили і сучасники. На закиди про те, що малюнки природи в «Еді» гіперболічні, поет відповів : «В поезії кажуть не те, що є, а те, що здається»⁸. І мав по-своєму рацію, оскільки саме такими описами природи добивався такого роду ефектів, якого шукали романтичні поети. З цього погляду Г. Хетсо відмічає : «Оссіанівська картина «суворого краю», з величними горами, одягнутими в «журливий мох» сама по собі традиційна. Однак зображення суворої природи відіграє важливу роль у композиції поеми, оскільки мотивує любов гусара і відтіняє красу Еди. Саме з опису природи виростає образ героїні, «блідо-голубі» очі якої подібні до фінського неба, що нависає над страхітливими фінськими скелями»⁹.

Таким чином в «Еді» маємо яскраву ілюстрацію того, що означала для романтика Баратинського вимога створення «місцевого колориту».

Природа України в «Катерині» умовно романтична, як і природа Фінляндії в Баратинського. Якщо російський поет пише :

Там дол очей не веселит ;
Гранитной лавой он облит ;
Главу одевши в мох печальный,
Огромным сторожем стоит
На нем гранит пирамидальный,

то у Шевченка читаємо :

Попід горою, яром, долом,
Мов ті діди високочолі,
Дуби з гетьмащини стоять.

До речі, навіть гіперболізована давність дубів має свою паралель у Баратинського. Його скелі також «дряхлаые» і він вигукує :

Не мира ль давнего лежат
Пред ним развалины угрюмы ?

Спільною в обох поемах є і пов'язання розгортання дії з змінами пейзажу, щоб в такий спосіб підкреслити контрасти і посилити драматичні моменти. Кохання Еди зображувалось Баратинським на тлі весняної і літньої природи. Коли ж гусар покинув її, наступила зима, річки замерзли, як самі її почуття, небо заволокло туманами, як і вогонь її очей, нарешті почалась заметіль. Еда вслухується в неї, накликає смерть, сподіваючись, що буря рознесе спогад про неї :

Ты мне постыл, печальный свет !
Конца дождусь ли я, иль нет ?
Когда, когда сметешь ты, вьюга
С лица земли мой легкий след ?

Когда, когда на сон глубокий
Мне дасть могила свой приют
И на нее сугроб высокий,
Бушуй, ветры нанесут ?

Кохання Катрі розквітає в подібній декорації. Вперше про це сказано лаконічно «Полюбила молодого, В садочок ходила», вдруге, вже ретроспективно, після того, як стала матір'ю, більш яскраво :

Зеленіють по садочку
Черешні та вишні ;
Як і перше виходила,
Катерина вийшла.
Вийшла, та вже не співає,
Як перше співала,
Як москаля молодого
В вишняк дожидала.

Коли Катерина пішла собі, вигнана батьками, ще кричали в лісі сови, понад шляхом, щирцею, ховрашки гуляли, вона ще мала змогу на полі під копою сина забавляти. Але під час її блукання наступила зима. Саме серед суворого зимового пейзажу відбувається драматична зустріч Катерини з москалем :

Реве, свище заверюха
По лісу завило :
Як те море, біле поле
Снігом покотилось.
Вийшов з хати карбівничий,
Щоб ліс оглядіти,
Та де тобі ! таке лихо,
Що не видно й світа.

Саме в таку погоду виходить вона до військових, блукає боса лісом, а нарешті кидається в ставок.

Взявши, як і Баратинський, сюжет із життя звичайних людей, Шевченко переносить події, подібно йому, в романтичний кадр.

Але незвичною є не лише декорація драми, незвичними є в обох поемах і самі ситуації, в які поставлені герої. Йдеться, певно, не про те, що сталося з героями, а про «мізансцену» життєвих пригод, яка цілком відповідала естетиці романтизму.

Одним з головних аргументів, які наводяться критиками для доказу реалістичності поеми, є її сюжетні ситуації. Але подібні ситуації зустрічаємо і в Баратинського. Правда, в «Катерині» описано більше ситуацій, не менш драматично загострених, саме в плані уподобань письменників романтиків, яким ішлося головню про те, щоб вразити фантазію і зворушити серце читача. Батьки Еди тільки загрожують доньці, батьки Катерини справді женуть її з хати, вона блукає з дитиною на руках, голодує, просить милостині в чумаків; відкинута милим, відбирає собі життя; хлопчик виростає жебраком, його пізнає батько, але цурається його. Остання сцена — чисто романтична. Навряд чи письменник реаліст допустив би того, щоб батько пізнав та ще з бігу карети дитину, яку ніколи не бачив, зустрівши її просто по дорозі. Тим більше ніколи не нагромаджував би у відносно невеликому творі стільки «гострих» сцен.

Відносно більша художня вартість «Катерини» у порівнянні з «Едою» у жодній мірі не завдячується тому, що перший твір реалістичний, а другий — романтичний. Ми дозволяємо собі навіть дещо парадоксальне твердження. «Катерина» краща тому, що більш послідовно вкладається в систему вимог романтизму, ніж «Еда».

Кожна нова школа виступає на арену літературного життя, намагаючись подолати обмеженість «конвенцій» попередньої в ім'я більшої правдивості, більшої правдоподібності, зрештою більшого «реалізму». Така була і позиція романтиків по відношенню до класицистів. Це особливо яскраво виступає в знаменитому літературному маніфесті французького романтизму, в передмові Віктора Гюго до драми «Кромвель» (1827). Він писав: «Що найбільш дивує, це те, що догматики претендують, що їх правило двох єдностей ґрунтується на правдоподібності, тоді як саме реальне їх убиває... Поважні персонажі, поставлені, як античний хор між драмою і нами, виступають на сцені, щоб розповісти нам, що відбувається у храмі, в палаці, на площі, а нам найчастіше хочеться вигукнути: Насправді! То ж поведіть нас туди. Нам було б цікавіше, все це повинно бути гарним, його варто побачити!». ¹⁰

«Поезія народжена християнством, поезія нашого часу — це драма, характеристика драми це — реальність», писав тут же Гюго, вимагаючи від театру поєднання величного і гротескного.

Отож вимогою реальності, правдивості пояснював великий французький поет-романтик, як необхідність наявності місцевого колориту, так і гармонію контрастів — головних рис нової поетики.

Ввівши в російську поезію картину життя фінських селян, Баратинський діяв цілком в дусі романтизму. Але він не був послідовним у цьому напрямі. Він побоювся, що реальні картини фінської природи не вразять фантазію читача, і він замінив їх «оссіанським» пейзажем. Шевченко ж поєднав вимогу гармонії контрастів і вимогу зображення місцевого колориту тому, що для нього не було нічого величнішого, прекраснішого, ніж природа України, яку він, як справжній романтик, змальовує

в своїх крайніх, могутніх проявах, будуючи на цих контрастах художні ефекти своєї поеми.

Те саме можна сказати і про стильові особливості обох поем. Звернімося знову до Віктора Гюго. У цитованій передмові він писав: «Не існує правил і моделей, або точніше: немає інших правил як загальні закони природи, які витають над цілим мистецтвом, і специфічних законів, які для кожної композиції впливають з умов притаманних кожному сюжету».

Щодо першого пункту, то поема Баратинського досконала. Автор змалював достовірні характери, переконливо розкривши переживання героїв. Він чудово відтворив в своєму творі риси притаманні людській природі. В цьому відношенні ми повинні віддати йому належне як письменникові, який поряд з Пушкіним стояв біля колыски російської літератури ХІХ-ст., яка прославилася мистецтвом «людинознавства».

Щодо другого пункту, то автор не міг, через ряд об'єктивних причин, здійснити гармонію між задумом і виконанням. Він щиро хотів подати в творі сцени з життя простих фінських селян, але йому бракувало саме знання національної специфіки цього життя, і в той же час над ним тяжіла літературна норма сучасної йому російської поезії, яка виробилась на змалюванні іншого національного і соціального середовища. Внаслідок цього стиль поеми позбавлений тієї простоти, яка так необхідна для відтворення події з життя народу. Стиль «Еди» традиційний, він бере свій початок у класицизмі, як і стиль всієї російської романтичної побутової поеми, внаслідок великого авторитету, яким користувався тоді цей літературний напрям (навіть після того, як сентиментальна повість і комічна опера підірвали підвалини класицизму і повернули словесність обличчям до звичайного життя, класицизм

продовжував тривалий час грати роль своєрідного літературного еталону). З тієї ж причини і романтичні поеми, сюжетно пов'язані з сентименталізмом писалися класичними ямбами. Персонажі цих творів — люди з народу, які, виражаючи свої почуття, говорять між собою або роздумують про себе високим стилем. У такому ж стилі веде розповідь і Баратинський, як в авторській мові, так і в мові персонажів. Досить згадати вищенаведені роздуми простої фінської дівчини Еди, яка бажає собі смерті. Але так пишномовно виражається і банальний гусар :

Бегу отселе, но душой
Останусь в милой мне пустыне.
С тобою видеть я любил
Потоки те же, те же горы,
К тому же небу возводил
С небесной радостью взоры :
С тобой в разлуке свету дня
Уже не радовать меня !
Я волю дал любви несчастной
И погубил, доверясь ей,
За миг летящий, миг прекрасный
Всю красоту грядущих дней.

Щодо авторської мови, то в ній наявні архаїзми і слова з книжної лексики. Це слова як : *нега, лобзание, чело, одр, ложе, ланиты, судьбина, хлад*. Так само книжні, часом надто абстрактні, іншим разом надто вишукані і його епітети та метафори : *страстное забвенье, гибельная страсть, влажный пламень, призрак счастья*. В образній передачі душевного стану героїв переважають витончені порівняння, причому з філософським нахилом. «Селянка» Еда і молодий гусар висловлюють свої почуття такою ж

мовою, як поет — виходець з вищого дворянства, — Ленський в романі Пушкіна «Євгеній Онегін».

Читач стрийняв поему на тлі поетичної норми епохи, і вона мала успіх. Але з бігом часу все яскравіше виступала невідповідність між сюжетом і стилем твору, і він поступово переставав хвилювати.

Цілком іншою була доля «Катерини». Та щоб розуміти її, треба зробити невеликий історико-літературний відступ.

Особливості стилю «Еди» Баратинського пояснюються безперервністю розвитку мови художньої літератури в Росії, починаючи з XVIII століття. Кожний визначний художник лише удосконалював здобутки попередників, наближення до розмовної мови робилось поступово. До вироблення звукової організації, лексики і семантики поезії спричинився зокрема Жуковський. Розроблені ним сталі конфігурації були перейняті і Пушкіним і його поколінням, в тому числі й Баратинським¹¹.

В українській літературі справа виглядала цілком інакше. Письменики XVIII століття, в тому числі і Сковорода, писали мовою близькою до російської літературної мови. Публікація в 1798 р. перших частин «Енеїди» Котляревського ознаменувала собою різкий злам. Скориставшись тим, що естетика класицизму дозволяла вживання просторіччя, народної мови в низьких жанрах, Котляревський написав своєю іроїкомічну поему не російською, а українською мовою, відкриваючи цілу смугу панування бурлескної літератури українською мовою. Але сам Котляревський, автор «Наталки Полтавки», як і його наступники, сентименталісти і романтики, відчули потребу відвоювати право громадянства української мови і в поважних, високих жанрах. Їх наміри, однак, не завжди покривались і відповідною мовною «компетенцією». Доки «код» цієї нової поетичної мови не був розроблений, відчу-

вались цілий час хитання, непевність. Не випадково у передмові до «Кобзаря» 1847 р. Шевченко розглядає своїх попередників майже виключно з погляду вжитої ними мови, докоряючи їм за її незнання, та за нахил до бурлеску. Справді, для цього був потрібний геній великого Кобзаря, його бездоганне чуття поетичних валентностей народної лексики, щоб до кінця розробити українську поетичну мову. Приклад «Катерини», одного з відносно ранніх творів Шевченка, допомагає нам вияснити, в яких напрямках і за яким принципом розроблявся ним цей «код».

Шевченко приступив до написання українською мовою твору сюжетно подібного до твору Баратинського без баласту книжної поетичної лексики і книжних метафор. Зате чудове знання української народної мови і народної традиції підказали йому, як здійснити вимогу романтичної поезики щодо створення місцевого колориту на рівні художніх деталей і зображувальних засобів. Внаслідок цього стиль Шевченка якраз виявився цілком адекватним для того, щоб розповісти про долю дівчини з народу, яка полюбила людину чужого їй соціального стану.

Фольклор збагатив поезію Шевченка, зокрема, пластичним епітетом з однозначним символічним наповненням, і пестливими формами слів, які надавали розповіді особливої емоційності.

Кожний епітет в «Катерині» сповнений безпосереднього чуття. Поняття людської краси виражене колористичними епітетами: *чорнобривий, чорнобрива, чорнявий, карі* оченята, *біле* личко, *цвіт рожевий*¹². Симпатія до персонажів передається звичними, традиційними в народі формулами ніжності: *голубонька, квіточка, янголятко*; або зменшувальними суфіксами: *батечко, ненька, дитинка, серденько, слізюньки, хустиночка, свитинка*. Отже, не

тільки персонаж потрапляє в цю атмосферу ніжності, а й усе те, що з ним пов'язане. Більше того, навіть природа, яка стала свідком короточасного щастя Катерини, охоплюється цим процесом ліризації: *зіроньки, садочок, нічка темнісінька*. Атмосфера ліризму посилюється і широким вживанням постійного епітета фольклорного походження: *милий чорнобривий, дрібні сльози, тихий Дунай, червона калина, широкий світ, темний ліс* і т.п.

Але фольклорність цього художнього арсеналу не є аж ніяк синонімом до його реалізму. Шевченко підкорює цей арсенал вимогам саме романтичної поетики, яка ставила вище чутливість, ніж розум, підпорядковуючи всі явища суб'єктивності автора, яка проектувалась на все навколишнє. Невипадково ж лірика і драматургія були улюбленими жанрами романтизму, — визначальні риси якого є саме ліричність і драматизм. Про те, як ці вимоги функціонують у стилістичній тканині «Катерини», свідчить хоча б така цитата: Катерина блукає в заметіль, буря втищується, мати дивиться на дитину: «умите сльозою, червоніє, як квіточка вранці під росою». Тут, власне, перед нами фольклор, але весь підкорений поетиці романтизму з його культом почуття, з його чутливістю до життєвих контрастів.

Це варто підкреслювати тому, що стиль Шевченка став на довгі десятиліття, залишившись у певній мірі дотепер, для українських письменників вищим еталоном художності. Внаслідок того сильний струм ліризму часом затоплює навіть твори реалістичного спрямування.

Другий елемент «Катерини», який перетворює поему на адекватне втілення сюжету з народного життя — це багатство етнографічного матеріалу. У творі згадується про звичаї весілля, похорону, сказано, що на могилу дівчини садять червону калину, що матері — дітовбивці топлять дітей до схід сонця.

Говориться в творі і про історичні та побутові пісні поширені в народі, зокрема «Пісня про Гриця». Читач ознайомлюється з такими типовими для тогочасової України постаттями як чумаки, сліпий кобзар, дитина поводитир. Причому етнографічний матеріал перетоплений в художній матеріал, оскільки він багатфункціональний, семантично багатозначний. Коли, наприклад, чумаки, що співають «Пугача», зустрічають Катерину за Києвом, вони думають про себе: «мусить бути з прощі». Цим водночас сказано і про звичність явища прочанства, про типовість даної постаті, але і про ставлення чумаків до бідної молодої жінки, про їх співчутливість та гуманність. Пожалівши Катерину, вони дають їй дрібну монету, шагу. Ця деталь відіграє певну роль в композиції поеми, оскільки грубе, зневажливе ставлення москалів до Катерини різко контрастує в поведінкою чумаків.

Це саме ті «дрібні деталі», що їх було так мало в поемі Баратинського. У Шевченка їх багатство і художня значимість створюють приголомшуюче враження непідробної правди життя, яке протягом майже півтора століття робило «Катерину» улюбленим твором українського народу, забезпечивши йому безсмертя.

ПЕЙЗАЖ У ВАСІЛЕ АЛЕКСАНДРІ, ІЗИДОРА ВОРОБКЕВИЧА І ОТОНА ЖУПАНЧИЧА

МОМЕНТ СХРЕЩЕННЯ ТРЬОХ ЛІТЕРАТУР

Чим більше заглиблюємось у вивчення різних літератур, тим більше розкриваємо їхні спорідненості. Однак, встановлення прямих генетичних зв'язків досить трудне і ризиковане завдання, бо часто навіть там, де все вказувало б на безпосередній вплив, виявляється, що існує лише залежність від спільної моделі, і впливи розкриваються, навпаки, там, де найменше на це сподіваєшся. Зокрема такі «сюрпризи» виявились у дослідженні матеріалів використаних у цьому розділі.

Спочатку скажемо кілька слів про письменника, який представлений тут як зв'язуюча ланка між румунською, українською і словенською літературою, про Ізидора Воробкевича. Потомок православного роду з Литви Оробко де Млака, відомий в літературі й під псевдонімом Данило Млака, священик, композитор і поет, збирач фольклору, вчитель Чіпріана Порумбеску і Євсебія Мандичевського, автор першого підручника гармонії румунською мовою і музики до творів чільних румунських поетів, але і українських віршів, повістей та оперет, Ізидор

(Сидір) Воробкевич справді представник культури обох сусідніх народів. В його надрукованих українських творах і ненадрукованих румунських віршах цілком природно дошукуватися впливу улюблених його румунських поетів, зокрема Емінеску і Александрі. Якщо відносно його балад написаних румунською мовою вплив Александрі безперечний, дещо складніше ставиться проблема його пейзажної лірики. Справді, на перший погляд здавалось би, що він писав численні вірші, підказані тематично «Пастелями» Александрі, зокрема пастеллю «Кінець осені». Ми самі в надрукованих на цю тему працях дошукувались переважно таких зв'язків, підкреслюючи при тім, що частково причиною подібності могла бути і залежність обох письменників від фольклору¹. Тут хочеться звернути увагу на ще одну обставину, а саме наявність віддаленого спільного джерела мотиву «впалого листа» — відома елегія французького поета преромантика Шарля Мільвуа (1782—1816) «*La chute des feuilles*» (Падіння листа), яка має такий зачин :

De la dépouille de nos bois
L'automne avait jonché la terre ;
Le bocage était sans mystère,
Le rossignol était sans voix.

Перша ознака прямого впливу це, звичайно, подібність ритмічного малюнка. І саме ритмічний малюнок цього зачину повторюється у вищезгаданій пастелі Александрі (румунський заголовок *Sfirșit de toamnă*). Александрі підхоплює в творі і пейзаж осені з падінням листа та умовканням птахів, замінюючи, однак, мотив смерті, позначеного останнім листям, яке падає, на мотив розставання людини з своїми ілюзіями. В Александрі випущений в

рівній мірі і роздум Мільвуа про загублену молодість. Вірш Александрі має такий зачин :

Oaspeții caselor noastre, cocostîrci și rîndunele
Părăsit-au a lor cuiburi ș-au fugit de zile rele ;
Cîrdurile de cucoare, înșirîndu-se-n lung zbor,
Pribegit-au urmărite de al nostru jalnic dor.

Близькість із твором Мільвуа, підмічена і румунськими критиками², зовсім не випадкова. Вона пояснюється не тільки прекрасним знанням поетом французької мови і культури, але і надзвичайною популярністю елегії, відомої в румунському перекладі ще з 1837 р.

Однак твір Мільвуа користувався великою популярністю і в сфері іншої культури, яка могла бути добре відома Воробкевичу, а саме в сфері російської і української культур. Елегія часто перекладалась на російську мову, при чому одним з перекладачів був Леонід Глібов³, який пізніше написав за його мотивами свій знаменитий романс «Журба» (1859), перейнявши з оригіналу інший момент, ніж Александрі, — а саме тугу за молодістю, яка не вернеться ніколи, хоч «вернеться весна». Серед поетів, які писали вірші під впливом елегії Мільвуа, рахувались Пушкін, Баратинський, Язиков, Батюшков, Козлов, але і українські романтики. Це літературне кліше зустрічається і в численних творах, написаних Воробкевичем на тему прив'ядання, а саме: «Літо було, птахи лугом мило щебетали», «Снується павутиння по полю, як той шовк», «Вже рожі всі відцвіли, зів'ялий лист паде». В усіх цих віршах скороминучість життя порівнюється із зміною пір року і, на відміну від Александрі, поет говорить не взагалі про людину, а переважно про себе.

І все ж, незважаючи на те, що перед нами явно літературний штамп, не можна заперечити наявності в деяких віршах Воробкевича на тему прив'язання прямого впливу Александрі. В них існує надто багато художніх деталей, які перегукуються із згаданим твором румунського поета і які не можна пояснити лише українським народним мотивом догнання молодих літ, ані популярністю паралелі між людським життям, людськими надіями і зміною пір року в російській і українській літературах.

Ось вірш 1901 р., який носить подібну назву *Осінь* :

Давно вже попрощали нас
З-під неба журавлі,
Пташки замовкли у гаях
І втихло на землі.
Вже ліс убрав багровий стрій,
Зів'ялий лист паде,
В гостину з півночі до нас
Грізна зима іде.

У Александрі написано про майже те саме : «Гості наших домів, бузьки і ластівки, Покинули свої гнізда і втекли з-перед лихих днів. Зграї журавлів, шиковані в довгий політ, Помандрували, і слідом за ними тягнеться наша туга. Зелене поле тепер сумне і зів'яле, Покритий памороззю луг здається тепер іржавим». Окрім таких подібних деталей, треба підкреслити і описовий характер вірша, відмову від алегоричної інтерпретації пір року як долю самого поета, і зосередження на змалювання самої природи, — це все риси, які зближують ці два твори.

Таким чином можна говорити про певні інтерференції між поезією Воробкевича і поезією Алексан-

дрі на фоні спільного для обох поетів розроблення літературного мотиву осені, причому в межах цього мотиву можна знайти і вірш безпосередньо надиханий поезією Васіле Александрі.

Інакше стоїть справа, коли звернутись до мотиву вечірньої тиші. Звичайно, і тут не слід виключати залежність поетів від певних традиційних літературних мотивів. Поети часто описували спокій вечора, причому деякі пов'язували його з ідеєю про вічний спокій, про смерть (Ламартін, Гете, Бодлер) інші бажали такий же спокій душі коханих (Ленау, Емінеску). У Васіле Александрі і Воробкевича спільним є, однак, більше самого мотиву — спільною є поетична думка — намір виразити через образ вечірнього спокою почуття любові до батьківщини. Тут ми маємо справу з безпосереднім, генетичним зв'язком, причому вплив цілком звичайно іде від Александрі до Воробкевича, оскільки Александрі міг знати Воробкевича як композитора, автора мелодій до своїх творів, але в жодному разі не як українського поета.

Найбільше порушив фантазію Воробкевича вірш Александрі *Noaptea* :

Noaptea-i dulce-n primăvară, liniștită, răcoroasă
Ca-ntr-un suflet cu durere o gândire mîngăioasă.
Ici, colo, cerul dispare sub mari insule de nori,
Scuturînd din a lui poale lungi și răpizi meteori.

Pe un deal în depărtare un foc tainic strălucește,
Ca un ochi roș de balaur care-adoarme și clipește.
Sînt păstori în șazătoare, sau vreo ceată de voinici ?
E vro tabără de care, sau un rond de tricolori ?

Cătră munți prin întuneric un lung bucium se aude.
El amînte suvenirul celor timpuri negre, crude,
Cînd din culme-n culme noaptea buciumele răsunaу
Și la lupte sîngeroase pe români îi deșteptau.

Acum însă viața-i lină ; țara doarme-n nepăsare !
Cînd și cînd un cîine latră la o umbră ce-i apare,
Și-ntr-o baltă mii de broaște în lung hor orăcăiesc
Holbînd ochii cu țintire la luceafărul cerese !

У цьому вірші яскраво виступають найкращі риси таланту Александрі — пейзажиста, визначені критиком Г. Санієлевичем : «Прозорість мови стає ідеальною : реальність з її рухами, формами, звуками проривається крізь форму, ритм, звуки вірша, як через тонкий серпанок, який прилягає до тіла і дає змогу окреслюватись його контурам»⁴.

Як і в пастелі *Кінець осені*, тут знайдемо роздуми, міркування про радощі і розчарування людини. Порівняння в другому рядку першої строфи, хоч і виражене в узагальненій граматичній формі, вказує на нахил поета-романтика до сповіді. Але це сказано лише мимохідь, далі увага сконцентрована на природу. Незважаючи на чарівність картини, вона не є казковою, не представляє собою втечу від життя, а є лише відображенням рідного ландшафту. Ця обставина підкреслена поетом за допомогою етнографічних і історичних посилань.

Сильне почуття патріотизму випромінюється рядками вірша, в яких поет оспівує тишу весняної ночі і послуговується для її передачі локалізованими художніми деталями, відтворюючи сцену зібрання навколо багаття чабанів, протяжний звук трембіти, який кликав в часи випробувань і слави відважних до бою. Не оминає поет і такі буденні деталі як гавкання собак серед ночі і квакання жаб у болоті. Хоча ці рядки не позбавлені певного іронічного відтінку, поет не має на меті, подібно до авангардистів початку ХХ століття, деестетизувати вірш. Він лише підкреслює ідилічність звичайного життя румунського села, описуючи мир і спокій, якого не турбують ніякі страшні події.

Нічні пейзажі зустрічаються часто і в поезіях Воробкевича. У таких віршах, як *Ліс дримає, лиш верхами тихий вітер шелестить* (1835), *Над Черемошом* (1888), спостерігається тенденція подібна Александри, а саме локалізувати картину ночі. Воробкевич змальовує її в гірській місцевості північної Буковини; згадка про Карпати і Черемош підкреслює, до речі, у другому вірші намагання географічного окреслення описуваної зони.

Бажання локалізації картини виявляється і в етнографічних деталях. У першому вірші згадується про спів *фльоари* — слово відоме лише в західних частинах України, а в другому вірші говориться про звуки трембіти, про керманіча і дарабу. Як в Александри, фльоара або трембіта, — народні інструменти — проривають своїм звуком нічну тишу, і за допомогою звукового контрасту посилюється відчуття атмосфери нічного спокою. Але окрім загальних моментів, згадані поезії не свідчать про безпосередній вплив вірша Александри *Ніч*, більш того, згадка у вірші *Над Черемошом* про спів керманіча: «Бувай здорова, моя мила», — вносить до нього любовний елемент, причому елемент романсу. Тенденція до пісенно-романсових шаблонів, характерна віршам Воробкевича, відсутня в «Пастелях» Александри — циклі чисто пейзажної, описової лірики.

Подібна описовість у зображенні ночі зустрічається у Воробкевича, як це не дивно, у творі названому ним «піснею». Йдеться про його популярну «Вечірню пісню», датовану 1869 роком. У творчості Воробкевича саме цей вірш стоїть найближче до пастелі Александри *Ніч*, опублікованій роком раніше. У той же час деякі образи «пісні» Воробкевича нагадують пастель Александри „*Miezul iernii*“ — «Середина зими» (назва в рукописі „*Noapte de iarnă*“ Зимова ніч), — яка появилася 1 лютого 1869 р. Зокрема, нам здається, що порівняння природи з ве-

ликою церквою, в якій світять зорі і сторожує місяць, нав'яне саме останнім твором Александрі.

Ось текст «Вечірньої пісні» :

Сонце ся сховало
За високі гори —
Тихо все дримає :
Луг, дубрава, бори.
Дзвіночок там чути,
Місяць небом сяє,
В байраці маленький
Соловій співає.
Вітрець потягає,
Потічок шепоче,
Яскраво сіяють
Зорі серед ночі.
Дримає береза,
Заснула смерека,
Чути лиш флюяру
Вівчарську здалека.
Світ, мов церква божа,
Мирно, тихо всюди.
Від тяжкої праці
Знемоглися люди.
А місяць, мов сторож,
Ходить небом тихо,
Тішиться, що кождий
Забув своє лихо.

Аналогічні тут з пастеллю Александрі *Ніч* трохаїчний ритм і послідовність парних рим, як і екстатичне ставлення по відношенню до природи, яка розглядається як гармонійна, урівноважена сила, в яку людина, зокрема житель села, включається як її частина. Таке ставлення до природи підказане вже самим моментом вибраним для опису, але і міруваннями обидвох поетів. Александрі відзначає :

«життя — спокійне, країна спить безтурботно, весняна ніч навіває спокій, як втішна думка для зболілої душі», а в Воробкевича міркування приписується місяцеві, який «тішиться, що кожний забув своє лихо». Думка обох поетів видимо спрямована в той самий напрям.

Великий словенський поет Отон Жупанчич, один з корифеїв школи «словенська модерна», яка принесла з собою оновлення словенської літератури, не знав творчість Александри, але був у певній мірі ознайомлений з українською літературою і фольклором. Між іншим, він захопився творчістю Воробкевича, яка була досить широко представлена у відомому збірнику Костянтина Паньківського *Русский співаник*, виданому у Львові товариством «Просвіта» у 1888 році і перевиданому в 1899. Отон Жупанчич вивчив досить уважно цю збірку, яка включала тексти пісень фольклорного і літературного походження, і неодноразово повертався до неї. Про це свідчить лист Йосипа Мурна-Александрова до Йоже Абрама, який датується 1897 р,⁵ стаття Трентара (псевдонім Йоже Абрама, перекладача на словенську мову Шевченка) *Spomini na dr. Jan Evangelista Kreka*⁶, в якій сказано виразно, що Жупанчич читав з насолодою книгу «Русский співаник» і переклав з неї вірш Данила Млаки (псевдонім І. Воробкевича) «Сонце ся сховало за високі гори», і нарешті стаття Йоже Махніча *Zupančičevi prvi nastopi v javnosti*⁷, в якій також сказано, що саме з цієї збірки переклав Жупанчич згаданий твір Воробкевича разом з двома українськими народними піснями, яким дав назву *Veter* («Вітер») і *Bora* («Дві сосни»). Ці переклади появились у 1894 і 1895 роках, отже тоді коли поет мав 16 і 17 років.

Ось текст *Вечірньої пісні* у перекладі Жупан-
чича :

Sonce se je skrilo
za visoke gore,
tihi son odeva
log, dobrovo, bore.
Zvonček le je čuti,
mesec z neba seva,
v lesu drobni slavec
milo pesen peva.
Veter lahen lece
potok mi šepeče,
sredi noci zvezdia
jasni žar leskeče.
Brezo in smereko
sni so že objeli,
le pastir zamisljen
poje sik svireli.
Svet kot hram je božji,
vse v tihoti sniva,
od napora, dela
človek odpočiva.
Mesec kakor stražnik
z neba se ozira,
srčno veseli se
zemelskega mira.

Переклад відзначається високою майстерністю і свідчить про те, що молодий поет проникся чарівною атмосферою оригіналу, зумівши зберегти чистоту і граціозність вислову. Однак ідеться не про принагідний переклад, про випадковий факт літературних контактів. *Русській співаник* залишив глибокі сліди у свідомості поета. У своєму назакінченому листі до Цветки Голара, датованого 1909 роком, Жупанчич писав, звертаючись думами до свого ду-

ховного батька Крека, який колись позичив йому цю книгу: «Хвала тобі мужу, який перший відкрив мені двері до храму філософії, який вів мене до Шекспіра, Пушкіна, Шевченка, малоруських і сербських народних пісень. На сьогодні досяг би більше, якби залишився під твоєю рукою, доки потребував керівництва і турботи»⁸. Про те, що першою літературною школою для нього були словенські, українські і сербські народні пісні, і що з українськими народними піснями ознайомив його Крек, говорив Жупанчич у інтерв'ю, яке взяв йому 1911 року критик Ізидор Цанкар⁹. Нарешті, Люс'єн Теньєр, автор прекрасної монографії про життя і творчість Жупанчича, писав у 1931 році: «ця перша течія мала тривалий вплив на Жупанчича. Від нього ідуть не тільки малоросійські мотиви, які надихнули його наступного року (див. зокрема «Дві сосни»), але і написана 15 років пізніше (1908 року) його знаменита *Дума*, заголовок якої позичений з назви українських ліричних балад, відкритих членам «ліги» Креком»¹⁰.

Крек вважав, що для словенців, які хочуть розвивати у собі власний національний дух, нема кращого засобу, як поглибитись у джерела власної народної творчості та ознайомитись із фольклором споріднених народів. Але ж це не треба розуміти вузько. Йшлося не тільки про фольклор у вузькому розумінні слова, а і про поетів, чия творчість виросла на базі фольклору. На українському терені Воробкевич був саме таким поетом. Адже він сам визначав мету своєї творчості так: «Література, основана на усній словесності, — це дзеркало, в якому відбивається душа народу, тіло, в яке прибралась народна думка»¹¹. Саме цей дух і зачарував молодого Жупанчича у творах Воробкевича, тому він вибрав його для свого перекладу. Саме у віршах Воробкевича Жупанчич міг знайти тенденцію до

опістизування рідної землі, органічний зв'язок з народною піснею, чистоту і благородство почуттів, — і все це зближувало їх, адже про себе Жупанчич говорив: «Оскільки сам я вийшов з народу, відчуваю разом з ним і для нього, народ найвищий суддя художньої цінності¹².» Глибоко народними були і інші твори Воробкевича, з якими Жупанчич міг ознайомитись із збірки «Русській спеваник». Рядки «Спи, дитятко, спи, Чуй, як вітер шелестить, як Черемош шумить, То они співають, Тебе засипляють» із пісні *Коліскова* (1875) містять в собі, як і *Вечірня пісня*, тенденцію до уособлення природи, і виражають почуття тісної єдності людини з природою рідної землі. Рядки «Прощай, мій ставочку, прощай, Розплились сни, як та роса, Сумує серце і душа. Де небо бачить я думав, Там зраду і горе я зазнав, Прощай, мій ставочку, прощай», є також діалогом з природою, перед якою ліричний герой розкриває свої найбільш інтимні почуття, шукаючи у неї розуміння і розради. Твір нагадує своєю фактурою народну пісню, оскільки має циклічну композицію, дуже виразну мелодійну лінію і багатий на внутрішні повтори. Подібні риси характерні і для вірша *Гей річенько бистренькая*, в якій поет просить річку, щоб вона вислухала його біль. Композиція вірша антитетична: річка, де бавляться риби, це символ щастя, як і трава, яка її цілує. Природа — це оселя гармонії і миру, а поетова душа розірвана. І, нарешті, в цій же збірці Жупанчич міг прочитати вірш *На чужині*, що починається так: «Буковина моя мила, мій солодкий краю!» і завершується рядками: «В Буковині мило жити, мило й умирати. В Буковині люблю, мило, як у божім раю. Як тебе я, рідний краю, серденько, згадаю, то заплачу на весь голос на чужій сторонці, бо тут в'яну і всихаю, як листок на сонці».

Отже, розлука з рідним краєм зображена як найтяжча драма, яку переживає ліричний герой.

Покинувши Люблянну, Жупанчич пішов до Відня, де закінчив університет. В цей період творчість його зазнала сильного впливу модернізму, зокрема поезії Верлена і Демеля, пізніше Верхарна і Уйтмена, світогляд його збагатився філософськими ідеями Шопенгауера і Бергсона, політичними ідеями Жореса, промови якого слухав у Парижі 1905 року. Але все краще розумів він, що розширення власного горизонту означало для нього водночас і віддалення від рідного ґрунту, від звичайного життя власного народу. Спочатку криза виразилась у збірці *Samogovori* (Монологи), яка появилася 1908 року у Відні, а надалі дилема, яка мучила поета, розв'язується рішенням остаточного повернення на батьківщину, здійснене в 1910 році.

Поема *Дума* — центральний твір збірки і в ній найсильніше відчувається поетова туга за рідним краєм. Цей носталгічний настрій цілком природно супроводжується поворотом до літературних зразків, які надихали поета в роки молодості і в яких опоетизовується саме те, до чого він тепер найбільше прагнув — рідна земля. Українські твори із збірки «Русській спеваник» мали в цьому контексті особливу вагу. Відомий словенський літературознавець Антон Слодняк, виходячи з заголовка твору, припускає, що під час написання твору поет повертався мислями до українських народних пісень, які читав ще учнем, перебуваючи в гуртку Крека. Друге можливе пояснення дається також Слодняком у примітці до тієї ж сторінки своєї «Історії словенської літератури»¹³, а саме, що заголовок міг бути підказаний «Думою» Шевченка із перекладу «Кобзаря» на словенську мову, виданого в 1907 році Йоже Абрамом. Хоч у Шевченка не знаходимо твору під такою назвою, та його «Думи мої,

думи мої, лихо мені з вами» були перекладені Йоже Абрамом саме під таким заголовком. До цього вірша перекладач додає замітку, в якій говорить про зміст українських дум і про їх виконавців — кобзарів, схарактеризувавши слово «дума», як таке, що позначає не звичайну, а глибоку, важливу, сумну думку¹⁴. Оскільки твір Жупанчича мав такі риси, Слодняк припускає, що Жупанчич назвав свій твір «Думою», щоб звернути увагу на поважність його змісту.

Зауваження Слодняка слушне, але його аргументація спроможна вияснити хіба походження назви, а не спорідненість мотивів твору з українськими джерелами. Наш літературний екскурс відкриває, думається, до цього вірнішу дорогу.

Дума Жупанчича побудована на чергуванні двох голосів: чоловічого, який прославляє прогрес, бурхливий розвиток промисловості, блиск великих метрополій світу, в яких підноситься наука, людська думка, і жіночого, який оплакує відхід з батьківщини її найкращих синів, які, шукаючи роботи, ідуть на чужину. Плач жінки, син якої загинув в Гамбурзі, переривається гудінням дзвонів, адже щоразу, коли гудуть церковні дзвони, їй здається, що чує повторення слова Гамбург, яке має для неї трагічне звучання. Її тужлива пісня кличе словенців, які пішли на чужину, до повернення додому, змальовуючи мир, спокій і гармонію рідного села, описуючи щебет птахів, які повернулись під стріхи хат. Тут співають ріки і трава, співає сонце в своєму сліпучому сіянні. Над селом височить церква, ніби сторож, який підраховує години і дні трударя. Поет прославляє весну, яка щороку приносить із собою оновлення життя, благословляючи землю, яка дарує людині вино, взамін його поту, та розливає мед у чаші квітів. І в чудовому ліричному відступі поет згадує своє власне дитинство, коли відчував таємничу ед-

ність із природою і цілий простір мріяв разом з ним. Звертаючись до батьківщини, він питає себе, чи вона матиме досить сил, щоб покликати назад до свого лона синів, так як кличе назад щороку перелітних птахів, а чи їх осліпить слава чужини, і вони вже не повернуться ніколи.

Не тяжко розпізнати тут розширення до планетарних масштабів, піднесення до високого пафосу мотивів, які часто зустрічаємо у Воробкевича, згадку про птахів, які відлітають восени і повертаються весною, про звуки дзвонів, які стільки промовляють душі селянина, про спів хвиль ріки і трави, які пестять річку. Зрештою, Воробкевича нагадує ціла концепція, яка лягла в основу твору Жупанчича, зокрема спроба злиття людини з природою, отожднення мирного сільського пейзажу з поняттям батьківщини¹⁵. В свою чергу такі мотиви і подібне світовідчуття знаходять свою аналогію у творчості румунського поета Алексадрі, який багато в чому був зразком для українського.

В такий спосіб уважне око сучасного дослідника відкриває несподівано стежки, де перехрещуються різні літератури, які нібито між собою не пов'язані прямо, як між ними виникають оті таємничі перегуки, які, зливаючись, сприяють єднанню європейських літератур, перетворенню їх в єдину органічну цілість.

ДО ГЕНЕЗИ ОПОВІДАННЯ ПАНАСА МИРНОГО «СЕРЕД СТЕПІВ»

У творчості Панаса Мирного найважливіше місце посідають повісті.

З-поміж оповідань лише одне підноситься на висоту його епохальних творів «Хіба ревуть воли як ясла повні» та «Повія», а саме оповідання «Серед степів». Перший рукописний варіант цього твору носить заголовок «День у дорозі» і датований 13 серпня 1885 р. В остаточній редакції твір появився 1903 р. Відносно невеликий розмір твору дозволяє докладний його аналіз з метою встановлення моделей, на основі яких Мирний розробив свій чудовий стиль і високу майстерність пейзажиста. Зокрема хотілось би основі цього твору внести деякі уточнення до твердження авторів першого тому «Історії української літератури» вид. 1954 р., де сказано: «Малювати картини природи Мирний вчився у неперевершеного майстра пейзажу Тургенева»¹. Ми тієї думки, що вчителем і Тургенева і Панаса Мирного був Гоголь, і що стиль Мирного ближчий до стилю Гоголя, ніж стиль Тургенева. Ця особливість виступає навіть при аналізі пейзажних картин оповідання «Серед степів», незважаючи на вражаючу подібність цього твору до оповідання Тургенева «Лес и степь» (1849)².

Найбільш примітна риса стилю Мирного — єдність структурних принципів, на яких він побудований. Незалежно від того, який текст візьмемо, чи то опис, чи розповідь, чи міркування автора, завжди можемо підмітити на рівні речення тенденцію до наскрізного паралелізму. Він наявний у простих поширених реченнях, у складно-підрядних, у знаменитих його періодах, далі у цілих абзацах, а ще далі симетрія охоплює композицію цілого твору. Щоб проілюструвати це твердження на прикладі з чисто епічного твору і на порівняно коротких реченнях, ми просто розкрили томик Мирного і зупинились на кількох реченнях з твору «Лихо давне і сьогочасне»: «Одні собаки не переставали щоначі вити. Чи то вони вмирущого чули, чи вили від голоду? Сум пішов по селу, *страшний, нелюдський сум* обняв його. Де вже було під той час *Марині до людей* або *людям до Марини*. Кожен сам себе знав, себе одного беріг».

Тенденція до паралелізму, до утворення бінарних груп, до синтаксичної симетрії цілком явна. Але це ж не є абзац, розрахований на стилістичний ефект, це звичайний стиль Мирного. Тим яскравіше виступають ці риси у такому творі, як оповідання «Серед степів», задумане автором як поезія в прозі, мета якого, за словами самого Мирного, «малювати подорожні картини від ранку до ночі» і виявляти, «який має вплив на душу людську краса світова, які почуття розворушує та або друга картина». Від такого твору ми праві сподіватися максимальної ампліфікації потенцій авторового стилю, оскільки тут стилістичні ефекти свідомо розраховані. Ось початок твору: «Доводилось вам їздити пізньої весни чи раннього літа по Україні? Міряли ви її безмірні шляхи зелених та рівних степів, де ніщо не забороняє вашим очам виміряти їх і вздовж, і вшир, і впоперек; де одні тільки високі могили нагадують

вам про давнє життя людське, про бої та чвари, хижацькі заміри та криваві січі; де сине небо, побратавшись з веселою землею, розгортає над нею своє блакитне, безмірно високе, безодньо глибоке шатро; де тоне ваш погляд у безкрайому просторі, як і ваша душа — у безмірній безодні того світу та сяйва, синьої глибини та сизо-прозорої далечизни? . . . Якщо вашим очам доводилось хоч раз бачити все те, то не забути вам того довіку».

Цей уривок нагадує досконалу архітектурну споруду епохи Відродження, де все, починаючи від найменшої оздобы аж до цілості будови, строго симетричне.

Абзац обрамлений двома симетричними короткими реченнями, які становлять ніби питання і репліку, причому стрижневим словом є *доводилось*, а адресат виражений займенником *другої особи множини*, наявного один раз у запитанні *вам* — двічі у репліці *вашим* і *вам*. Період, який обрамлюється цими двома реченнями, становить сформульовану у формі риторичного запитання аргументацію. Завдяки питальній інтонації період ніби продовжує перше речення, ритмічна єдність посилена і інверсією — і тут присудок стоїть перед підметом — *міряли ви*. Але цей період не тільки симетричний щодо попереднього речення, а виявляє і досконалу внутрішню симетрію. Період складається з одного головного речення, від якого залежать чотири означальних, які вводяться прийменником *де*. Хоч період дуже довгий, читач ні на секунду не губить його сенсу, оскільки семантичне значення присудка *міряли*, який стоїть на його початку, кілька разів підкріплюється однокореневими словами, послідовно розташованими вздовж цілого періоду, а саме: *безмірні, виміряти, безмірно, в безмірний*. Оскільки ідеться про слова, які тематично співпадають (навіть тожні, тільки з різним закінченнями) зв'язок між

ними встановлюється не тільки на семантичному, але і на фонетичному рівні, внаслідок чого ритмічність виступає не тільки на смисловому, але і на музикальному рівні.

Незважаючи на ці яскраві приклади паралелізму на рівні синтаксису, морфології, фонетики і семантики, найбільш вагомими здаються уподібнення на рівні лексики. Однакові частини мови виступають обов'язково парно. Іменник викликає ніби іншого іменника, якщо перший з них має за собою прикметник, то і другий матиме так само епітет, причому всі ці номінальні частини мови є звичайно синонімічними або співвідносними. Таким чином у двоїчних групах членуються: *бої і чвари, хижацькі заміри і криваві січі, синє небо і весела земля, синя глибина і сизо-прозора далечизна, світ і сяєво*. Так само у бінарні (двоїчні), рідкіше у тернарні (тричленні), групи упорядковуються і інші частини мови: прислівники *вздовж, і вшир, і вперек*, прислівники у сполученні з прикметниками: *безмірно високе, безодньо глибоке*, прийменники: *у* безкрайому просторі, *у* безмірній безодні і, звичайно, сполучники, які найбільше підкреслюють ритмічну структуру вислову.

Звичайно, первісні зразки такого стилю можна знайти, як ми вже вказували у розділі «Оригінальність українських обробок псалмів», у Біблії. Наскрізний паралелізм часто зустрічається і в українському фольклорі. Але тяжко звести такий чистий пейзажний опис із такою складною синтаксичною будовою до цих архетипових моделей. Треба віднайти проміжні ланки у прозових творах нової літератури, ближчих до Мирного, які могли вплинути безпосередньо на стиль його прози. Як відомо з листування П. Мирного і із його спогадів про брата, ще з молодих років він ретельно читав твори російських

письменників, зокрема Гоголя, Тургенева і Толстого⁸. Перший з названих письменників був йому особливо близьким вже і тим, що Мирний вважав його не тільки українцем, але і своїм земляком, який описував у своїй творчості рідні йому околиці⁴. Тож природно шукати саме у творах Гоголя, які розкрили новий етап у розвитку російської прози, зразки стилю Мирного. Аналіз творчості Гоголя показує, що на відміну від Мирного, більша частина творів його прозових творів не виявляє тенденції до наскрізного паралелізму. Існують цілі твори, як наприклад повість «Тарас Бульба», де не зустрінемо уривків, подібних до вищезаналізованого. Та все ж, найбільш яскраві сторінки творчості Гоголя, зокрема ті, які виявляють тенденцію до ліризму, написані саме таким стилем. І навіть коли кількісно ці сторінки не важать багато в творчості Гоголя, для самого автора, як і для читача, вони мають надзвичайне значення. Не випадково він назвав «Мертві душі» — поемою лише на основі тих кількох сторінок ліричних відступів, які він, як далі побачимо, написав, спираючись на наскрізний паралелізм.

Ось, наприклад, уривок з XI розділу I книги :

«Русь! Русь! вижу тебя из моего чудного, прекрасного далека, тебя вижу. Бедно, разбросано и неприятно в тебе; не развеселят, не испугают взоров дерзкие дива природы, венчаные дерзкими дивами искусства города с многооконными, высокими дворцами, вросшие и утесы, картинные деревья и площади вросшие в дома, в шуме и в вечной пыли водопадов». Паралелізм виступає тут дуже яскраво за допомогою численних синонімів і антонімів, які групуються, звичайно, подвійно, але подекуди і потрійно, і у вигляді численних повторень слів (із варіацією закінчень, але і без неї). Взагалі,

текст дуже ретельно розроблений з боку використання риторичних фігур, відомих ще з античного красномовства: риторичних окликів, конверсій (вижу тебе — тебе вижу), алітерацій (дерзкие дива), анафор (вросшие в утесы, вросшие в дома).

Стилістична майстерність Гоголя полягала не тільки в умінні добиватись при допомозі таких структур ритмомелодичних ефектів. Він був дуже уважний і до логічного і семантичного групування слів. Адже Гоголь не тільки майстер сатири і абсурду, який уміє поєднувати в однорідних граматичних групах несумісні слова, добиваючись в такий спосіб викривальних ефектів, він уміє ще пов'язувати споріднені слова, щоб викликати патетичне звучання. Взяти хоча б наступний уривок з того самого розділу:

«Здесь ли, в тебе ли не рождается беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место где развернуться, пройтись ему! И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь в глубине моей: неестественной властью осветились мои очи: О! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль. Русь!»

Пафос уривка той самий, як і оповідання Мирного: незмірність просторів батьківщини. Вона унаочнюється послідовним групуванням і нагнітанням явищ одного ряду. Спочатку в першому реченні йдеться про необмеженість думки, яка описується негативним порівнянням (країна не має кінця). Таке порівняння на місці, оскільки мислення не має конкретну форму. Далі, в другому реченні, оскільки говориться про конкретне явище, а саме про богатиря, для його локалізації береться вже конкретно-просторове поняття — дорога, по якій він проходить. Далі, говорячи про велич чуття самого пись-

менника, просторове поняття поєднується із світло-ним враженням, величезний простір сприймається як блискуча даль.

Така логічність і послідовність викладу характеризує і ліричну прозу Мирного. Вищеобгорюваний уривок з оповідання «Серед степів» надзвичайно стрункий. Враження неозорості степу пов'язується і тут тільки з зоровими уявленнями, з поняттями кольору і світла. Хоч тут сказано про явища іншого порядку, пов'язані з минулим українського степу, введення їх виправдане контрастом по відношенню до мирної сучасності і необхідністю пояснення присутності в картині степу високих могил, отже також візуального образу.

Характерним для опису ранку в даному оповіданні Мирного є вміння автора оживляти картину, зображуючи приплив світла, як цілу багатоактну драму. Ось один з моментів цієї світової містерії :

«Зелена трава горить-палає зеленим огнем, на її довгих листочках грає і сяє, мов самоцвітне каміння, чиста роса : то стрельне вам у вічі тоненькою голочкою жовтого світу, то зачервоніє круглою горошиною, то засиніє синьоцвітом, то посипле зеленими іскорками... І то ж — по праву руч і по ліву руч. Куди ви не повернетесь, — все горить-палає, вся долина пишається, мов зверху веселками вкрита !»

Знову помічаємо ту саму тенденцію до семантичної впорядкованості опису. В даному абзаці все зведено до зорових вражень, причому це майже виключно колористичні поняття. Але, хоч поняття взяті з того самого семантичного поля, картина ніяк не спрощена. Вражає не тільки багатство метафор, висока міра уособлення природи, яка виражається нагнітанням дієслів. Самі фарби підібрані як у маляра-імпресіоніста, не в їх чистих виявах, а як вони видаються в результаті взаємодії світла і речей, які його відбивають. Щоб зустріти в українській лі-

тературі ще таку рафіновану палітру, треба дочекатись поеми «Похорон друга» Тичини, хоч там, звичайно, маємо більш модерний спосіб передачі вражень — злиття зорових і слухових уявлень в синтетичний образ шляхом синестезії :

Синій, оркестровий
долинув плач до мене. Плакав він,
аж захлинався на сухім морозі :
то припадав зеленим до ялин,
що зверху червоніли при дорозі,
то глухо десь одлунював в саду.

Та початки тонкого сприйняття фарб треба шукати саме у Мирного, де в свою чергу відчувається вплив Гоголя з його надзвичайно гострим відчуттям магічної дії світла на предмети. Ось опис вечора у такому ранньому його творі як «Сорочинська ярмарка» :

«Усталое солнце уходило от мира, спокойно пропылав свой полдень в утро и угасающий день пленительно и ярко румянился, ослепительно блистали верхи белых шатров и яток, осененные каким то едва приметным розовым светом стекла наваленных кучами оконниц горели, зеленые флажки и чарки на столах у шинкарок преобразились в огненные, горы дынь, арбузов и тыкв казались вылитыми из золота и темной меди».

Зауважимо, до речі, що цей опис оснований так само на принципах наскрізного паралелізму, як і цитований вище уривок з твору Мирного.

Нарешті, у Гоголя бере свій початок манера описання пейзажу в формі записок подорожнього. Дорога, яка розширюється у Гоголя до космічних розмірів, не могла не вразити молодше покоління письменників, і оповідання Тургенева «Лес и степь» як і «Серед степів» Мирного виростили з розділу про

дорогу, проїжджену каретою, з поеми «Мертві душі». Не випадково ж твір Мирного називався спочатку «День у дорозі». Опис подорожі у Гоголя характеризується переплетінням записів суб'єктивних відчуттів подорожника з об'єктивним описом пейзажу. Все ж, розповідь ведеться не від першої особи однини, письменник вживає другу особу, користуючись узагальнено-особовою формою. Це відповідає загальним стильовим настановам твору, в якому виявляється намір автора загравати з читачем, зробивши його учасником і свідком описаних пригод :

«Проснувся — і уже опять перед тобою поля и степи, нигде ничего — везде пустырь, все открыто. Верста с цифрой летит тебе в очи, занимается утро : на побелевшем холодном небосклоне золотая бледная полоса : свежее и жестче становится ветер : покрепче в теплую шинель !»

Саме від цієї манери відштовхнувся Тургенев, коли побудував свій твір у формі звертання до читача, уявивши його пригоди в дорозі і використавши другу особу множини. Опис охоплює у нього ліс і степ від ранку до ночі у різні пори року. З цього погляду оповідання Мирного виявляє багато спільного в композиції з цим твором. І тут вживається друга особа множини, автор удає, що все сталося не з ним самим, а з читачем, описуються послідовно моменти дня від сходу до заходу сонця, зображений і степ і ліс. Більше того, початок звертання до читача майже текстуально співпадає. Тургенев пише : «Знаете ли вы, например, какое наслаждение выехать весной на зари ?»

Окрім цього, треба відмітити, що в творі Тургенєва виявляється відмітне тяжіння автора до синтаксичного паралелізму, що є далеко не загальною особливістю його пейзажів.

Але коли зіставити твір Панаса Мирного з твором Тургенєва на рівні мікроконтексту, відразу

впадає в очі, що стиль обох авторів відмітно розходиться, хоча і модель, і тема, і композиція творів однакові.

Ось опис ранку у Тургенева : «В избах красным огнем горят лучины, за воротами слышны заспанные голоса. А между тем заря разгоряется : вот уже золотые полосы протянулись по небу, в оврагах клубятся пары, жаворонки звонко поют, предрасветный ветер подул — и тихо всплывает багровое солнце».

Текст прекрасно організований граматично, ритмічно, але різнорідний, навіть хаотичний в семантичному плані. У першому складному реченні маємо сурядний зв'язок між двома синтаксичними одиницями, які мають однакову будову, однаковий порядок слів. Все ж, у першому головному реченні передаються зорові враження, у другому головному реченні — слухові. Друге складносурядне речення, рівно як і перше, — безсполучникове ; речення пов'язані між собою інтонаційно, мають однакову топіку, але і тут сказано то про появу світла, то про звуки, то про рух повітря, і речення, яке інтонаційно є ніби наслідковим, не є все-таки логічним висновком попередньо сказаного, адже сонце не виплило тому, що заспівали птахи і подув вітер. Навіть коли письменник розповідає про явища одного ж порядку, він не вибирає єдиного критерію, тої самої точки спостереження : «Воздух вблизи как-то особенно прозрачен, словно стеклянный ; вдали ложится мягкий пар, теплый на вид ; вместе с росой падает алый блеск на поляны, еще недавно облитые потоками жидкого золота : от деревьев, от кустов, от высоких стогов сена побежали длинные тени». Читач приголомшений багатством вражень, яскравістю образного малюнка, але йому важко вловлювати зв'язок між картинами, пунктуаційно розділеними між собою крапкою і комою, які інтона-

ційно членуються, але не ієрархізуються і не співвідносяться на спільному вищому рівні. Внаслідок цього картина набуває калейдоскопічності⁵.

У Мирного звичайно строго відкремлюються слухові і зорові враження, об'єднуючись у цілісні уявлення. Ось ансамбль слухових вражень з обговорюваного оповідання :

«Вітрець легенький дихнув : поблизу у траві зашурчав коник : десь далеко ударив перепел, а там над шляхом понеслась-полилася, наче срібний дзвіночок, жайворонкова пісня».

Тут беруться не тільки виключно слухові враження, але і сам їх порядок строго встановлений, виходячи від того, що ближче до спостерігача, до того, що далі від нього, від слабшого, до того, що проноситься тріумфальним гімном. Запримічується тут і ювелірна робота майстра, але і візія цілого : розширення обріїв для того, щоб читач постуново сирійняв велич світобудови. Такої далекоюсяжної мети немає у творі Тургенєва, тому-то, мабуть, і серія описів, яка нікуди не веде, завершується у дещо фривольному тоні : «Кстати заговорил я о весне : весной легко расставаться — весной и счастливых тянет вдаль. Прощайте, читатель, желаю вам постоянного благополучия».

У Мирного опис веде до глибокої життєвої філософії, до заклику зверненого до людей, щоб вони покорились перед грандіозністю природи, зрозуміли, що вони є лише маленькою цяткою у безмежному всесвіті. В той же час опис чарівного степу, безмірних просторів рідної землі є приводом, щоб розкрити трагічність становища селянства, якому реформа 1861 р. дала «голодну волю».

Саме глибина задуму спонукала автора до кропіткої розробки кожної деталі твору, якого можемо розглядати справді як шедевр української прози.

Звичайно, ризиковано встановити в літературі ієрархії. Кожна доба має свої смаки і легко перекидає встановлені раніше шкали цінностей. І все ж, у світлі об'єктивних даних аналізу, нам здається, що Мирний випередив майстерності пейзажу Тургенева, хоч дечого і навчався у нього. До речі, недоліки Тургенева пейзажиста встановлюються і в порівнянні з таким його високоталановитим послідовником як Чехов, повість якого «Степь», де вводиться такий тонкий прийом одивлення як спостереження природи очима дитини, стоїть значно вище описів Тургенева.

Вищим зразком для Панаса Мирного був, на нашу думку, Микола Васильович Гоголь.

Порівняння мистецтва Мирного-пейзажиста з мистецвом Чехова корисне з типологічного погляду, оскільки обидва письменники вибирали психологічно і художньо виправдані прийоми ієрархізації і впорядкування вражень, а стиль їхньої поетичної прози враховує наявність певних правил, освячених віками і досвідом різних літератур. Дослідники вказали, наприклад, на перевагу, яку надає Чехов тричленному (трійчастому) паралелізму у побудові речень⁶. Щодо оформлення його пейзажів, румунський дослідник і перекладач російської прози Александру Калаїс підкреслив наявність у Чехова розташування предметів відповідно периферії і центра поля зору і уваги людини, строгої ієрархізації вражень⁷.

Однакова дисципліна письма однак не вказує на вплив, тим більше, що Чехов належав до наступного супроти Мирного покоління письменників. Тому і згадку повісті «Степь» Чехова у зв'язку з твором Мирного «Серед степів» у монографії Пивоварова про Мирного⁸ ми зрозуміли лише як перелік творів тематично близьких. Вплив Чехова вже й тим виключений, що його повість з'явилась у 1888 р.,

отже три роки після написання першого варіанту твору Мирного.

Цікаво все ж відмітити, що поруч із ставшими вже класичними висловленнями Чехова про питання майстерності, можна поставити не менш проникливі зауваження українського письменника. О. І. Білецький наводить такий вислів з одного з листів Мирного: «Невіршована мова має свій метр і його дуже треба держатися, щоб легко було читати»⁹. Виходить, що вражаюча послідовність, з якою Мирний тримався законів наскрізного паралелізму, була далеко не випадком, а виявом високої стилістичної свідомості. Художнє відчуття підказало Мирному те, до чого поетика як наука прийшла лише в наші дні, а саме переконання, що граматичний паралелізм є ідеальною базою створення ритмічної прози¹⁰. Дійшовши до цього на основі уважного вивчення досвіду своїх попередників, Мирний ніколи не відмовився від цього прийому.

*
* *
*

Як слід розцінити історико-літературне значення стилю Панаса Мирного?

Щоб відповісти на це питання, слід трохи розширити координати, в яких ми поставили проблему, беручи до уваги не тільки безпосередні моделі українського письменника.

Як відомо, в новітній європейській літературі ритмізована проза має подвійні витoki. З одного боку це наскрізний паралелізм поетичних книг Біблії, з другого це настанови античної риторики. Ці дві тенденції діяли паралельно, з перевагою то однієї, то другої, в залежності від стимулів даної літературної течії і формації даного письменника і на протязі Середніх віків, і на протязі Від-

родження. Все ж таки у сучасному розумінні ритмічну прозу як таку, тобто як явне намагання прози наслідувати фактуру вірша, вперше зустрічаємо в період романтизму, зокрема в книзі Ф. Р. Шатобріана «Геній християнства» (1802). Ритмічну прозу вживав і Ю. Ф. Ламене у книзі «Слова віруючого» (1834), до якої близькі праця А. Міцкевича «Книги польськоко народу і польсько-го пілігримства» з того ж року, і «Оспівування Румунії» (1850) Алеку Руссо. Це в основному наслідування книг біблійних пророків. Під впливом Міцкевича писалась перша новочасна українська «поема в прозі»: «Книги буття українського народу» (1846), автором якої був, вірогідно, М. Костомаров. Панасові Мирному цей твір, який не публікувався до 1911 р., не був відомим. Він знав лише прозу Марка Вовчка, в якій наявна тенденція до ритму на фольклорній базі, але тут паралелізм далеко не є наскрізним, як у нього самого. Отож, для Мирного еталоном могла бути тільки російська література, зокрема твори, де ця тенденція яскраво виступає у пейзажних картинах, ведучи до побудування періодів, звичайно, вже на зовсім іншому етапі розвитку цього стилю, як скажімо Біблія і твори, які наслідують її стиль.

Ритмічна проза Панаса Мирного досконала. І все ж, ніхто з письменників, які прийшли за ним в українську літературу, не захотів його наслідувати. Причина мабуть та, що таку досконалість повторити неможливо. Але існує і інша причина, на яку проникливо вказав в іншому контексті Л. А. Булаховський: «Доки ритмічної прози нема, — вона потрібна, коли вона є — без неї можна обійтись: широка настанова на неї зайва і становить перебільшення»¹¹.

Справді, послідовна ритмізація прози загрожує стерти відмінності між прозою і поезією. Це зро-

зумів уже Пушкін, який свідомо писав дуже стриману, майже «голу» прозу. Це зрозумів і Гоголь, який у своїй зрілій творчості використовував саме ефект контрасту між епічним стилем розповідних частин і ритмізованими уривками ліричних відступів.

Панас Мирний виступив в українській літературі в момент, коли відчувалась потреба довести до найвищої міри досконалості поетичні можливості прози. І він виконав нелегке завдання. Його сучасники і нащадки пішли іншим шляхом. Франко розвинув прозу в напрямок раціоналізму і науковості, Коцюбинський, який на першому етапі своєї творчості був учнем Мирного, пізніше пішов по лінії максимальної індивідуалізації стилю і наближення авторської мови до процесів свідомості персонажу.

Несподіване повернення до стилістичних настанов Мирного помічається в наш час у творах М. Стельмаха і О. Гончара, де воно, коли не виправдане функціонально, приводить до надмірної ліризації, до зайвих красивостей.

В літературі велич самотня. І краще, щоб вона нею зосталась.

ІВАН ФРАНКО І ЕМІЛЬ ЗОЛЯ

В листі до Ангеліни Кримського від 26 VIII 1898 р. Іван Франко писав: «Щодо літературної кар'єри, то *головним моїм взірцем* (підкреслення наше — М.Л.К.) був Золя, потрохи Діккенс, Брет Гарт, Марк Твен і Щедрін»¹. Ця заява великого Каменяра, до якої примикають численні подібні висловлювання в його листах і автобіографічних матеріалах², цілком виправдовує спроби літературознавців дослідити впливи Золя на його творчість. Однак вияснення способу, в якому діяв Золя на твори Франка, — питання не таке легке, як здавалось би, хоч інтертекстуальні зв'язки дуже численні і часто лежать прямо на поверхні. Найчастіше критика ототожнює заяви Золя з його творами, пробуєчи вияснити все магічним словом «натуралізм». Його вжили щодо творів Франка вже його сучасники, український критик Г. Цеглинський і польський критик Густав Пйотровський, автор книги «Золя і натуралізм» (Львів 1902). Але сам Франко енергійно запротестував проти спроб ототожнення власного методу з невірним інтерпретуванням Золя, що давало іноді привід для негативного ставлення до його прози³. Багато писалось про «натуралізм» Франка, у зв'язку з впливом Золя на Україні, на початку 30-х років⁴. За те, внаслідок авторитету

О. Білецького⁵, виникла два десятиліття тому протилежна тенденція, — а саме мінімалізації впливу Золя на творчість Франка. Ця орієнтація, яка переважає дотепер, також не є, на нашу думку, вірною. Саме тому ми вважали за потрібне повернутись до цього питання, розглянувши його в світлі сьогоднішнього погляду західноєвропейської критики на особливості творчості Золя. Нам здається, що саме такий підхід дозволить усунути існуючі в літературознавстві протиріччя, і показати важливість і плідотворність впливу французького письменника на творчість Франка. Зауважимо, до речі, що йтиме мова лише про Франка-прозаїка, оскільки в прозі Франка вплив очевидніший і вирішальний. Не заперечуємо, однак, вірність твердження М. Зерова, який вважав, що Золя вплинув і на певний етап діяльності Франка-поета⁶.

Щоб просвітлити динаміку цього впливу, свою розвідку почнемо з дуже яскравого прикладу, а саме з порівняння двох редакцій першого оповідання «Бориславського циклу» — *Ріпник*. Перший варіант цього твору появився в ж. «Друг» № 1 і 2 за 1877 р. Це була проста, наївна, моралізаторська розповідь про «наверненого грішника». Іван, син заможних селян, попадає під час свого перебування в Бориславі в лихе товариство, починає пиячити, з його вини згорає батьківське добро, і він примушений стати ріпником. Пізніше з його ж вини замерзає в сінях, чекаючи на нього, робітниця Фрузя, яка любила його, народивши від нього дитину. Іван повертається в рідне село, сповнений каяття, і вирішує розпочати нове життя.

Цілком інший сюжет другої редакції цього ж твору (1899), в якій важливу роль відіграє цілком епізодична в першій редакції постать Ганки. Ганка хоче підманути Івана, вона прилюдно свариться за нього з Фрузею, далі підштовхує до ями вагітну

зомлілу Фрузю, і ніхто про це не здогадується. Пізніше Ганку охоплює каяття, її постійна роздратованість робить її нестерпною для Івана, який покидає її. Нарешті вона признається у своєму гріху. Сам Іван гине внаслідок зловмисного вчинку касира, який підмінив ливну, якою Іван перев'язувався, пускаючись до ями.

Сюжетні ситуації цієї редакції нагадують фабулу роману Золя «Тереза Ракен» (1867). Лоран штовхає з її мовчазною згодою в річку чоловіка своєї коханки Терези, Каміля, і все виглядає як нещасний випадок. Але каяття отруює їх сімейне життя, і лише смерть може врятувати їх обох від докорів сумління і взаємної ненависті.

В цьому ж оповіданні Франка помітний і вплив іншого твору Золя, а саме роману «Пастка». Твір був добре відомий Франкові, який редагував у 1879 році його український переклад, здійснений Ольгою Рошкевич, і написав передмову.

Під впливом цього роману в другій редакції оповідання «Ріпник» змінений характер Фрузі. М'яка і покірна дівчина стає спроможна на енергійну ситуацію з своєю суперницею, яку вона перестріла на вулиці, запитавши її прямо, чи Іван був у неї. Зав'язується такий діалог :

«— Твій Іван? Який твій Іван? — з наругою промовила Ганка.

— Сама знаєш, який! — мовила Фрузя, душачи в собі злість.

— Такий він твій, як і мій. Навіть мій більше, бо тебе не хоче й на очі бачити, а зо мною йому весело.

— Брешеш, помийнице! — крикнула Фрузя. — Брешеш, брешеш! Не смій мені волочитися за ним! Він сам казав, що ти за ним волочишся. Слухай, коли я тебе ще раз побачу з ним, то тобі очі видру.

— Дрися по стінах, ти, опудало! Чого ти мене чіпаєшся?

— Не смій! Не смій! — кричала Фрузя, ледве дишучи. — Не смій мені баламутити його!

— Отже ж посмію, і що мені зробиш! І вчора я була з ним, і сьогодні буду, і коли мені схочеться, то буду. А ти хоч трісни зо злості, то мені бай- дуже.

Фрузя, не тямлячи сама себе, кинулася на Ганку з кулаками, але ся лиш раз замахнула коновкою і обілляла її цілим валом води.

Зареготалися ріпники, що купую стояли на вулиці і слухали сеї голосної розмови двох супірниць.

— Добре, Ганко! Скупай її! Нехай не буде така горяча! — кричали одні.

— Ану, Фрузько, хап її за коси! Як вона тобі сміє парубка відбивати? — піддратовували другі.

Фрузя сама тебе не тямляла зо встиду і спересердя. Вона була вся мокра і тряслася з холоду, але проте пересердя взяло верх. Вона кинулася на Ганку і, вхопивши її за коси, почала торгати і бити».

Сцена була навіяна знаменитою сценою сварки Жервези і Віржині з роману Золя «Пастка» (1877). Ось уривок з цілі сцени: «Авжеж так. Це моя сестра. Тепер ти задоволена? Вони кохаються. Варто подивитись, як вони цілуються. Він тебе покинув з твоїми байстрюками. Гарненькі янголятка із струпами на пиці! Один з них від жандарма, а трьох інших ти спустила по брудній воді, щоб не возити з собою зайвий мотлох. Твій Лантьє все начисто виклав. Еге, гарненькі справи він нам розповідав! Скільки він з тобою намучився! Бридкою ти йому стала, стерво!

— Паскуднице! Паскуднице! — закричала Жервеза, не тямлячи себе від гніву. Вона ще раз повернулася, нишпорили по підлозі, але не знайшла нічо-

го кращого як цебрик з синькою, схопила його і виляла рідину в обличчя довгастої Віржині.

— Ах чортова шкапо, мерзотнице, ти мені попсула сукню, — закричала Віржині, в якої промокнуло ліве плече і рукав вже став синім. — Зачекай, нікчемо!

І в свою чергу взяла відро і виляла його на Жервезу. Тоді розгорілась між ними справжня битва.

Подібність вражаюча. Але нас у даному разі цікавить не сам факт запозичення Франком певної сцени з роману Золя, скільки висновки, які можна зробити на її основі, відносно впливу Золя на творчість Франка.

Після того, як він перестав взоруватись на Е. Т. А. Гофмана і Ежена Сю (як про це сам писав у листі до Огоновського), Франко, перейшовши на позиції реалізму, дотримувався на перших початках лінії естетичного реалізму Толстого і Тургенева. Саме на цьому етапі його творчості писався перший варіант оповідання «Ріпник», який завершується такою ідилічною картиною :

«Весна. Пречудна гірська околиця, замаєна свіжою зеленню, навіяна тисячними запахами, ogrіта теплом ясного сонця, упестрена чудовими квітками, під ногами стрімка сполоханість гори, під ногами внизу ліс сосновий шумить, та гільцями махає, та запахом смолистим дише. З верха вид далекий, широкий на ліси безконечні, темносині, на мрячні хребти гір круглячися по всіх краях виднокруга. Глибоке, голубе небо, немов безмірний звід із хрусталу самовітного».

Це стилістичний рівень творів Нечуя-Левицького і Панаса Мирного, коли письменнику-реалісту ще зовсім не був байдужим естетичний вплив його твору на читача. Вищенаведена цитата з другого варіанту має, таким чином, принципово нове значення. Франко, як і Золя, вирішив іти на прямий кон-

флікт з читацькою публікою, яка ще мала сильну упередженість щодо функції «красного письменства», не побоявшись вразити її смак бруталними сценами, тривіальністю буденного життя. Але поза цим чисто естетичним моментом, введення такої сцени свідчить про зміну погляду Франка на певні соціальні явища своєї доби.

В час написання першого варіанту твору, Франко ще вважав, що робітниче середовище має деморалізуючий вплив, що здорову моральну атмосферу можна знайти тільки на селі. В наступні роки Франко глибше пізнав робітниче середовище, викладаючи політичну економію в робітничих гуртках самоосвіти, зладивши катехізм «економічного соціалізму», співробітничав у робітничій газеті «Prasa» і беручи активну участь у редагуванні «Програми соціалістів польських і руських східної Галичини». Все це допомогло йому зрозуміти, яку велику суспільну силу представляє собою промисловий пролетаріат, і яке важливе місце посідає він в прогресі сучасної цивілізації. І автор «Жерміналю» виявився для нього надзвичайно конгеніальним письменником. Спільність вихідних позицій дозволила йому оцінити значення такого роду «бруталних» сцен, зустрінutih у творах Золя, і він відчув потребу писати в цьому ж тоні і про галицьких робітників. Сам Золя висловився недвозначно про те, як він розцінює крутість поведінки пролетарів :

«Так, робітник, який стискає кулак і замахується на свого товариша десь на бульварах наших передмість — це справжній гомерівський герой, це Ахілл, який клене Гектора. Насмілююсь навіть заявити, що вони користувались подібною мовою. Ще ніхто не знає, яким широким і могутнім кадром можуть стати звичаї наших передмість, там драми мають незрівняну силу і розмах, в них вміщаються всі людські афекти»⁷, — писав він.

Одержимість політикою, напевне, головна риса творчої особистості обох авторів, і з неї виводяться інші риси, які споріднюють їх прозу. Щодо Золя ілюстрацію цього твердження можемо знайти в першому ліпшому розділі його численних романів. Його твори пересичені злободенною політичною інформацією, і вона ніколи не дається нейтрально, а завжди протиставляються один одному різні погляди про ту саму подію, причому це можуть бути антагонізми на базі протилежних класових інтересів, або непорозуміння, викликані різним ступенем класової свідомості персонажів. Ось приклад з роману «Пастка». Сцена відбувається в шинку, співрозмовники — робітники, персонажі роману :

«Серед загального мовчання пан Мадін'є повів розмову про політику : — Йх закон тридцять першого травня — страшне паскудство ! Тепер, щоб стати виборцем, доводиться жити в одному місці два роки. Три мільйони громадян викреслені з списків. Мені казали, що Бонапарт по суті сам дуже незадоволений. Адже він любить народ, він це довів багато разів.

Мадін'є був республіканцем, але поважав Бонапарта через його дядька, людини такої, якої більше не буде. Бібі ла Грійад розгнівався : він працював у палаці Шанс-Елізе і бачив Бонапарта, так як бачить тепер перед очима Ме-Ботт. Так ось, цей нікчемний президент був подібним до жандарма, ось-як ! Ходили слухи, що він скоро поїде покрутитися там, коло Ліона. Було б добре, якби він собі шию там поломав, десь в якомусь рові.

Помітивши, що розмова набирає загрозливого тону, Купо вирішив втручатись :

«Справді, ви якісь діти, що сваритесь за політику. Що вона нас обходить ? Це ж нісенітниця ! Хіба не однаково кого посадять на трон : короля, імператора, або зовсім нікого. Це мені не перешкодить

заробити своїх п'ять франків на день, їсти і спати, хіба не так?.. Ні, справді, все це дурниця!»

Беручи до уваги причини, через які твори Золя рясніють такого роду діалогами, дійдемо висновку, як це переконливо показав відомий німецький літературознавець Еріх Ауербах, що, починаючи з творчостю Еміля Золя, художня література вступає в змагання з публіцистикою, беручи на себе, як і вона, обговорення поточних політичних справ. Не зосереджуючись, як попередня література, на «вічних темах», як людська доля, кохання, смерть, моральні істини і т.д., вона не цурається злободенного, скороминучого, і цим самим ризикує постаріти так же швидко, як і газета. Причому такий вибір був зроблений Золя, який почав як романтик, виходячи цілком свідомо з міркування, що художня проза повинна жити надіями і турботами рядового громадянина, звичайної людини. У зв'язку з цим Е. Ауербах зазначає :

«Золя знає, як думають і як говорять ці люди (йдеться про шахтарів з роману «Жерміналь»). Він також до дрібниць знає гірничу техніку, психологію різних прошарків робітництва і службовців, знає як функціонує центральне управління, як узгоджуються інтереси капіталістів і уряду. Він не задовольняється тим, щоб писати романи лише про промислових робітників, він хоче охопити, подібно до Бальзака, але точніше і більш систематично, ніж він, все життя епохи (друга імперія), населення Парижа, селянство, театральне життя, торгівлю, біржу і багато чогось іншого, і стає в усіх цих галузях спеціалістом, проникаючи скрізь у соціальну і технічну структуру. У циклі Ругон-Макарів сконцентрована невірогідна маса розуму і праці. Сьогодні ми перенасичені такого роду враженнями, і сцени схожі на ті, які розігруються в домі Махе, заповнюють кожний сучасний репортаж. Але Золя

був першим, і його творчість рясніє подібними картинами такої же сили»⁸.

В свою чергу Франко, як він про це писав у передмові до збірки «Батьківщина і інші оповідання» (1911), задумав «змалювати побут Галицької Русі в різних околицях, у різних суспільних верствах і родах занять» — отже поставив перед собою те саме завдання, що і автор серії Ругон-Макарів. Внаслідок цього, публіцистичне наповнення його творів таке ж густе, як і творів Золя, а бажання розкрити злободенні проблеми, якими живе суспільство, переважає і у нього, як у французького письменника, над іншими зацікавленнями автора.

Цю особливість прозової творчості зрілого Франка можна особливо яскраво показати на прикладі його оповідання *Чиста раса*. (1895).

На основі повідомлень, які містяться в самому тексті твору, можна приблизно уявити такий генезис цього оповідання: Автор прочитав у газеті «Pester Lloyd» хроніку пов'язану з замордуванням угорського графа і його сина, які повертались додому з подорожі. Підозра впала на лакея Яноша, недавно ангажованого графом, оскільки саме він виїхав назустріч графові, а потім зник разом з грішми і іншими коштовностями взятими з панських покоїв.

Такий сюжет піддається різному типу оброблення. Можна з нього зробити звичайний детектив, заінтригувати читача питанням «хто вбивця?», можна зробити психологічну новелу, в якій розкривались би збудники злочину, визрівання думки про вбивство. Так поступила сучасниця Франка, Ольга Кобилянська, написавши оповідання *Місяць*. Франко іде по цілком незвичному шляху, але цілковито у згоді з загальними настановами своєї творчості. Він досліджує погляди різних людей, представників різних суспільних прошарків і національностей на злободенні питання. Йдеться про погляди само-

го графа, його сина, його випадкових знайомих під час поїздки. Найменше говориться про самого вбивцю, автора ж цікавить лише факт злочину, заподіяного людиною, якого граф вважав представником вищої раси. Отже, тематика твору до кінця політична.

Ось уривок з оповідання, — розмова між графом і самим автором. Це вірогідно елемент фікції, уявна розмова, оскільки автор, напевне, не знав графа, і в такій формі хотів лише вступити в уявний діалог з людьми такої категорії. Але нас цікавить не суть прийому, а предмет розмови.

«— О, ми поступаємо наперед! Прошу тільки пригадати, в яких то річах ми в остатніх часах випередили всю Європу! Стрефовий тариф на залізницях — се ж здобуток цивілізаційний, не правда? І що ж? Ще німці дебатовали, чи се можливе діло, а ми взяли й запровадили і відразу рішили справу. А наші конфесійні закони! Наші цивільні шлюби!.. Панове, се справа дуже важна! Принципіально важна!

— Для мене ще важніше принципіально, — промовив я, — знати, чи сеї поступ доторкається тільки вершків нації, чи охоплює всі її верстви аж до споду?

— Всі, всі! — з запалом і не надумуючися, скрикнув патріот. — І неможливо інакше. Подумайте, по наших пустах паровий плуг свище. Се революція соціальна... мирна, розуміється, мирна!

— Мирна або й не мирна! — втрутив я. — За паровими плугом потяглися й бунти альфельдських рільних робітників. І власне вони спонукали мене до сього питання, бо, признаюся пану, в тих бунтах було видно дуже мало культурності і багато примітивної дикості».

Такий зміст прозових творів Франка, в яких майже ніколи не описується природа, дуже рідко ко-

ханья, де навіть смерть описана на рівні газетної хроніки, але де зате міститься величезна кількість інформації про явища сучасного авторові життя, про злободенні економічні, юридичні, культурні питання. В своїй прозі Франко продовжував бути журналістом. До речі, ця обставина найбільше і спонукує нас не згоджуватись з твердженням О. Білецького про переважний вплив прози шестидесятників у Росії на прозу Франка. Щоправда, їх реалістична проза не цурається навіть відворотних сторін життя, вона тісно пов'язана з життям народних мас. Зате дуже далека від змісту журналістики, оскільки практикований Франком тип журналістики, який віддзеркалюється і в його прозі, пов'язаний саме з розвитком міського життя і буржуазним, парламентарним типом цивілізації, в орбіту якої була втягнена і Австро-Угорщина, від якої, однак, Росія 60-х років минулого століття стояла ще досить далеко.

Творчість Золя була зразком для Франка і в плані підходу до зображення людських характерів.

Філософська підвалина творчості Золя це позитивізм з його вірою у всемогутність науки, якій поступово стають доступними всі тайники космосу і людської душі. В основу своїх романів Золя поклав, зокрема, праці Проспера Лукаса і Шарля Летурнера про закони спадковості і фізіологію пристрастей. Під їх впливом він надумав написати «натуральну» і соціальну історію однієї сім'ї в часи Другої імперії (тобто панування Наполеона III-го), спостерігши дію певних біологічних чинників на характер, поведінку та долю представників певного роду, починаючи від його родоначальників. «Божевілля старої бабки Аделаїди, честолюбство Фелісіте, захланність П'єра Ругона, п'янство Маккара і Жозефіни — оце ті червоні пасма, що в різних змінах і комбінаціях проходять цілу

історію сеї зараженої сім'ї», — писав з приводу цього Іван Франко⁹.

Всі портрети і характеристики персонажів зроблені у Золя у залежності від певних біологічних чинників. Ось портрет Аделаїди з роману *Щастя Рузонів* :

«Ставши жінкою, Аделаїда залишилась тією ж самою високою, нудною дівчиною, яку вже в п'ятнадцять років вважали за дивачку. Вона не була божевільною, як це припускали мешканці передмістя, але якийсь брак врівноваженості, розладання розумової діяльності та серця примушували її жити не звичайним життям, не так як усі. Вона була безпосередня і по-своєму цілком послідовна, тільки послідовність її в очах сусідів була якимсь божевіллям. Аделаїда ніби навмисне давала привід для пліток, навмисно старалася, щоб усе йшло якнайгірше, тоді як вона тільки неумдро, простодушно підлягала вимогам свого темпераменту. Після перших родів вона занедужала на нервові припадки, її кидали страшні корчі. Припадки ці повторювались періодично через кожні два або три місяці. Вдались до лікарів, ті відповіли, що годі чимось допомогти, що згодом ці припадки самі минуть і порадили їй їсти недосмажене м'ясо і пити хінний відвар. Від постійних припадків Аделаїда зовсім схибнула. Вона жила день у день, як дитина, як ласкава сумирна тварина, підлягаючи своїм інстинктам. Коли Макара не було дома, вона майже цілими днями нічого не робила, була задумлива й звертала увагу на дітей та цілувала їх тільки тоді, коли гралася з ними. Коли ж її коханий повертався, вона кидала дітей і йшла до нього».

Така натура Аделаїди пояснюється спадковістю від батька, який помер у божевільні, і деякі з її рис перейдуть на дітей та внуків.

Роман *Щастя Ругонів* писався в 1871 році. А ось досить подібна характеристика жіночого образу Рифки, яку зустрінемо в повісті Франка *Воа constrictor*, (1878).

«Всяке заняття, всяку роботу вона покинула, стала їсти смачно і багато, немов хотючи винагородити собі давніші часи недостатку. Строщі заїмали її який час, і вона видавала на них немало грошей. Але чим далше в літа, тим більше вона товстіла і лінивіла. Цілими днями вона сидить бувало в м'якім, вигіднім фотелю від вікном та смотрить на ринок. Її лиця стали повні і віддуті, очі, колись чорні, блискучі і заманчиві, тепер втратили блиск і стали немов олов'яні, голос понизився, згубив, а рухи стали тяжкі і неповоротливі. Людська жива подоба помітно тонула в надмір'ї м'яса і товстості. Пані Гольдкремер на всякого, хто її бачив, робила прикре, гидке вражіння.

Безграничне лінивіство, фізичне і духовне, виродило у неї також упертість, властиву ідіотам, котрим годі подумати про що-небудь, значить годі й рішитися на яку-небудь зміну, на який небудь живіший крок. Вона так боялась всякого руху, всякої зміни довкола себе! Вона й синові своєму передала тото ідіотичне лінивіство і тоту тупість, тільки що в Готліба до неї примішалася ще вітцева горячка, виступаючи рідкими вибухами лютості і вічною, невсипною жадобою знищення, трачення всього без думки і без цілі».

Більшість цитат, які ми навели дотепер з прози Франка, пов'язані з підкресленням грубоватого, тривіального або бридкого, огидного. Справді, дуже велику вагу при визначенні місця Франка у розвитку української прози має вияснення його підходу до зображення потворного.

Звичайно, Франко не був першим українським письменником, який вживав гострі або вульгарні

слова, або описував brutальні чи огидні сцени. Досить згадати опис пекла в Котляревського, щоб переконатись в протилежному. Котляревський, і тим більше школа його послідовників, авторів бурлескно-травестійних творів, навіть культивували тривіальність. Але це робилось з декларованою метою розсмішити читача, і в межах низьких жанрів, які допускали вживання низького стилю. Коли йшлося про те, щоб «розчулити» читача, то вже Квітка-Основ'яненко відокремлював чітко жанри і стилі. Цілком інакший підхід Франка. У нього тривіальні сцени і гострі слова входять у контекст поважних творів, а іноді, як у творі «Місія», служать зображенню трагічних подій.

Подібну роль відіграли в контексті європейської літератури, як це переконливо показав Еріх Луербах¹⁰, романи Еміля Золя. І як паралелі до кривавих сцен різні з оповідання *Місія*, до полунагих голів, які «звисали крізь шаблі та волоклися по снігу, лишаючи за собою сліди крові і напіввиллишного мізку», можна назвати опис трупа Каміля в романі «*Тереза Ракен*», а до гри дітей з людським оком у тому ж оповіданні можна назвати знущання над тілом торговця Мегра в романі *Жерміналь*. Але щоб показати, що Франко, рівно Золя, описував цілком натуралістично страхітливі речі, не треба брати обов'язково крайні приклади. Подібні сцени зустрічаються у більшості творів обох письменників. Ось як описує Золя мучеництво симпатичних йому персонажів, революціонерів, у романі *Щастя Ругонів* :

«— Чи мене обходить, що ти з Пужоля? — пробурмотив Ренгад. Але нещасний, тремтячи, ридаючи від жаху, не тямив, чого ж це він мав умирати, простягав до жандаря тремтячі, бідні, знівчені руки, загрубілі робітничі руки, белькочучи своєю говіркою, що він нічого поганого не зробив, що треба

його змилювати. Кривоокому ввірвався терпець, бо він ніяк не міг наставити пістолет до скроні Мургові. — «Та чи ти ж замокнеш? — гукнув він. Тоді Мург, божевільний од страху, не бажаючи вмирати, став ревіти як та тварина, як той кабан під ножем... Сільвер видвів погляд, боячись, що помре смертю боягуза, якщо довше дивитиметься на цю людину, що тремтіла в лихоманці, з брудною пов'зкою і закривавленими вусами.»

А ось сцена смерті такого симпатичного письменникові персонажа, як Андрій Темера з оповідання *На дні Івана Франка* :

«Бовдур, думаючи, що він збудився швидко, наляг йому коліном на груди, лівою рукою схопив за горло, а правою черкнув щомоці. Андрій затріпався і крикнув, але неголосно, бо горло було здавлене. Кров бухнула на Бовдурові руки. Той замахнувся ножем другий раз, чуючи, що Андрій сильно тріпочеться.

— Де гроші? Давай гроші! — шепотів він над Андрієм.

— Ох! — стогнав Андрій. — Гроші... в старостві... відобр...

Не докінчив. Вістря ножа в тій хвилі перетяло голосницю, перетяло жили аж до кості. Кров жбухнула сильніше, рухи тіла ставали чимраз слабші, аж зовсім перестали. Андрія Темери не стало...»

Ці два описи однотипні, оскільки обидва вони скеровані на використання художнього ефекту жахливого, і ґрунтуються на тій вірі, що література повинна розкривати неприкрашену правду життя.

Оскільки ми мали на меті довести однаковість загальних принципів прозової творчості Франка і Золя, ми розглядали дотепер їх настанови щодо відбору фактів, щодо моделювання дійсності, зупиняючись відносно мало на чисто стилістичних проблемах. З огляду на те, що цей розділ стоїть між

диома стилістичними розвідками, хотілось би сказати і кілька слів про типологічні особливості стилю Франка.

Прозу Панаса Мирного ми характеризували як крайній прояв тенденції до поетизації прози. Після таких крайнощів звичайно настає реакція. Такою реакцією стала проза Франка: максимально сувора, раціональна, аналітична. Як і Пушкін, Франко ставив різку грань між поезією і прозою, свідомо утримувався в ній всіляких прикрас. Іншою її прикметою, тісно пов'язаною з першою, є авторська всюдисущість. Від його імені ведеться розповідь, він наводить слова персонажів, заглядає в їх душі, і те, що з них вичитує, викладає від свого імені в міру можливості точно і докладно.

Всі ці риси він міг віднайти і в прозі Золя. Та вони ще не вичерпують стиль цієї прози. Прийшовши в французьку літературу після Гюстава Флобера, Золя продовжував не тільки тенденцію об'єктивізації, позицію автора як безстороннього спостерігача, але і тенденцію до «характерності», до розкриття індивідуальних особливостей світобачення персонажів. Для індивідуалізації персонажів Флобер широко користувався засобами вільної непрямої мови (так перекладає французький термін *le style indirect libre* Л. А. Булаховський), або інакше кажучи, невласне прямої мови. Це перехідний тип від прямої до непрямої мови з опущенням додаткового сполучника, що є заміною першою особи третьою, з характерним тембром вимови непрямої, але з вкрапленими звучаннями характерними для безпосередньої мови, до чого у французькій мові додаються ще і помітні зрушення у правилах узгодженості дієслівних форм. Золя послідовніше, ніж Флобер, використовував цей засіб, внаслідок чого образи персонажів його творів особливо колоритні. Як приклад можемо посилатись на вищенаведену роз-

мову робітників з роману «Пастка». Залюбки використовував він невласне пряму мову і в переказуванні розмов, які відбулись між персонажами твору. Ось уривок такого змісту з «Щастя Ругонів»:

«Він боявся ускладнень з боку кодексу і вирішив натяками випитати про все це в судового виконавця передмістя.

Ой, та й добре ж слово почув він од нього! На думку виконавця руки йому було зовсім зв'язано, бо тільки мати мала право продати землю й садибу. Це П'єр почасти мав на підозрі. Але він ніколи не чував, що Урсула та Антуан, ці байстрюки, ці вовченята, теж мають право на майно. Його мов кілком по голові вдарило. Як! Ці поганці можуть обікрасти, можуть пограбувати його, законного сина? Пояснення судового виконавця були ясні і точні.»

В підкреслених рядках маємо яскраво виражені ознаки невласне прямої мови, тут вкраплено слова, які могли належати тільки персонажеві, інтонація цих речень могла належати тільки йому. Такий зворот збільшував гнучкість фрази, і Золя, чим далі, тим ширше використовував його в своїх романах.

Франко прочитав роман «Щастя Ругонів» вже в 1877 р. під час перебування в тюрмі, та не перейняв прийому, хоч саме цей був період найінтенсивнішого впливу творчості Золя на нього. Ми знайшли такий стилістичний прийом у Франка у значно пізнішому оповіданні, написаному на порозі ХХ століття *Odi profanum vulgus* (1902). Ось уривок написаний у цьому ключі:

«Заграничний політик увесь запаленів... Досі не раз він сумнівався, чи то був справді його син і не раз був майже певний, що служниця причепилась до нього з доброго дива. Але тепер, побачивши Петруся, він не міг сумніватися. Се його син!

А проте він поводився з ним, як з ворогом, як з чимось чужим, ненависним. Не міг інакше! Може з часом привикне, полюбить його, але тепер він не міг дивитись на нього, не міг знести дотику його дигниної руки, його рожевих уст! Не міг та й годі!»

Це безперечно стиль невластне прямої мови, і цікаво відмітити, що він наявний у творах Франка в той час, коли вже появляється і в творах інших українських письменників, зокрема у Коцюбинського. Це цікава літературознавча проблема, вивчення якої потребує однак ближчого дослідження.

*
* *
*

Розгляд співвідносин між творчістю Франка і Золя не буде повним, якби ми хоч побіжно не торкнулись питання оцінки самим Франком творів Золя.

Франко почав знайомитись з творами Золя ще в 1875 р., будучи учнем гімназії, спонуканий листами М. Драгоманова до редакції ж. «Друг». Почав він читати його спочатку в російських і польських перекладах, пізніше в оригіналі, згодом дуже багато спричинився до популяризації прози Золя, редагуючи переклади його двох романів й здійснивши переклади оповідань і уривків з романів Золя українською і польською мовами, а головне написавши понад півтори десятка статей про нього українською і польською мовами¹¹.

Нижче зупинимось лише на деяких з його критичних виступів, зокрема чотирьох з цих праць: а саме на його передмові до українського перекладу роману *Пастка*, здійсненого Ольгою Рошкевич під заголовком *Довбня* (1879 — заголовок оригіналу *L'Assommoir*), на статті *Влада землі* в

сучасному романі (заголовок польського оригіналу статі *Potiega ziemi w powieści współczesnej* (1891), на статті *Еміль Золя, його життя і писання* (1898) і на рецензії Франка на роман Золя *Fécondité* (Плодючість) ЛНВ, 1900 р.

Всі ці праці, написані впродовж 21 року, свідчать про постійну захопленість Франка творами французького романіста. Критичні застереження робляться лише там, де Франко помічає певне протиріччя між об'єктивним змістом твору і твердженнями самого Золя. Так сталося, наприклад, в романі *Пастка*. На думку Франка, Золя помилився, коли вважав головними причинами загибелі своїх героїв п'янство і лінивство. Зміст роману свідчить, що пияцтво є лише наслідком цілого ряду несприятливих обставин, які є справжньою причиною їх нещастя. Висновок, зроблений шляхом аналізу роману Золя, використовувався Франком при написанні другої редакції свого оповідання *Ріпник*, обговореного нами вище.

Часом тези, розвинуті в романах Золя, здаються йому непереконливими. Таку ситуацію він зазначає в романі «Плодючість», де, на його думку, французький письменник зробив невірні висновки з теорії Мальтуса, яка відбиває специфічну ситуацію капіталістичного суспільства, але не повинна узагальнюватись.

Це, однак, часткові зауваження. Підвалини, на яких Золя побудував свою творчість, Франко вважає непохитними, а їх автора — «геніальним письменником» (характеристика міститься в передмові до роману *Пастка*). У статті *Влада землі в сучасному романі* Франко зазначає: «Аналіз цих впливів, цих темних сил, що штовхають людину щохвилину по життєвому шляху, став найвищим завданням сучасного роману: обсервація тисячі найменших подробиць, по яких, наче вода по камінчиках,

пробігає людське життя і з яких, наче брила з атомів, складаються людські вчинки, як малі так і великі, — ось характеристика цього роману. Його героєм вже не є поодиноким людиною, могутня та самовільна, що власними силами здобуває собі свою долю, незважаючи на нечувані перешкоди: докладний аналіз показав, що така людина це фікція, що вона не існує і ніколи не існувала відірвана від цих зв'язків і могутніх, керуючих і визначаючих впливів природи й суспільства. Глибоке розуміння цієї істини та справді геніальне застосування її в цілому ряді романів — це невмируща заслуга Еміля Золя.

Якщо особа так сильно залежна від впливів природи і суспільства, — то її можна вивчати тільки за допомогою тих наук, які вивчають природу і суспільство, тобто медицина, біологія, соціологія. Це і є засада, з якої виходить Франко у програмній статті *Література, її завдання і найважливіші ціхи* (1878), в якій не важко впізнати вплив ідей Золя:

«Вона (тобто література) повинна при всіх реалізмах в описуванні також аналізувати описувані факти, виказувати їх причини і їх конечні наслідки, їх повільний зріст і упадок. До такої роботи не досить уже вправного ока, котре підглядить і опіше найменшу дрібницю, — тут вже треба знання і науки, щоб уміти доглянути саму суть факту, щоб уміти порадкувати і складати дрібниці в цілість не так, як кому злюбиться, але по ясному і твердому науковому методу. Така робота ціхує найкраще всю нову реальну літературну школу, втягаючи в літературу і психологію, і медицину та патологію і педагогію, і другі науки.»

Обмеженість такого типу творчості пов'язана з відносним характером даних наукових теорій. Золя і Франко вважали наукові відкриття свого часу в

цих галузях абсолютною істиною, або принаймні стежкою, яка приведе до неї. Недарма ж Золя заявляв, що хоч наука ще не розкрила до кінця механізм виникнення людських пристрастей, раніше чи пізніше його відкриє. А в статті 1880 року під заголовком *Експериментальний роман* твердив, що у своїх творах застосовує метод рекомендований лікарем Клодом Бернаром для медицини: він спостерігає і експериментує, тільки об'єкт його експерименту — людське суспільство.

Пізніший розвиток психології і соціології довів спрощеність деяких пояснень запропонованих тодішньою наукою. А пізніший розвиток художньої літератури і естетики довів, що натуралізм надто прямолінійно пов'язував мистецтво з наукою, ігноруючи, часом, його специфіку.

Внаслідок однотипності творчості і однаковості естетичних засад, Франко не вирвався ніколи з-під fascino творчості Золя, тоді як він, навпаки, виявився цілком глухим до такого таланту, як, скажімо, Малларме. Слід однак підкреслити один знаменний факт. Він відчув поза деклараціями душу Золя, душу романтика, і це зробило його для нього ще дорожчим. Франко писав :

«Золя — соціолог. Та при тім він — романтик. Се не парадокс, се справді так: у тім завзятому натуралісті, в тім невтомнім малярі соціального болота і гнилизни є душа романтика. У нього палка, південа фантазія, що любиться в грандіозних контурах, ярих кольорах, у перебільшенні і роздуванні найзвичайніших речей до нечуваних казочних розмірів. Правда, розум і студії зробили його реалістом, малярем близької сучасної дійсності, але захований в душі романтик робить тому реалістові ненастанні збитки... Конттури дійсності під його руками викривляються, набирають неприродних кольорів і рухів; мертва природа оживає, на-

бирає людської подоби, людської душі, а супроти неї живі люди дрібніють, якимось затираються, не можуть сильно і виключно захопити наш інтерес і наше співчуття».

Такі думки, висловлені в 1898 р., коли рідко хто судив інакше про Золя, як на основі його власних заяв і маніфестів, були цілковито підтверджені судом наступних поколінь. Французькі письменники і критики останніх десятиліть з наростаючою здивованістю розкривають цей «творчий парадокс», розкривають «дві душі» Золя, і завдяки цьому знаходять йому місце серед попередників сучасної літератури, яка цінить понад усе оригінальність, самобутність. Андре Жід по-своєму розкрив це протиріччя з своєю журналі написаному в 40-х роках: «Немає більш індивідуального, своєрідного і водночас більш репрезентативного французького романіста як він». Сучасний критик Гастан Пікон бачить це протиріччя трохи інакше, саме так, як його бачив Франко: «Насправді, це після творчості Бальзака найбільш могутній витвір уяви, найбільш химерний, найбільш пророчий. Хоч більш рудиментарна і менш яскрава, ніж візія Бальзака, вона вибухає з джерел однакової сили, хоч і не однакової величі»¹².

Сам факт, що Франко зумів схопити саме цю особливість творчості Золя, насторожує нас. Адже між обома письменниками існувала глибока духовна спорідненість. Виходить, що і Франко не був тим позитивістом чистої крові, яким він любив себе видавати. Недарма ж у листі до Драгоманова¹³ він писав, що в глибині душі він романтик, і що реалізм вдається йому лише з великим зусиллям, що реалістичні його твори це результат волі, самодисципліни, а не первісного поштовху його душі. Якщо ближче приглянутись, то буйна уява відіграє в прозових творах Франка подібну ж роль, як і в

творах Золя. І йому вона робить «ненастанні збитки». Сучасна українська критика звичайно виділяє лише одну сторону — пізнавальну цінність його прози. Справді, такі твори, як, наприклад, оповідання і повісті бориславського циклу дають багато для розуміння процесу розвитку капіталізму в Галичинні, розвитку класової свідомості робітників. Але стільки ще там неприборканої фантазії! Скільки тих страшних злочинців, які ховаються у тьмі, скільки загадкових історій грабувань, убивств! Як оживає у нього мертва природа в образі Задухи-володарки підземного царства! Які пекельні риси пабирає життя Борислава, маленького робітничого містечка, яке воно таємниче і грандіозне! Справді, і про Франка можна з повним правом сказати, що він дуже репрезентативний, але водночас і дуже суб'єктивний, особистісний в кожному написанному ним рядкові. І як у Золя, так і в нього саме оця сильна печать авторської уяви рятує його прозову творчість для потомства, додає їй більше, ніж чисто соціологічний інтерес.

Розпізнавши велич Золя, Франко пішов неохитно його шляхом, який, зрештою, найбільш відповідав і його власним нахилам, тому, що він любив і чого ненавидів. Цим ствердив себе на магістральній дорозі розвитку новітнього роману. Адже, як цілком слушно зазначав у 1956 р. французький критик Марк Бернар: «Ми і сьогодні знаходимось в межах експериментального роману і з деякими винятками йдемо по стежці накресленій натуралістичною школою. Ніколи романіст не мав більше послідовників. Все, що варте уваги в розвитку роману, чимось зобов'язане Золя»¹⁴.

МИХАЙЛО КОЦЮБИНСЬКИЙ І АРТУР ШНІЦЛЕР

Місце Михайла Коцюбинського в українській літературі твердо встановлене і, принаймні, в нашому поколінні багато нового не можна сказати на цю тему. Але аналіз розвитку його творчості лише на тлі українського літературного процесу, як воно робилось дотепер, не може дати достатньо ясне уявлення про її історико-літературне значення. Прозу Коцюбинського після 1901 р. потрібно вписати і в традицію світової літератури, в систему «кодів» літератури, в систему «мови літератури».

Тут напрошується порівняння з моментом позначеним появою «Енеїди» Котляревського (1798). Твір Котляревського ознаменував собою зачин нової української літератури в площині класицизму¹, який розквітав у французькій літературі в XVII ст., у німецькій і російській літературах — у XVIII ст. Внаслідок цього українській літературі довелось за відносно короткий час пройти стадії літературного розвитку, через які інші літератури пройшли на протязі кількох століть. В результаті пришвидшених темпів, на початку XX століття українська література досягла такого рівня розвитку, що письменники і читачі відчували потребу її синхронізації з стадією досягнутою в

європейських літературах. Саме ця потреба була виражена, майже одночасно, у зверненнях Вороного 1901 р. з приводу видання альманаху «З-над хмар і з долин» і М. Коцюбинського та М. Чернявського 1903 р. з приводу видання альманаху «З потоку життя». З погляду Коцюбинського синхронізація з європейською літературою означала, між іншим, взорування на її «багатство в способах оброблювання сюжетів», інакше кажучи, експериментування нових видів розповіді.

Однак, у досить багатій критичній літературі, присвяченій зв'язкам Коцюбинського з чужими літературами, цьому питанню приділяється відносно мало уваги, інтерес сконцентрований головним чином на чужі впливи в тематичній сфері. Найщільніше підійшли критики до в'яснення цього питання у зв'язку з впливом російської літератури на Коцюбинського. Зокрема Зеров, автор статті «Коцюбинський і Чехов»², розглянув питання формальних впливів, ідучи докладно аж до зіставлення текстів. Подібно підійшов і А. Шамрай до питання М. Коцюбинський і Леонід Андреев³. Зате, відносно західноєвропейських впливів, незважаючи на досить настирливий інтерес до питання його зв'язків з цією літературою⁴, сказано дуже мало про те, хто найбільше вплинув і в чому саме на Коцюбинського у виробленні нової його творчої манери. Згадано багато імен, але не в'яснені конкретні паралелізи, не встановлені типологічні гомології.

Вихідним пунктом для дослідника могли б бути свідчення самого Коцюбинського. Але вони з одного боку допомагають йому, оскільки сам письменник визнає своє взорування на певні моделі, а з другого боку — дезорієнтують, оскільки письменник називає дуже багато імен, і тяжко знати, чий вплив був вирішальним. Серед цих свідчень виділимо тут два⁵. Перше з них зна-

ходиться в автобіографічному листі до видавництва «Вік» з 18 XI 1902 р.; «На вироблення мого літературного смаку мали вплив найбільше письменники європейські (Золя, Стріндберг, Арне Гарборг, Кнут Гамсун, Від, А. Шніцлер, Верга і др.)»⁶. Друге свідчення — з листа до В. Гнатюка від 24 ст. ст. I 1904: «Знаєте, дорогий добродію, коли я читаю гарного автора, (а в мене є любимі от-як Гамсун, Шніцлер, Лі, Ахо, Гарборг, Від, Стріндберг, Метерлінк) мені *не хочеться* писати, бо я знаю, що ніколи не досягну того, що досягли, що зробили ці таланти»⁷.

Ці письменники, більшість з яких скандинавці, приваблювали Коцюбинського з різних причин. Щодо застосованих ними прийомів розповіді, вони здебільшого, включаючи таких оригінальних художників як Кнут Гамсун і Август Стріндберг (який революціонізував новітній театр), — досить традиційні. Отже, доведеться вибрати з числа згаданих самим Коцюбинським авторів хоча б одного, який не тільки, як інші названі автори, зробив багато для поступу психологічного аналізу, але і для самої техніки розповіді, який, отже, представляв би ті тенденції, які, оформившись наприкінці XIX ст., стануть домінуючими в європейській прозі XX ст.

Таким був австрійський письменник Артур Шніцлер, згаданий в обох списках. Він на сьогодні загально визнаний на Заході як один з відкривачів нових доріг в літературі. Саме в нього з усіх названих Коцюбинським письменників знаходимо у найвищій мірі ту прикмету, яку Іван Франко у своїй статті «З останніх десятиліть XIX ст.» визначив, як головну новаторську тенденцію в українській прозі: «Коли старші письменники виходять від змалювання зверхнього світу природи, економічних та громадських обставин і тільки при їх по-

мочі силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла і думки, то новіші ідуть противною дорогою: вони так сказати зразу засідають в душі своїх героїв і нею, мов магичною лампою, освічують все окруження»⁸.

Як випливає з листування, Коцюбинський володів досить слабо німецькою мовою⁹, тому вважаємо, що він не читав твори в оригіналі. Але твори Шніцлера, письменника на той час дуже популярного, були доступні йому в російських перекладах, вже навіть до 1903 р., коли почало виходити «Полное собрание сочинений» цього автора. До цього часу з творчого доробку письменника появились російською мовою 22 книжечки перекладів його п'єс і оповідань. Часто в тому самому році появлялись одночасно 2—3 переклади тих же творів у Петербурзі, Москві, Харкові, Одесі. І все це відбувалось у 1901—1902 роках, отже в час перевероту в творчості Коцюбинського, коли він жадібно шукав нові форми виразу і намагався засвоїти для української літератури нову для неї тематику, висвітлити життя інтелігенції, обробити філософські, соціальні, психологічні проблеми¹⁰. Всі ці аспекти Коцюбинський міг віднайти в Артура Шніцлера, де вони доведені до високого ступеня майстерності.

Артур Шніцлер (1862—1931) лікар за фахом, — більшу частину свого життя провів у Відні. Його літературна кар'єра почалась в період розквіту сецесії, австрійського різновиду модернізму. Але на відміну від такого поверхового письменника як Петер Альтенберг, з яким чомусь сучасна українська критика пов'язує його¹¹, Шніцлер на гнався за успіхом в публіки, зневажав легкість і афектацію. Він захоплювався насамперед вивченням і передачею індивідуальних особливостей людської психіки. Читач його творів просто приголомшений тонкістю і глибиною його психологічного аналізу, що

вразив навіть такого визнаного авторитета в цій галузі, як його сучасник Зигмунд Фрейд, який писав в листі до письменника: «Я часто ставив собі питання, звідки походить Ваше глибоке знання, яке я здобув ціною кропітких студій, і дійшов до того, що почав заздрити художнику, якому дотепер лише подивляв»¹².

Глибоке проникнення в психіку людини привело Шніцлера до шукання адекватних форм художнього виразу, в яких автор не нав'язував би персонажів своїм думкам і своє світобачення, а з яких, навпаки, виникало б враження, ніби автор лише записує те, що відбувається в душі персонажа. У попередньому розділі ми згадували вже про подібні тенденції в Флобера і Золя, і відомо, що останній мав великий вплив на німецьку літературу після 1880 р. Отож природно, що і в Шніцлера проникнення «чужої мови» слововживання персонажа в авторській стиль відбувається також у формі невластиве прямої мови. У Шніцлера невластива пряма мова буквально затоплює його стиль, і письменник виявляє в його використанні таку віртуозність, яку ми рідко зустрічаємо в літературі. Водночас Шніцлер широко використовує і форму т.зв. *Ich-Erzählung* — розповіді від першої особи, яка протиставляється більш звичайній у прозі *Er-Form.*, розповіді від третьої особи, створюючи широкі можливості для інтроспекції, для передачі «точки зору» персонажа на події.

Третя використана Шніцлером форма, дуже рідкісна в літературі через свою ускладненість, це т.зв. «монолог думки», коли твір від початку до кінця ніби магнітофонний запис того, що відбувається в свідомості персонажа, його розмови з самим собою. Таку форму використали до нього лише Віктор Гюго в оповіданні «Останній день

засудженого» (1829), написаному як щоденник ведений до останньої хвилини чоловіком засудженим на смерть, Достоевський у творі «Кроткая» («Лагідна», 1875) написаному в формі монолога, зверненого до уявного співбесідника і мало-відомий французький письменник — символіст Еміл Дюжарден автор твору „Les lauriers sont coupés“ («Обрізані лаври»), написаного у формі внутрішнього монологу, в якому переважають пов'язані між собою думки, пересипана фрагментами чужих голосів уривчаста мова. Саме від цього твору відштовхнувся Шніцлер, написавши свій знаменитий твір «Лейтнант Густл» (1900). На противагу Дюжарденові, австрійський письменник вважав, що таку форму слід використати тільки винятково, для певного типу сюжетів, коли персонаж знаходиться в стані крайнього збудження, коли він у своїх рваних, нелогічних і повних суперечностей монологах наближається до правди про себе, або до того принаймні, що йому видається такою правдою, яка виділяється з пекельного хору, в якому співдіють знані і чужі голоси, уривки слів і нічого не значущих звуків, які пов'язуються в циклі спогадів і галюцінаційних образів¹³. Саме цей прийом був використаний у творі Шніцлера, чийого героя, типового представника австрійської воєнщини, сповненого упереджених ідей про вищість касті, до якої належить, і про «честь мундира», один булочник прилюдно назвав «дурним хлопцем». Осоромлений, молодий офіцер думає спочатку про дуель, але коли стає ясно, що це чоловік «нижчої касті», отже, недостойний сатисфакції, йому не лишається інше як самогубство. Саме ці борсання душі персонажа і передаються засобами «монологу думки» в творі високо оціненого Р. М. Рільке, який писав в листі до автора : «Форма надзвичайно добре вибрана, або навіть і не вибрана, а нав'язана сюже-

том, який, якщо до нього б підійти з іншого боку, тобто з різних площин, зовнішніх по відношенню до нього, втратив би багато з своєї сили і цілісності. Внаслідок стриманості форми, дріб'язковості і духовна убогість персонажа викликають драматичний ефект»¹⁴.

Такі еталони Шніцлера, майстра прози, на які міг взоруватись, і безперечно взорювався Коцюбинський. Близькість до напряму пошуків Шніцлера відчувається в одному з перших творів, написаних Коцюбинським після зміни своєї манери письма, а саме в творі «Поєдинок» (1902). Сюжет твору такий: господар дому застає жінку під час інтимної сцени з домашнім вчителем. Перед юнаком повстає питання, чи викликати господаря дому на дуель, чи оженитись з панєю, яку він не любить і яку не міг би утримати своїми скромними заробітками. Все, однак, кінчається благополучно, намовлений дружиною пан сам приходить до учителя вибачатись.

Новизна твору полягає в способі розповіді, у фіксації того, що сучасна англomовна критика називає *stream of consciousness* (потік свідомості). Такою технікою написана лише частина новели, але дані уривки цінні як прояв нових форм виразу в творчості українського письменника.

Герой оповідання Іван Піддубний, сидючи дома, веде з собою таку розмову:

«Ну добре, каже Іван і сідає на ліжко. Ти зробив свинство. Вліз у сім'ю, взяв чужу жінку. Май же сміливість чесно поквитуватись. Візьми її. Забери і звий своє гніздо... На своїх десять копійок, що лишилися у кишені, на своє убожество? А дитина?»

Щось встає у нього й конвульсійним сміхом вилітає крізь горло. Стару? Рештки?.. Ні!..»

«Ну, що ж -- хай буде поєдинок!»

Це він говорить уголос, сідає на ліжко й витріщає в темряву очі!»

Зеров зробив у свій час спробу зіставити цю новелу з оповіданням Чехова «От нечего делать» (1886). Справді, деякі сюжетні схожості існують. Але цей відносно ранній твір Чехова написаний з позиції всюдисущого автора, і уривків написаних в манері вищезитованого немає. Зате твір Шніцлера «Лейтнант Густл», перекладений на російську мову в 1902 р., перенасичений подібними роздумами, викладеними подібною ж формою. Ось два такі уривки :

«Невже я уже на вулиці? А як я вийшов звідти? Приємний цей вітер. Хто це там навпроти? Чому вони так на мене дивляться? Може, вони про все знають. Але ж ніхто не міг почути! Я ж відразу оглянувся навкруги. Нікому не було діла до мене, ніхто нічого не почув. Але він таки сказав, навіть якщо ніхто те не почув, він таки сказав. А я там стояв і все проковтнув, стояв як приголомшений. З другого боку, що було мені сказати, що робити? Тільки те й зосталось, що стояти смиренно. Це жахливо, цього не можна витримати, я мушу його вбити, де б я його не надибав. Це він мені сказав, такий собака! І він мене знає!.. Боже мій, тож він знає, хто я такий!..»

Почуття Густла по відношенню до булочника нагадують почуття Івана по відношенню до чоловіка його коханки :

«Як він ненавидів того урядовця, з його червоними плямами на виду, з його тремтячою бородою й пискливим голосом — ненавидів за те, що він чоловік його коханки, за свою ганьбу, за свою полохливість! З якою насолодою побив би він його, згнітив своїм тілом, здушив за горло!.. Та що сказала б вона ?

Міщанин!.. галабурдник!
Йй треба декорум... поєдинок...»

Густл, як і Іван, розмовляє з собою іноді у формі звертання:

«Та ж, Густл, будь щирий з собою... Ти боїшся, боїшся, бо ніколи не спробував... Але це тобі не допоможе, страх ще нікому не допоміг, кожний му-сить пройти через це, один раніше, другий пізніше, тобі тільки черга надійде раніше... Ти ж ніколи не вартував багато, тому веди себе по-людськи хоч на останку, цього я вимагаю від тебе! Тепер тільки треба обдумати! Але що саме? Завжди хочу щось обдумати, воно ж зовсім просто — він лежить у шухляді від тумбочки, заряджений, треба тільки натиснути... це ж невелике діло!..»

Такі протилежні намагання борються між собою і в свідомості персонажа Коцюбинського:

«Свідомість його двоїться, і в той же час, коли він бачить наслідки поєдинку свого — він знає, що це фантазія, дурниці, що він нізачо — от нізачо не підставить чола від цівку пістолета.

Мі-щанство-о! — прогукав чужий голос в його ухах.

Він присилував свою думку і далі думав про поєдинок».

З мовного, граматичного боку існують відмінності між цитованими уривками з творів Коцюбинського і Шніцлера, оскільки український письменник був зв'язаний вимогами Er-Form, розповіді від третьої особи, і даний монолог думки довелось частково викласти від автора, і лише частково виразити прямою мовою персонажа. Іноді для реалістичного виправдання внесення такого монологу Коцюбинський приходив навіть до конвенції розмови персонажа з самим собою вголос. Але це лише окремі хитання. Основне — це спільна з Шніцле-

ром тенденція записувати потік свідомості персонажа, про результати якого, щодо твору «Лейтнант Густл», Рільке писав у вищезгаданому листі: «Все повинно розіграватись на цьому невеликому коні, те, що по відношенню до нього зовнішнє, і те, що внутрішнє, так, що нарешті сукупність подій набирає вигляду складових частин духовного життя індивіда. Внаслідок цього сам персонаж виступає в певній мірі як терен, де здійснюється накреслення долі, яку відчуваємо як вищу від нього самого. Воля і свідомість драматурга досягли тут гарних успіхів».

Саме тому, що ця тенденція в ньому існує, твір Коцюбинського ближчий до твору Шніцлера, ніж до Чехова, де показана не напружена внутрішня боротьба, яка розв'язується несподівано щасливо для героя (у новелі «Лейтнант Густл» булочник в ту ніч вмирає від серцевого удару), а наведена лише розмова господаря з домашнім вчителем, якому дає мудру пораду відмовитись від думки про одруження або поєдинок, бо його жінка таких жертв не варта.

Тематика творів Коцюбинського не покривається тематикою творів Шніцлера. Останнього займали головним чином питання кохання і смерті, тоді як Коцюбинський більше тяжів до соціальної тематики, а після 1905 р. писав переважно на політичні теми. Етап «Поєдинку» зостався позаду, але експериментовані ним у цьому творі прийоми, як і в інших творах 1901—1902 рр., увійшли в його новели як органічна частина його письменницької манери. Не випадково і в пізніших творах часто зустрічаємо їх.

Оповідання «Невідомий» (1907), хоч і належить до типу *Ich-Erzählung*, тематично дуже далеке від Шніцлера, і, зокрема, прямо протилежне новелі «Лейтнант Густл», оскільки показує благородні при-

чини, які спонукують людину іти добровільно на смерть. Типологія персонажа, психологічні проблеми, які виникають у зв'язку з постаттю революціонера, прихильника тактики індивідуального терору, скоріше нагадують мотиви творів Леоніда Андреева. Але траєкторія внутрішнього монологу персонажа зовсім не чужа від напряму думок героя Шніцлера. Вирішивши розквитатися з життям, Густл komponує в думці лист до своєї сестри, в якому хоче виразитись найбільш зворушливо, щоб вона зберегла про нього добру пам'ять :

«До Клари я мушу докладно написати, що я інакше не міг. Ти мусиш простити мене, дорога сестро, і прошу втішай дорогих батьків. Я знаю, що усім вам спричинив багато турбот і навіть часто біль : але вір, що я Вас завжди дуже любив і, сподіваюсь, що ти ще, мила Кларо, будеш щасливою і не забудеш зовсім свого нещасного брата».

А ось відповідне місце з твору Коцюбинського :

«Мамо !.. То... тихо... я невідомий... Ха-ха ! Чи ж хто почує той голос, що кричить в серці, глибоко в серці ? . . Чи буде хто знати, що ти моя мама, а я твій син ? Мамо не плач... Твій син піде на смерть з піднятим чолом і з чистим серцем. Бо в його серці скипілась кров, невинно пролита, бо в нього зіллялись всі людські сльози і полум'ям знявся народний гнів... Вбивай мене, кате. Ти забиваєш народ»...

Стиль обидвох звертань до відсутньої особи відмінний. Тут позначилась і особистість адресантів і тенденція Коцюбинського до метафоричного виразу, яка для суворого, прецизійного стилю Шніцлера нехарактерна. Але звертає на себе увагу саме звернення до третьої, відсутньої особи, — типове для внутрішнього монологу кожної людини і яке дуже влучно використано з подібною ціллю обома письменниками.

Усе більше удосконалення засобів вираження оптики персонажа — типова риса розвитку стилю Коцюбинського після 1902 р. і, парадоксально, воно означало все більше наближення до прийомів Шніцлера, від якого він тематично все більше віддалявся. Та це зрозуміло, оскільки воно було наслідком посилення питомої ваги «чужої мови», виявом більшої відваги письменника залишити широкий простір для читача, щоб сам він без його — письменника — допомоги зрозумів сенс розкритих психічних процесів.

Багато матеріалу дає для цього новела «Коні не винні» (1912). Дослідники звертали увагу на сюжетну подібність цього твору до 6-ої «російської казки» Максима Горького. Але спосіб оброблення матеріалу відмінний. У творі Горького використана фантастика. У творі Коцюбинського — психологічний аналіз. Головний персонаж Аркадій Петрович Малина характерний тим, що у нього слово розходиться з ділом, Автор не задовольняється, щоб це показати просто, він іде глибше, показуючи, як нещирість проявляється навіть в думках персонажа, в його розмові з самим собою. Це властиво та ж наданність, яку ми зустрічали в творі Шніцлера «Лейтенант Густл», де йшлося про те, щоб показати, як об'єктивна сутність персонажа не відповідає думці, яку він має про себе, а таке протиріччя найкраще розкривається проникненням у внутрішній монолог персонажа. Коцюбинський, автор новели «Коні не винні», вже широко оперує цим прийомом, причому, як і Шніцлер, багато наголошує на тому, що думає персонаж про інших людей, як він ставиться до них в глибині своєї душі. Зневага, грубість, недовір'я до людей, особливо до тих, які не належать до його касти — ось риси цього внутрішнього ставлення, яке у зовнішньому прояві, у поведінці, може бути замасковане ввічливістю, довгим навиком скривати

свої думки, а може і прориватись, коли людина втрачає контроль над собою.

Ось різноманітні аспекти «монологу думки» героя Коцюбинського :

«Вже в тому, як Савка вніс воду і з грюком поставив на умивальник і, виходячи, ляснув дверима, він почув неповагу до себе. «Знає шельма, що мужики завтра одберуть землю, а з голодрянцями нічого церемонію гнути». З'їв без апетиту сніданок і пішов по хазяйству».

«І той виступає сьогодні інакше», подумав Аркадій Петрович про міноносця. «Радіє шельма, що більше не буде панів».

Цікаво відмітити, що в цьому творі Коцюбинський не вважає завжди потрібним підкреслити, як передше, що персонаж говорить вголос до себе. Така конвенція тепер відкидалась ним як непотрібна.

Дотепер ми зіставляли твори Коцюбинського головним чином з новелою «Лейтнант Густл», хоча Коцюбинський вірогідно знав і інші його твори. Нам здавалося це переконливішим тому, що в цьому творі особливості творчої манери австрійського письменника проявляються найбільш концентровано. Далі ми залучимо до аналізу і інші твори Шніцлера, з метою розв'язання досить спірної проблеми про генезу відомої новели Коцюбинського «Цвіт яблуні». Така розмова назріла тим більше, що лише в зв'язку з генезою цього твору було названо в українському літературознавстві ім'я Шніцлера¹⁵. Цю думку, висловлену мимохідь А. Музичкою, заперечує відомий сучасний український літературознавець Петро Колесник у книзі «Коцюбинський — художник слова»¹⁶. Хоч ми далекі від того, щоб схвалити зневажливе ставлення даного критика до творчості Артура Шніцлера і в жодному разі не вважаємо обґрунтованим його цілковите заперечення можливості будь-якого впливу його на Коцюбин-

ського, в даному разі ми признаємо його правоту. Однак заперечення можливості впливу новели Шніцлера «Смерть» на Коцюбинського мотивується нами інакше, ніж Колесником. Ніякої діаметральної протилежності між обома письменниками і трактуванні самого явища смерті немає. Але на час написання «Цвіта яблуні» твір Шніцлера «Смерть» ще не був перекладений на російську мову, і тому, вірогідно, український письменник його не читав. По-друге, хоч тема обох творів однакова, проблематика — різна, оскільки у творі Шніцлера йдеться про протилежність між коханням і смертю, тоді як у Коцюбинського поставлені у рівняння три елементи: батьківська любов, смерть і мистецтво. Це ж рівняння, однак, виступає в іншому творі Шніцлера, до цього часу не врахованого при дослідженні генези «Цвіту яблуні». Йдеться про одноактівку «Живі години» (*Lebendige Stunden*). Твір міг бути відомий Коцюбинському, оскільки в самому році появи «Цвіту яблуні», тобто в 1902 р., він вийшов у чотирьох перекладах російською мовою. В цій п'єсі один з персонажів розповідає сцену, свідком якої був. Одного разу він зайшов до свого знайомого, музиканта і композитора, який втратив свою єдину дитину, хлопчика чудової краси. Далі цитуємо за твором :

«Отже дитина померла від дафтериту в одну ніч, і я зайшов до нього зробити належний візит і виразити своє співчуття. А він, тобто батько, сидить коло піаніно і грає, так грає. При тому мушу зауважити, дитина лежить мертва у тій же кімнаті, він грає і не перестає грати, коли я заходжу, а киває мені головою, і коли я стаю над ним, він мені каже: «Слухайте, пане Гаусдорфер, це для мого бідного синочка. Саме прийшла мені на думку ця мелодія». А дитина лежить мертва в труні. Так, мені мороз пройшов по спині».

Дані проблеми, її постановка дуже подібні до ситуацій описаних у новелі «Цвіт яблуні». Єдина різниця полягає в тому, що батько дитини не письменник, а музикант, і волю до життя повертає йому не література, а музика. Однак варто підкреслити, що в продовженні сам Шніцлер переносить цю ж проблематику і на сферу красного письменства. Адже співбесідник пана Гаусдорфера, в даному разі письменник, в якого недавно померла мати і в якого зовсім не погасло бажання творити. Обуреному Гаусдорферу письменник Гейнріх, якого він картає за холодність, відповідає :

«Ваш біль дає вам сьогодні право невірно мене зрозуміти. Весною, коли ваш сад зацвіте знову, поговоримо ще раз. Адже і Ви продовжуєте жити».

Таким чином у фіналі твору, як і в Коцюбинсько-го, з'являється четвертий момент - природа, яка діє оздоровлююче на людину, повертає їй любов до життя, примусивши забувати про біль і смерть.

В Коцюбинського читаємо : «Цвітуть яблуні. Сонце вже встало і золотить повітря. Так тепло, так радісно. Птахи шебечуть під блакитним небом. Я машинально зриваю цвіт яблуні і прикладаю холодну від роси квітку до лица. Рожеві платочки од грубого дотику руки обсипаються і тихо падають додо-лу. Хіба не так сталося з життям моєї дитини? А проте природа радіє. І чого не змогла зробити картина горя, те викликала радість природи. Я плачу. Сльози легкості капають услід за платочками, а я з жалем дивлюсь на непотрібну мені зелену чашечку, що лишилась в руках...»

І читач, ознайомлений з творами Шніцлера, не може не пригадати собі фінал оповідання з дуже схожою назвою «Квіти», що вийшло в російському перекладі 1901 р., отже, роком раніше від написання «Цвіту яблуні», і де так само свіжі квіти оздоровляють душу людини, пригніченої смертю дорогої для

нього істоти. «І над її головою тече сонце, тепле, живе... і розкішний аромат бузку прилине з саду напроти. І я дивлюсь у пусту зелену шклянку, яка стоїть на письмовому столі, і не розумію, що відбувається зі мною. Відчуваю однак, що мені вільніше на душі, ніж було вперше. Тоді приходять Гретель, бере невеличкий білий букет і тримає його перед моїм обличчям : свіжі, прохолодні бузки ; такий свіжий, життєдайний легіт ; повітря таке м'яке, таке свіже віє від них, що мене охоплює бажання зовсім сховати в них своє обличчя. Квіти білі, усміхнені, цілющі — і я відчуваю, що мара щезає.»

Інший момент твору, який перегукується з прозою Шніцлера — це враження викликане світлом свічок, яке падає на тіло дитини, що відчувається героєм як щось неприродне, бліде, мов мертво. У Шніцлера є новела «Прощання» (*Ein Abschied*, російський переклад 1901), в якому герой, який прийшов розпрощатись з тілом істоти, яку безмежно кохав, відчував подібно ж. Вид трупа в освітленні свічок збуджує в ньому почуття, що між ним і тілом нема вже нічого спільного. Деталь в обидвох письменників не тільки психологічна, вона в них має безперечно, і символічні конотації.

Ми навели вище три різні твори Шніцлера, в яких знаходимо співзвучності як в ідейному, так і в художньому плані з новелою «Цвіт яблуні». Це, звичайно, не означає, що ми вважаємо твір Коцюбинського конгломератом різних впливів австрійського письменника. Коцюбинському міг бути відомий лише один, чи два з цих творів. Головне те, що постановка, ідейне і художнє рішення проблем ідуть в нього в тому ж напрямі, як і в творах Шніцлера. Саме тому нас так сильно здивувало зауваження П. Колесника, який висловлюється слідує про можливий вплив Шніцлера на Коцюбинського «Далеко кущому до зайця»¹⁷. Коцюбинський, як про це

свідчить його листування, навпаки, вважав своїм завданням учитись у великих майстрів художнього слова західноєвропейських літератур, щоб засвоїти їх досягнення для української літератури. Заперечення впливів на підставі упередженості не вирішує справи. Доцільним буде визнати цей вплив і співвідносити його з національною традицією, вивчити, як ці впливи сприймалися письменниками, вихованими на зразках українського фольклору і літератури XIX ст. Творчість Коцюбинського являє собою з цього погляду дуже вдячний матеріал тому, що перехід від традиції до новаторства простежується в розвитку його власної прози. На це звернув увагу вже Микола Зеров, зіставляючи Коцюбинського з Чеховим. Зеров виділив як головну рису, яка пов'язує Коцюбинського з українською літературною традицією і яка зберігається на всіх етапах розвитку його стилю, яскраву метафоричність, тобто традицію Печуя-Левницького і Панаса Мирного. Вище ми мимохідь згадували про цю рису в зв'язку з твором «Невідомий». Її можна виявити і в повелі «Цвіт яблуні» в порівнянні з манерою Шніцлера. Тоді коли Шніцлер лише згадує про блиск свічки, підкреслюючи головним чином його психічний ефект на героя, Коцюбинський нагнічує образні вирази, додаючи: «Тремтячим блиском воно цілує мертві щічки». Далі тіло дитини названо «воскове тіло», а про образ дитини, що залишився в пам'яті героя, сказано, що він відбився в душі «золотим промінням». Всі ці образи співвідносні з образом свічки, координовані ним, але факт ампліфікації незаперечний, він свідчить про стилістичні навички, які глибоко вкоренились в творчу манеру Коцюбинського, і всі сприйняті, абсорбовані ним чужі впливи вже насаджувались саме на таку стилістичну свідомість. І щоб далі розкрити своєрідну діалектику цього процесу, звернім увагу на те, що письменники, які

прийшли вже після Коцюбинського, вирости з його манери, читаючи в свою чергу чужих авторів, мали перед собою зразки його творчості. На цій основі і встановились нові інтертекстуальні зв'язки. Про це яскраво свідчить аналіз процесу творчого зросту письменника вже радянського часу, зроблений в прекрасному романі В. Підмогильного «Місто». Цей твір також перенасичений чужими впливами, зокрема впливами французьких письменників реалістів ХІХ—ХХ ст. Мопассана, Бальзака, А. Франса, але французька література прочитана тут художником, який формувався на творах автора «Цвіту яблуні» та «Fata morgana».

Оскільки ми обговорюємо тут співзвучності «Цвіту яблуні» і творів Шніцлера, хочеться звернути увагу ще на одну деталь, яка наближає техніку Коцюбинського до техніки австрійського письменника. Ідеться про навмисне скерування уваги читача на погляд персонажів.

Почнім з цитати з оповідання «Цвіт яблуні»: «Двері до кабінету рипнули, і в хату тихо входить лікар. Хороший, давній друже! Він тільки що з спальні, од моєї дитини. Він стискає мені руку й *дивиться в очі*. І я розумію його. Нема рятунку? Нема, — *кажуть його чесні очі*. Він непотрібний, і одходить, а на порозі стоїть жінка і *повним благання і надії поглядом* проводить його через усю хату, наче він несе з собою життя нашої Оленки».

Сцена задумана драматично, персонажі не обмінуються словами, а поглядом, на ньому сконцентрована вся увага письменника.

Як підкреслила французька дослідниця Франсоаз Дерре в своїй книзі про Шніцлера, цей письменник послідовно нехтував усіма матеріальними деталями, описуючи дуже скупі персонажів, обстановку, природу, але надаючи надзвичайно велике значення поглядові (ст. 280). Це можна проілюструвати

будь-яким з його творів, бо майже в усіх погляд, яким обмінюються персонажі, більш значимий, ніж те, що вони кажуть вголос один одному, іноді навіть суперечить йому, і розгадка цієї своєрідної розмови очей стає лише пізніше ясна читачеві. Але оскільки йдеться про «Цвіт яблуні», наведемо приклад з твору, який міг бути відомим в російському перекладі авторів до написання цієї новели. Ми маємо на увазі оповідання «Мертві мовчать» Шніцлера. В ньому йдеться про те, що під час прогулянки каретою коханець вмирає внаслідок нещасливого випадку на руках в молодій жінки, і вона тікає в паніці, боячись, щоб люди не дізнались про цей потаємний зв'язок. Дома вона марить, і чоловік спочатку не розуміє, що з нею сталося :

«Тоді відчула, як руки спускаються на її плечі, і побачила, як між її обличчям і його відбитком в дзеркалі протискається лице її чоловіка : *його очі запитливі і загрозливі* занурюються в її очі» і далі «в його очах вона бачить, що не зможе вже нічого приховувати перед ним... і знає, що цьому чоловікові, якого роками обманювала, через хвилину скаже всю правду».

Подібність вжитого обома письменниками прийому — безперечна.

Було б, звичайно, спрощенням, твердити, що Коцюбинський навчився цього від Шніцлера. Адже у творі, написаному, вірогідно, до ознайомлення з творчістю Шніцлера — «Лялечка», «сиві» очі о. Василя носять в собі велике ідейне і художнє навантаження. Але Коцюбинський не міг не звертати увагу на чисто драматичну концепцію, якій підлягає вживання цієї художньої деталі, надзвичайно характерної для творів Шніцлера, і сам почав урізноманітнювати його застосування. Вводить він його, хоча дещо незграбно, у новелу «Невідомий»,

написаній від першої особи: «Стрілись очима. Мої байдужі, невинні, спокійні, а в нього гострі як голки і лукаві». В даному тексті припускається, що людина може бачити свої власні очі, свій власний погляд, а це мало вірогідне. Зате, в іншій новелі, написаній переважно у формі невластиве прямої мови, «*Persona grata*», Коцюбинський виявляє справжню віртуозність в описанні очей і погляду персонажів, відводячи цій деталі велику роль в психологічній характеристиці самого героя та людей, які його оточують. Використання такого прийому тим доцільніше, що йдеться про людину примітивну, спроможну лише в незначній мірі виражати словами те, що відчуває.

Опис погляду персонажа належить до улюблених засобів «об'єктивного» стилю, головна особливість якого поглядає у максимальному обмеженні авторського коментаря. Удосконалення об'єктивної манери письма було головним прагненням Коцюбинського після 1901 р. Найбільш примітним його результатом є поява поліфонії, яка становить найбільшу привабливість таких його творів, як «*Fata morgana*» або «Тіні забутих предків». На останньому, одному з найбільш досконалих з стилістичного погляду творів дожовтневої української прози, хочеться зупинитись.

У «Тінях забутих предків» застосований принцип імпресіонізму, згідно з яким «письменник-імпресіоніст не може писати від себе про певні події, а повинен показувати, як відзеркалюються вони в особах, які переживають ці події»¹⁸. Та водночас це твір, для якого характерний високий ступінь концентрації метафоричного стилю. І все ж жодного протиріччя між цими, здавалося б, протилежними тенденціями немає, оскільки описи природи зливаються з передачею душевного стану Івана, персо-

нажа опоеизованого саме в зв'язку з близькістю його світовідчування до глибинних рушіїв життя природи :

«Нарешті побачив, що сидить над рікою. Вона клекотіла та шуміла під ногами в нього, ся кров зелена зелених гір, а він вдивлявся без тями в її бистрину, аж нарешті в його стомленім мозку за-світлилась перша ясніша думка : на сім місці бредла колись Марічка. Тут її взяла вода. Тоді вже гадки самі почали зринати одна по одній, наливати порожні груди. Він знов бачив Марічку, її миле обличчя, її просту і щирю ласкавість, чув її голос, її співанки... «Ізгадай мні, мій миленький, два рази на днину, а я тебе ізгадаю сім раз на годину...» І от тепер нічого того нема. Нема й не вернеться вже, як не може ніколи вернутись на ріці піна, що сплила за водою. Колись Марічка, а тепер він... Вже його зірка ледве тримається на небі, готова скотитись. Бо що наше життя ? Як блиск на небі, як черешневий цвіт... петрівке й дочасне...»

Порівняння і метафори, почерпнуті з світу природи, не сприймаються в такому стилі як втручання автора, а як інтерсуб'єктивна візія, наближення між планом авгора і персонажа, наближення таке щільне, що утворюється неясність : хто порівнює життя з блиском на небі, з черешневим цвітом, автор чи персонаж ?

Така неясність, — типова прикмета невласне прямої мови, на якій базується вся привабливість цієї розповідної манери.

Але уривок цікавий і з іншого погляду. Він може вияснити міру близькості світовідчуття Коцюбинського до світовідчуття Шніцлера, співця кохання і смерті, моментів, коли прив'язаність людини до життя досягає своєї вершини. З цього погляду хочеться цитувати характеристику творчості Шніц-

лера, яку дає один з найбільш проникливих дослідників модернізму в німецькій літературі — Вілгельм Дувел:

«Ця інтенсифікація (життєвого чуття) має як результат для авторської позиції більшу близькість до життя, але водночас і розпорошування, вивітрювання дійсності. Більша близькість до життя виникає від того, що ми вже не протистоїмо дійсності як спостерігачі, а зливаємось з нею як істоти, що її люблять. Розрідження дійсності є результатом того, що ці надзвичайно хвилюючі переживання внутрішньої дійсності знаходяться у постійних змінах, і їх загадковість стає тим більша, чим точніше їх передає розповідач»¹⁹.

Хіба не з таким враженням залишається і читач «Гіней забутих предків», хіба не в цьому секрет невимовної краси цього твору?

Але така висока поетичність пов'язана насамперед з партією Івана і Марічки. Цілком інакше задумана партія Палагни, особи вульгарної і обмеженої, зате дуже колоритної. Тут наголос ставиться на відмінних рисах внутрішнього життя, і злиття автора з персонажем в межах внутрішнього монологу задумане на зовсім інших засадах. Ось її міркування після першої зустрічі з мольфаром:

«Палагна прибігла додому лиха. Добре, що хоч Іван нічого не бачив. Ну, і сусідонько файний, смага б ті втяла! Не мав коли приступитись до неї!... Ігій на тебе!... А що ворожіння пропало, то вже пропало... Вагалась, чи казати про Юру Іванові, чи дати спокій. Ще бійка готова вийти з того та сварка, а з мольфаром лиш зачепись... От було дати в лице, та вже...»

Високий стилістичний рівень уривків, в яких знаходимо то риси поетичності, то характерності, в залежності від найбільш підходящого для даного пер-

сонажа, участь різних голосів, складне переплетіння планів, реєстрів розповіді, багатство інтонацій та широчінь перспективи — все це результат упертої праці Коцюбинського над стилем, стимулом якої було бажання піднести українську прозу на вершини світового мистецтва.

Такий твір як «Тіні забутих предків» не можна оцінити поза внутрішньою літературною традицією, поза зв'язками з українським фольклором, для якого характерне багатофункціональне використання картин природи, поза зв'язками з т.зв. етнографічним реалізмом, з його тенденцією до фіксації звичаїв і особливостей народної розмовної мови. Але ця тенденція мала свою обмеженість в недостатній індивідуалізації персонажа, у відносно вузькій шкалі виражених почуттів, в однозначності людських образів. Коцюбинський зумів подолати цю обмеженість, основууючись на цінне завоювання сучасної йому європейської прози, поставивши між автором і зовнішнім світом рухливу свідомість персонажа. І творчість Шніцлера могла йому послужити в цьому напрямку прекрасним зразком, адже сприймання зовнішнього світу з формі т.зв. пережитого мовлення (нім. *erlebte Rede*) — визначальна риса його стилю.

Приклади для цього ми підібрали з твору Шніцлера, в якому знаходимо певні подібні моменти до цитованих уривків з «Тіней забутих предків», хоч описані події і середовище цілком відмінні. Йдеться про його повість 1900 р. «Пані Берта Гарлан» (*Frau Berta Garlan*), яка на час написання твору Коцюбинського (1911) була відома в кількох російських перекладах. В цій повісті розкриті переживання молодої вдови, яка зійшлась з другим своїх студентських літ, тепер відомим скрипалем. Вона безумно закохується в нього, віддається йому,

але для нього все це лише скороминуча авантюра. Ось момент зав'язки :

«Усмішка пройшла по її обличчю. Вона зраділа. Еміль Ліндбах одержав орден Спасителя... так... той самий, чиї листи вона сьогодні перечитувала,... той самий, який колись її поцілував, — той, котрий колись писав їй, що, окрім цеї, нікого не обожнюватиме... так, Еміль, одинока людина на світі, яка не стала ще їй байдужою — звичайно окрім її хлопчика. Їй здавалось, що повідомлення було в газеті тільки для неї, ба навіть, що сам Еміль вибрав цей спосіб, щоб з нею порозумітись. Та чи не він був часом той, якого вона здалека уздріла ззаду? Раптом вона відчула себе дуже близькою до нього і прошепотіла : «Пане Еміль Ліндбах, цісаро-королівський баварійський камерний віртуозе, .. я вас гратулюю...» Її губи зостались напіввідкритими. Їй прийшла думка».

Ціла повість ніщо інше як світ побачений через призму персонажа, але не в манері новели «Лейтнант Густл», адже в ній наявні різні форми викладу ; і розповідь автора, і діалоги, і описи природи, але всі ці моменти забарвлені станом душі персонажа, оскільки підтекстовий потік твору — це розмова персонажа з самим собою.

«Ледве віддалилась Берта кілька кроків від готелю, вже пішов дощ, — пише автор в іншому місці. — Під розкритою парасолькою їй здавалось, що вона захищена від небажаних зустрічей. В повітрі розплився приємний запах, неначе разом з дощем на місто опустився аромат близьких лісів. Берта віддалась вся розкошам прогулянки, навіть мета дороги витала для неї ніби в тумані. Вона так втомилась від надміру суперечливих почуттів, що вже нічого не відчувала. Була без страху, без надії, без намірів. Йшла повз сади над Рінгом і раділа від мокрого запаху бузків».

Чужі голоси фільтруються також через сприйняття героїні, вона чує їх, її душа реагує на них :

«Вона сиділа в купе, на колінах у неї лежали квіти, які вона знову підняла з підлоги... Тепер вона їде до дому, покидає місто, де щось пережила — певно так називають це люди? В її голові плутаються слова, які вона читала або чула в такому випадку... Слова як : щастя... спяніння від кохання, запаморочення..., і повільно в ній виростає гордість, що вона зазнала того, що ці слова означали».

Можна без кінця цитувати з твору і щоразу нас вражатиме це багатоголосся, яке є результатом повного ототожнення автора з персонажем, з його переживаннями і настроями, з його ставленням до інших людей в дану хвилину.

Саме це є стилістичний рівень «Тіней забутих предків» і саме тому, незважаючи на всі тематичні відмінності прози обох письменників, типологічна гомологія з творчістю Шніцлера є найбільш адекватна площина для вивчення еволюції художньої майстерності Коцюбинського.

ЛЕСЯ УКРАЇНКА І ГЕРГАРТ ГАУПТМАН

Поставлене питання не є новим. Історики української літератури знають про захоплення славетної письменниці творчістю Гауптмана. Вони визнають, звичайно, і існування вагомих контактних зв'язків. В працях І. Журавської¹, Л. Міщенко², Е. Манделя³ і Е. Рейснера⁴ аналізовані статті і реферати, а також листи Л. Українки, в яких відмічається її інтерес до творчості свого великого сучасника. Останній з названих авторів запитується, чи не висока якість постановок п'єс Гауптмана, побачених Л. Українкою під час свого перебування в Берліні, вплинуло на її ставлення до німецького драматурга.

Важливою подією українського літературознавства останніх років стало і віднайдення з 1976 році, 75 років після її написання, статті Лесі Українки про драму Гергарта Гауптмана «Міхаель Крамер». З цієї нагоди Дмитро Павличко супроводив публікацію перекладу статті на сторінках журналу «Все-світ» невеликою статтею, в якій дав проникливий аналіз ставленню Лесі Українки до творчості Г. Гауптмана⁵.

Другий аспект, генетичний, пов'язаний з питанням про вплив Гауптмана на творчість Лесі Укра-

їнки, менш вивчений, і думки істориків літератури з нього приводу різко розходяться.

Про вплив творчості Гауптмана на театр Лесі Українки говорили в свій час відомі українські літературознавці 20-х років. Михайло Драй-Хмара в монографії про Лесю Українку зазначав: «Аналогією до «Лісової пісні» буде до певної міри. «Затоплений дзвін» Гауптмана, але «Лісова пісня» глибша і тепліша. Можливо, що тема її дійсно викликана цим твором німецького письменника⁶.» Ще більш категорично висловлювались з цього приводу Віктор Петров⁷ і Микола Зеров, якому, здається, належить пріоритет в постановці цього питання⁸.

У післявоєнній українській радянській критиці досить послідовно відкидається думка про більш або менш значний вплив творчості Гауптмана на театр Л. Українки. Свою думку з цього приводу висловили між іншим А. Гозенпуд⁹, та О. Бабишкін¹⁰, а В. Костюченко відкидає будь-які спроби пов'язувати творчість Л. Українки з західноєвропейською літературою¹¹.

На відміну від вищеназваних авторів, ми вважаємо цілком правомірним дослідження генетичних зв'язків Лесі Українки з світовою драматургією, і то з двох причин:

1. Письменниця дуже часто розроблювала світові мотиви, а їх можна розробити тільки відштовхнувшись від існуючих в художній літературі інтерпретацій певних образів.

2. Леся Українка, подібно до Гете, до Словацького, до Зерова, до Ануя, до Анатолія Франса, в певній мірі навіть до Шекспіра, належала до того типу творців, які черпають своє натхнення насамперед з книжок. Причому механізм дії літератури на її творчу уяву дуже добре досліджується саме на її статті про п'єсу Г. Гауптмана «Міхаель Крамер». Література під-

сказувала їй певні способи постановки важливих соціальних і психологічних проблем. Ці проблеми поглиблювались нею, провірювались життям і інтуїцією, і в її уяві виникали персонажі, відомі в літературі чи фіктивні, які б могли бути їх носіями, які б могли з їх приводу сперечатись, скориставшись тим багатством аргументів, які виважувались письменницею в своїх роздумах над творами. І, як показує конфронтативний аналіз її драматургії і драматургії Гауптмана, багато з проблем її п'єс так чи інакше пов'язані з питаннями, поставленими в творах Гауптмана, хоча відповідь її часом цілком відмінна.

Як відомо, Леся Українка довгий час писала лише вірші, хоча вже в них бували зародки її пізніших драм. Її довгі вагання відносно жанру драматургії пояснюються тим, що в період, коли Л. Українка вступила в літературу, популярною була соціальна драма натуралістичного типу, а такий вид творчості ніяк не підходив її талантові. Пізніше, коли в драматургії панівне місце завоювала символістська драма, прийшов і час для розквіту творчого таланту Л. Українки в цій галузі. Це, звичайно, не означає, що «драми ідей» Л. Українки повністю вкладаються в типологію символістських п'єс, але вони співвідносяться з ними. І цікаво відмітити, що тоді, коли Л. Українка, уперто шукаючи для себе дорогу, експериментувала різні формули, вона також взорувалась на Г. Гауптмана, якому подивлялася, тому що він не зупинився в межах якоїсь школи, не вибрав певного напрямку, не створив жодного шаблону, навіть сам себе не наслідував¹².

Закінчивши в 1896 р. суспільну драму «Блакитна троянда», задуману в дусі натуралізму, вона спочатку мала на меті залишитись на цьому, і навіть у листі до матері виклала план організації

«вільного театру» для постановки такого роду п'єс¹³. План був, безперечно, підказаний існуючим у Берліні театром з подібною назвою *Freie Bühne*, в якому ставились п'єси Гауптмана. З другого боку, фактура і навіть тема цієї п'єси нагадує, поруч з «Привидами» Ібсена п'єсу Гауптмана «Перед сходом сонця» (1889). У п'єсі української письменниці, як і в Гауптмана, герої наділені прекрасними душевними і інтелектуальними рисами, завдяки яким підносяться над навколишнім середовищем. Вони борються проти цього середовища, але під кінець відмовляються від здійснення мрій про особисте щастя тому, що героїні п'єс Єлена і Люба мають тяжку наслідковість. Хоча в обох п'єсах поставлені суспільні питання, головна увага звернена на біологічні явища, проблеми суспільної гігієни. Герой Гауптмана, Альфред Лот, людина благородної душі і радикальних поглядів, за які перебував у тюрмі, поводить ся раптом як боягуз, покидає кохану, цим самим штовхаючи її до самогубства, і все лише тому, що дізнається, що двоє з числа її родичів алкоголіки. Він побоявся, що і Єлена стане такою ж, хоч вона досі не виявляла подібних нахилів.

Люба Гощінська, героїня Лесі Українки, приділяє спадковості перебільшене значення: «Наше бідне століття тільки вже ганьби прийняло за необачність, бездушність, егоїзм своїх дітей, що нарешті, перед смертю, задумало поправити свою репутацію і поставило ребром питання про спадок. Се, панове, варто давньої християнської і філософської моралі. Закон причинності, спадок, виродження, от наші боги . . . Спадок се фатум, се мойра, се бог, що мститься до чотирнадцятого коліна. На кого він наложить важку руку, той мусить пам'ятати, що за одну хвилину його солодкої втіхи ціле безневинне покоління заплатить страшною ціною.

Се, панове, така відповідальність», — говорить вона.

Звичайно, проблематика п'єси Лесі Українки не зводиться до проблеми наслідковості. В ній відбилися і переживання письменниці, яка з раннього дитинства страждала невилікувальною хворобою і, цілком природно, ставила собі питання права на особисте щастя. У зв'язку з цим письменницю, як свідчить її листування, настирливо займало питання долі. Цієї проблеми вона й торкається у вищевказаній репліці, а пізніше поставила її з надзвичайною силою в обговореній нами драматичній поемі «Кассандра». Та все ж наголос у п'єсі падає на проблему наслідковості, а це пояснюється як вищезгаданими літературними впливами, так і науковими сенсаціями епохи, — відкриттями в галузі психіатрії, зокрема працями Крафт-Ебінга, якими Леся Українка цікавилась.

Зрештою, це один з численних випадків зв'язку між історією науки і історією літератури.

П'єса Гауптмана, яка у свій час користувалась великим успіхом, вплинула на композицію п'єси Лесі Українки, на окреслення характерів, на побудову діалогу. І це цілком природно, перші спроби письменників у новому для них жанрі завжди найрясніші на впливи, на докази учнівства. Та в ній відмітна печать особистості Лесі Українки, її письменницький почерк, якого неможливо не пізнати. Він виявляється насамперед у поведінці головного героя, Ореста Груїча, який поступає цілком інакше, ніж Альфред Лот. Він не покидає Любу, хоч вона вже виявила ознаки шизофренії, хоч знає, що її не можна врятувати. А Люба кінчає самогубством саме тому, що не хоче зруйнувати йому життя. В такий спосіб українська письменниця підносить свого героя, позбавленого рис холодності і розрахунку притаманних Лоту, знімаючи водно-

час і проблему шлюбу як рятівного берега для жінок, адже поступок Люби продиктований альтруїзмом, а не боязню самотності. Відхід від запропонованої Гауптманом розв'язки був цілком свідомим, адже в статті про п'єсу «Міхаель Крамер», написаної після завершення свого твору, Лєся Українка дає таку оцінку фабули п'єси Гауптмана:

«Щоб урятувати Єлену, героїню першої драми Гауптмана «Перед сходом сонця», від жахливої моральної самотності серед безнадійно розбещеної сім'ї, потрібні були героїчні зусилля з боку її нареченого, який однак не зважився пожертвувати своїм доведеної до крайності страхом спадковго алкоголізму... у Єлені теж не було настільки героїзму, щоб звільнитись від сім'ї без допомоги нареченого й пережити той удар, якого він завдав їй своєю втечею»¹⁴.

Ми навели цю цитату, щоб показати один з аспектів співвідношення проблематики п'єс Гауптмана і Лєсі Українки. Проблема самотності, виділена нею, як основна в творчості Гауптмана, аж ніяк не відсутня в її п'єсах. Але її улюблені персонажі завжди шукають героїчні способи перебороти самотність, перебороти конфліктне становище між собою і середовищем.

Проблема герої — середовище одне з центральних в драматичному доробку Лєсі Українки. І вона виявила особливу зацікавленість тими п'єсами Гауптмана, де, на її думку, це питання ставилось по-новому. Цим, між іншим, пояснюється її інтерес до п'єси Гауптмана «Ткачі» (1892), яку вона переклала на українську мову на прохання українського соціал-демократичного гуртка¹⁵, і на російську для видавництва «Донская речь»¹⁶.

Роздуми про цю п'єсу займають багато місця в статті письменниці «Современная общественная

драма»¹⁷, написаній для марксистського легального журналу «Жизнь», і навіть в її статті присвяченій творчості Володимира Винниченка, з якої цитуємо :

«Для г. Винниченко, как и для Гауптмана, человек топлы уже не бутафорическая принадлежность, как это было у старых романтиков, не манекен для примерки костюмов, сшитых из «человеческих документов», как это было у натуралистов, нет у них «человек толпы», — человек в полном смысле слова, но он не выведен из толпы, не поставлен в одиночку или в искусственную группу для художественной студии, как это было у русских реалистов, а, напротив, оставлен в этой среде и вместе с ней выдвинут на первый план так близко, что и среда перестала уже казаться фоном, расчленившись на равноценные, но не равнозначущие фигуры¹⁸.

Творчість Г. Гауптмана, названого нею Колумбом новітньої драматургії¹⁹ за внесок у створення «драми юрби», схарактеризована в цих рядках на широкому тлі розвитку європейської літератури ХІХ ст. Письменниця вбачає в його творах новаторський підхід до ідейного і художнього розв'язання співвідношення маса — герой, спричинений демократизмом його суспільної позиції і приналежністю до новоромантичної течії. І оскільки письменниця зачисляла себе також до неоромантиків, вона намагалась, і в кращих творах справді змогла окреслити повнокровні другорядні постаті, які служать живим тлом для головних персонажів. Внаслідок цього конфлікти в таких її творах як «В катакомбах», «В пущі», «Камінний господар», «Оргія» стають хвилюючими і переконливими.

Однак повернемося до вищеторкненого питання самотності, яке, на її думку, є ключевим для розуміння творчості Гауптмана. З приводу цього вона зазначає : «Самотники Ібсена самотні, головним

чином, у взаєминах із суспільством, у своєму же інтимному колі вони майже завжди знаходять собі відгук і розуміння... Не такі герої Гауптмана, вони самотні по суті, як герої Байрона, вони вже зразу з'являються перед нами такі, в їхньому житті немає поворотних пунктів до самотності, в них бувають, навпаки, поворотні пункти від самотності до єднання з оточенням, але вони не хочуть, або не вміють, або вже не годні скористатися цими поворотними пунктами»²⁰.

Якщо розглядати з цієї перспективи творчість самої Лесі Українки, то виявляється, що в її героїв є також нахил до самотності саме гауптманівського типу. Такі її персонажі як Тірца, як Неофітраб, як Річард Айрон, як Долорес, як Антей абсолютно самотні, вони або не мають родини, або вона їх не розуміє так, як не розуміє їх громада, в якій живуть. І все ж між самотниками Л. Українки і Г. Гауптмана існує велика різниця, спричинена відмінністю літературної традиції. В традиції, до якої належить Г. Гауптман, індивідуалізм залишив глибокі карби. Недарма ж героєві учителя Гауптмана, гетівському Фаусту потрібно було пройти величезну траєкторію, щоб знайти свій шлях до людей, до служіння громаді. Самостійно шукають свою дорогу і герої Гауптмана.

Творчість Лесі Українки виросла на тлі української і російської літературної, традиції, які на всьому протязі ХІХ ст. являли яскраві приклади політичної ангажованості митця. Суспільство, найближча родина можуть не розуміти героїв Лесі Українки, але самі вони живуть прагненнями і інтересами цього суспільства, і в цьому знаходять смисл свого існування. Яскравий приклад тому Річард Айрон, який був спроможний творити навіть в атмосфері ворожнечі, постійних цькувань фанатиків тому, що він болів інтересами громади, за-

ради якої покинув блискучу Італію. Коли ж він був викинутий за борт цього суспільства, його мистецтво, втративши животворні соки, хиріє, нидіє, а разом з ним поволі гине і сам художник. Ніде так остро не поставила Леся Українка фатальну дилему «свобода — духовна казарма»²¹ і ніде не дала їй таку переконливу відповідь як в цій п'єсі. І вона могла бути для неї тільки одна — людина не має права порвати зв'язки з громадою, яких жертв це не коштувало б.

Цікаво відмітити, що навіть у драматичній поемі «Кассандра» — єдиній, де всупереч традиції Леся Українка занята насамперед вічними проблемами, її позиція не рівнозначна універсалізму Сковороди, оскільки її героїня на хвилину не може відірватись від питань, які хвилюють її безпосереднє оточення, її родину, її народ, батьківщину.

Це саме можна сказати і про її драму-феєрію «Лісова пісня», де проблема самотності розроблена далеко не так, як у Гауптмана, в якого, за словами письменниці, самотність «немає нічого містичного, її можна пояснити середовищем, вихованням, то-що, вона саме тому трагічна, що закономірна, що проти неї безсила будь-яка «інтуїція», поки докорінно не змінені умови, що породжують її; щоб скористатися тими поворотними пунктами, потрібні героїчні зусилля з боку самих самотників або їхнього оточення, але героїзм, на жаль, не властивий таким «занадто людським натурам», яким є здебільшого герої Гауптмана²².

В творі Лесі Українки Мавка готова іти на цю жертву. Але оскільки її самотність є наслідком конкретної соціальної причини, міщанського характеру людського колективу, в який вона прийшла жити, подолати її вона не в силі. Враження безвихідності знімається однак внаслідок специфічності вирішення проблеми на символічному рівні п'єси:

Оскільки саме у зв'язку з цією п'єсою найбільше говорилося про вплив творчості Г. Гауптмана, зокрема його п'єси «Затоплений дзвін» (1896) на творчість письменниці, спробуємо проаналізувати це співвідношення.

Твір Гауптмана користувався великою популярністю на батьківщині письменника, тому що казкові постаті, поетична атмосфера твору приносили нове віяння в театральне життя, загромаджене натуралістичним показом життєвого бруду. Але вона, як про це свідчить стаття А. Луначарського з 1922 р.²³, була дуже популярна і в Росії, хоч там її розуміли по-інакшому. Обставини головного героя, примушеного покинути родину, щоб здійснити свій ідеал, нагадували глядачам дилему російських революціонерів.

Згадки про цю п'єсу Гауптмана численні в кореспонденції Л. Українки, починаючи від 1899 р., на неї робиться багато посилань і в статті поетеси про п'єсу «Міхаель Крамер» 1901 р., при чому ці згадки зв'язані здебільшого з проблемою самотності митця. В оригінальних творах письменниці можна віднайти цитати з цієї п'єси. Зокрема, така образна цитата знаходиться в драматичній поемі «На руїнах» (1904), де сказано про «мертву руку на дні озера», отже, наведена репліка з символічним змістом. Як свідчить лист Л. Українки до А. Кримського від 14 X 1911²⁴, пам'ять про цей твір була жива в поетеси в час написання «Лісової пісні», оскільки жанр твору, «драма-феєрія», був задуманий нею за взірцем гауптманівського «Märchendrama», хоч жанр п'єс-феєрій був досить популярним і серед російських символістів.

Зміст п'єси Гауптмана такий: Середньовічний ливар дзвонів перевозить до церкви в горах дзвін. Внаслідок махінацій фавна Вальдшратта, дзвін провалюється на дно гірського озера, а Гейнріх, якого

поранено, з великим зусиллям добирається до лісової галявини, зустрівши там прекрасну ельфу Раутенделейн. Втративши силу, Гейнріх зомліває. Односельчани — пастор, учитель і цирульник приходять шукати Гейнріха, але не можуть наблизитись до нього, бо Раутенделейн, щоб зберегти його для себе, оточила його вогняним колом. Однак її бабка, ворожка Віттіхен, яка не схвалює її захопленість людиною, пориває це коло, і односельчани відносять його на марах в село. Раутенделейн, взявши вигляд наймички, приходять в хату Гейнріха, і за час відсутності Магди, виліковує його. У третій дії зустрічаємо Гейнріха знову в горах. При допомозі Раутенделейн він підкорив собі гномів, і вони допомагають йому кувати метал для чудесних дзвонів. Пастор, який прийшов покликати Гейнріха назад у село, вважає його план язичеським, богопротивним, але Гейнріх заявляє, що з його старань відбити його від своїх планів не вийде нічого, як не задзвонять вже ніколи дзвони, що упали на дно озера. Але неможливе стає явним. Дзвони видають страшенно болісний звук від дотику мертвих рук Магди. Гейнріх проклинає Раутенделейн, проклинає свій твір і тікає. Про те, що сталося, розповідає фавну Вальдшратту водяник Ніккельман. Він бачив на дні озера, як ударили била дзвонів, почув їх подібний до рику левиці звук, і людське страждання так його зворушило, що він починає картати легковажну ельфу. Сама Раутенделейн, не маючи іншого виходу, спускається на дно вод, стаючи однією з численних жінок Ніккельмана. Гнаний тугою за Раутенделейн, Гейнріх приходять знову в гори. Але зустріч стає можливою лише після того, як він випив келих, поставлений перед ним Віттіхен. Раутенделейн вириває з криниці, але за цю мить щастя він мусить платити життям, випити келих смерті.

Як показав східно-німецький дослідник Еберхард Гільшер²⁵, основна ситуація твору була підказана автором реальною дилемою. Г. Гауптман був одружений з молодості, мав трьох синів. Але він раптом закохався в 19-літню студентку консерваторії, Маргарету Маршалек, талановиту, веселу, темпераментну дівчину, і йому щоразу важчим ставало родинне життя з своєю меланхолійною жінкою. Ця душевна боротьба тривала 12 років, аж поки він не розвівся і не оженився з Маргаретою. Вагання, докори совісті цих років відбилися в п'есі, як, до речі, і в інших творах письменника, що і пояснює нав'язливість проблеми сім'ї в його творчості, що так вразила українську письменницю.

З цього душевного стану випливає і певна ідеалізація шлюбу, як тяжкого, але святого обов'язку, за порушення якого людина мусить дорого заплатити. В тісному зв'язку з цією дилемою поставлена і проблема мистецтва. Для Гейнріха мистецтво — це засіб відшукати свободу, виявити свою духовну силу, але і проблема фатального вибору, якого він не може зробити, — між суспільними і сімейними обов'язками з одного боку і особистими прагненнями з другого боку. Відти і його ситуація закладеного митця, відти і його самотність.

У творі Лесі Українки зустрічаємо в певній мірі подібну вихідну ситуацію — мужчина стоїть між законною жінкою і коханкою, між звичаями освяченими його середовищем і покликом душі. Але розв'язання цілком інше, оскільки підхід української письменниці, як до проблеми шлюбу, так і до проблеми моральних засад мистецтва кардинально відрізняється від підходу Гауптмана.

Правда, герой Лесі Українки не видатний художник — це простий сільський парубок. Але Лукаш володіє талантом, силу якого він сам не підозріває. У хвилини, коли він перемагає в собі раба,

коли підноситься до високих, чистих почуттів, його сопілка видає чудові звуки. Мавка закохалась саме в його гру; прислухавшись до його мелодій, вона здобула душу. Після того як Лукаш її покинув, а Килина, з якою він одружився, прокляла її, вона перетворилась на вербу. З цієї верби зробив собі хлопчик Килини сопілку, а коли Лукаш загравав на ній веснянку, якою колись зачарував Мавку, сопілка почала промовляти словами :

Як солодко грає, як глибоко грає,
Розтинає мені груди, серденько виймає...

Розлючена Килина, пізнавши голос Мавки, замахується сокирою на вербу, але в цю мить з неба вогнем, змієм-метеором злітає Перелесник і обіймає вербу. Верба спалахує вогнем. Досягнувши верховіття, вогонь перекидається на хату, згоряє все добро. Килина паде у відчай, а Лукаш, тепер прозрівши, розуміє, що не варто було послухатись матері, покинути Мавку заради «корів тульського заводу» вдовиці. І він промовляє до неї :

Я, жінко, бачу те, що ти не бачиш...
Тепер я мудрий став...

Чудодійна сила мистецтва збудила в його свідомості те, що вважав давно заснулим. Але вже було запізно. Той матеріальний добробут, заради якого він зрадив самого себе, став для нього фатальним. В пожежі нищиться хата, руйнується його сімейне життя, спокій. Він перетворюється на бурлаку. Зостається йому лише сопілка, на яку йому вказує Доля. Саме вона повертає йому, принаймні на хвилину, давню любов, Мавку, він чує її слова утіхи і вмирає щасливий.

Отже, у п'есі Лесі Українки сім'я, особливо за-
снована на матеріальних розрахунках, зовсім не
показана як щось святе і недоторкане. Навпаки, це
зв'язок, що принижує гідність людини, нищить в ній
те, що найкраще, найблагородніше. Внаслідок того
інакше показане і співвідношення між суспільством
і мистецтвом. Мистецтво не є щось гріховне, що
йде всупереч обов'язкам людини, освяченим тра-
дицією. Воно, навпаки, допомагає людині звільни-
тись від компромісу, який принижує її, від бруду і
тривіальності міщанського існування.

У свій час М. Зеров²⁶ звернув увагу на те, що у
цих двох п'есах є репліки, які майже текстуально
співпадають. Лісовик мовить до Мавки: «Обминай
людські стежки, дитино, бо там не ходить воля, там
жура тягар свій носить». Те саме каже і Ніккель-
ман до Раутенделейн у першій дії п'еси Гауптмана:

Біда кожному, з вільного світу гір,
якій стоваришується з цим проклятим племенем,
що, маючи слабе коріння і однак шалене,
до корення нищить власний пень,
і отже хворе в ядрі, пускає паростки і стріляє,
ніби картопля, що проростає у підвалі.

.....

Покинь цю справу! Не тиснись в їх ряди!

Ти собі повісиш жорно на шню.

Вони тебе заманять у сіру і туманну ніч.

Навчишся плакати, коли тут сміялась,

будеш прикута до старої книги

і носитимеш, як вони, прокляття сонця праматері.

Наявність цих реплік свідчить про те, що обидва
письменники мали на меті протиставити вільний
світ природи рабському життю людей, що поетиза-
ція природи має в Лесі Українки той же основний
напрямок, як і в Гергарта Гауптмана. Але співвід-

ношення між людиною і природою не зводиться в жодного з них лише до цього аспекту: воля — відсутність її. Символіка образу природи, філософське підґрунтя зіставлення природи і людського життя в обох письменників значно багатше і, починаючи від певного моменту, різко розходиться. Про це переконливо свідчить семантичний аналіз фольклорних, або точніше міфічних образів цих творів. На жаль, до цього часу з погляду структурно-семантичного не провадився аналіз ані п'єси Гауптмана «Затоплений дзвін», ані «Лісової пісні» Лесі Українки. Доводиться провадити паралельно ці два аналізи, щоб внести ясність в питання взаємозв'язку між цими двома творами, про який було сказано стільки суперечливих речей, але водночас і для того, щоб посунути на крок вперед розуміння обох творів, символічний план яких далеко ще не розкритий, незважаючи на постійну увагу істориків літератури, якою ці видатні твори користуються.

Це стає очевидно прочитавши хоча б праці німецьких літературознавців.

Справді, читачам і глядачам твору Гауптмана його символіка видавалась туманною. І до сьогодні зустрічаємо це твердження в книгах з історії німецької літератури, а все найкраще, що було зроблено, це те, що зробив Гільшер, який відкрив зв'язок між образами твору і біографією письменника. Але для символічної п'єси така надмірна суб'єктивізація далеко не є достатня. Символи слід розкрити доступними нам методами інтерпретації витворів людської фантазії, адже вони не видумані письменниками, вони здебільшого спираються на фольклор, на міфологію, отже, на певні архетипові моделі, які можна віднайти і в національній традиції, але які ще краще дослідити у широких зв'язках, виходячи з розуміння універсальності симво-

лів, як колективних витворів людства, подібних між собою на цілій планеті.

Такий ключ дає нам відома книга французького антрополога Жільбера Дюранда «Антропологічні структури уявного» (Париж, 1969)²⁷, яку ми і вибрали як методологічну основу цього співставлення.

Систематизація символів і міфів різних народів, зроблена Дюрандом, допоможе нам у першій мірі віднайти типологічні риси образу героя Гауптмана. Гейнріх відноситься до типу уранських героїв, які поєднують в собі атрибути неба і сонця. Якщо приймемо цю дефініцію, тоді все у творі видається навдивовиж ясним, а всі «туманні» символи покажуться нам ізоморфні, взаємозв'язані і взаємозалежні.

Гейнріх скаржиться на те, що його дзвони, яких всі оцінили, звучать тільки в долинах, а він хоче створити дзвони, які лунали б у висотах, підкорили б простори. «Служба долинам мене вже не приманює» — заявляє він дружині. Він покидає її — сотворіння долин, яку колись витягнув з тіні і повернув до світла, — і йде до ельфи Раутенделейн, яка має золоте волосся з променів сонця, голос, якої звучить небесним звуком, і поцілунок якої має дар відкрити перед людиною всі простори неба. Він іде до неї вертикальним рухом, підноситься на гору — а цей напрям руху характеризує всіх уранських героїв у різних міфологіях. Зате ворожі йому сили намагаються весь час тягнути його назад у долину. Дзвін — витвір його рук, вони кидають разом з ним у пропасть, і він падає на дно темних вод. Темні води у символічному ансамблі міфу про уранського героя — це завжди найгірша небезпека, це все, що зв'язане з падінням, з поразкою, з стражданням і смертю. Тому туди попадає, нарешті, і жінка героя Гауптмана, а володар цих

темних вод, Ніккельман, заманює до себе його коханку Раутенделейн, і вона зникає в тіні, у смерті.

Гейнріх не сумнівається в тому, що він син світла, син сонця. У розмові з священником він натякає на те, що він дерево, в яке вдихав душу і якому дав плоди сам Фрейр, а в міфології скандинавських народів Фрейр — великий сонячний бог «син сонця». Сам Гейнріх мріє про дзвіницю, — а дзвіниця в семантиці символів ізоморфна з горою, з висотою, з скелею, це відповідник гори у християнській релігійній символіці; він мріє про дзвони, які мають возвістити відродження світла у світі, які у своєму передзвоні оспівуватимуть сонце — праматір людського роду. Слово *сонце* в німецькій мові жіночого роду і це збагачує семантичні конотації цього символу.

Вертикальний рух постійно супроводжує дію п'єси, він обумовлений тим, що духи живуть у горах, люди — в долині. І все ж душа героя роздвоєна. Він не може забути долину і це паралізує його зусилля.

«Дивись, як глибоко і страхітливо широко розходиться простір у студенній долині, де живуть люди. А я людина. Розумій мене. Я дома і водночас чужий там внизу, я дома і водночас чужий тут. Може ти мене зрозумієш!»

І герой гине у ту хвилину, де на нього гряде ніч. Але саме тоді Раутенделейн возвіщає прихід сонця, і він чує у висотах звуки сонячних дзвонів. І останні його слова: «сонце приходить, сонце приходить. Ніч довга»...

Це є символічний рівень п'єси Гауптмана, який розгортається цілком у рамках універсальної архетипової символіки боротьби світла з темрявою, що по-своєму переносить в область уяви спроби людини перемогти страждання, зло, смерть. Така система символів відображає драматичний погляд на

світ, сприймання його у різних контрастах, без прикрашень і зм'якшень, без утіхи і обману, Таких утіх не дає і п'єса Гауптмана, її звучання трагічне. Сюжетно, композиційно, образно — це змагання дня і ночі, висоти і пропасті, героїзму і підступності, чистоти і гріховності, і в цій боротьбі перемога застається на стороні останніх.

Л. Гозенпуд у своїй передмові до п'єс. Л. Українки дещо спростив ситуацію, коли писав, що подібність між п'єсою Гауптмана і твором Л. Українки полягає виключно в тому, що обидві п'єси ґрунтуються на фольклорі²⁸. На нашу думку, саме в цьому полягає їхня відмінність. З загальної скарбниці міфів людства кожний з цих письменників вибирав, згідно з переважаючими в даній національній традиції сузір'ями, різні комплекси, і внаслідок цього вибору твір кожного з них має інший глибинний смисл.

Гауптман ґрунтується в «Затопленому дзвоні» на фольклорі рідної Сілезії, яку збагатив елементами з загальної міфічної скарбниці германських і скандинавських народів. Символіка його п'єси ґрунтується навколо постаті уранського героя, сина неба, сина сонця, вірогідно тому, що в міфології народів північної Європи, для яких сонце — найвище благословення, цей образ найбільш яскравий, легендарний матеріал, яким він обріс, найбагатший і найбільш сталий. За думкою деяких вчених, навіть Аполлон — грецький бог сонця — північного походження.

Символічний контекст п'єси Лесі Українки також далеко не виключно волинський. Він збагачений загальноукраїнським фольклорним матеріалом, і символічні ансамблі, які виступають в «Лісовій пісні», різними своїми сторонами пов'язані з тими елементами загальної скарбниці міфів люд-

ства, які знайшли плідний ґрунт саме в українській культурній традиції.

Спробуємо визначити цей міфічний ансамбль, зіставляючи його з відомою вже нам символікою п'єси Гауптмана. Це тим доцільніше, що, як і в Гауптмана, символіка п'єси «Лісова пісня» ізоморфна і визначає всю композицію, всю образну структуру п'єси, включно з декораціями і освітленням. У Гауптмана — згідно з символічною системою його твору, — чергуються день і ніч, у Лесі Українки чергуються пори року — весна, літо, осінь і зима. Остання дія п'єси Гауптмана розігрується після полуночі, п'єса завершується звісткою про схід сонця. У фіналі твору Л. Українки надворі зима і завершується він видінням весни: «Лукаш починає грати. Спочатку гра його сумна, як зимовий вітер, як жаль про щось загублене і незабутнє, але хутко переможний спів кохання покриває тугу. Як міниться музика, так міниться зима навколо: береза шелестить кучерявим листом, весняні гукки озиваються в завітлім гаю, тьмяний зимовий день змінюється в ясну, місячну, весняну ніч. Мавка спалахує раптом давньою красою у зорянім вінці. Лукаш кидається до неї з покликом щастя».

В цій картині звертає на себе увагу в першу чергу музикальна супровідь. Це відразу відрізняє картину від різкої контрастності, непримиренності фіналу твору Гауптмана. Музика — це спроба гармонізації протилежностей, вона примирює їх, ніби опановує, пригамовує екзистенціальний біг часу, підкоряючи його певному ритмові. А цей ритм ізоморфний іншому ритмові, який домінує у цій п'єсі і дуже відчутний у фіналі, — ритмові астробіологічних систем. Адже саме така астробіологічна система, яка оформилась спершу в фантазії, стаючи пізніше підставою упорядкування часу і розвитку наук, зв'язує цикл рослин і астрономічний рік. Рос-

лина росте, визріває, в'яне і народжується знову з кожним сонячним роком. Ця констатація запалила спочатку уяви людей, ним примусила їх оформити згідно з цим календар. І це принесло втіху в їх життя. Не перебіг, неповоротність часу повинні нас цікавити, а його вічні повороти. Тому не треба боятись минулості, смерті, треба оформити людське життя згідно з астробіологічним ритмом, вірячи у вічний поворот, у вічне коло. Цей ансамбль уявного підлягає п'єсі Лесі Українки, і саме цим відрізняє її від символіки п'єси Гауптмана. В залежності від цього вибране і місце дії — не гора протиставляється долині, а ліс — селу, тобто рослинність з її вічним оновленням, рослинність, яка не знає смерті, обмеженому в часі життю людини. Звичайно, не всі рослини розцвітають знову щовесни. Більшість в'яне і гине, і лише сім'я — при сприятливих умовах, почне нове життя. Але є така рослина, для якої типове щорічне оновлення — рослина, яка восени в'яне і навесні розквітає знову. Це — дерево. Тому воно набуває у міфах, у фольклорі та іншій літературі таке багате символічне нашарування.

І якщо Гауптман — згідно з вибраним ним символічним ансамблем, вибрав своїм головним персонажем сонячного, небесного героя, *Леся Українка*, виходячи з інших архетипових ансамблів, вибрала як символічний відповідник для своєї героїні *дерево*. Мавка символізує безсмертне життя дерева. Це стає ясно з першої її сценічної появи.

«З-за стовбура старої розщепленої верби, півусохлої, виходить Мавка, в ясно-зеленій одежі, з розпущеними чорними з зеленим полиском косами, розправляє руки і проводить долонею по очах. **М а в к а** : Ох як я довго спала !».

Знову в дерево перетворюється вона, коли Лукаш покидає її, а далі, і це також пов'язано з символікою дерева — стає вогнем. Але цей вогонь не є

цілковите знищення. Про це вона сама каже Лукашеві у фіналі :

«О, не журися за тіло ! Ясним вогнем засвітило воно, чистим, палючим, як добре вино, вільними іскрами вгору злетіло. Легкий, пухкий попільець ляже, вернувшись, в рідну землю, вкупі з водою там зростить вербицю, — стане початком тоді мій кінець».

В українському літературознавстві існували різні спроби відшукати фольклорні моделі образу Мавки. Але ці пошуки виявились безуспішними, і Л. Міщенко і І. Денисюк мусіли визнати, що у фольклорі Волині не віднайшли такого образу²⁹. Звичайно, в українській, як і взагалі в слов'янській давній міфології, це поняття відоме. Нявки або мавки подібні до русалок, це душі дітей нагло померлих, вони виходять з води, танцюють голі в житі (отже це своєрідні покровителі рослинності), за іншими твердженнями мавки — прародительки. Але жодне з цих уявлень повністю не покривається з рисами, які придала Леся Українка своїй героїні. Семантику образу Мавки можна розуміти лише якщо прийняти припущення, що Мавка символізує дерево, причому не будь-яке дерево, а дерево, яке виросло з людини, принесеної в жертву. Досить близька до цього образу є образ бамбуса з казки санталі, що виріс з дівчини, яку принесли як жертву. З цього бамбуса робиться музичний інструмент, який зберігає голос дівчини. Внаслідок вічного відродження рослини, бамбус знову перетворюється на дівчину і виходить заміж за музиканта, який співав на цьому інструменті. Подібні теми зустрічаються і в європейських казках «Заміненена наречена» і «Заворожена голка». Але, звичайно, Леся Українка не мусіла сягати так далеко, щоб знайти прототип своєї героїні. В українському фольклорі є чудові зразки балад про заморожених, убитих

дівчат, які перетворились у дерева (тополю чи березу), зберігши свій голос, щоб потім розказати про свою долю. Деякі з цих мотивів проникли і в літературу, в балади: «Явір, тополя, береза» Костомарова, «Тополя» Шевченка, в поемі в прозі Сильвестра Яричевського «Помалу-помалу» (1869); жертва-молодий брат, але спільним з Л. Українкою є мотив сопілки, «дудочки», зрубаної з калини, яка своїм співом зраджує долю жертви. Тяжко сказати, в якій формі сприйняла Леся Українка з уст матері ці мотиви, але нам здається безперечним, що саме українська народна символіка дерева-жертви, дерева-дівчини вплинула на виникнення образу Мавки. Це впливає з цілої символічної структури п'єси. І це, зокрема, найбільше відрізняє її від символіки, а отже від узагальнених значень, закладених в п'єсі Гергарта Гауптмана «Затоплений дзвін».

Саме будучи зв'язана з символікою дерева, Мавка може промовити в цій п'єсі слова великої мудрості. Адже слова, сказані героїнею у фіналі, можна тлумачити і символічно, незалежно від конкретного носія метаморфози. Окрема людина умирає, безсмертні її мрії і ідеали, вони щоразу відроджуються, стремління окремої людини до життя, до краси принесе радість всім:

«Будуть приходити люди, вбогі і багаті, веселі й сумні, радощі і тугу нестимуть мені, їм промовляти душа моя буде. Я обізвувся до них шелестом тихим вербової гілки, голосом ніжним тонкої сопілки, смутними росами з вітів моїх. Я їм тоді проспівую все, що колись ти для мене співав, ще як напровесні тут вигравав, мрії збираючи в гаю. Грай же, коханий, благаю!».

Відчуваєш тут і зв'язок з українською традицією, і передвіщення того, що в цій літературі ще буде віршів Тичини, віршів Антонича з їх величною ідеєю про єдність людини з цілим світом, з її вічними за-

конами, які мусять бути для нею віхою і надією в її короткоминучому житті. Тому що, як це вказав Ю. Тинянов, певний твір може виникнути під стимулом твору іншої літератури, але він водночас входить у довгий ланцюг творів національної традиції. І, скажімо від себе, значимість твору часто і вимірюється тим, в якій мірі письменник зумів використати чужий стимул для того, щоб продовжити і оновити традицію рідної літератури. Тому порівняння з творами чужих літератур, з якими даний твір має той чи інший зв'язок, може багато допомогти кращому його зрозумінню.

ПРИМІТКИ

ПЕРЕДМОВА

1 Tudor Vianu, *Studii de literatură universală și comparată*, Ed. II, București, Editura Academiei, 1963, p. 277.

2 Fritz Strich, *Goethe und die Weltliteratur*, München, 1948, S. 278.

3 Сучасний радянський літературознавець М. Т. Яценко цілком слушно зазначає: «Однією з характерних рис соціально-генетичного дослідження літературних явищ є те, що творчий доробок письменника розглядається тільки як результат його творчої індивідуальності, того специфічного художнього мислення, що випливає з неповторних умов життєвої і творчої долі митця. І навіть тоді, коли письменник контактував з іншими літературами, він у принципі розглядається як іманентне художнє явище, відособлене, по суті, від загальних закономірностей суспільного і, зокрема, художнього розвитку. Захоплення історичним і історико-побутовим коментуванням літературних творів, прагнення будь-що «прикріпити» художні образи до конкретних явищ і фактів історичного життя, подій і осіб у кінцевому підсумку відводить творчій ролі більш або менш «достовірної» (часто «реалістичної») ілюстрації до них. Таким чином знімається не тільки питання про часову довготривалість функціонування художнього образу, а й про естетичний вплив твору на сучасників і наступні покоління». М. Т. Яценко, *На рубежі літературних епох. «Енеїда» Когляревського і художній прогрес в українській літературі*, Київ, «Наукова думка», 1977, ст. 20).

4 Ю. Н. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва, «Наука», 1977, ст. 29.

5 René Wellek and Austin Warren, *Theory of literature*, London, Penguin Books, 1976, p. 51.

БАЙКА СКОВОРОДИ І ЕЗОПІВСЬКА ТРАДИЦІЯ

1 Серед праць цього плану назв'їм: статтю Д. П. Кирика: *Семантичний метод в історико-філософському дослідженні*, зб. «З історії філософії на Україні», Київ, «Наукова думка», 1967; написаний ним же розділ «Вчення про дві натури і три світи» в книзі *Філософія Григорія Сковороди*, Київ, «Наукова думка», 1972; книгу Юрія Лощица: *Сковорода*, Москва, «Молодая гвардия», 1972; виступ А. П. Маркова на Харківській республіканській конференції п. з: «Видима і невидима натура у філософії Г. С. Сковороди», у вид: *Тези доповідей республіканської наукової конференції присвяченої 250-річчю з дня народження Сковороди* Харків, Видавництво Університету, 1972; і виступ В. М. Конона: «Деякі гуманістичні джерела світогляду Сковороди» у кн. *Григорій Сковорода. Матеріали про відзначення 250-річчя з дня народження*, Київ, «Наукова думка», 1975.

2 Див. Юрій Лощиц, *Задана праця*, стор. 167—171.

3 Див. виступ В. Г. Косяченка: «Басни Харьковскія Г. Сковороди і українська байка XIX-XX ст. «у кн. *Тези доповідей...*, ст. 58.

4 Григорій Сковорода: *Літературні твори*, Київ, «Наукова думка» 1972, ст. 66.

5 Див. про це у *Матеріали до вивчення історії української літератури*, т. I, Київ 1959, ст. 356. Ширше про жанр байки у давній літературі і байки Сковороди див. нашу статтю *Fabulele lui Skovoroda și tradiția esopică. Cu ocazia împlinirii a 250 de ani de la nașterea scriitorului*, „Analele Universității București. Limbi slave“ Anul XXI, 1973 стор. 27—51. Для встановлення античної традиції езопівських текстів ми

використовуємо тут і далі двомовне грецько-французьке видання: *Esopé Fables. Texte établi et traduit par Émile Chambry, Paris, Société d'édition Belles Lettres, 1927.*

6 Див. його працю *Из лекцій по теорії словесности* у книзі А. А. Потебня «Эстетика и поэтика», Москва, «Искусство», 1976, ст. 517 і наступні.

7 С. Д. Балухатый: *Песня о Соколе* у зб. «М. Горький, Материалы и исследования» III. Под редакцией С. Д. Балухатого и В. А. Десницкого, Москва, 1941, ст. 188—190. Для другої поеми в прозі Горького «Пісня про Буревісника» стимулом послужив вірш К. Д. Бальмонта «Альбатрос», опублікований ним з коментаріями у «Нижегородському листку», отже, твір також символічний.

8 Ця теорія викладена в книзі Умберто Еко, *Opera aperta*, Casa Ed. Valentino Bompiani, Milano, 1962. Див. також її румунський переклад Umberto Eco, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeziile contemporane*. Ed. pentru Literatură Universală, București, 1969

9 І. В. Іваньо: *Жанр байки в творчості Г. Сковороди*, «Радянське літературознавство», № 8, 1965, ст. 24—33.

10 Див. Riccardo Picchio, *The function of Biblical thematic clues in literary code of „Slavia Orthodoxa“* У ж. „Slavica Hierosolymitana“, volume I, 1977, p. 5.

11 Umberto Eco; *Opera deschisă*, p. 22—23.

12 Там же ст. 23—24, 25

13 І. В. Іваньо: *Про стиль філософських творів Г. Сковороди*, у кн. Григорій Сковорода. Матеріали про відзначення..., ст. 151.

14 М. С. Грицай, В. А. Микитась, Ф. Я. Шолом: *Даєня українська література*, Київ, Вид-во «Вища школа», 1978, ст. 390

15 П. Й. Житецький. «Энеида» Котляревского и древнейший список ее, ж. «Киевская старина», 1899, №11, ст. 135—152.

16 Eduard Winter: *Frühaufklärung. Der Kampf gegen den Konfessionalismus in Mittel- und Osteuropa und die deutsch-slavisches Begegnung*, Akademie Verlag, Berlin, 1966.

17 Юрій Лощиц, *Цитована праця*, ст. 162.

18 Ed. Winter, *Цитована праця*, ст. 221.

19 Знайомство Сковороди з цим поетом підтверджується тим, що його учень, М. Ковалінський називає в у своєму листі до філософа від 19 I 1779 р. Геллерта своїм улюбленим німецьким письменником, (Див. Григорій Сковорода; *Твори в двох томах*. Том II, Вид. Ак. Наук, Київ, 1961 стор. 536.) Однак, на нашу думку про це існує і одне непряме свідчення. В ранньому рукописному варіанті XVII пісня «Саду божественних песней («Житейське море») носить заголовок Hymnus. Так називались вірші Геллерта, і Сковорода хотів цим підкреслити їх ідейну спорідненість з його власним твором. (Там же, ст. 557).

ДОЛЯ ОДНОГО ГОРАЦІВСЬКОГО МОТИВУ У СКОВОРОДИ, КОТЛЯРЕВСЬКОГО І ШЕВЧЕНКА

1 M. Laszlo: Un motif horatian la Skovoroda, Kotlearevski și Șevcenko. Contribuții la problema evoluției curențelor în literatura ucraineană.

Analele Universității București. Limbi slave an XIX 1970, p. 29—44.

2 «Іноземна філологія», випуск 20, 1970, ст. 68—69.

3 О. І. Білецький: «Зібрання праць у п'яти томах», Київ, 1965, т. I ст. 366. Dmitrij Tschizewskij: Skovoroda-Gogol, «Welt der Slaven», nr. 3, 1968 s. 317—326.

4 Szerb Antal: «A világirodalom története», I kötet, Budapest, 1957, s. 92.

5 Див. ст. *Про віршову інтонацію у збірці Г. С. Сковороди «Сад божественных песней»* ж. «Радянське літературознавство», № 6, 1966 ст. 47.

6 Про явище синтаксичного паралелізму в давній українській літературі знаходимо дуже цікаві спостереження у теоретичних працях А. Кацнельсона. Він, між іншим, відмічає: «У багатьох давніх літературних пам'ятках можна бачити певну ритмічність деяких речень. Цьому крім природного ритму (мови) ще сприяв порядок слів у реченні, коли присудок чи взагалі значиме слово ставилось в кінці. Створювався певний синтаксичний паралелізм у будові речень, а підсилені їх кінці (зокрема дієслівні) часто утворювали співзвуччя, які являли собою ніби риму у зародковому стані. Рима урівнювала нерівноскладовість речень, а синтаксичний паралелізм підсилював їх ритмічність. І справді, силабічні вірші Андрія Римши, Симеона Полоцького, Феофана Прокоповича дуже схожі на такі ритмізовані і скріплені дієслівною римою речення з давніх літературних пам'яток... Збільшення кількості наголосів у рядку з утворення цезур та й самі цезури створювали додаткову ритмічність. Вірш поступово тонізувався... Уже силабіка часто мала хореїчну основу. Хореїчними здебільшого були й народні пісні. Це мало свій вплив і на перші твори написані силаботонікою. Згадаймо відомі вірші Сковороди «Ой ти пташко жовтобока» та «Всякому городу нрав і права». В першому явний вплив народного коломийкового ритму, в другому — чіткий трискладовий розмір — явище, до речі, майже унікальне в XVIII столітті» (А. Кацнельсон, *Кардіограма вірша*, у книзі: «Про поезію. Вибрані статті», Київ, «Дніпро», 1977, ст. 162—163).

7 М. І. Костомаров: *Твори в двох томах*, т. II, Київ, 1967, ст. 413.

8 Про класицизм Котляревського див. Д. Чижевський: *Історія української літератури. Від початків до доби реалізму*, Нью-Йорк, 1956, ст. 325—326, а також М. Т. Яценко: *На рубежі літературних епох. «Енеїда» Котляревського і художній прогрес в українській літературі*, Київ, 1977. Правда, тематично «Наталка Полтавка» вже не є твір класицистичний. Як і в кожній літературі з пришвидшеним темпом розвитку в добу нової літератури, і в українській помічається синкретизм творчості її представників, приналежність різних

творів одних і тих же письменників до різних етапів художнього розвитку. М. Т. Яценко зараховує «Наталку Полтавку» до «просвітницького реалізму», ми скорше схильні назвати його сентиментальним і віднести до філіації російських «комічних опер» XVIII століття («Анюта» М. В. Попова, «Мельник». О. О. Аблесімова), до якої належав твір О. Шаховського «Козак-стихотворець», в полеміці з яким писалась «Наталка Полтавка». Але нас цікавить літературна школа, яка втворила Котляревського і визначила його творчу манеру. А цією школою була, як переконливо показує підхід автора до оброблення даного літературного топосу про суєтних людей, отже загально-літературного мотиву, — *класицизм*.

9 Ця ідея була розвинута в цікавій статті Ю. Шевельова *З історії українського романтизму*, «Orbis scriptus. Dmitrij Tschizewskij zum 70 Geburtstag». München, 1966.

10 Dmitrij Tschizewskij, *Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen*, Sammlung Göschen, Berlin, 1968, Teil I, s. 144.

11 Ю. О. Івакін: *Коментар до «Кобзаря» Шевченка. Поезії до заслання*. Вид-во «Наукова думка», Київ, 1964, стор. 142.

12 Магдалена Ласло: *Влияние творчества Г. С. Сковороды на поэзию Т. Г. Шевченко*, Доклади и сообщения представленные на VIII международном съезде славистов СМУВ, Bucureşti, 1973.

13 Ю. О. Івакін, *Згадана праця*, ст. 143.

14 *Там же*, ст. 144.

ОРИГІНАЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ОБРОБОК ПСАЛМІВ

1 Sigmund Mowinckel, *Real and apparent tricola in Hebrew psalm poetry* Avhandlingar utgitt av Det Norske Videnskapi Akademi i Oslo II Hist. Jilos. Klasse 1957 No. 2 p. 6.

2 Див. Г. К. Сидоренко: *Українське віршування від найдавніших часів до Шевченка*. Видавництво Київського університету, 1972 ст. 39—40.

3. Див. примітки до цього псалма у кн. *Das Buch der Psalmen. Lateinisch und deutsch mit erklärenden Anmerkungen herausgegeben von Augustin Arndt S. J., Regensburg, 1910 S. 38 n.j.*

4 Н. П. Чамата : *Ритміка Шевченка*, «Наукова думка» Київ, 1974, ст. 32.

5 М. П. Драгоманов : *Літературно-публіцистичні праці у двох томах, Київ, «Наукова думка», т. II, 1970, ст. 70, 66.*

6 Adolphe Lods : *Les prophètes d'Israel et les debuts du judaïsme*, Paris, 1936, p. 12, A. Lods, *La religion d'Israel*, Paris, 1939 p.198—199.

7 Про локалізацію Шевченкових псалмів див. і статтю Івана Білодіда, *З світом розмовля*, ж. «Вітчизна», № 10, 1963, ст. 131, де робиться зіставлення з «Єврейськими мелодіями» Байрона.

8 Григорій Нудьга ; *Заповіт Шевченка*, Київ. 1962, ст. II

9 М. Ласло-Куцюк ; *Питання української поезики*, Бухарест, 1974 ст. 82.

10 А. А. Потебня, *Эстетика и поэтика*, Москва, «Искусство», 1975, ст. 158—160.

12 Див. Eberhard Reissner ; *Die Don Juan Thematik in der Gestattung Lesja Ukrainka's*, «Zeitschrift für Slawistik», 1971 Nr. 6.

13 Леся Українка: *Документи і матеріали, 1871—1970*. Київ, 1971, ст. 303. Мізраїм, властиво Міцраїм — давньоєврейська назва Єгипту.

Ототожнення царська Росія — Вавілон, український народ — ізраїльтяни зустрічається вже в А. Метлинського у вірші до М.М.М. 1844 р. Див. публікацію твору у ж. «Радянське літературознавство № 7, 1970 ст. 73.

ПОЕМА ФРАНКА «МОЙСЕЙ» І ДРАМАТИЧНА ПОЕМА МАДАЧА «МОЙСЕЙ»

1. Ж. «Українське літературознавство», Випуск 1, Іван Франко, Статті і матеріали, Львів, 1966.

2 Ж. «Українське літературознавство» Випуск V, Іван Франко, Статті і матеріали, Львів 1968.

3 Ж. «Українське літературознавство». Випуск IX, Іван Франко, Статті і матеріали, Львів, 1970.

4 Ж. «Українське літературознавство», Випуск XIV, Іван Франко, Статті і матеріали, Львів, 1971.

5 Ж. «Українське літературознавство», Випуск III, Львів, 1968.

6 Іван Франко: *Твори в двадцяти томах*, т. 19 Київ, 1955, стор. 185.

7. Maryse Choisy, Moïse, Editions Mont Blanc, Genève, 1966, p. 241.

8 В основу нашої статті лягло видання: Madách Imre; *Csák végnapjai, Mózes. Szinpadra alkalmazta Keresztury Dezső, Magvető könyvkiadó, Budapest, 1969.*

9 Іван Франко: *Твори*, Вид-во «Рух», Харків, 1928, т. XXIV, ст. 175, а також Іван Франко: *Зібрання творів у н'ягдесяти томах*, Том 6, Видавництво «Наукова думка», Київ, 1976, стор. 202—203.

10 Dr. Iw. Franko, Panstwo Żydowskie, «Tydzien» Dodatek literacki «Kurjera Lwowskiego», Lwów, 9 III 1896, nr. nr. 10 s. 73.

11 Проф. П. Кудрявцев, *Єврейство, євреї та єврейська справа в творах Івана Франка*; «Збірник праць єврейської історико-археографічної комісії», т. II, Київ, 1929.

12 Dr. Wasyl Szczurat, *Wowczas bylo to jeszeze mrzonka ...*, «Chwila» 5 VIII 1937, Lwow, str. 5, Nr. 6601) Вірність слів В Щурата доводиться опосередковано і тим, що «Пролог», тобто єдине місце в поемі Франка, де прямо говориться про український народ, був написаний вже після того, як поема була здана до друку і не входив до первісного плану твору. Писався він внаслідок випадкового збігу обставин, а саме внаслідок скарг типографа, що в нього є вільні сторінки на початку книги. Див. О. Дей, *Про полемічний підтекст прологу до поеми Мойсей* «Радянське літературознавство» № 8, 1972 стт. 40—45.

«КАССАНДРА» ЛЕСІ УКРАЇНКИ І «ЕДІП-ЦАР»
СОФОКЛА

1 Цитується за перекладом Д. Загула (Дмитро Загул, *Вибране*, Київ, 1961, ст. 345).

2 Пізніша назва статті «*Антична драма Лесі Українки «Кассандра»*, О. Білецький: *Зібрання праць у п'яти томах*», т. 2, Київ, 1965, ст. 550—551.

3 «Радянське літературознавство» №7, 1967, ст. 77.

4 Леся Українка: *Документи і матеріали 1871—1970*, Київ, 1971, ст. 303.

5 Марк Аврелій: *Про себе*, XI книга, параграф 6.

6 Цитується за російським перекладом, Аристотель, *Поетика*, Москва, 1967, розділ XIV, ст. 87.

7 Див. О. Назарук: *Ангелійська класика в перекладах Л. Українки*. У зб. «Леся Українка, Публікації, статті, дослідження», Київ, 1973, ст. 140

8 Леся Українка; *Документи і матеріали*... ст. 303.

9 Про віщунів і їх місце в грецьких віруваннях див. Ryszard Gansiniec, *Religia grecka «zarys dziejów religii» red. Zygmunta. Poniatowskiego*, Warszawa, 1964 s. 431 sg.

10 Н. Кузякина: *Театр Леси Украинки*, «Дружба народов» № 4, 1978 ст. 230.

11 Л. Українка: *Твори в 10 томах*, том 10, Київ, «Дніпро», 1965, ст. 136.

12 «Дружба народов» № 4, 1978, ст. 230.

13 Аристотель: *Поетика*, ст. 58.

14 Цитується за книгою М. Драй-Хмари, *Леся Українка*, Київ, 1926 ст. 56.

15 Див. про такі спроби у ст. Миколи Іваненка, *Нове в літературі про «Кассандру» Л. Українки*, ж. «Україна» № 1—2, 1930.

16 М. Драй-Хмара, *Цит. книга*, ст. 146.

17 О. Білецький: *Зібрання праць у 5 томах*, т. 2, ст. 562.

18 «Дружба народов», № 4, 1978, ст. 229.

«КАТЕРИНА» ШЕВЧЕНКА І «ЕДА» БАРАТИНСЬКОГО

1 Ю. О. Івакін: *Коментар до «Кобзаря» Шевченка. Поезії до заслання*, Київ, «Наукова думка», 1964, ст. 37.

2 С. Родзевич: *Романтизм і реалізм в ранніх поемах Т. Г. Шевченка «Катерина», «Слепая», Тризна» у виданні: «Наукові записки Київського педагогічного інституту ім. Горького», 1939, т. I, ст. 55—71.*

3 В. Г. Белинський, *Полное собрание сочинений*, т. VI, Москва, Гослитиздат, 1955, ст. 481.

4 Є. П. Кирилюк, *Т. Г. Шевченко, Життя і творчість*, Київ, Держлітвидав, 1959, ст. 54.

5 Є. П. Кирилюк, *Слово віддане народові*, Вибрані праці, Київ 1972, ст. 46—47.

6 Гейр Хетсо, *Евгеній Баратынський. Жизнь и творчество*, Осло, 1973, ст. 366—367.

7 Там же ст. 340—341.

8 Там же ст. 352.

9 Там же, ст. 357—358.

10 Цитується за книгою: Marcel Braunschvig, *Notre littérature étudiée dans les textes*, II, Paris, Librairie Armand Colin, 1939 p. 536.

11 Див. В. Н. Топоров: *Из исследований в области поэтики Жуковского*, «Slavica Hierosolymitana» vol. I, 1977 p. 52, 64, 70, 95.

12 Г. М. Дима: *Народнопоетичний кольоровий епітет у «Кобзарі»*, «Радянське літературознавство», 1973, № 10, ст. 49—50, а також І. Білодід, *З світом розмовля*, «Вітчизна», № 10, 1963, ст. 125—126.

МОМЕНТ СХРЕЩЕННЯ ТРЬОХ ЛІТЕРАТУР

1 Див. М. Laszlo-KuŃiuk, *Relațiile literare româno-ucraïnene în secolul al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea*, Ediția a II-a revizuită, București, 1977, p. 139—145, *Отон*

Жупанчич і українська література у ж. «Нова думка» Вуковар, рік VI, № 13, 1977.

2 V. Alecsandri ; *Pasteluri*. Antologie, prefață, note și bibliografie de Paul Cornea, București, Ed. Albatros, 1972. Замітка до стор. 65. Порівняння упалого листя з втраченими ілюзіями знаходиться, як зазначає Паул Корня, в іншому вірші того ж Ш. Мільвуа.

3. Див. В. Н. Топоров : *Из исследований в области поэтики Жуковского*

„Slavica Hierosolymitana“, volume I, 1977, p. 98.

4 Apud Alecsandri, *Pasteluri*, p. 171.

5 Josip Murn, *Zbrano delo*, Druga knjiga, Ljubljana, 1954 s. 65.

6. „Mentor“ 1926/1927, s. 67—68.

7 „Prostor in čas“ letnik I, 1969, nr. 7—8.

8 *Idem* s. 345.

9 Izidor Cankar, *Leposlovje, Eseji. Kritika*, Prva knjiga, Ljubljana, 1968, s. 209.

10 Lucien Tesnière, *Oton Joupantchich. Poète slovène. L'homme et l'oeuvre*, Paris, 1931, s. 11—12.

11 Цитується за книгою М. Білинської : *І. І. Воробкевич. Нарис про життя і творчість*, Київ, 1958 ст. 16.

12 Isidor Cankar, *Цитована праця* ст. 211

13 Anton Slodnjak, *Zgodovina slovenskega slovstva*, Drugi del, Klagenfurt, 1968, s. 337.

14 Kobzar. *Izbrane permi Tarasa Ševčenko z zgodovinskim pregledem Ukrajne in pesnikovem življenjepisom*. Prevel Jos. Abram, Ljubljana, 1907, s. 274.

15 Саме цей пафос твору наближує його з Воробкевичем, а не з Шевченком, як гадають словенські критики, оскільки Шевченко виступав проти ідилічного змалювання життя українського села.

ДО ГЕНЕЗИ ОПОВІДАННЯ П. МИРНОГО «СЕРЕД СТЕПІВ»

1 *Історія української літератури т. I Дожовтнева література*. Видавництво Академії Наук УРСР, 1954, ст. 391.

2 На цю подібність звернув увагу зокрема О. І. Білецький в передмові до чотирьохтомного видання П. Мирного російською мовою (1951) Див. О. І. Білецький: *Зібрання праць у п'яти томах*, т. II, ст. 406. Докладніше це питання обговорюється в кн. М. Є. Сиваченка: *Корифей української прози (Нарис творчості П. Мирного)*, Київ, 1967, ст. 149—151.

3 У нарисі *І. Я. Рудченко* Панас Мирний писав про те, що в родині Драгоманових у Гадячі «часто збиралась молодь одводити душу за зачитуванням великих російських письменників: Гоголя, Тургенева, Толстого, Островського» (П. Мирний: *Зібрання творів у семи томах*, Київ, 1971, ст. 286.).

4 У нарисі *Полтава* П. Мирний шкодує за тим, що «ми породили Гоголя і не зберегли для себе» (там же стор. 280), а в одному листі до Коцюбинського він підкреслює, що задуманий ним збірник в честь Гоголя має на меті «виявити сучасне життя у нашому краї, звідки вийшов Гоголь, почавши перше всього писати про життя своєї сторони» (т. VII, стор. 485).

5 Аналізуючи уривок з твору Тургенева «Поездка в Польше», румунський дослідник Александру Калаїс відмічає: «Ця пейзажна картина здійснена на високому рівні, але не можна не зауважати, наскільки зображена картина розсіяна, позбавлена єдності (дифузна), наскільки загальні елементи мають однакову вагу у тексті». (Alexandru Calais, *La réalisation du paysage dans la prose de Čechov. Consideration sur le processus de création*, „Romanoslavica“, XVII, București 1970, р. 373—374). Тут же дослідник відмічає, що такого роду картини створює письменник, який дає ніби у переліку все, що бачить перед собою, а не письменник, який робить строгий вибір і ієрархізацію вражень у залежності від їх інтенсивності.

6 Про цю стилістичну особливість говорив А. Дерман у книзі: *Творческий портрет Чехова*, Москва, 1929, стор. 250. Проникливо аналізується це явище і в статті норвезького дослідника Гейра Хетсо див. Gejr Kjetsaa, *Tschechows Novellenkunst. Versuch einer Analyse der Erzählung Die Dame mit dem Hündchen*, „Československa rusistika“, XVI 1971, nr. 2, st. 65.

7 Див. його вищезитовану статтю присвячену психологічному аналізу пейзажу у Чехова.

8 М. П. Пивоваров : *Панас Мирний. Життя і творчий шлях*, Київ, 1965 ст. 225

9 Див. О. І. Білецький : *Зібрання праць у п'яти томах*, т. 2 ст. 406

10 Див. В. Жирмунський : *О ритмической прозе*, ж. «Русская литература» № 4. 1966. Для свого аналізу Жирмунський зупиняється, між іншим, на творах Гоголя. Див. також нашу книгу : *Питання української поетики*, Бухарест, 1974, розділ «Грамматичний паралелізм у прозових творах» ст. 89—108.

11 Л. А. Булаховський : *Вибрані праці в п'яти томах*. Том перший. *Загальне мовознавство*, Київ, «Наукова думка», 1975, ст. 454.

ІВАН ФРАНКО І ЕМІЛЬ ЗОЛЯ

1 Іван Франко . *Твори в двадцяти томах*, т. XX, Київ, 1956, ст. 582.

2 Там же, ст. 20, 22, 23, 28, 38, 52, а також т. 1, ст. 24. *Матеріали до культурної і громадської історії Західної України*, т. I. *Листування І. Франка і М. Драгоманова*, Київ, 1928 ст. 6, 22, 324, 326 і ін.

3 І. Франко : *Листьмо до редакції*, ж. «Зоря, 1887 ч. 15—17 ст. 271.

4 Див. бібліографію у ст. Володимира Матвіїшина : «*І. Франко про Е. Золя*» *З маловідомих матеріалів*, «Вітчизна»

№ 5, 1969, ст. 215, а також нашу статтю *Іван Франко і Еміль Золя*, ж. «Наша культура», Варшава, серпень 1977, ст. 1.

5 О. Білецький: *Зібрання праць у п'яти томах*, том II, Київ, 1965, ст. 412—461.

6 Див. його статтю *Франко — поет*; Микола Зеров, *До дже рел, Исторично-літературні та критичні статті*, Стейт-Коледж Па, 1967, Вид-во «Життя і школа», ст. 128.

7 Цитується за книгою: *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire des littératures* v. III, Paris, 1958 p. 1091.

8 Цитується за румунським перекладом книги: Erich Auerbach, *Mimes. Reprezentarea realității în literatura occidentală*. București, 1967, p. 570—571.

9 Іван Франко, *Цит. вид.* т. XVIII, Київ, 1955, ст. 487.

10 Еріх Ауербах, *Цит. вид.* ст. 564—568.

11 Див. про це докладніше у ст. Михайла Греська: *Еміль Золя на Україні*, «Український календар», Варшава, 1972, ст. 243—245, і в статті В. Матвіїшина: *Е. Золя в польсько-українських взаєминах*, «Українське літературознавство». Випуск 17, Франко. Статті і матеріали, 1972 ст. 52.

12 Gaétan Picon, *Le roman et la prose lyrique au XIX siècle*, „Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures“ v. III, Paris, 1958 p. 1091.

13 *Матеріали для культурної й громадської історії Західної України. том I. Лістування Франка і Драгоманова*, Київ 1928, стор. 496. Франко між іншим пише: «при романтичних «скоках» я просто спочиваю душею».

14 *Zola par lui même*, Présenté par Marc Bernard, Paris, 1956, p. 52.

МИХАЙЛО КОЦЮБИНСЬКИЙ І АРТУР ШНІЦЛЕР

1 Див. про це у М. Т. Яценка: *На рубежі літературних епох. «Енеїда» Котляревського і художній прогрес в українській літературі*, «Наукова думка», Київ, 1977, ст. 194—195.

2 М. Зеров: *Коцюбинський і Чехов*, у виданні М. Коцюбинський; *Твори*, том III, «Книгоспілка», Харків-Київ, 1928.

3 А. Шамрай: *Творчість М. Коцюбинського в літературно-му оточенні*, ж. «Критика», № 4, 1928.

4 Див. П. Филипович: *Розвиток психологічної новели Коцюбинського*, у виданні М. Коцюбинський; *Твори*, «Книгоспілка», т. IV, 1929; М. Рудницький: *Джерела прекрасного* (До питання Коцюбинський і Й. П. Якобсен) «Вітчизна», № 10, 1963, Elżbieta Wisniewska, *O sztuce Mucłajla Kościubynskiego*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa, 1973, s. 5—9, 19, 24, 74.

5 У листі до М. Мочульського М. Коцюбинський також підкреслив, що він виробив свій смак «під впливом європейської літератури». Але свідчення, дещо пізніше (1905 р.), і названі автором листа письменники виключно белгійські і скандинавські, якими він за власним свідченням в той час захоплювався.

6 М. Коцюбинський: *Твори в шести томах*, т. 5, К. 1961, ст. 333.

7 Там же, ст. 372.

8 ж. «Літературно-науковий вісник», т. XXV, 1904, ст. 81.

9 М. Коцюбинський; *Твори в шести томах*, т. V, ст. 398

10 Там же, ст. 338.

11 Див. В. Півторадні, *На розпутьті*, «Вітчизна», № 9, 1965, ст. 193, 194.

12 Цитується за книгою: Ewa Kuryluk, *Wiedenska apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedenskiej okolo 1900*, Wydawnictwo literackie, Kraków, 1974, s. 70.

13 Там же, стор. 99.

14 Françoise Derré: *L'oeuvre d'Arthur Schnitzler. Imagerie viennoise et problèmes humaines*, Paris, Didier, 1966, p. 156.

15 А. Музичка: *Натуралістичний імпресіонізм Коцюбинського*, у зб. «Михайло Коцюбинський», т. I, Київ, 1931, ст. 104—107.

16 П. П. Колесник, *Коцюбинський — художник слова*, Київ, 1964 ст. 170—178. Роздуми Шніцлера про смерть ав-

тор називає «цинічним розумуванням вкрай одурілого міщанина».

17 Там же, ст. 177.

18 Oskar Walzel, *Das Wortkunstwerk*. Leipzig, 1926, S. 224.

19 Wilhelm Duwe, *Ausdrucks-formen deutscher Dichtung vom Naturalismus. bis zur Gegenwart, Eine Stilgeschichte der Moderne*. Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1965, S. 33.

ЛЕСЯ УКРАЇНКА І ГЕРГАРТ ГАУПТМАН

1 І. Журавська; *Леся Українка і зарубіжні літератури*, Київ, 1963, ст 26—31.

2 Л. Міщенко: *Леся Українка в літературному житті*, Київ ст. 231, 255.

3. E. Mandel: *Gerhart Hauptmanns «Weber» in Russland*, «Zeitschrift für Slawistik» Berlin, 1967, nr. 12, S. 11.

4 Eberhard Reissner: *Lesja Ukrainka und Gerhard Hauptmann* in «Slavisch deutsche Wechselbeziehungen in Sprache, Literatur und Kultur», Berlin, Akademie Verlag, 1969, S. 420—428.

5 Д. Павличко: *Про статтю Лесі Українки «Міхаель Крамер»*, ж. «Всесвіт», № 3, 1976, ст. 16—17.

6 Михайло Драй-Хмара: *Леся Українка*, Державне видавництво України, Київ, 1926, ст. 153.

7 Віктор Петров: Передмова до п'єси «Лісова пісня», у кн. Леся Українка, *Твори*, Вид-во «Книгоспілка», Харків, 1929, т. VIII, ст. 166 і наст.

8 Див. розділ *Леся Українка* у кн. М. Зерова: *Від Куліша до Винниченка, Нариси з новітнього українського письменства*, Київ, Вид-во «Культура», 1929, ст. 136—137.

9 А. Гозенпуд: *Театр Лесі Українки*, у кн. Леся Українка, *Театр*, Київ, «Радянський письменник», 1946.

10 О. Бабишкін ; *Перші драми Л. Українки*, у зб. «Леся Українка, Публікації, статті, дослідження», Київ, Академвидав, 1956, ст. 292—327.

11 В. Костюченко ; *Гартоване слово. З естетичних поглядів Л. Українки*, Київ, Дніпро, 1968, ст. 31. Костюченко вважає будь-яку спробу розкрити впливи Байрона, Гейне, Ібсена та ін. на творчість письменниці виявом «вулгаризаторського ставлення до її творчості».

12 Ж. «Всесвіт», № 3, 1976, стор. 3—5.

13 Леся Українка, *Твори в десяти томах*, том IX, Київ, Вид-во «Дніпро», 1965, стор. 245.

14 Ж. «Всесвіт», № 3, 1976, ст. 5—6.

15 Див. про це детальніше у спогадах К. Квітки у кн. *Леся Українка. Документи і матеріали 1871—1970*, Київ, 1971, ст. 312.

16 Див. про це статтю О. Дуна : *До питання про зв'язки Лесі Українки з російськими видавництвами* у зб. «Л. Українка, Публікації, статті, дослідження», т. II, Київ, Вид-во АН УРСР, 1956, ст. 405—415. Переклад публікується в VI томі видання : *Леся Українка, Зібрання творів у дванадцяти томах*, Київ, «Наукова думка», 1977.

17 Див. детальніше про долю цієї статті у виданні : *Леся Українка, Твори в десяти томах*, том 8, Київ, Вид-во «Дніпро», 1965. Примітки стор. 370—371. Про ставлення Л. Українки до п'єси «Ткачі» див. детальніше у нашій статті *Леся Українка и Герхарт Гауптман. К столетию со дня рождения писательницы* ; *Analele Universității București. Limbi slave, anul XX, 1971, p. 10—16.*

18 Леся Українка : *Твори, Вид-во «Книгоспілка»*, т. XII, 1930, ст. 252.

19 Л. Українка ; *Твори в десяти томах*, т. VIII, ст. 264.

20 Ж. «Всесвіт» № 3, 1976, стор. 5.

21 Про цей конфлікт у «Камінному господарі» див. Н. Кузякина ; *Театр Лесі Українки, «Дружба народів»*, № 4, 1978, ст. 234.

22 Ж. «Всесвіт», № 3, 1976, ст. 5.

23 Див. ст. А. Луначарського; *Gerhart Hauptmann in Russland* «Gerhart Hauptmann und sein Werk», Herausgegeben von L. Markuse, Leipzig, 1922.

24 Л. Українка: *Твори в десяти томах*, том X, Київ, 1965 ст. 321.

25 Eberhard Hilscher, *Gerhart Hauptmann*, Berlin, Verlag der Nation, 1969, s. 237.

26 М. Зеров; *Цит. праця*, ст. 136—137.

27 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* «Bordas», Paris—Bruxelles—Montreal, 1969.

28 А. Гозенпуд; *Цит. праця*, ст. 26.

29 Див. І. Денисюк і Л. Міщенко; *Дивоцвіт. Джерела і поетика «Лісової пісні» Л. Українки*, Львів, 1963, ст. 27.

ПОКАЖЧИК ІМЕН

- Аблесімов О. О. 264
Абрам Й. (Трентар) (Abram Jože) 166, 170, 171, 269
Александрі В. (Alecsandri Vasile) 11, 158—172, 269
Альтенберг П. (Altenberg Peter) 214
Андреев Леонід 14, 212, 221
Анненський Інокентій 116
Антонич Богдан Ігор 257
Ануї Ж. (Anouilh Jean) 237
Арістотель 115, 118, 267
Ардт Аугустін (Arndt Augustin) 86, 265
Ауербах Е. (Auerbach Erich) 13, 195, 201, 272
- Бабишкін Олег 237, 275
Багрій О. 144
Байрон Дж. Г. (Byron, George Gordon) 102, 144, 265, 275
Балухатий С. Д. 261
Бальзак Г. (Balzac, Honoré de) 209, 228
Бальмонт К. Д. 261
Баратинський Євген А. 11, 134—157, 160, 268
Батюшков К. М. 160
Бергсон Андрі (Bergson Henri) 170
Бернар Клод (Bernard Claude) 208
Бернар Марк (Bernard Marc) 209
Белій Андрій 108

- Бєлїнський В. Г. 136—137, 138, 141, 268
Бєлчиков М. 145
Білецький О. І. 42, 112, 124—126, 132, 185, 189, 198, 262, 267,
271, 272
Білінська М. 269
Білодід Іван 265, 268
Біон з Борисфєна 10, 42
Бодлер Ш. (Baudelaire Charles) 162
Боккаччо Дж. (Boccaccio Giovanni) 111
Брауншвіг М. (Braunschvig Marcel) 268
Брет-Гарт Ф. (Bret-Harte Francis) 188
Булаховський Л. А. 186, 203, 271
- Валєрі П. (Valéry Paul) 5
Вальцєль О. (Walzel Oskar) 274
Верга Дж. (Verga Giovanni) 213
Вергілій (Publius Virgilius Marc) 111
Верлен П. (Verlaine, Paul) 170
Верхарн Е. (Verhaeren, Émile) 170
Винниченко Володимир 242, 274
Вишневська Є. (Wisniewska Elżbieta) 273
Віану Т. (Vianu Tudor) 7, 259
Від Г. (Wied Gustav) 213
Вінтер Е. (Winter Eduard) 36, 262
Віньї А. (Vigny, Alfred de) 98—99
Вовчок Марко 186
Вольтер (Voltaire) 34, 7,
Воробкевич Ізидор 11, 158—172, 269
Вороний Микола 212
- Гамсун К. (Hamsun Knut) 213
Гансінієц Р. (Gansiniec Ryszard) 267
Гарборг А. (Garborg Árne) 213
Гауптман Г. (Hauptmann Gerhart) 8, 11, 14, 15, 274—276
Гейне Г. (Heine Heinrich) 275
Геллерт Х. Ф. (Gellert Christian F.) 33, 36, 262

Герцль Т. (Herzl Theodor) 106, 107
Гете Й. В. (Goethe Johann Wolfgang) 7, 162, 237, 243
Гільшер Е. (Hilscher Eberhard) 247, 250, 276
Глібов Леонід 160
Гнатюк В. 213
Гоголь М. В. 8, 12, 48, 51, 54, 177—178, 180—181, 184, 187,
262, 270, 271
Гозенпуд А. Я. 237, 274, 276
Голар Цветко 167
Гольбах П. (Holbach P. H. Dietrich d') 34
Гомер 110, 130, 193
Гончар О. Т. 187
Гораций (Quintus Horatius Flaccus) 10, 38—60
Горький Максим 23, 261
Гофман Е. Т. А. (Hoffman E. Th. A.) 192
Гресько Михайло 272
Грицай М. С. 31, 261
Гюго В. (Hugo Victor) 97, 151, 152, 215

Дей О. 266
Демель Р. (Dehmel Richard) 170
Денисюк Іван 256, 276
Державін Г. Р. 146
Дерман А. 271
Дерре Ф. (Derré Françoise) 228, 273
Десницький В. О. 261
Дима Г. М. 263
Дідро Д. (Diderot Denis) 34
Діккенс Ч. (Dickens Charles) 188
Достоевський Ф. 216
Драгоманов М. П. 70—71, 205, 265, 271, 272
Драй-Хмара Михайло 131—132, 237, 267, 274
Дуве В. (Duwe Wilhelm) 232, 247
Дун О. 275
Дюжарден Е. (Dujardin Émile) 216
Дюран Ж. (Durand Gilbert) 14, 251, 276

Евріпід 110
Езоп 17—37, 260—262
Еко У. (Eco Umberto) 24, 29, 261
Емінеску М. (Eminescu Mihail) 159, 162
Есхіл 110

Жабко-Потапович Л. 87
Жирмунський Віктор М. 271
Житецький П. 33, 261
Жід А. (Gide André) 209
Жорес Ж. (Jaurès Jean) 170
Жуковський В. А. 154, 268, 269
Жупанчич О. (Župančič Oton) 12, 158 166—172, 269
Журавська Іда Є. 236, 274

Зеров М. 14, 130, 189, 212, 227, 237, 249, 272, 273, 274, 276
Золя Е. (Zola Émile) 8, 11, 13, 14, 188—210, 213, 215, 271—274

Ібсен Г. (Ibsen Henrik) 239, 275
Івакін Ю. О. 52, 57, 135, 264
Іваненко Микола 267
Іванов Вячеслав 116
Іваньо І. В. 24, 30, 261
Іларіон, митрополит 25

Каліс А. (Calais Alexandru) 184, 270
Кантемір А. 38
Карамзін М. М. 135, 142
Каспрович Я. (Kasprowicz Jan) 97
Каспрук А. 96, 98
Кацнельсон Абрам 263
Квітка Климент 91—92, 113, 118, 275
Квітка-Основ'яненко Ф. П. 134, 135, 142
Керестурі Д. (Kerestúry Dezső) 266
Кирик Д. П. 260

- Кирилюк Є. П. 136—137, 144, 268
Кобиллянська Ольга 196
Ковалінський Михайло 39, 41, 262
Козлов. І. І. 160
Колесник П. Й. 223, 224, 226, 273
Конон В. М. 260
Корж Наталія 39
Корня П. (Cornea Paul) 269
Костомаров М. М. 48, 186, 257, 263
Костюченко В. 237, 275
Косяченко В. Г. 260
Котляревський І. П. 32, 38, 48—60, 154, 201, 211, 259, 263, 264, 272
Кациубинський М. М. 8, 13—14, 187, 205, 211—235, 272—274
Кочубей Л. 112
Кошут Л. (Kossuth Lajos) 108
Крек Я. Є. (Krek, Jan Evangelista) 166, 168, 170
Кримський А. 188, 245
Кудрявцев П. 107, 266
Кузякіна Н. 125, 126, 127, 133, 267, 275
Куліш П. 69, 82—86, 274
Курилюк Є. (Kuryluk Ewa) 273
Кшицова Д. (Kšicova Danuta) 145
- Ламартін А. (Lamartine, Alphonse de) 162
Ламне Ф. Р. (Lamennais, Félicité R.) 186
Ласло-Куцюк М. (Laszlo-Kučiųuk M.) 260, 262, 264, 265 268 271, 272, 275
Лафонтен Ж. (La Fontaine, Jean de) 18, 36
Ленау Н. (Lenau Nikolaus) 162
Ленін В. І. 140
Лерментов М. Ю. 136
Лессінг Г. Е. (Lessing, Gotthold Ephraim) 31, 35, 141
Летурнер Ш. (Letourneur Charles) 198
Лі Й. (Lie Jonas) 213
Лодс А. (Lods Adolphe) 265
Лозанов Г. 128

- Ломоносов Михайло 38, 50, 146
Лоус Р. (Lowth Robert) 62
Лощиц Ю. 260, 262
Лукас П. (Lucas Prospère) 198
Луначарський Анатолій В. 245, 276
Лютер М. (Luther Martin) 86
- Мадач І. (Madách Imre) 96—109, 265, 266
Макферсон Дж. (Macpherson James) 147
- Мандель Е. (Mandel E.) 236, 274
Мандичевський Є. 158
Мани Т. (Mann Thomas) 132
Марк Аврелій (Marcus Aurelius) 114, 267
Марков А. П. 260
Марковський М. 19,
Маркузе Л. (Markuse Ludwig) 276
Матвішин Володимир 271, 272
Махніч Й. (Machnič Jože) 166
Меніппос 10, 42,
Метерлінк М. (Maeterlinck Maurice) 117, 213
Микитась В. А. 31, 261
Мирний Панас 8, 11, 12, 173—187, 192, 227, 270—271
Мільвоа Ш. (Millevoye Charles) 159, 160, 269
Міцкевич Адам (Mickiewicz Adam) 8, 186
Мищенко Л. 236, 256, 274, 276
Мовінкель С. (Mowinckel Sigmund) 264
Мопассан Г. (Maupassant, Guy de) 228
Мочульський М. 273
Музичка А. 223, 273,
Мурн Александров Й. (Murn Josip) 166, 269
- Назарука О. 257
Нечуй-Левицький І. 192, 227
Ніженець А. М. 31,
Нудьга Г. А. 75, 265

- Огієнко Іван (Митр. Іларіон) 87
Огоновський О. 192
Островський О. 270
- Павличко Дмитро 236, 274
Панков П. Ф. 18
Паньківський К. 166
Петефі Ш. (Petöfi Sándor) 100
Петров Віктор 14, 237, 274
Пивоваров М. П. 271
Півторадні Василь 184, 273
Підмогильний Валер'ян 228
Піккіо Р. (Picchio Riccardo) 261
Пікон Г. (Picon Gaëtan) 272
Піндар 110
Пйотровський Г. (Pjotrowski G.) 188
Платон 17, 26
Поліщук Ф. М. 46
Полоцький Симеон 263
Понятовський З. (Poniatowski Zygmunt) 267
Попов М. В. 264
Попов П. М. 31
Порумбеску 4, 158
Потебня О. О. 22, 80, 261
Приходько П. Г. 145
Прокопович Феофан 263
Пушкін О. С. 152, 154, 160, 168, 187, 203
- Радивиловський Антон 19, 20, 35
Родіщев О. М. 34
Рейснер Е. (Reissner Eberhard) 236, 265, 274
Римша Андрій 263
Рільке Р. М. (Rilke Rainer Maria) 216, 220
Родзевич Сергій 135, 137, 144, 268
Розен Г. (барон) 135
Рошкевич Ольга 205
Рудницький Михайло 273

- Рудченко Іван 270
Руссо А. (Russo Alecu) 186
Руссо Ж. Ж. (Rousseau, Jean-Jacques) 34
- Саниелевич Г. (Sanielevici H.) 163
Серб А. (Szerb Antal) 44, 262
Сиваченко М. Є. 270
Сидоренко Г. К. 46, 47, 265
Сковорода Григорій С. 8, 9, 10, 17—37, 38—60, 154, 260—262
Скоць А. І. 96, 97,
Словацький Ю. (Słowacki Juliusz) 337
Слодњак А. (Slodnjak Anton) 170, 171, 269
Софокл 110, 114—133, 267
Старицька—Черняхівська Л. 128—129
Стельмах Михайло 187
Стріндберг А. (Strindberg August) 213
Сю. Е. (Sue Eugène), 192
- Твен М. (Twain Mark) 188
Теньєр Л. (Tesprière Lucien) 168, 269
Тинянов Юрій 11, 258, 260
Тичена Павло 108, 180, 257
Толстой Лев М. 177, 192, 270
Тон Константин 57
Топоров В. М. 268, 269
Тредіаковський В. К. 38, 146
Тургенєв Іван 12, 173, 177, 180—183, 184, 192, 270
- Уеллек Р. (Wellek René) 15, 260
Уїтмен У. (Whitman Walt) 170

Українка Леся 8, 10, 11, 14, 15, 90—95, 110—133, 236—258,
265, 267, 274—276
Уоррен О. (Warren Austin) 95, 260

Филипович П. 144, 273
Флобер Г. (Flaubert Gustave) 129, 203, 215
Франко Іван 8, 10, 13, 14, 86—90, 96—109, 187, 188—210,
265—266, 271—272
Франс А. (France Anatole) 228, 237
Фрейд З. (Freud Siegmund) 215
Френкіан А. (Frenchian Aram) 115

Хетсо Г. (Kjetsaa Geir) 146, 147, 268, 271

Цанкар Із. (Cankar Izidor) 168, 269
Цеглинський Г. 188

Чамата Н. П. 69, 265
Чернявський М. 212
Чехов Антон П. 14, 184, 185, 212, 218, 220, 227, 271, 273
Чижевський Д. (Tschizewskyj Dmitro) 42, 51, 262, 263, 264
Чосер Дж. (Chaucer Geoffrey) 111

Шамбрі Е. (Chambry Émile) 261
Шамрай Агапій 14, 212, 273
Шатобріан Ф. Р. (Chateaubriand F.R.) 186
Шаховський О. 264
Шевельов Ю. (Shevelov G.) 264
Шевченко Т. Г. 8, 9, 11, 12, 38, 48, 52—60, 67—82, 83, 84, 86,
89, 134—157, 168, 257, 265, 268, 269
Шекспір У. (Shakespeare William) 111, 117, 168, 237
Шіллер Ф. (Schiller Friedrich) 111—113, 119, 121
Шніцлер А. (Schnitzler Arthur) 8, 13—14, 212—235, 272—274
Шоазі М. (Choisy Maryse) 98—99, 266
Шолом Ф. Я. 31, 261

Шопенгауер А. (Schopenhauer Arthur) 102, 170

Шпіцер Л. (Spitzer Leo) 13,

Штріх Ф. (Strich Fritz) 7, 259

Щедрін (Салтиков) М. 188

Щурат В. 106—107, 266

Язиков М. М. 160

Якобсен Й. П. (Jacobsen, Jens Peter) 273

Яричевський Сильвестр 257

Яценко Михайло Трохимович 259, 263, 272

ЗМІСТ

Передмова	7
------------------	---

НА СТАРІ ТЕМИ

Байки Сковороди і езопівська традиція	17
Доля одного горацівського мотиву у Сковороди, Котляревського і Шевченка	38
Оригінальність українських обробок псалмів	61
Поєма Франка «Мойсей» і драматична поема Мадача «Мойсей»	96
«Кассандра» Лесі Українки і «Едіп-цар» Софокла	110

СПІВЗВУЧНОСТІ

«Катерина» Шевченка і «Еда» Баратинського	134
Пейзаж у Василе Александрі, Ізидора Воробкевича і Отона Жупанчича. (Момент схрещення трьох літератур)	158
До генези оповідання Панаса Мирного «Серед степів»	172
Іван Франко і Еміль Золя	188
Михайло Коцюбинський і Артур Шніцлер	211
Леся Українка і Гергарт Гауптман	236
<i>Примітки</i>	259
<i>Показчик імен</i>	277

Відповідальний редактор :
МИКОЛА КОРСЮК
Технічний редактор :
СТЕВАН ЛЕПОЄВ

Підписано до друку 15.11.1979. Надруко-
вано 1979. Друк. арк. 18. Тираж 250+65+
+40+190 примірників.

Tiparul executat sub comanda nr. 61 la Intre-
prinderea Poligrafică „Banat“, Timișoara,
Calea Aradului nr.1.
Republica Socialistă România.



ENN

200

140017

\$395

Magdalena Laszlo-Kuŝiuk
MAREA TRADIŢIE
(studii literare)
Editura Kriterion
Bucureŝti, 1979

Lei 9,25