

~~К-17038~~

П 285990

ВІСНИК ХАРКІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ



№ 109

ФІЛОЛОГІЯ

ВИПУСК 9



«ВИЩА ШКОЛА»

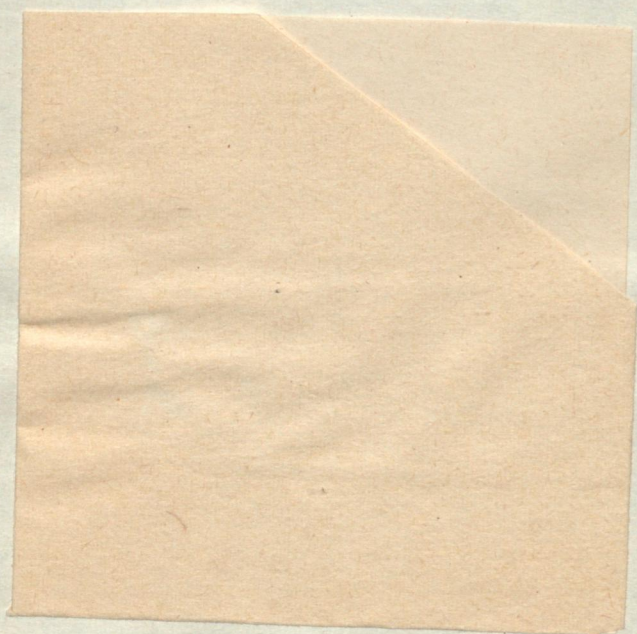
64 коп.

V.N. Karazin Kharkiv National University



00280623

1



МІНІСТЕРСТВО
ВИЩОЇ І СЕРЕДНЬОЇ СПЕЦІАЛЬНОЇ ОСВІТИ УРСР

ВІСНИК ХАРКІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

№ 109

ФІЛОЛОГІЯ

ВИПУСК 9

ВИДАВНИЧЕ ОБ'ЄДНАННЯ «ВИЩА ШКОЛА»
ВИДАВНИЦТВО ПРИ ХАРКІВСЬКОМУ
ДЕРЖАВНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ

Харків — 1974

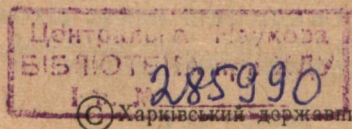
Важливі проблеми сучасної радянської і класичної літератури, літературознавства та мовознавства, теорії і практики перекладу, лінгвістики, деякі моменти програмованого навчання та інші актуальні питання філологічної науки висвітлюються в статтях, опублікованих у цьому віснику.

Вісник розрахований на викладачів вищої школи, перекладачів та студентів-філологів.

Редакція гуманітарної літератури
зав редакцією Г. Л. Шинкаренка

РЕДАКЦИНА КОЛЕГІЯ:

проф. З. С. Голубева (відповідальний редактор), доц. В. В. Акуленко, канд. філолог. наук Л. Г. Бикова (відповідальний секретар), доц. П. Я. Корж, проф. Ф. П. Медведев, канд. філолог. наук О. О. Мионов, доц. В. О. Мосенцев, доц. Г. І. Шкляревський.



© Харківський державний університет, 1974 р

І. В. Шклярєвська

ДО ІСТОРІЇ РАДЯНСЬКОГО НАРИСУ ПРО ДНІПРЕЛЬСТАН

Ф. В. Гладков своєю пожовтневою творчістю виявив причетність до всіх справ і завдань нашого суспільства. І, природно, нарис як жанр, що дає можливість швидко реагувати на події сучасності, посів значне місце в його літературній спадщині. Проте до цього часу нариси Ф. Гладкова не привертали до себе достатньої уваги дослідників, хоч його творчий шлях у цілому простежено в багатьох серйозних працях. Особливий інтерес викликають нариси письменника про Дніпрельстан, які дозволяють повніше уявити шлях розвитку цього жанру в радянській літературі початку 30-х років, простежити творчу історію відомого роману «Енергія», а також свідчать про російсько-українські літературні зв'язки.

Наприкінці 20-х років Гладков, як і інші радянські письменники, в своїх пошуках позитивного героя сучасності звертається до відтворення простих учасників боротьби за соціалізм, зосереджуючи увагу на долі цілих колективів. Висвітлюючи нові форми життя, письменник звертається до України, і не випадково, адже він «с юных лет... привык любить и язык, и литературу, и музыку» [1, ф. 1052, оп. 5, од. зб. 271, арк. 1] українського народу, а працюючи активно по зміцненню фронту пролетарської літератури, був «одним из убежденнейших сторонников всемерного сближения братских литератур — украинской и русской» [1, ф. 1052, оп. 5, од. зб. 271, арк. 1].

На рубежі 30-х років було характерним прагнення письменників увійти в гущу життя з тим, щоб краще усвідомити грандіозні перетворення, які відбувались у країні. При цьому вони виконували пораду О. М. Горького «искать вдохновения и материалов в широком и бурном потоке труда, создающего новые формы жизни, жить как можно ближе к творческой воле нашей эпохи, — воля эта воплощена в рабочем классе» [2, т. 25, с. 110].

Гладков брав безпосередню участь у роботі партійної організації Дніпробуду. Це допомогло йому не лише усвідомити своєрідність і особливості виробничого процесу будови, але й познайомитися з її людьми, відбити свої спостереження спочатку в нарисах, а згодом у романі «Енергія».

Нариси Гладкова «Дніпрельстан» друкувались у газеті «Известия» в 1928, 1929, 1930, 1931 рр. Пізніше вони були об'єднані під назвою «Письма о Днепрострое». В енергійному слові «Дніпрельстан» для Гладкова оркестром примів грандіозний, гордий образ сучасності.

І в назві нарисів, і в численних ліричних пейзажах, і у викристанні в тексті українських слів, які особливо вдало пояснювали описуване («батько Дніпро», боротьба з «безпритульністю» робітників, прагнення «причепурити» житла, застереження — «бережись потягу», про те, як «очі запорошило» жінкам, котрі не бачать нового і т.п.), відчувається прагненн яписьменника підкреслити, що мова йде про будову на Україні. Але в той же час через нариси проходить думка, що це будова не місцевого і навіть не республіканського, а загальносоюзного значення. «Днепрострой — это микрокосм всей нашей страны со всеми ее особенностями и противоречиями. Это — капля, в которой отражаются все сложнейшие процессы жизни Союза Республик» [3, с. 315]. «Это мировая эпопея, которая и в далеком будущем в памяти людей будет жить как бессмертный образ славной героини в борьбе трудящихся за коммунистический мир» [3, с. 323].

Через усі нариси проходить одна з основних і улюблених тем письменника — тема натхненної творчої праці. Ця праця не «бездушна», не «аполітична», а за своїм внутрішнім змістом адекватна революції, бо «революция труда в Стране Советов иначе именуется строительством социализма» [3, с. 282].

Гладков показав, що в умовах соціалістичного суспільства труд піднесено до вершини мистецтва. Він став подвигом. Перетворення порожистої несудноплавної ріки на великий транзитний шлях було викликане гострою необхідністю для Країни Рад. Таким чином, Гладков стверджував, що джерелом героїзму людей є глибоке усвідомлення важливості їх праці.

Думка про те, що люди, які працювали на Дніпробуді, відчували себе повновладними господарями своєї країни і свого життя, становить лейтмотив більшості нарисів. Саме тому один з інженерів, який на початку будівництва відзначався бездієльністю, не брав ніякої участі ні в засіданнях, ні в громадсько-політичних нарадах, в процесі роботи усвідомив всю глибину відповідальності перед робітничим класом і став розглядати свою діяльність як необхідну частину великої пролетарської справи — будівництва соціалізму (Нарис «О кадрах»).

Змінюються і робітники. Колишні прабарі, чорнороби стають кваліфікованими майстрами, що успішно оволодівають складною технікою, «неудержимо стремятся к знанию, к работе над собою... Уже самый процесс необычайного строительства, этот напряженный темп работ возбуждает энергию, укрепляет волю, толкает к преодолению, к борьбе, к энтузиазму, к самосознанию, к утверждению себя как полноценной личности своего класса» [3, с. 321]. Гладков показав, як будівельники Дніпрогесу

розбивали реакційні уявлення про безсилля людини перед таємницями природи і, розв'язуючи завдання часу, швидко змінювали обличчя українського степу і Дніпра. «А здесь, на месте этих унылых холмов и пустынных полей, опромным породом вырастет могучий промышленный центр Украины» [3, с. 248]. З глибоким і радіоним хвилюванням пише Гладков і про те, які рязючі зміни відбуваються в побуті будівельників.

У нарисах розвивається й одна з найважливіших тем літератури соціалістичного реалізму — тема керівної ролі Комуністичної партії в справі соціалістичного перетворення країни. Комуністи зробили так багато на будівництві, що «потребность в партийных активистах» у багатьох випадках стала відчуватись усіма будівельниками дуже гостро, а інженери бачать в них «единственное спасение» [3, с. 308] під час аварійних і кризисних моментів.

Нариси Гладкова за своєю художньою і жанровою специфікою — науково-популярні. Письменник прагнув насамперед відтворити в них увесь процес грандіозного будівництва — і риття котлованів під дно греблі, і створення самого тіла греблі («Панорама», «Бычки»), і будівництво шлюзів («Шлюзовий канал»), і роль у цьому будівництві допоміжних підприємств («Железнодорожники»), і те, як планується і виростає навколо електростанції нове місто («Новый город»), і ін. Він повідомляв про 770-метрову дугу греблі і про те, що в ній буде 49 бків мостових опор, і про те, якої довжини і глибини буде шлюз, і про вражаючі вибухові можливості рідкого кисню, про красу автогенного різання металу та роботу різного роду кранів. Ніби смакуючи, вимовляє автор назви машин (компресор, думпкар, вантовий деррик, перфоратор, бульдозер, бурові машини Сандерсона і ін.) і всі ці технічні подробиці ні в якому разі не замічують художньої тканини нарисів. Вони допомагають відтворити картину монументальної будови, показати наполегливу працю радянських людей, які зводили «Дніпрельстан» на віки. Зіставлення потужності дніпровських турбін із потужністю турбін Манмоторських і Лілля Едет дозволяє прийти до висновку, що «наши турбины по грандиозности первые в мире» [3, с. 302], а все будівництво — величезне технічне «чудо». Це відчуття підкріплюється і глибоким ліризмом нарисів.

Відображаючи історію становлення і розвитку радянського суспільства, письменник не стає в позу безстороннього літописця. Навпаки, він увесь час підкреслює, як «хорошо жить в эпоху созиданий и быть участником великих свершений» [3, с. 254]. Нариси Гладкова пройняті почуттям радості, здивування, щастя і гордості за все, що відбувається на очах письменника. Проте ці почуття не засліплюють його. Він бачить недоліки і в роботі, і в поведінці людей і говорить про них з болем, у гостро публіцистичній манері.

Публіцистичні відступи у нарисах мають явно агітаційний характер. Гладков закликав «подумать о возможности эксплуатации нефтяных отбросов» [3, с. 250], добитися «общей коренной реорганизации системы общественного питания» [3, с. 312] як важливої сторони нового побуту, нерозривно пов'язаної з процесом виконання найважливіших завдань будівництва.

Гладков часто подає в нарисах літературні портрети будівельників електростанції, що допомагає йому повніше розкрити почуття і прагнення людей, показати їх колективне обличчя. Кожний з героїв визначається у його ставленні до будівництва, у його щоденній праці і в тій ролі, яку він відіграє в перетворюючій діяльності мас. Особисте життя їх залишається поза полем зору письменника. На фоні будівництва подаються портрети робіткома Тимошкіна, секретаря райкому Туманова, безіменної жінки-партійки та ін. Глибока повага до великих технічних знань і здібностей керівника відчувається у створеному письменником образі О. В. Вінтера.

Але значно частіше на сторінках нарисів подаються колективні портрети молоді, робітників, дівчат-будівельниць: «В этих девушках чудится что-то новое, что было несвойственно девушкам прошлых лет: не только напряжены они какой-то внутренней силой, но в их поведении есть что-то немножко суровое, прозаическое, пуританское, и даже мечты их деловиты и совсем чужды сентиментальности» [3, с. 245]. У своїх нарисах Гладков підкреслює велич того, що відбувається, вдало застосовуючи контрастні зіставлення дореволюційної сонної дрімотності дніпровських пустельних берегів з Дніпробудом, порівнюючи сьогоденне будівництво з його вчорашнім днем. Наприклад: «Раньше здесь дремала лысая степь, пахло травами, пели суховеи и жаворонки. Теперь на многие квадратные километры разбросаны корпуса, строительные материалы, стройные белые ряды казарм, домов, особнячков, с широкими прямыми улицами, со скверами на площадях, с вокзалом..., который всегда цветет облаками пара, гремит вагонами и криками грузчиков» [3, с. 252].

Допомагають письменнику яскравіше показати обличчя нової Батьківщини пейзажі, завжди життєрадісні й величні. Завдяки цьому тема соціалістичної перебудови країни втілюється в образах, що говорять про перетворення самої природи. Таким є, наприклад, образ Дніпра, який «струи́сто мчится, поло́сует небесное отражение где-то глубоко в бездне» [3, с. 256], або з'являється перед очима читача вночі в сліпучому сузір'ї вогнів, розсипаних «по долине и по высотам скалистых берегов» [3, с. 254].

Пейзаж, як правило, насичений звуками праці, нібито зливається із загальним святковим пожвавленням в країні, з радісним почуттям автора, для якого «Дніпробуд» став «рідним місцем» [4, ф. 1052, оп. 1, од. зб. 157, арк. 15].

Ось чому, почувши про знищення електростанції в трагічні осінні дні 1941 року, «Федор Васильевич ничего не сказал, только нога, положения на ногу, стала чаще трястись — это была его нервная привычка — а потом я увидел, что по его щеке течет слеза» [5, с. 201]. Те, що Гладков, як і В. Катаєв, і О. Безименський, і М. Голодний, узяв участь у зведенні великої будови на Дніпрі, не тільки збагатило його життєвими враженнями й спостереженнями. Такі поїздки зближували літературу з життям. А те, що російські письменники черпали життєвий досвід на Україні, так само як набували його українські письменники в інших республіках («Роман міжгір'я» І. Ле, «Каракол» В. Гжицького і ін.), сприяло поглибленню ідейно-естетичної спільності братніх літератур.

ЛІТЕРАТУРА

1. ЦГАЛИ, ф. 1052, оп. 5, ед. хр. 271, лист 1.
2. Горький М. Цели нашего журнала. Собр. соч., т. 25, с. 110—112.
3. Гладков Ф. Мятежная юность. Очерки. Статьи. Воспоминания. М., ГИХЛ, 1961, с. 315.
4. ЦГАЛИ, ф. 1052, оп. 1, ед. хр. 157, лист 15.
5. Лидин В. На Днепрострое. В кн.: Ф. Гладков. Воспоминания современников. М., СП, 1965, с. 198—203.

В. І. Скрипко

ЛІТЕРАТУРНІ РЕМІНІСЦЕНЦІЇ В ПОЕЗІЇ В. МАЯКОВСЬКОГО (1912—1924)

Уже в ранніх творах Маяковського ліричний герой активно заявляв про своє ставлення до мистецтва, до літератури зокрема. Очевидно, саме тому Маяковський і включав до віршів і поем ремінісценції з творів сучасної та класичної російської літератури, бажаючи прояснити літературні позиції свого героя.

Тема «поет і юрба», яка виникла в поезії Маяковського, традиційна для російської поезії взагалі, зумовила використання в його творах, присвячених мистецтву і літературі, літературних ремінісценцій. Вони вперше з'являються у вірші «Кофта фата» (1914), перші рядки якого — «Я сошью себе штаны из бархата голоса моего» [4, 59] — відтворюють епіграф до «Египетских ночей» О. Пушкіна [2, 187]. Ремінісценція визначає тон і розвиток дії вірша, виступаючи як «зав'язка». Починаючи розмову з буржуазною «юрбою» саме ремінісценцією, Маяковський давав зрозуміти, спираючись на пушкінський твір, що «поэт сам избирает предметы для своих песен» і «толпа не имеет права управлять его вдохновением» [3, 401]. Отже, ремінісценція вка-

зує на історичну спадкоємність теми Маяковського, засвідчуючи його внутрішній зв'язок з російською поезією.

Використання художнього досвіду попередників і посилення на те, що вже сказано до нього, було природним для поета-початківця. Проте із становленням власної поетичної манери Маяковський не тільки не відмовляється від ремінісценцій, але й збільшує їх пропорції в своїх віршах і поемах. Якщо на 24 твори, написані у 1912—1913 рр., припадає всього 2 випадки ремінісцирування, то вже у 1914 р. на 6 творів припадає 4, а в 1915—1917 рр. на 46 творів — 83. Наводячи ці дані, слід відзначити, що процес використання ремінісценцій у нього йшов не вишир, а вглиб: не тільки за рахунок великої різноманітності цитат з різних класичних і сучасних творів, але й за рахунок тонких, оригінальних форм використання популярних творів Державіна, Пушкіна, Гоголя, Лермонтова, Некрасова, Горького, Андреева, Блока та ін.

У поемі «Облако в штанах» (1915) визначилася система ставлення героя до життя: геть ваш лад, геть вашу любов, геть ваше мистецтво, геть вашу релігію. Лозунг «геть ваше мистецтво» говорив про ставлення героя до літератури і відповідно вплинув на характер ремінісценцій. Вони тепер суворо відповідають художньому задуму поета. Так в «Облаке» виникають рядки: «...Из сигарного дыма ликерною рюмкой вытягивалось пропитое лицо Северянина» [4, 187]. Ім'я останнього, який у своїх численних «позах» обертав «трагедію життя в трезофарс», згадується Маяковським не тільки як прикмета часу. В поемі воно — символ вульгарності буржуазної культури, мистецтва. Ремінісценції з Северяніна «Поэт сонеты поет Тиане» [4, 193] і згадування його імені співвідноситься з жагучим бажанням Маяковського «створити поезію, потрібну людям. Це співвідношення художньо мотивує тему «геть ваше мистецтво».

Маяковський в «Облаке» зробив вирішальний крок: його ліричний герой знайшов собі місце в тому середовищі, яке дійсно тримало «миров приводные ремни». Тим самим поет вступив на той шлях, що вів до створення образу позитивного героя, який перекликався з героями Горького. Можливо, цим і зумовлено виникнення в «Облаке» ремінісценції із «Старухи Изергиль» Горького: «—вам я душу вытащу, растопчу, чтоб большая — и окровавленную дам, как знамя» [4, 185]. Ремінісценція зближала готовність самопожертви героя «Облака» з подвигом горьківського Данко, який вказав людям шлях порятунку ціною власного життя.

В творах 1915—1916 рр. ремінісценції виступають як своєрідний і виразний засіб зв'язку з сучасністю. Ось чому в «Чудовищных похоронах» гіперболізований плач постає в образі «сплошного изрыдавшего Гаршина», в «Облаке» казковий образ поголівського Вія перетворюється в грандіозну метафору, в «Никчемном самоутешении» виникає порівняння з «строчкой

державинських од», а вірш «Издательства» будується на вико-
ристанні відомої байки І. Крилова «Свинья у дуба».

Збільшення в творах пропорцій літературних ремінісценцій пояснюється, з одного боку, прагненням Маяковського виявити своє ставлення до цитованих авторів (наприклад, до Пушкіна в епіграмі на В. Брюсова, до Лермонтова в «Братях писателях», до Андреева в «Мысли в призыв», до Северяніна в «Облаке»), з другого — тим, що в ліриці Маяковського 1916—1917 рр. ще більше загострюються теми, які розроблялися в попередні періоди його творчості. Йдеться насамперед про переростання теми «поета і юрби» в широку соціальну проблему «поет і сучасне суспільство».

3 жовтня 1917 року починається новий період у творчості Маяковського. Різко змінюється тональність його поезії. У до-
жовтневій творчості поета, пройнятий мрією про вільний розви-
ток людини, панував пафос заперечення, викликаний умовами
життя. «Геть» — звучав його вирок всьому старому світові. По-
чинаючи з перших відгуків на Жовтневі події і до кінця життя
в творчості Маяковського панує пафос утвердження [1, 90].

Своє головне поетичне завдання Маяковський розумів тепер
як «служення революції средствами искусства». Однак спершу
треба було створити нове, революційне мистецтво, покликане
«говорить с миллионами».

Звернення до народу змушувало Маяковського шукати опори
в художньому досвіді поетів минулого. Тепер він спілкував-
ся не з буржуазною «жорбою», а був серед тих, хто дійсно взяв
у свої руки «миров приводные ремни». Агітробота в «Окнах са-
тиры РОСТА» вчила Маяковського цінити простоту, ясність, до-
ступність масовому читачеві творів поетів минулого. Якщо до
революції використані ремінісценції найчастіше допомагали
в розв'язанні чисто художніх завдань, то тепер опора на попу-
лярні твори класиків і сучасників набула і соціальної спрямо-
ваності. В «Окнах РОСТА» відтворюється багато образів і пер-
сонажів байок Крилова, віршів Пушкіна, Лермонтова, Некра-
сова, О. К. Толстого, М. Нікітіна і ін. поетів XIX ст. Твір, до
якого звертається Маяковський, стає зброєю, що допомагає ра-
зити ворога. Сміх виникає від несподіваного застосування добре
знайомого образу чи фрази до сучасного явища. Наприклад:
«Пан Пилсудский горделиво прямо в Кремль вчера спешил.
Что не ржешь, мой конь ретивый, что ты шею опустил?».

Маяковський робив так, як робив народ, що брав класичну
поезію на свою озброєння. Від часів громадської війни збе-
реглася значна кількість віршів і пісень, в яких новий зміст ви-
ражено за допомогою поетичних засобів популярних класичних
творів, старовинних народних пісень або пісень революційного
репертуару дожовтневої доби.

Агітаційна робота наблизила Маяковського до масового чи-
тача. Вона зажадала від поета нових засобів вираження, то-

му що новий соціальний зміст не міг втілитися в «словах писательских, не связанных с настоящей жизнью» [4, 327]. Значне місце в поезії повинен посісти історичний, економічний, політичний словник, не говорячи вже про просторіччя. Але словник цей, складаючись у своїй більшості з термінологізованих слів, звучав «непоетично». Не задовольняла Маяковського і мова тогочасних молодих пролетарських поетів. Дем'яна Бедного Маяковський цинив, але і його мова не розв'язувала завдання. З другого боку, неприйнятним був і словник «высокой фразеологии» у старій його поетичній функції. Отже, не тільки стару поетичну мову, але й всю систему зображальних засобів необхідно було багато в чому переглянути і поновити. З цієї позиції підійшов Маяковський до власного арсеналу поетичних засобів.

Ораторська тенденція і звернення до читача через ремінісцирування найпопулярніших творів, що намітилися вже в дожовтневій поезії Маяковського, в творах 1913—1924 рр. поглиблюються і розширюються. До віршів і поем цього періоду поряд з літературними широко входять ремінісценції з народних і революційних пісень, частівок, маршів. Так, у поемі «150 000 000» Маяковський цитує рядки «Інтернаціонала» — «Вставай, проклятем заклеименный» — радостная выстрелила весть» [5, 152]. Це повсталий народ співає свій гімн. Відразу ж виникає ремінісценція царського гімна. «Боже, царя храни» — «Боже, Вильсона храни. Сильный, державный» [5, 152]. Протиставляючи у тексті гімни двох світів, Маяковський розгортає перед читачами панораму «червоних» і «білих» сил, які вишикувалися для грандіозної класової битви. До речі, поет пізніше неодноразово використовує в своїх творах текст «Інтернаціонала». Наприклад, у першій редакції «Мистерии-буфф» цитується кілька рядків пролетарського гімна, а у другій — використано текст «Інтернаціонала» повністю. Ремінісценції з «Інтернаціонала» визначили назву, композицію і тональність таких творів, як «III Інтернаціонал» 1920, «IV Інтернаціонал» і «V Інтернаціонал».

У творах 1918—1922 рр. ремінісценції з революційних пісень, частівок, маршів переважають над літературними. Це пояснюється, з одного боку, процесом синтезу ораторської політичної мови в творах Маяковського з пісенною стихією перших років революції і промадянської війни, з другого — прагненням поета встановити тісний контакт з масовим читачем.

Шукання нових засобів для реалізації нової тематики значно полегшувалося досвідом використання ремінісценцій, накопиченим Маяковським до Жовтня. В той же час цей досвід гальмував просування поета до широкого читача. Так, у поемі «Рабочим Курска» (1923) непропорціонально велике місце займають літературні ремінісценції і асоціації, які по суті замінили собою в центральній частині твору живі образи людей, їх дії, думки. Усе це позбавило поему того, за що в той час енергійно

боровся сам поет: життєвої конкретності. І призначене для широкого читача залишилося, природно, зрозумілим лише вузькому літературному оточенню Маяковського.

Робота над поемою «Владимир Ильич Ленин» визначила принципово інший підхід Маяковського до вибору зображальних засобів, зокрема, ремінісценцій. Особливо наочно це виявляється у віршах «Юбилейное» і «Тамара и Демон», написаних, як відомо, в період роботи Маяковського над поемою про вождя.

Саме літературні ремінісценції надають цим творам життєвої конкретності. Наприклад, в «Юбилейном» завдяки ремінісценціям розмова поета з Пушкіним набуває невимушеного і жартівливого тону. Тут підкреслюється, що творець «Онегина» аж ніяк не «мумія», а найближчий, рідний по духу учасник поетичної справи. Так само, «презрев времена», приходять на зустріч з Маяковським і Лермонтов. («Тамара и Демон»). І в першому, і в другому вірші ремінісценції створюють «ефект присутствия» великих класиків і дозволяють Маяковському уникати фамільярності і в «розмові» з ними.

Якщо до Жовтня Маяковський побічно (ремінісценції доводять це) признавався в любові до Пушкіна, Лермонтова, Некрасова, то в названих віршах він відкрито заявив про свою близькість до великих поетів реалізму. Почуття сучасності і орієнтація на масового читача підказали поетові нове розв'язання питання про ставлення до класичної спадщини.

У поемі «Владимир Ильич Ленин» принцип вибору і використання літературних ремінісценцій визначився остаточно. Переведення поезії від традиційних інтимних тем до втілення політичного життя і історії поставило вимогу насамперед конкретності зображення історичних подій і осіб. Тому літературні ремінісценції в поемі виникають як прикмета часу, з одного боку, а з другого — як засіб лаконічного зображення історії (шляхом опори на читальний досвід). Так, цитуючи рядки Г. А. Мачета «Служил ты недолго, но честно на благо родимой земли» [6, 263], Маяковський викликав у пам'яті читача образ рядового борця за народне щастя, якому й присвячена пісня «Замучен тяжелой неволей». У співставленні з образом невідомого революціонера, Маяковський розвиває свою думку про Леніна, показуючи єдність вождя і рядових партійців. Таке використання ремінісценції дозволяє Маяковському в цьому випадку не «снизитися до простого политического пересказа». Величезний концентрований заряд ніжності і любові мільйонів простих людей до Леніна емоціонально «вибухає» саме в літературній ремінісценції з тієї ж пісні «Замучен тяжелой неволей»: «Мы сами, родимый, закрыли орлиные очи твои» [6, 303—304]. І насамперед у просторічному слові «родимый» Маяковський не міг сам так назвати Леніна — це суперечило б його завданню, та й прозвучало б якщо не фальшиво, то в усякому разі, фамільярно. Тому,

не бажаючи випинати власні почуття, Маяковський і включає до твору дану ремінісценцію.

Введені ремінісценції вперше в другій частині поеми і надають їй суворой стриманості. У третій частині твору вони звучать притишеним траурним маршем. Оскільки дія третьої частини поеми розгортається вже в радянський час, поява у фіналі поеми ремінісценцій з радянських пісень природна і закономірна: «По морям, по морям, нынче здесь, завтра там» [6, 308] і ін.

* * *

Аналіз літературних ремінісценцій у поезії Маяковського 1912—1924 рр. дозволяє говорити про прояв ораторської спрямованості його творчості вже у дожовтневий період.

Жовтень закріпив і поглибив цю спрямованість, вивів Маяковського до масової аудиторії, поглибивши у нього розуміння ролі народу в розвитку поезії. У післяжовтневих творах Маяковського народ-читач не тільки об'єкт агітаційного впливу, але й співучасник поетичної творчості. І «причащається» він до цього процесу через широко і різноманітно подані ремінісценції.

У Маяковського — поета, який прагнув завжди до широкої аудиторії, ремінісценції — один з «містків» між ним і читачем, оскільки поет спирається на культурну спадщину, спільну і для нього, і для читача.

Виступаючи часто як епітет, порівняння, метафора, ремінісценції у віршах і поемах Маяковського посідають неабияке місце. От вони і сприяли значною мірою процесові синтезу політичної, ораторської мови і пісенної стихії тих років у його творах. Ось чому багато віршів і поем Маяковського 1918 — 1924 рр. буквально інструментовані «витуками» частівок і вкрапленими в них рядками з революційних пісень і пісень радянського періоду.

ЛІТЕРАТУРА

1. Метченко А. И. Маяковский. Очерк творчества. Изд. «Художественная литература», М., 1964. 503 с.
2. Перцов В. О. Маяковский. Жизнь и творчество, т. I. М., ГИХЛ, 1957, с. 407.
3. Харджиев Н. И. Заметки о Маяковском. — В кн. «Новое о Маяковском». Литературное наследство, т. 65, АН СССР, 1958, с. 630.
4. Маяковский В. В. Полн. собр. соч., т. I. М., ГИХЛ, 1955, с. 463.
5. Маяковский В. В. Полн. собр. соч., т. 2. М., ГИХЛ, 1956, с. 519.
6. Маяковский В. В. Полн. собр. соч., т. 6. М., ГИХЛ, 1957, с. 543.

У ПОШУКАХ ДІЙОВОЇ ФІЛОСОФІЇ

(Про деякі особливості ідейно-творчої еволюції М. Шагінян на початку ХХ сторіччя)

Серед радянських письменників старшого покоління ми, напевне, знайдемо небагато таких, чий творчий шлях, як у М. Шагінян, охоплював би сім десятиріч і ряснів би напруженими ідейно-художніми пошуками. А тим часом, спадщина саме цієї письменниці залишається токи що найменш дослідженою.

Перші виступи Шагінян у пресі належать до 1903 року, коли в газеті «Черноморское побережье» було надруковано невеликий віршований фейлетон «Геленджицькі мотиви». В ньому висміяно купців Левітісів, що зайняли пляж під склад. Ні скарги курортників, ні хвала суду на них не діяли. А сміх гімназистки виявився сильнішим за поліцейського пристава і склад було ліквідовано. Випадок, здавалося б, найбуденніший. Але саме він викликав у свідомості майбутньої письменниці впевненість у силі друкованого слова, у його спроможності позитивно впливати на людей.

Загальне революційне піднесення 1905 року торкнулось і сімнадцятирічної М. Шагінян. Під безпосереднім впливом революційних подій нею написані такі вірші, як «Син страйкаря», «Пісня робітника» та ін. У вірші «На зорі» початкуюча поетеса порівнює революційний рух з весняним потоком, що змитає все на своєму шляху. В другому вірші («Цензурі») вона протестує проти гніту, що оковує «вільне слово», яке «промінь добра запалює над нами». Звичайно, ці ранні спроби не виходили з низки посередніх творів, що у великій кількості з'являлися в газетах типу «Трудовая речь» та «Ремесленный голос», але для ідейного становлення М. Шагінян вони мали неабияке значення: адже якраз на гарячому співчутті стражданням уярмленого народу й виросла вона пізніше в письменницю, яка зробила помітний внесок у окарбницю російської радянської літератури. Однак тоді, на початку ХХ сторіччя, М. Шагінян ще невиразно уявляла собі мету й завдання класової боротьби пролетаріату і сприймала події переважно в етичному плані.

Поразка революції 1905—1907 рр., наступна реакція викликала глибоке розчарування у частини російської інтелігенції. Широкі виступи народних мас відштовхували лібералів від участі в політичному житті суспільства і розкрили глибоку прірву між ними й народом. Подальшого розвитку набуває тенденція рішучої відмови від революційної спадщини 60-х років, що почалася ще в 80-ті р. й логічно завершена збіркою «Віхи» (1909 р.).

Разом з відмовою від участі в революційно-визвольному русі ренегатствуюча інтелігенція звертається до релігії. Взявши за основу думку Г. Спенсера і Л. Толстого про початкову недосконалість людини, про те, що, не удосконаливши її рис, не можна прийти до якогось справедливо влаштованого суспільства, буржуазна інтелігенція побачила в релігії (точніше — в християнстві) найвірніший засіб ошляхетнення людини. Насаджується думка, що релігія «стане мостом між інтелігенцією і народом», мостом, на якому зустрінуться вони без антагонізму.

В перші роки після поразки революції 1905—1907 рр. знаходить прибічників проповідь Мережковських «революція з хрестом у руках». Розуміючи, що революція врешті неминуча, Мережковський та його прупа прагнули за допомогою релігії спрямувати її у бажане їм русло, обмежувати обов'язковий, на їх думку, анархізм мас, розгул зоологічних інстинктів.

Поразка революції позбавила ліберально настроєну інтелігенцію звичного стереотипу мислення, і вона поспішила виробити новий. Шагінян була людиною свого часу, тому зміни, що відбувалися в духовному житті суспільства, природно, стосувалися й її. Своє розуміння християнства Шагінян висловила в багатьох публіцистичних, літературно-критичних статтях того часу. До релігії молодшу письменницю штовхнули пошуки «внутрішньої стійкості». Стабілізувати становище, перебороти «внутрішню босячню», «внутрішню розхлябаність», об'єднати націю навколо неминущих духовних цінностей могла, на думку Шагінян, тільки релігія. В ній вона сподівалася побачити центр духовного життя суспільства. Але існуюча релігія не повною мірою задовольняла М. Шагінян. Письменниця прагнула удосконалити і, як казав у свій час В. Соловйов, «підняти її на новий щабель розумної свідомості».

Християнство Шагінян було земним, практичним. Головне у ньому — етика. Письменниця в той час твердила, що християнство, діючи на душу людини, розширює її свідомість, допомагає боротися з безмовністю, душевною темнотою, обмежує людські пристрасті границями «належного». Невдоволеність існуючим станом речей змушувала М. Шагінян шукати виходу в релігії. Вона побачила його у своєрідному самовдосконаленні, в переборенні недосконалої дійсності зсередини, а не в боротьбі з соціальними умовами, що породили цю недосконалість. Поразка революції зруйнувала і її віру в результативність політичних засобів перетворення існуючого суспільства на справедливе. Ці засоби відкидалися нею як насильницькі, а насильство, за Толстим, породжує само себе.

У своєму захопленні християнством Шагінян пройшла ряд етапів. Зародження гострого релігійного почуття, богошукання в компанії Мережковських і Філософова, розчарування надуманістю цих пошуків і, як наслідок, розрив із Мережковськими; етичне християнство у сполученні з гетейством і, починаючи

з Жовтневої соціалістичної революції, повільне, але неухильне збування релігійності, яке скінчилося десь у другій половині 20-х років.

Важливо підкреслити, що ніколи, навіть у пору найсильнішого захоплення релігією, Шагінян не замикалася в ній, не обмежувала себе релігійними інтересами, не втрачала відчуття часу. Не випадково ж через багато десятиліть вона сказала про себе: «Від перших років революції (Жовтневої — О. С.) Ленін був для мене тим знанням і любов'ю, які допомогли мені перейти від християнства до комунізму» [3, 93].

Під сильним впливом З. Гіппіус написано багато віршів збірки Шагінян «Перші зустрічі» (1909). У цей період духовний світ поетеси був складним. Вона виробляла в собі позитивне бачення світу, шукала філософію, яка служила б правилом поведінки, дії, а також стійкої основи світу, його центр і на якийсь час знайшла їх у християнстві. До того ж, вона була жінкою, що прагнула кохати і бути коханою. Ця складність духовного життя поетеси позначилася на названій збірці. Основним мотивом багатьох віршів є боротьба суперечливих, інколи ірраціональних почуттів у душі людини. Релігійна смиренність ліричного героя перед «божественним промислом», його розчуленість у спогляданні світу порушується передчуттям приходу чогось іншого, «належного».

Я верю, близок день, и он меня не минет,
И вот уже к земле, испуганно дрожа,
Я, озаренная, предчувственно прикинула, — [4, 20],

або ж перемежується сумнівами щодо дієвості взятих собі за правила передписань, як, наприклад, у вірші «В твои глаза взглянув, я вымолвила: верю». Поетеса перебуває в залежності від канонів символічної поетики: витонченість, навіть деяка манірність думки, абсолютизація болю, нещастя. Щоправда, в окремих випадках їй вдається передати глибину людського горя, як, наприклад, у вірші «Ануся». А загалом збірка «Перші зустрічі» виявилася слабкою, у ній багато віршів наслідувальних, неглибоких.

1913 року побачила світ друга збірка віршів Шагінян «Orientalia». Вона звернула на себе увагу критики і принесла поетесі відомість.

Предчуттям соціальних потрясінь, які сприймалися як кінець історичного циклу, кінець цивілізації, були позначені твори 90-х рр. В. Соловйова, Д. Мережковського, З. Гіппіус. Від того часу це відчуття кінця світу міцно увійшло в свідомість російської буржуазної інтелігенції, зробилося складовою частиною символістської естетики. Якщо до 1905 року загибель культури і її носіїв вбачали, як правило, в новій навалі монгольських орд, у наступі розбудженого Сходу, що прийшов у рух, то після революції Мережковські і їм подібні побачили «нових гуннів» у пролетаріаті, що піднявся на боротьбу. Однак Схід як і досі

насторожував своєю незрозумілістю, він сприймався одночасно і як початок європейської цивілізації, і як кінець її.

Інтерес до Сходу і його культури, минулого і сучасного не обмежувався розгляданням колом російської інтелігенції, він був значно ширший і мав свою історію в Росії і Західній Європі. Річ у тім, що Схід і Захід довгий час розвивалися відокремлено один від одного. Десь у сторіччях загубилася думка про спадкоємність цих культур. Але вже починаючи з XVIII ст., і особливо в XX ст. кращі уми Заходу побачили неповноту західноєвропейської культури і прагнули поповнити її досвідом Сходу, знайомлячи західноєвропейську промисловість із досягненням східної культури. Так, наприклад, Гете, відкривши для себе багатства персидської поезії, поспішив зробити співпричетним до цього відкриття і європейського читача.

Особливо гостро проблема Заходу и Сходу стояла в Росії. Цій проблемі, як відомо, немало уваги приділяло багато російських письменників і громадських діячів різних напрямків: Пушкін, Лермонтов, Достоевський, Толстой, слов'янофіли, західники.

Але це, так би мовити, історична підкладка інтересу Шагінян до Сходу, до його культури. Є, однак, і суб'єктивні чинники, що привели поетесу до «*Orientalia*». То був період великого захоплення Шагінян музикою Рахманінова. Саме йому і присвячено збірку. У музиці її приваблювала класична ясність, можливість виразити повноту життя, що, природно, позначилося і на віршах поетеси. Завдяки глибокому розумінню музики Шагінян близько зійшлася з сім'єю композитора Миколи Карловича Метнера. Брат його, Еміль Карлович, був редактором видавництва «Мусагет» і журналу «Труды и дни», у якому Шагінян опублікувала статтю про Рахманінова [5, 97—114]. У ній високо оцінюється творчість композитора, підкреслюється спадкоємність класичних традицій передової російської музичної культури.

Того ж року вийшла книжка і Еміля Метнера «Модернізм і музика». «Близкуче написана, вірна своїй філософській спрямованості проти модернізму, — згадувала Шагінян, — вона була в той же час повна глибоко шкідливих реакційних елементів. Я не зовсім іще розуміла їх корені, не уявляла собі їх розвитку, але вже почувала, що вони суперечать усій природі, усьому шляхові розвитку людства, суперечать ідеалам гуманізму і тим законам моралі, яким нас учили з дитинства... Переді мною була расистська книжка, з закладеними в ній тими самими зернами, які пишно розквітли потім у теоретиків фашизму, — книга, що третирувала російську музику зверху вниз, що підносила в німецькій класичній музиці не глибину її загальнолюдськості, а якісь якості «арійства», які принижували культуру й народи Азії» [6, 478—479].

Ось цьому німецькому націоналізмові Шагінян і протиставляла свій «орієнталізм». У збірці «*Orientalia*», крім передмови

(«Орієнталізм цих віршів не навмисний: він пояснюється й виправдується расовою свідомістю автора») [7], немає прямих публіцистичних висловлювань, але вже сам факт звернення до східної тематики, що нагадав про існування високої культури в країнах давнього Сходу, доводив справедливості твердження, що загальнолюдська культура створювалась зусиллям багатьох народів, а не окремо обраною нацією, як про це писав Е. Метнер.

Крім полеміки з Метнером, до орієнталізму Шагінян штовхнуло прагнення до «позитивного бачення світу». Тому у віршах збірки таке сильне почуття насолоди життям, повнотою і різноманітністю його. На фоні віршованих міркувань про марність і скороминучість усього земного, описів кохання як взаємного мучеництва, серед хирлявості раціоналістичного містицизму декадентів вірші Шагінян нагадували про принадність повнокровного земного буття, про правомірність людської пристрасті. Саме тому вони й привернули до себе широку увагу публіки, принесли авторові відомість. Разом із тим, вірші ці потрапили в русло незадоволення перед тим народженого акмеїзму і багато в чому відповідали його вимогам.

Орієнтальні мотиви в віршах поетеси — це не стільки стилізація під Схід, скільки спроба перевтілення, експеримент східного бачення світу, прагнення показати його переваги перед світом західним. У цьому її зміцнювало не тільки східне походження, чудове знання культури Сходу, його поетичних завоювань, але й улюблений нею Гете, що збагатив німецьку поезію досягненням поезії східної. Тому зневажливий відгук Метнера про вклад інших, і, особливо, східних народів у європейську цивілізацію так глибоко схвилював Шагінян і змусив її відпукнутися: вона зробила це східними мотивами. Неспішність, розміреність потоку думки, вдоволеність життям, передані в плавких ритмах вірша, цнотливість пристрасті і зовсім інші виміри і часу, і людини — такі основні прикмети аналізованої збірки:

Благослови Аллах твой кров,
Пошли приплод твоим стадам...
Сосед! Взамен твоих коров
Я в жены дочь тебе отдам

(«Сватовство») [7, 15].

Своєрідність Сходу ми відчуваємо і в віршах «Чеченка», «Он только спросил», «Последний луч на минарете» і в деяких інших. І це кращі твори збірки. Однак і в ній є вірші, які несуть сліди ще не перебореного символізму, з його надлишковою витонченістю, імпресіоністичністю поетичного образу («Свет пришел в мир», «Вечное», «Роковые странствия», «Н. М. Д-вой» та ін.). Без перебільшень скажемо, однак, що поетична збірка Шагінян «Orientalia» — помітне явище в культурному житті тих років [8; 9; 10].

Починаючи від 1908—1910 і в наступні переджовтневі роки, Шагінян активно шукає дієву філософію. Такі пошуки характерні для російської інтелігенції того часу. Адже і Л. Толстой був переконаний, що будь-яке філософське вчення є вченням про те, що належить робити, і не ставив собі за мету створення філософської всеосяжної системи. Такої ж думки дотримувалась і Шагінян, тим більше, що робота над темою її магістерської дисертації про «останнього системотворця» Якоба Фрошаммера, який обґрунтував свою філософію на світовій фантазії, не спонукала письменницю до створення своєї замкнутої умоглядної системи. Шагінян розуміла, що філософія як універсальне, чисто теоретичне, абстрактне пізнання віджила своє і настає час філософії практичної дії. І тому майже весь дореволюційний період життя і творчості письменниці — це період інтенсивних пошуків дієвої філософії, яка, за улюбленим висловом Шагінян, була б і правилом поведінки. Але, як нам здається, таке розуміння філософії було близьке до «практичного ідеалізму» В. Соловйова. Смісл практичного ідеалізму полягає в тому, щоб, «не закриваючи очей на бридку сторону дійсності, але і не підносячи її до принципу, до чогось безумовного і безповоротного, помічати в тому, що є, справжні задатки того, що має бути, і, опираючись на ці, хоча й недостатні й неповні, але справжні прояви добра, як уже існуючого, даного, допомагати збереженню, ростові й торжеству цих добрих начал і через це все більше зближувати дійсність з ідеалом...» [11, 9, 42].

Неважко побачити, що пошуки Шагінян зосереджені були, в основному, на сфері моральній. У пошуках прийнятої філософії вона керувалася не кількістю тих благ, які ця філософія обіцяє людству, а передусім наявністю високоморальних критеріїв у поведінці людини.

Таку прийнятну для себе філософію вона знайшла поки що в гетеанстві. Незважаючи на те, що це мало свої суб'єктивні корені (батько письменниці був великий любитель Гете, дружба з Метнерами, у середовищі яких панував культ Гете), гетеанство як культурне явище було характерним для певної частини російської інтелігенції. Основоположним у ньому, за визначенням самої Шагінян, є положення про земне призначення людини; воно засуджувало таке ставлення до життя, яке письменниця характеризує виразом «жить спустя рукава», «бессилие жить». Людина, як переконана М. Шагінян, повинна визначитися в житті, включившись у суспільну ієрархію, обмежити себе чіткою, конкретною метою, дисциплінувати свій побут, а тим самим і себе. Гетеанство, таким чином, спиралося, в основному, не стільки на творчу спадщину Гете, скільки на спосіб його життя (Шагінян якось висловила думку про те, що сам Гете значніший за все те, що він створив).

Чимало спільного мало гетеанство з акмеїзмом. Його прибічники також прагнули «оздоровити» декадентську літературу і не

тільки її, але й суспільство, хотіли звільнити їх від ірраціоналізму і внести у все це гармонію, розміреність, ясність, чітку організованість. У період суспільного занепаду подібні зусилля, природно, не увінчалися успіхом, а щодо суспільства вони були зовсім безплідними. Важливо при цьому пам'ятати, що гетеанству чужі найбільш крайні, явно реакційні пункти акмеїстичної програми (протиставлення героїв натовпу, культ сильної, жорстокої людини, прославлення воєн і т. ін.).

Гетеанство виявилось досить стійким захопленням письменниці, хоча, звичайно, воно і піддавалося значним змінам, особливо у перші роки після Жовтневої революції. Найповніше воно розкрито в публіцистичних статтях Шагінян 1910 р., а також у книжці «Мандрівка до Веймара», написаній 1914, але опублікованій уже після Жовтня — 1923 р., і в романі «Своя доля», написаному 1916, а опублікованому також 1923 р.

Враховуючи всю своєрідність гетеанства Шагінян, слід підкреслити, що воно все ж відіграло певну позитивну роль у дуже важкому процесі ідейно-творчого визрівання письменниці, дозволивши їй зовсім недавно сказати: «...особистий мій шлях до марксизму прокладений був гетеанством» [12, 239].

Дожовтневий період позначений глибокими суперечностями в творчості і світогляді М. Шагінян. З одного боку — різка критика сучасної їй дійсності, усвідомлення неблагополуччя старого світу і його заперечення, а з другого — прагнення виробити в собі «позитивне сприйняття» дійсності як панацеї від усіх соціальних бід і заклик удосконалити людське суспільство за допомогою моральних рецептів гетеанства. Усе це Шагінян визнала пізніше як «кризисні настрої».

Однак визначальним у світосприйманні письменниці того часу, на наш погляд, є діяльний гуманізм. Перехворівши ідейними хворобами інтелігенції свого оточення, Шагінян сприйняла Велику Жовтневу соціалістичну революцію як очисну грозу. Саме революція і стала вирішальним чинником, що привів письменницю до марксизму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Скорино Л. Семь портретов. Изд-во «Советский писатель», М., 1956. 411 с.
2. Маргарян А. Мариэтта Шагинян. Армянское государственное издательство, Ереван, 1956. 155 с.
3. Шагинян М. Урок у Ленина. Сб. «Ленин в нашей жизни». Політвидав, М., 1965. 415 с.
4. Шагинян М. Первые встречи. Стихи 1906—1908 гг., М., 1909.
5. Шагинян М. С. В. Рахманинов (Музыкально-психологический этюд), «Труды и Дни». Двохмісячник. Вид-во «Мусажет», 1912, № 4.
6. Шагинян М. Воспоминания о Сергее Васильевиче Рахманинове. Семья Ульяновых. Очерки. Статьи. Воспоминания. ГИХЛ, М., 1959. 686 с.
7. Шагинян М. «Orientalia». Вид-во «Альціона», М., 1913. 55 с.
8. Львов-Рогачевский. Мариэтта Шагинян. «Orientalia». «Современник», 1913, кн. 10.

9. Нарбут В. Марієтта Шагинян, «Orientalia». «Вестник Европы», 1913, август.
10. Розанов В. М. Шагинян. «Orientalia», «Новое время», 23 марта 1913 г.
11. Соловьев В. С. Сбор. соч., т. 9, 1907. 261 с.
12. Шагинян М. Четыре урока у Ленина. Изд-во «Молодая гвардия». М., 1970. 286 с.

В. Л. Телехов

ПРОЗА Л. ПЕРВОМАЙСЬКОГО В ОЦІНЦІ РАДЯНСЬКОЇ КРИТИКИ

Леонід Первомайський увійшов у історію радянської літератури як талановитий і самобутній художник, прозаїк і поет, драматург і перекладач, як вдумливий і спостережливий критик-дослідник, цікавий мемуарист. «Коли ми говоримо про радянську культуру, ми не можемо не згадати імен українських письменників і поетів, — писав свого часу Ф. Гладков. — Без цих імен не можна писати історію радянської літератури. Корнійчук, Сосюра, Бажан, Первомайський — це не тільки українські письменники, так само, як не були тільки українцями Шевченко, Коцюбинський, Франко, Леся Українка, Стефаник. Вони невіддільно входять в річище слов'янської літератури, радянської літератури» [8].

Глибинне художнє осмислення соціально-історичних процесів радянської дійсності, стильова розмаїтість, естетична довершеність прози Л. Первомайського зробили її надбанням радянської класики, творчо збагатили літературу соціалістичного реалізму. Ще в 1946 р. в одній із рецензій на книжку поезій Л. Первомайського М. Рильський справедливо зазначав: «Серйозні монографії і про Первомайського, і про інших наших поетів, — безперечно, на часі»... [19]. Слова М. Рильського, без сумніву, стосуються й Первомайського-прозаїка.

Однак ще й на сьогодні синтетичного дослідження всієї творчості Первомайського немає, хоч майже жодна прозова чи поетична книжка письменника не пройшла повз увагу критики. Повніше вивчена поезія Л. Первомайського, про яку, крім змістовних статей-розвідок, передмов Б. Коваленка, А. Кравченка, П. Антокольського, А. Тарасенкова, С. Крижанівського, О. Кудіна, Л. Новиченка, є ґрунтовне дослідження Є. Прісовського «Поезія Леоніда Первомайського» (1968), де критик робить спробу простежити етапи ідейно-творчої еволюції поета, визначити основні закономірності його індивідуального стилю, дати синтетичну картину поетичної творчості Л. Первомайського.

У прозі Л. Первомайського чітко окреслюються (за хронологічним принципом) три періоди: «рання» (1924—1935), «воєнна» (1941—1946) та проза останнього п'ятнадцятиліття, починаючи десь із кінця 50-х років.

Уже перші оповідання та повісті, що друкувалися в періодичці 20-х рр., а згодом склали окремі книжки («Комса», 1926; «День новий», 1927; «Земля обітована», 1927; «Плями на сонці», 1928), були сприйняті тодішньою критикою загалом позитивно. За невеликий час прозова творчість Л. Первомайського одержала чимало критичних відгуків. Це був здебільшого анотаційно-бібліографічний матеріал, де переважала форма рецензії.

З-поміж інших помітно виділялися рецензії І. Момота, А. Ключі, О. Кундзіча, які в основному правильно орієнтували читача в соціально-проблемній спрямованості ранніх творів Л. Первомайського. Критики підкреслювали правдивість зображуваних картин, вміння письменника побачити «оригінальні моменти побуту», романтико-ліричну забарвленість, колоритність образів, уникнення поширеного тоді, особливо в «комсомольській літературі», «планетаризму» тощо. Вже тоді в одній із рецензій правильно було підмічено громадську спрямованість прози Первомайського, характерну особливість його стилю — відображення суспільних ідей, соціальної психології, ідеалів доби через внутрішній світ героїв. Проте, на думку критики, художній довершеності ранньої прози Л. Первомайського ще шкодили невиразність сюжету, штучність і надуманість деяких ситуацій, зловживання звуковою образністю, надмірність жаргонізмів.

На характері оцінки прози Л. Первомайського 20-х — початку 30-х рр. певною мірою позначилися групові тенденції, характерні для тодішньої літературної обстановки. Критичні виступи іноді взаємовиключали один одного, були діаметрально протилежними.

З підкресленням суб'єктивізмом сприйняла прозу письменника «ваплітянська» критика, з її зневажливим ставленням до «комсомольської літератури», яка «комсомолить у пустопорожнє». У прозі молодого автора ваплітяни вбачили дидактичний схематизм, плоскість художнього мислення, «одверту неприховану тенденційність», що нібито «робить річ сухою і упереджує читача».

Переконливо спростувати хибність подібних поглядів могла лише критика, яка з позицій революційного мистецтва глибоко сягала художню палітру прозаїка, вбачаючи домінуючі тенденції творчих шукань, їх джерела та історичну перспективність. Тому закономірно, що в наступні роки (1928—1933) більшість критиків поруч з аналізом проблемно-тематичних особливостей твору настійніше звертаються до виявлення внутрішніх принципів та закономірностей творчої манери Л. Первомайського, її стилевих ознак.

Рання проза Л. Первомайського — нерівноцінна. Художній розвиток її йшов від романтичного ліризму, сюжетно-композиційної невиразності до поглиблення психологізму, зміцнення реалістичного начала. Пошуки власного почерку, нових засобів зображення, що часом відбувалися шляхом некритичного засво-

ення, а то й наслідування модерністських стильових течій, призвели Л. Первомайського у другій половині 20-х рр. до ідейно-творчої поразки (збірка «Оповідання», 1928). Надмірна «психологізація» дріб'язкових проблем, асоціативна безпредметність, нечіткість сюжету шкодили ідейно-змістовій виразності оповідань, об'єктивно вели до втрати їх суспільно-пізнавальної цінності.

Цілком очевидно, що внутрішня суперечливість самої творчості письменника цього періоду позначилась і на характері критичної думки, яка відзначається плутаністю суджень, оцінок і висновків. Так, у рецензії на збірник Л. Первомайського «Оповідання» (1928) критик І. Алтаєв, справедливо вказуючи на невиразність ідейно-естетичної концепції оповідання «Хвороба після одужання», подібну хибність інших оповідань готовий пробачити авторові, оскільки вони «по своїй психологічній суті цікаві» («Ніна Павлівна»), за «тенденціями композиції простіші» («Лубенська ідилія»).

Звужене розуміння природи психологічного виявилось у внутрішньо суперечливій, але загалом цікавій статті-огляді Я. Савченка «З поточної художньої літератури». Справедливо відзначаючи, що психологізмові Первомайського, «доведеному до мікроскопічних дрібниць», почасти й справді бракує «соціальної цілеспрямованості», що іноді «вирастає він не з живої конкретної драматичної ситуації, а з якоїсь догматичної ідеї», критик висловлює сумнів щодо доцільності застосування «методи поглибленого психологізму».

Прикметною особливістю критики 20-х — початку 30-х рр. є все настійніша спроба розглядати прозу Л. Первомайського у контексті основних тенденцій прози того періоду, зокрема, близького письменникові ідейно-стильового напрямку, репрезентованого іменами О. Кундзіча, В. Кузьмича, а також співвідносячи за тематикою з прозою Г. Епіка, О. Донченка, І. Кириленка.

Аналітичним проникненням у структурно-стильові особливості прози письменника, осмисленням її внутрішніх суперечностей відзначається стаття-рецензія М. Доленга «Впертий початок»... (1928). У ній висловлюються цікаві спостереження про вплив на прозу Л. Первомайського «чеховської школи», зокрема, принципів зображення характеру, деякі міркування з приводу емоційності, ритмічності прози, хоч інколи це робиться надто категорично, без достатньої обґрунтованості, тому певні твердження викликають заперечення.

Стаття М. Сайка «Етапи творчого зростання» (1933) — перша, хоч і не бездоганна, спроба у довоєнному літературознавстві дати синтетичний огляд усієї ранньої творчості Л. Первомайського — прозаїка. Критик простежує етапи ідейно-творчої еволюції письменника від «простолінійно-поверхової патетичної романтики» до реалістичного психологізму, вказує на оновлення

поетики прози, повніше оволодіння методом соціалістичного реалізму.

Рання проза Л. Первомайського при всіх тимчасових дихах у бік імпресіоністичного ліризму, надмірного психологізування, «порпання у психології не зовсім здорових людей», як зазначив один із критиків, розвивалася в напрямку «пролетарського реалізму» — соціально-психологічного розкриття обставин та характеру людини, народженої Жовтнем. На цьому, зокрема, наголошував А. Ключья в доповіді на I-му Всеукраїнському з'їзді комсомольських письменників.

Отже, критика 20-х — початку 30-х рр. з об'єктивних причин (складність літературної ситуації, відсутність теоретико-естетичних розробок ряду літературознавчих понять і категорій) не могла дати цілісної, всебічної, ґрунтовної оцінки прози Л. Первомайського. Це був період нагромадження часткових досліджень, окремих рецензій, відгуків, які, незважаючи на плутаність деяких оцінок, становили влячний фактичний матеріал.

У 40-і рр. критична думка в основному зосереджувалася довколо «воєнної» прози Л. Первомайського. Крім численних статей, нарисів, оповідань, що друкувалися в тодішній періодиці (й до сьогодні ще не все з цього доробку зібрано й проаналізовано), окремим виданням вийшло оповідання «Учитель історії» (1943), а також дві збірки нарисів та сповідань: «Життя» (1944), «Атака на Ворсклі» (1946). Більшість із них перекладено на російську мову. Критика одностайно відзначала поглибленість реалізму, психологічну достовірність, романтичну піднесеність «воєнної» прози письменника, збагачення стилю новими художніми прийомами, як от «протокольність» описів, ретроспективність у відтворенні характеру, ліричні відступи, публіцистичні монологи тощо. Слушні міркування висловлювались також про природу романтизму, джерела гуманізму «прозопоезії» Л. Первомайського.

Проте саме в цей складний період суспільного розвитку — кінець 40-х — початок 50-х рр. — кон'юктурно-догматичною критикою оголошується «похід» проти романтизму, механістично витрактовуються принципи романтичного світобачення.

Подібні тенденції певною мірою позначилися й на оцінці характеру романтизму Л. Первомайського, зокрема, деяких оповідань із збірок «Життя», «Атака на Ворсклі». Схематизм, догматична упередженість декого з критиків виявились і в розумінні традицій та новаторства «воєнної» прози Л. Первомайського. Там, де у зверненні письменника до фольклорної поетики В. Півторадні (17) вбачає інтерес до реставрації традиційних образів, мотивів, засобів, критик Б. Буряк бачить зовсім інше: можливість глибшого розкриття основної теми — «теми показу величі народного духа» (12).

У 40-і рр., як і в 20—30-ті, критична оцінка прози Л. Первомайського носить частковий характер; проте критика 40-х років ширше і глибше визначає нові аспекти дослідження.

50-ті рр. майже нічого суттєвого у вивчення прози Л. Первомайського не внесли, бо тільки у 1958 р. майже після десятирічної перерви виходить книжка оповідань «Невигадане життя». В ній зібрано кращі твори прозаїка.

З нагоди 50-річного ювілею письменника з'являється низка статей. Помітніші серед них статті С. Крижанівського (13), Л. Вишеславського (5). Вони цінні тим, хоч у них і йдеться переважно про поезію, що, уникаючи тематично-реєстрової описовості, з'ясовують основні засади філософсько-естетичної концепції Л. Первомайського-художника, акцентують на особливостях його індивідуального стилю. Як перша спроба¹ створення літературно-критичного нарису про письменника, помітно вирізняється дослідження О. Кудіна «Леонід Первомайський», уміщене в двотомному курсі «Історії української літератури» (1957), потім дещо перероблене у виданні 1964 р.

Особливо плідно працює Л. Первомайський як прозаїк у 60-х роках. У 1960 та 1962 рр. виходять збірки оповідань «Материн солодкий хліб» та «Замість віршів про кохання», у 1963 — роман «Дикий мед»², а в 1970 — «Оповідання не для розваги». Більшість цих творів широко перекладаються на російську та ряд мов народів СРСР, деякі іноземні.

Сучасна новелістика Л. Первомайського ще належним чином не оцінена. Відгуки критики відзначаються неглибоким аналізом, містять загальні судження, не розкривають новаторських рис його новел.

Лише поява «Дикого меду» активізувала інтерес до Первомайського-прозаїка. Роман став синтезом прозової творчості письменника. Він не був випадковістю, ввібрав усе те краще, що протягом довгих літ виробив Первомайський-художник у прозі, поезії, драматургії.

Критична бібліографія «Дикого меду» потребує спеціального дослідження. Крім вітчизняної критики, роман дістав оцінку польських (Ф. Неуважний, З. Квещінська), чеських, угорських та інших зарубіжних дослідників. Радянська критика виявила наукову сумлінність у з'ясуванні ідейно-тематичної та художньо-естетичної цінності, рис новаторства роману. Про це свідчать статті Б. Буряка [3], В. Гейдека [7], І. Краснова [12], Ю. Суровцева [21], Л. Новиченка [15], В. Захаржевського [10], Л. Финка [24], В. Оскоцького [16], Є. Прісовського [18], А. Тростянецького [22], М. Сидоряка [20] та ін.

¹ Щоправда, ще в 30-ті роки були спроби створення літературного портрету Л. Первомайського (Н. Розін, «Комсомолец України», 1934, 11 квітня; Б. Коваленко — Українська література. Підручник для середньої школи, 1935).

² Вперше роман «Дикий мед» надруковано у журналі «Вітчизна». [№№ 8—9 за 1962 р.; №№ 2—3 за 1963 р.].

Самобутність художнього мислення Л. Первомайського, неординарність сюжетно-композиційних вирішень не могли не позначитися на суперечливому характері критичної думки, яка виявляла іноді цілком протилежні точки зору. Дехто з критиків, неідеально підійшовши до розуміння суті трагедійного у специфічному жанрі «сучасної балади», кваліфікував роман як песимістичний, з «приглушеною тональністю». Зазначимо, що проблема драматизму, трагедійності в більшій чи меншій мірі порушувалась майже у всіх критичних виступах. Певні розбіжності критиків в осмисленні естетичних проблем драматично-трагедійного зображення дійсності, засобів вираження не суперечили загальному висновку: «Не в поетизації страждань, а в ствердженні творчості і діяння... пафос роману Л. Первомайського — наступальний, гуманістичний пафос».

«Дикий мед» дав змогу критиці вести розмову про ключові проблеми розвитку сучасної української радянської прози: глибокий аналіз сучасності, жанрове багатство роману та його форм, проблема часу та композиції, пластичність характерів, своєрідність психологічного аналізу тощо. Критики роблять спробу відшукати джерела психологізму, поетичної образності стилю Л. Первомайського в традиціях прози класиків, зокрема, М. Коцюбинського [18], Л. Толстого [10].

З'явившись у період гострої боротьби з прибічниками «антироману», «Дикий мед», як зазначав М. Левченко, «фактично був спрямований проти «нового роману», став доказом невичерпних творчих можливостей методу соціалістичного реалізму.

Принагідно роман дістав оцінку в окремих статтях та монографічних дослідженнях М. Левченка [14], Б. Буряка [4], К. Волинського [7], В. Дончика [3], В. Фащенко [23], А. Ковтуненка [11], В. Беляєва [1], присвячених різним історико-теоретичним проблемам сучасного літературного процесу. Оцінка роману «Дикий мед» — полемічно загострена³, естетично злободенна, відзначається нахилом до філософсько-теоретичних узагальнень.

У 60-ті роки, в зв'язку з дослідженням прози 20—30-х років, виникає потреба оцінити суспільну та художню вартість окремих творів ранньої прози Л. Первомайського з нових історико-теоретичних позицій, визначити їх місце в літературному процесі. Про ранню прозу Л. Первомайського частково йдеться у монографіях В. П. Власенка і А. О. Ковтуненка «Робітничий клас в українській радянській прозі 20—30-х років» [К., Вид-во АН УРСР, 1960], З. С. Голубевої «Український радянський роман 20-х років» [Харків, Вид-во Харківського університету, 1967], а також у авторефератів кандидатської дисертації А. С. Кухар-Онишко «Літературна організація «Молодняк»

³ Див., наприклад, полеміку В. Беляєва («Радянське літературознавство», 1968, № 9) з «антуражною» точкою зору на роман «Дикий мед» М. Левченка.

[1971]. З марксистсько-ленінських теоретико-методологічних засад оцінюється прозовий доробок Л. Первомайського у 8-ми томному курсі історії української літератури, хоча проза письменника 20—30-х років висвітлена ще недостатньо.

Майже півсторічний процес нагромадження критичного матеріалу дає літературознавчій науці змогу синтетично, в щільному зв'язку з загальним розвитком радянської прози, досягнути процес еволюції прози Л. Первомайського, збагачення її ідейно-тематичних обріїв, урізноманітнення засобів зображення людських характерів, жанрову диференціацію, виявити типологічні ознаки та художньо-стильову своєрідність, що зумовлюють роль письменника у розвитку радянської прози.

ЛІТЕРАТУРА

1. Беляев В. Г. Великі уроки. — «Радянське літературознавство», 1968, № 9, с. 3—18.
2. Буряк Б. Проза Л. Первомайського. — «Радянський Львів», 1947, № 5, с. 56—58.
3. Буряк Б. Героическая баллада. «Литературная газета», 6 квітня 1963 р.
4. Буряк Б. Художній ідеал і характер. «Дніпро», К., 1967. 326 с.
5. Вишеславський Л. Глибока поезія. «Радянська Україна», 17 травня 1958 р.
6. Волинський К. Людина і майбутнє. «Радянський письменник». К., 1969, с. 186.
7. Гейдеко В. Правда времени. «Литературная Россия», 5 липня 1963 р.
8. Гладков Ф. Наша гордість. — «Вітчизна», 1948, № 1, с. 12—13.
9. Дончик В. Грані сучасної прози. «Радянський письменник». К., 1970, с. 323.
10. Захаржевський В. Роман про переможців. «Літературна Україна», 17 січня 1964 р.
11. Ковтуненко А. О. Із спостережень над сучасною прозою. — «Радянське літературознавство», 1964, № 4, с. 8—23.
12. Краснов Г. Про ветер, солнце и орла. — «Урал», 1963, № 9, с. 136—150.
13. Крижанівський С. Уявлення про щастя. «Літературна газета», 16 травня 1958 р.
14. Левченко М. Епос і людина. «Радянський письменник». К., 1967, с. 255.
15. Новиченко Л. Люди интересные, настоящие. «Известия», 13 листопада 1963 р.
16. Оскоцкий В. «Смотреть прямо на солнце»... «Комсомольская правда», 7 лютого 1964 р.
17. Півторадні В. Традиції і новаторство. — «Дніпро», 1947, № 5, с. 125—126.
18. Прісовський Євген. Дума про щастя людини. — «Жовтень», 1964, № 4, с. 135—137.
19. Рильський М. «Солдатські пісні». «Літературна газета», 4 жовтня 1946 р.
20. Сидоряк Микола. Наповненість конфлікту. «Радянське літературознавство», 1966, № 7, с. 3—12.
21. Суровцев Ю. Цена счастья и океан жизни. — «Дружба народов», 1963, № 10, с. 259—265.
22. Тросянецький А. Людина живе, для людей. — «Радянське літературознавство», 1965, № 5, с. 3—10.

23. Фашенко В. Відкриття нового і діалектика почуттів. — «Прапор», 1964, № 1, с. 90—101.
24. Финк Л. Сильные люди. — «Сибирские огни», 1964, № 1, с. 186—189.

О. В. Анкудінова

ПРО ЕТИЧНУ КОНЦЕПЦІЮ М. С. ЛЕСКОВА

(З приводу неопублікованого листа письменника
«Тяжба супружества»)

Теми моралі, сім'ї в творах російських письменників 90-х років звучали особливо загострено, бо їх розкриття переконливо доводило неблагополуччя всього буржуазного державного інституту. М. С. Лесков був у загальному руслі моральних шу-кань.

Проблеми сімейних стосунків, шлюбних і статевих відносин складають важливу частину змісту його морально-етичної концепції 90-х років. Листування Лескова, художні твори «По поводу «Крейцеровой сонаты», «Зимний день», «Дама и фефёла», почасти роман «Чертовы куклы», а також публіцистичні листи свідчать про його постійний, негасимий інтерес письменника до складної та важливої сфери людських стосунків: «Это мне оч[ень] важно, т. к. этого приходится касаться в вымыслах» [1, Ф22574/CLVIII661 л. 17].

Виступаючи за високу моральність подружніх відносин, закликаючи до гуманності та поваги людської гідності, Лесков неодноразово критикував формалістику сучасних йому законоположень, які втілили в собі нелюдськість буржуазного інституту правових норм. І в цьому розумінні він ішов у ногу з Толстим.

Ще в 1885 році Лесковим була написана стаття «Бракоразное забвение», в якій він виматав більш вільного і морально-справедливого ставлення адміністративно-юридичного апарату до можливості розводу. Своею сміливою критикою тогочасного уложення стаття викликала увагу духовної цензури та була вилучена з «Исторического вестника», який вже вийшов з друку. Конкретні питання судочинства пов'язувались у свідомості письменника з його постійними та наполегливими пошуками моральних основ співжиття, яке було б побудовано на християнсько-гуманних та раціоналістично-справедливих стосунках.

Істотним підтвердженням цьому є неопублікований лист «Тяжба супружества» [2, ф. 360, К2, од. зб. 22], що зберігається у відділі рукописів в БІЛі та приписується Лескову згодом; приблизно зазначено також і час його написання — 1895 рік.

Думається, що авторство письменника безперечно. По-перше, лист, як і стаття «Бракоразное забвение» містить міркування про книгу «Оглавление законов греко-российской церкви»

1827 року з її 11-ма причинами для розводу, майже повторюючи ті самі аргументи. По-друге, в дописі згадується стаття «С людьми древнего благочестия», як така, що належить тому самому автору, що й «Тяжба супружества». І, нарешті, допис присвячено виступу А. Ф. Коні в процесі про двоєжонство якогось московського купця-розкольника Парфьонова. Процес, який відбувався у жовтні 1894 року, справив на Лескова велике враження. Письменник залишив декілька свідств про своє бажання відгукнутися на промову Коні, яка йому дуже сподобалася. Так, його рукою на звороті листа Шубінського було зазначено: «Конические сечения в браке. («Кривая второго порядка»)). По поводу речи сенатора Кони 11 октября 1894 г. [З. ф. 360. к. 2, од. зб. 25]. Про це свідчить листування з професором Київського університету І. В. Лучицьким, який звернувся до Лескова з проханням узяти участь у літературному збірнику. Лесков погодився і обіцяв спочатку (лист від 20 жовтня 1894 року) написати оповідання біографічного характеру, але потім змінив свій намір: «...я дам Вам бытовую заметку, «кстати», — пише він Лучицькому, — по поводу речи сенатора Кони о браках. Это теперь «кстати», и потому, может быть, вызовет к себе внимание и сочувствие. Этим я теперь занялся и Вас об этом уведомляю. Я уверен, что это сослужит службу лучше, чем рассказ среднего значения. Заглавие «Конические сечения в браке» (по поводу речи сенатора Кони)» [4, 11, 601].

Коментатори II-го тому зібрання творів Лескова вказують, що «Допис» не був написаний.

Гадається, що нетерпляче бажання висловитися «до речі» здійснене письменником (недарма він упевнено пише. «Етим я теперь занялся»), можна припустити, що «Тяжба супружества», яка викладає суть процесу та виражає повну солідарність з промовою Коні, і є ті самі «Конические сечения», що їх вважають неіснуючими. І написана вона не в січні 1895-го, а під свіжим враженням від процесу, в кінці жовтня—листопада 1894 р. В цей час Лесков редагує та доробляє «Даму и фефёлу» (див. листи від листопада 1894 р. до Лаврова, Гольцева), жваво реагує на прийом «Зимнего дня» з боку громадськості. Таким чином, допис не виходив за межі загальних настроїв та інтересів письменника, був «до речі». Тим більше, що наступний рік почався для письменника клопотанням з приводу небажано-го ювілею, хвилюванням у зв'язку з відомленням публікації «Заячье ремиза», загостренням хвороби. Тема «Конических сечений» — животрепетна у жовтні 1894 р., в січні 1895 р. вже втратила свою актуальність. Навряд чи автор повертався до неї вдруге.

«Тяжба супружества» виражає умонастрій Лескова 90-х років. Письменник називає промову Коні розумною і справедливою, тому що прокурор всупереч юридичним законам «встал на нравственную точку зрения», захищаючи зневажені права обра-

женої жінки, невінчаної дружини розкольника Парфьонова. Промова Коні, на думку Лескова, допомогла відновити у свідомості людей «истинное значение брака по существу без различия форм его совершения», «ведь у народа взгляд: «с трубами свадьба и без труб — все свадьба» [5, ф. 360, к. 2, од. зб. 22, л. 7]. Лесков підтримав цю протонародну, але гуманну точку зору, яка відповідає, на його погляд, істинно християнським нормам співжиття.

Неважко побачити, що позиції Лескова та Толстого збігаються. Через декілька років Толстой звернувся до судової справи подружжя Гимер, про яке Коні писав: «Это был яркий случай противоречия между правдой житейской, человеческой и правдой формальной, отвлеченной [6, с. 331]. Як і Толстого, Лескова обурює зневага людської гідності, аморальність державної формалістики, узаконена розпуста. Казуїстика «административной грации» неодноразово піддається осміянню в останніх творах письменника. Лесков іде до ствердження духовного розкріпачення людини, незалежності її почуттів від офіційних установ. При цьому він категорично виступає проти погляду Л. М. Толстого про цютливу поведінку людини як ідеально-християнську. Він проявляє людсько-реальне відчуття матеріальності світу, розсудливість людини, яка розглядає життя раціонально-практично. «...Но как (...) «не выберешь дубинки без кривинки», то мне в его (Толстого — О. А.) толкованиях «кривинкою» кажется то, что касается отношения полов, — брака, чадорождения и проч. к сему подходящего. Здесь я чувствую какую-то резкую несогласованность с законами природы и с очевидной потребностью для множества душ. (...). Тут я Л. Н — ча не понимаю и отношу его учение к крайностям его кипучего, страстного духа (...), а сам я прилежу к практически московичу Кавылину (...), который думал и учил, что «естественное есть мужа к жене соизволение...» [7, ф. 22574/CLVIII 661, л. 13].

В морально-етичній філософії Толстого категорії тілесного та духовного, що протистоять один одному, містизуються, «сближаются с религиозными представлениями о «божественности» духовного начала и «дьявольской» сущности плотского» [8, 104]. В уявленні Лескова така містизація людської плоті ніколи не могла відбутися; плотське, чуттєве — одне з проявів людської природи, «величайшая бездна в мире». Але визнаючи хтиву любов, письменник вважає, що вона повинна знаходитись у гармонії з духовним, моральним. Так, в оповіданні «Зимний день», майже натуралістично оголюючи «дела природы», він підкреслює загальну моральну неохайність і роготління. Картини сум'яття та сумбуру життя панів доповнюються зображенням аморальних нахилів служниць. У долі куховарки, яка купує

хлопчика-полюбовника, неважко побачити долю «войовниці», про яку розповів Лесков ще в 60-і роки. «Пусть-ко каждый, подавшийся «соизволению» (природы — О. А.) будет отцом, а не прелюбодеем» [9, ф. 22574/CLVIII б. 61, л. 13], — пише Лесков до Меньшикова. В оповіданні «Дама и фефёла» він з симпатією та співчуттям малює життя простої неписьменної, але доброї та чесної жінки, яка присвятила себе вихованню дітей. Духовно цільна, природна та безжитра, Праша протистоїть і світській дамі, і другій «фефёле» Зінаїді Павлівні, також посьому добрій, але невгамовній у нещасних любовних «турах», яка стала, нарешті, хижачкою-звідницею. В основі найбільш досконального союзу чоловіка та жінки, на погляд Лескова, мають знаходитись стосунки не «по облюбовании бедр» і «соской линии», а «согласие в мыслях и стремлениях к достижению высших целей бытия» [4, лл, 488].

Негативно оцінюючи повісті Л. Гуревич та Л. Л. Толстого («Льва II») за їх «одержимость» «против «естественного соизволения», Лесков пише Т. Л. Толстой: «Я все хотел видеть хороший, нравственно устроенный брак или союз мужчины с женщиной, а не зарекательство от этого» [10, ф. 275, оп. 3, од. зб. 12, л. 29].

Тверезість та практицизм думки, відсутність релігійно-містичних уявлень, вимога високих моральних основ (див., наприклад, лист до Бубнова від 14 травня 1891 р.) — ось що характеризує погляди Лескова на відносини статі та сімейне життя.

Останній допис письменника підтверджує свободу його переконань, демократизм та гуманність позиції, свідчить про її постійність і незмінність.

ЛІТЕРАТУРА

1. ІРЛІ, ВРПБ. Архів Лескова. Листи до Меньшикова. Ф. 22574/CLVIII б. 61, л. 17.
2. БІЛ, відділ рукописів. Ф. 360, к. 2, од. зб. 22.
3. БІЛ, відділ рукописів. Ф. 360, к. 2, од. зб. 25.
4. Лесков Н. С. Собр. соч. в 11 т. Гослитиздат, 1958, т. II, с. 861.
5. БІЛ, відділ рукописів. Ф. 360, к. 2, од. зб. 22, л. 7.
6. Ломунов К. «Драматургия Л. Н. Толстого», М., «Искусство», 1956, с. 331.
7. ІРЛІ, ВРПБ. Архів Лескова. Листи до Меньшикова. Ф. 22574/CLVIII б. 61, л. 13.
8. Купреянова Е. Н. «Эстетика Л. Н. Толстого». М.—Л., «Наука», 1966, с. 104.
9. ІРЛІ, ВРПБ. Архів Лескова. Листи до Меньшикова. Ф. 22574/CLVIII б. 61, л. 14.
10. ЦДАЛІ, Ф. 275, оп. 3, од. зб. 12, л. 29.

РОЛЬ НАРОДНОЇ ФРАЗЕОЛОГІЇ У ПОБУДОВІ ДРАМАТУРГІЧНИХ ДІАЛОГІВ

Відомо, що драматургічний діалог докорінно відрізняється від звичайного. Він є словесним поединком двох або більше дійових осіб п'єси. Драматизм, за визначенням В. Г. Белінського, полягає не в самій розмові персонажів твору, а в їх живому впливі один на одного. «Якщо, приміром, двоє сперечаються про якийсь предмет, тут нема не тільки драми, але й драматичного елементу; та коли ті, що сперечаються, бажаючи здобути зверхність один над одним, намагаються зачепити один в одному якість сторони характеру чи зачепити за слабкі струни душі і коли через це в суперечці виявляються їх характери, а кінець суперечки ставить їх в нові стосунки один до одного, — це вже свого роду драма» [1, 37]. Отже, репліки драматургічного діалогу мусять бути обов'язково гострими і ударними. А це досягається за рахунок максимальної виразності, лаконізму і відточеності речень, з яких складаються репліки, граничної ясності втіленої в них думки.

Такі риси властиві й фразеології, зокрема народній. «Бо фразеологічні вислови і ідіоми, часто являючи собою продукти мовної творчості, що склалися протягом віків, містять у собі яскраві вияви поглядів людини на різні явища життя або становлять дотепні, влучні вислови. Крім того, обертаючись протягом довгого часу в мові широких мас, вони вилилися в закінчену художню форму, через що легко засвоюються і більше впливають на читача» [2, 1, 105]. Саме тому фразеологічні словосполучення¹ є найбільш чіткою і ясною частиною речення, поряд з іншими виразовими засобами є найбільш гострим і ударним, а значить, і благодатним матеріалом для творення діалогів. Драматург у своїй творчій практиці не може пройти повз фразеологію, особливо народну, прислів'я і приказки, неперевершені дотепи, вироблені і відшліфовані багатьма поколіннями протягом віків.

Звернімося за підтвердженням цієї думки до літературної спадщини класиків нової української драматургії. Адже вона зросла на ґрунті фольклору, який був для нової літератури невичерпним джерелом не лише тем, образів і сюжетів, а й мовних засобів. У творчості цих письменників зустрічаємо найрізноманітніші аспекти використання народної фразеології. Перший з них — досягнення максимальної соціальної загостреності, ударності й лаконізму репліки шляхом насичення її ідіоматич-

¹ Питання класифікації фразеологічного багатства мови на сьогодні у лінгвістиці залишається дискусійним. Під фразеологізмом розуміємо стійкі словосполучення в найширшому значенні цього слова.

ними зворотами. Приклад візьмемо з п'єси І. Котляревського «Наталка Полтавка». Ось як розповідає свою біографію її головний герой, представник бідного селянства:

ПЕТРО. Нема у мене **ні кола ні двора**²: весь тут [5, 2, 26].

Введення усталеного вислову — **нема ні кола ні двора** — допомогло авторові не тільки зробити репліку гранично ясною і соціально виразною, а й значно скоротити її обсяг, зекономити місце та час, що є особливо важливим і необхідним для драматургічного жанру.

Фразеологізм як найбільш ударна і гостра частина репліки, її вістря, може бути розташований у середині, на початку або в кінці репліки, залежно від того, в якому моральному стані перебуває той чи інший учасник поєдинку, як він хоче і як може завдати удару, вразити свого супротивника — несподівано чи поступово, відкрито чи замасковано, нищівно чи поблажливо і т. ін. А своєрідність фразеологічного матеріалу, вибір його різновидів залежить від характеру самого героя, його класових позицій і життєвої ситуації, в яку він потрапляє. Шельменко, наприклад («Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка), допомагаючи своєму капітанові переконувати Шпака, що без доньки того Скворцов жити не може, теж використовує фразеологізм, але майже нейтральний, вживаючи його обережно і в останній момент:

ШЕЛЬМЕНКО. Коли не віддасте за нас, то і я або, будучи, втоплюся, або вдавлюся, або **світ за очима піду** [4, 2, 92].

В іншому місці він навмисне висловлюється так, щоб батько Прісеньки не почув народного дотепу, який також з'являється лише в кінці репліки, розкриваючи внутрішній світ денщика:

ШЕЛЬМЕНКО. Що за премудрії слова говорить пан Шпак. І під різками так не плакав, як мене оце сльози пройняли. (В сторону). От хіба у **дурні пошили!** [4, 2, 130].

Гнат («Сава Чалий» І. Карпенка-Карого), репрезентуючи інтереси повсталого селянства, навпаки, відкрито виражає незгоду з тактикою Чалого у боротьбі проти шляхти, відразу висловлює відповідь у формі приказки, безпосередньо фольклорним афоризмом починає репліку, до того ж надзвичайно гострим і ударним:

ГНАТ. **Поки сонце зійде, роса очі виїсть!** Навколо скрізь народ катують безоружний, а ми тут будемо мовчати і ждати? [3, 2, 265].

Отже, вибір фразеологічного матеріалу зумовлений характером конфлікту, соціальною позицією дійових осіб.

Немає потреби доводити, що із збільшенням кількості ідіом у одній репліці зростає її дійовість і ударність, яскравіше і пов-

² У цій і наступних репліках-ілюстраціях виділяємо акцентовані нами фразеологізми.

ніше розкривається та чи інша риса характеру героя, його психологія:

І В А Н. Та еге ж! В'яжеться та й в'яжеться!.. Вже я хотів йому **ребра полічить**, та здорова **бісова личина**: боюсь, щоб самому часом **печінок не відбив**... Ну, та дарма. Вже він мені **попадеться на зубок**: я йому **допечу**, коли не **кулаком**, то **язиком** (М. Кропивницький, «Дай серцю волю, заведе в неволю») [6, 1, 65].

Ця репліка виявляє благородний намір Івана — представника найбіднішої частини селянства — допомогти закоханим Семенові та Одарці, провчити нахабного сина сільського старшини — багатія Микиту, який стає на перешкоді до їхнього одруження. Незважаючи на те, що сили у них не рівні, Іван твердий у своїх переконаннях і готовий вступити в словесний поєдинок, використати силу художнього слова для морального покарання противника.

Можна навести ілюстрацію також із п'єси І. Карпенка-Карого «Житейське море»:

К Р А М А Р Ю К. Я, Людочка, **старий горобець**, — **одні зуби з'їв**, другі вставив, — **зо мною в сільце не піймають!** Притому, все склалось натурально: Іван Макарович — з графінею, а ви з прафом. Ха-ха-ха! І там і там — безпрішний флірт... (І. Карпенко-Карий, «Житейське море») [3, 3, 104].

Вживши один народний вираз (**старий горобець**), письменник не обмежується ним, вважає за необхідне доповнити характеристику персонажа ще двома крилатими висловами (**зуби з'їв і в сільце не піймають**). Тут збільшення кількості фразеологізмів також виконує функцію поглиблення характеристики героя, розкриття його внутрішнього світу.

Для надання особливої ударності репліці драматург іноді буде її виключно з одного усталеного вислову, без будь-якого доповнення чи роз'яснення його. Безперечно, це можливе тільки там, де розшифрування не є потрібним — у моменти надзвичайного загострення боротьби дійових осіб, напруженої психологічної атмосфери поєдинку. Ось кілька прикладів:

П Р О Н Я. Баба з воза — **кобилі легше!** (М. Старицький, «За двома зайцями») [7, 2, 395].

О Д А Р К А. Хто мовчить, той двох навчить. (М. Кропивницький, «Дай серцю волю, заведе в неволю») [6, 1, 74].

Інколи навіть народний афоризм скорочується, подається лише його частина:

Ш Е Л Ь М Е Н К О (в сторону). **Наздогад буряків...** Гм. (Г. Квітка-Основ'яненко, «Шельменко-денщик») [4, 2, 125].

Нерідко одна репліка складається з кількох фразеологізмів, також чистих, не оточених доповнюючими зміст реченнями:

С Т Е Х А. Казав пан — **кожух дам**, та й слово його **тепле**. І я тільки **гріх на душу візьму**. (Т. Шевченко, «Назар Стодоля») [9, 13, 11].

ПУЗ ИР. Еге! Для багатьох, мовляв, виграшка, а для одного копитал! З миру по нитці — голому сорочка! (І. Карпенко-Карий, «Хазяїн») [3, т. 2, с. 313].

Такі репліки найповніше виявляють класову позицію героя, інтелектуальний зміст образу. Особливо часто застосовується цей прийом при використуванні приказок і прислів'їв:

БОРИС. Піймав не піймав, а погнаться можна. М. Кропивницький, «Доки сонце зійде, роса очі виїсть») [6, 1, 392].

І-Й ЧОЛОВІК. Сидів три дні — та й висидів злидні! (І. Карпенко-Карий, «Бурлака») [3, т. 1, с. 50].

Досі ми були свідками того, як народна фразеологія використовувалася лише для загострення однієї репліки, надання надзвичайної стислості, ударності їй, максимальної ясності та соціальної виразності висловленої в ній думки. Існує і другий, якісно вищий ступінь використання фольклорних афоризмів — надавання їм додаткової функції, функції безпосереднього зв'язування реплік, сполучення їх у діалог.

Цей прийом найчастіше зустрічається у творчій практиці І. Карпенка-Карого, який завершив становлення нової української драматургії, дав чудові зразки соціальної драми, комедії і трагедії, а відтак, і зразки високодраматургічних діалогів. П'єси І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, навіть М. Кропивницького і М. Старицького містять приклади використання народної фразеології в основному тільки для відточення однієї репліки. У М. Кропивницького і М. Старицького воно набуває найвищої майстерності. Проте максимального навантаження ідіом при побудові діалогів, яке спостерігаємо в творах І. Карпенка-Карого, і вони не досягли. Саме тому подальші ілюстрації наводимо лише з п'єс завершувача становлення нової української драматургії.

Найпоширенішим і найелементарнішим прикладом згаданого прийому слід вважати застосування спільного фразеологізму для двох суміжних реплік, використання його в ролі містка, з'єднуючого матеріалу цих реплік:

ПАВЛО. Чом же не дуріть, коли приступило!.. Може, грошей силу має, так **од жиру** захотілося **побалуватись** коло землі.

МИРОН. Ні, тату, не кажіть так, бо й я повинен буду сказати, що ви **од жиру** в переселеніє задумали **мандрувати** («Понад Дніпром») [3, т. 2, с. 113—114].

Фразеологічний вислів — **дуріти од жиру** — у цьому фрагменті діалогу поряд з наданням соціальної загостреності реплікам виконує функцію цементу, скріплюючого матеріалу при їх зв'язуванні. Тут автор використовує у побудові діалогу також явище варіантності фразеологізму. Згаданий ідіоматичний зворот вживається письменником у таких різновидах: **од жиру побалуватися, од жиру мандрувати**.

Не меншу роль у діалогобудуванні відіграє прийом виведення фразеологічного елементу на початок або в кінець репліки, винесення його до місця безпосереднього стику реплік, що робить цей стик надзвичайно міцним, а діалог напруженим:

МИХАЙЛО. Капустяна твоя голова! Іди в ченці, коли такий богобоязливий! Я на твоїм місці давно б уже постригся.

ДАНИЛО. Залив сліпи зранку, то вже й не тямиш, що верзеш («Розумний і дурень») [3, т. 1, с. 180].

Особливо міцним виявляється сполучення двох реплік у діалог тоді, коли фразеологізми, введені в них, мають однакові компоненти. Показовий з цього погляду діалог героїв драми «Бурлака»:

БУРЛАКА. ...У Бурлаки та сама душа зосталась і те саме серце б'ється в грудях, котрі дванадцять літ тому назад водили його скрізь шукать правди. Я й тепер знайду правду!.. (Виходить).

СТАРШИНА (до писаря). Шукай, шукай! Вітра в полі.. [3, т. 1, с. 47].

Автор не випадково звертається до однорідних фразеологізмів, близьких спільністю основної складової частини. Використаний в щойно проілюстрованих репліках ряд фольклорних афоризмів — **шукати правди, шукати вітра в полі** — не вичерпується кількісно. До нього належать також усталені вислови: **шукати щастя, шукати вчорашнього дня, шукати долі** і т. д. Велика кількість їх і спільність основних їх компонентів полегшує зміну теми мовлення, зв'язування реплік у діалог, а також — добір тих ідіом, які найповніше виявляють протилежні сторони конфлікту.

Іноді І. Карпенко-Карий обрмовує репліку фразеологічним матеріалом, починає й закінчує її крилатими висловами Ланцюг таких реплік утворює міцний і соціально виразний діалог, посилює його драматургічний характер. Це особливо необхідно робити тоді, коли репліки складаються з кількох речень, до того ж не простих, а поширених, коли виникає небезпека послаблення гостроти таких реплік, міцності їх сполучення.

ОЛЕКСА. А щоб він катові на свого батька показав! Не паскудьте ви мене, ви знаєте, що ми були хазяїни і мій дядько Панас був старшиною, як і ви, а що тепер зубожіли, то це не порок; може, ще й ми хазяїнами будемо. За що ж ви таку біду накликаєте на мене!

СТАРШИНА. Бач, у дядька пішов! Дуже цікавий! Гляди, щоб і тобі, як і дядькові, не втерли носа. Були хазяїни. А тепер твій дядько — бурлака, чабаном десь служить, — а все через те, що розумний дуже [3, т. 1, с. 43].

Ще більшу міцність становить діалог-розшифрування певного фразеологізму, сполучення двох або більше реплік шляхом розтлумачення, доповнення і роз'яснення одного ідіоматичного

звороту у мові кількох дійових осіб. Яскравий приклад такої побудови діалогу зустрічаємо у п'єсі «Розумний і дурень»:

МИХАЙЛО. Недурно ж кажуть: **на охотника звір іде.**

МАР'ЯНА. Хто ж тут звір, а хто охотник?

МИХАЙЛО. Хто піймає — той охотник, а хто піймається, той звір.

МАР'ЯНА. Інший звір хоч і піймається, а коли тенета гнилі, то й вирветься так скоро, що охотник тільки рота роззяве [3, т. 1, с. 185].

Багатофункційна роль використаного письменником народного афоризму — **на охотника звір іде** — тут особливо помітна. Він не лише загострює репліку Михайла, свідчить про його самовпевненість, цементує діалог, але й допомагає рельєфніше розкрити риси характеру Мар'яни — її хитрість, дотепність, лукавість, досвідченість і т. ін.

Нерідко розшифрування фразеологізму базується на заглибленні в його етимологію, використанні його прототипів. Такий усталений вислів сприймається однією дійовою особою у прямому значенні. Показовий у цьому аспекті діалог батька і сина з комедії «Суєта»:

ТЕРЕШКО. Чуєш, вилупок, як мати та батько побиваються за дітьми? Слухай же і **на вуса мотай!**

МАТЮША. У мене нема ще вусів [3, т. 3, с. 41].

Велику роль у побудові діалогів відіграє така особливість фразеологізму, як здатність його змінювати свій кількісний склад, вживатися без тих чи інших компонентів, зводити до апогею свій лаконізм, а значить, і психологічну напруженість діалогу. Такий приклад можна знайти у драмі «Житейське море»:

ІВАН. Ти **розбила мою сім'ю!**

ВАНІНА. А ти — мою душу і **серце!** [3, т. 3, с. 144].

Неважко помітити, що остання репліка подана в скороченому вигляді, без присудка — «розбити». Взаємодоповнення реплік, спільності окремих їх частин вимагає сама специфіка діалогу, розмовної мови, особливо драматургічної, як правило, емоційно насиченої.

Зрозуміло, що вершиною майстерного використання ідіом є відповідь на фразеологізм фразеологізмом — діалог, побудований з чистих ідіом. Приклад наводимо з п'єси «Розумний і дурень»:

ОДАРКА. Насилу! **І де ти вієшся?**

МАР'ЯНА. **Де була, мамо, там нема!..** [3, т. 1, с. 198].

Досить часто такий діалог перетворюється у змагання двох або більше героїв — хто краще, точніше застосує той чи інший усталений вислів. Це найбільш помітно при використанні народної фразеології, приказок і прислів'їв. Іноді таке змагання у поєдинку персонажів п'єси переростає у прямий «бій» фразеологізмами, утворюючи надзвичайно виразний, напружений і міц-

ний діалог — ланцюг афоризмів. Для підтвердження цієї думки наведемо розмову героїв драми «Понад Дніпром»:

ПАНЬКО. ...Недурно кажуть: **гуртом батька тільки добре бить.**

МАТВІЙ. Візьміть цю поговорку на переселеніє, бо ми її залишили.

МИРОН (теж несе клунок). У нас друга панує: **святився гурт! Дружна череда вовка не боїться.**

КЛИМ. А гуртове-чортове забули? [3, т. 2, с. 130].

Не менш яскраві ілюстрації такого прискорення розвитку і напруження діалогу, ілюстрації багатофункційної³ ролі народної фразеології можна знайти і в інших п'єсах драматурга. Ось приклад з останньої драми «Житейське море»:

ІВАН. ...А що, правда, Людмила Павлівна гарна і весела молодиця?

ХВИЛЯ. Бой-жінка!

ІВАН. А тобі, Людко, як здається мій друг?

ВАНІНА. Бой-чоловік!

ХВИЛЯ. Пара — п'ятак.

ВАНІНА. Дешева рибка — погана юшка!.. [3, т. 3, с. 95—96].

Отже, фразеологізми, завдяки своїй надзвичайній стислості й виразності, відіграють роль збільшувача темпу мовлення дійових осіб, дають можливість при необхідності прискорити зміну реплік у діалозі, максимально підвищують його психологічну напруженість і лаконізм, повніше розкриваючи інтелектуальний зміст образу, поглиблюючи соціальну характеристику персонажів.

У творчій практиці І. Карпенка-Карого зустрічаємо не лише зразки реплік і діалогів з чистих ідіом, а й поділ одного фразеологізму на кілька реплік, виголошення його частин кількома дійовими особами — побудову певного відрізка діалогу з одного усталеного вислову, доведення діалогу таким чином до максимального лаконізму:

ПИЛИП. Ходім же хоч погуляємо! Е! **Гора з горою не сходиться...**

МАРУСЯ. А чоловік з чоловіком?

ПИЛИП. Зійдеться! Ходім... («Наймичка») [3, т. 1, с. 225—226].

Однак слід зауважити, що використання фразеологізмів, особливо народних афоризмів, у творенні діалогів своєю привабливою легкістю може привести драматурга до втрати художньої оригінальності. Надмірне захоплення ідіоматичними зворотами, захоплення заради захоплення, а не заради розкриття внутрішнього світу дійових осіб, було притаманне багатьом

³ Йдеться про ті функції фразеологізму, які надаються йому при загостренні і зв'язуванні реплік.

драморобам — етнографам XIX сторіччя, які по суті збирали фольклор, демонстрували його красу, а не створювали характери. Їх твори являють собою приклад того, як народні афоризми виходили з-під влади письменника, губили, розчиняли його індивідуальність у своїй масі. Траплялося це, зрозуміло, з менш обдарованими або й зовсім не наділеними хистом драматургами, про яких справедливо писав у свій час І. Франко: «Не маючи ані таланту, ані обсервації людської душі, ані знання української мови, вони почали писати по шаблону, почали подавати публіці збірники пісень, зліплені механічно, сцени хлопських пиятик, повні цинізму і неправди» [8, с. 110].

Майстерність І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, М. Кропивницького, М. Старицького і особливо І. Карпенка-Карого в тому, що вони не лише відчували міру при використуванні народної фразеології для творення діалогів, а й урізноманітнювали шляхи цього використання. Досягалося це, передусім, за рахунок здатності усталеного вислову до варіантності, змінності його змісту і форми. «Фразеологія, як і лексика кожної мови, тісно зв'язана з соціально-економічними, політичними й іншими умовами життя народу. Зміни в цих умовах супроводяться певними змінами у фразеології мови» [2, т. 1, с. 105]. Вони найрельєфніше виявляються у діалозі, особливо драматургічному, який здатний ламати, змінювати найусталеніші фразеологічні одиниці. За вдалим висловом Л. В. Щерби, саме «у діалозі куються нові слова, форми і звороти» [10, т. 1, с. 4]. Крім того, процес переосмислювання, трансформації драматургом народних афоризмів і творення на їх основі нових одразу привертає до себе увагу, загострює сприймання, увиразнює діалог саме незвичністю цього явища.

Слід зауважити, що в художній практиці українських драматургів, а найбільше в І. Карпенка-Карого, такі зміни, як правило, носять соціальний характер, вони викликані соціальною боротьбою героїв. Цей якісно вищий ступінь використання фразеологічних конструкцій можна проілюструвати на прикладі розмови Калитки з сином («Сто тисяч»):

РОМАН. Де ж вони у неї візьмуться? Вона і без грошей до душі мені.

ГЕРАСИМ. До душі, та не до кишені. [3, т. 1, с. 384].

Тут не просто гра слів, гарні фігуральні вислови-відповіді дійових осіб п'єси. У наведених репліках, побудованих на переосмисленні одного й то ж фразеологізму, яскраво відбиті протилежні погляди двох персонажів. Усе це стало можливим завдяки майстерному використуванню ідіом при творенні діалогів. Остання ілюстрація — розмова Герасима і Романа — класичне перетворення фразеологізму в бажаному для письменника аспекті.

Отже, драматургічна практика І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, корифеїв українського театру —

М. Кропивницького, М. Старицького і особливо І. Карпенка-Карого — яскравий приклад не лише широкого, а й майстерного, глибоко художнього використання фразеологічного матеріалу при побудові діалогів.

Класики нової української драматургії прагнули до максимального навантаження народної фразеології. Найбільше вдалося це І. Карпенкові-Карому. У нього фольклорні афоризми, крім надання ударності, ясності і лаконізму репліці, виконують також функцію містка між двома репліками, функцію матеріалу для безпосереднього зв'язування їх у діалог, для творення власне драматургічного діалогу. А головне — письменники ніколи не втрачали чуття міри. Перетворюючи і переосмислюючи ідіоми, драматурги не виходили за межі доцільного. Фразеологізми для них також не були самоціллю. Кількість і характер застосування їх завжди диктувалися ідейно-художньою концепцією твору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белінський В. Г. Про драму і театр. «Мистецтво», К., 1949, с. 140.
2. Курс сучасної української літературної мови, т. І. «Радянська школа», К., 1951, с. 520.
3. Карпенко-Карий І. К. (Тобілевич). Твори, т. 1, 2, 3. Держлітвидав УРСР, К., 1960, с. 495, 401, 457.
4. Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Твори, т. 2. «Дніпро», К., 1969, с. 343.
5. Котляревський І. П. Повне зібрання творів, т. 2, Держлітвидав УРСР, К., 1953, с. 188.
6. Кропивницький М. Л. Твори, т. І. Держлітвидав УРСР, К., 1958, с. 575.
7. Старицький М. П. Твори, т. 2. «Дніпро», К., 1964, с. 605.
8. Франко І. Я. Про театр і драматургію. Вид-во АН УРСР, К., 1957, с. 240.
9. Шевченко Т. Г. Твори, т. 3. «Дніпро», К., 1971, с. 382.
10. Щерба Л. В. Восточнолужицкое наречие, т. І. (Приложение). Петроград, 1915, с. 272.

О. Д. Міхільов

ПРО ХАРАКТЕР САТИРИ ТА ГУМОРУ В ТВОРІ РОМЕНА РОЛЛАНА «ЛІЛЮЛІ».

У творчій еволюції Ромена Роллана сатиричний фарс «Лілюлі» певною мірою підсумовує, але не завершує повністю одну з важливих ліній його таланту — сатиричну, таланту, який узагальнено може бути представлений у формі органічної дwoедності: возвеличення героїчних і творчих сил людини, з одного боку, і сувора, безпощадна критика занепадницьких тенденцій буржуазного світу, з другого. Тісно переплітаючись у художній

практиці, ці два начала і створюють той ролланівський стиль, основною рисою якого, за висловом П.-Ж. Жува, є «дві нескінченності — песимізм і віра, скорбота і сміх» [1, с. 246]. Безумовно, рушійною силою творчого натхнення Роллана є епіко-героїчне. Однак, за власним признанням письменника, «зерно іронії (він) вклав не тільки в більшість своїх творів, але й в їх назви» [2].

Сатиричні тенденції в творчості Роллана значно посилюються у періоди соціальних криз, коли протиріччя життя стають особливо помітними. Письменник гостро реагує на будь-які аномалії неправедного власницького світу. Нагадаємо, що першим найсильнішим враженням художньої уяви Роллана було загальне лицемірство, у якому він побачив «елементи грандіозної сатиричної комедії» [3, с. 334]. Його нищівний твір «Ярмарок на площі» був викликаний глибоким занепадом французького мистецтва кінця XIX — початку XX сторіччя. З приводу «Лілюлі» Роллан писав С. Бертоліні: «У сучасному світі панує гидотне лицемірство, моральне і релігійне, така огидна плутанина всіх моральних цінностей, що я відчуваю необхідність змусити ляскати батіг (*le fouet*) сміху і пошмагати як слід всю цю брехню» [4].

Отже, письменник звертається до сатири завжди, коли соціальне зло стає надмірним і починає загрожувати існуванню загальноновизнаних суспільних цінностей, під які воно, до речі, маскується і на яких паразитує. Тільки сміх спроможний найповніше викрити потворність та нікчемність недавніх кумирів і, таким чином, подолати їх у своїй свідомості та свідомості суспільства. «Лілюлі» — квінт-есенція ролланівського сміху, вершина сатиричного таланту письменника — саме і з'являється в момент кривавої кризи імперіалізму — першої світової війни (твір було задумано в 1912 році, а реалізовано в 1918). Це зумовило суто критичний напрямок п'єси, всеосяжний і часом жорстокий характер її сатири. Осміяно всі інститути буржуазної демократії — релігію, дипломатію, освіту, заплямовані і спотворені ідеали Свободи, Рівності і Братерства. Осміяно інтелігенцію, яка запродалась пануючим класам, підступних Гладких (експлуататори) і легковірних Худих (експлуатовані). Закінчується ж «Лілюлі», як відомо, загальною катастрофою, в якій гинуть усі герої твору.

Тому не дивно, що п'єса була сприйнята багатьма як вираз відчаю зневіреної свідомості автора, його глибокого песимізму щодо майбуття цивілізації. Навіть близькі Ролланові люди сприйняли твір саме в цьому аспекті. «Лілюлі» — твір без віри і майже без милосердя, який вийшов із великої війни» [1, с. 293], — стверджував пристрасний шанувальник Роллана поет П.-Ж. Жув. Тільки руйнування і трагедію віри побачив у п'єсі Ж.-Р. Блок. Значно пізніше радянська дослідниця Т. Вановська

прийшла до висновку, що «у нещадній стаїрі «Лілюлі» відбилися весь біль, гнів і відчай, які письменник накопичив у важкі роки війни» [5, с. 146].

Сам же Роллан відразу рішуче виступає проти такого тлумачення свого твору, підкреслюючи його життєрадісний і оптимістичний характер. В листі до Ж.-Р. Блока він писав: «Стійте! Не приписуйте мені почуття людей, тупу впевненість яких я хочу з силою розхитати!» «Лілюлі», — кажете Ви, — це судороги, в яких б'ється віруючий, бачачи руїни своєї віри. Ця віра, що лежить в руїнах, не моя віра. Моя віра почуває себе добре. Вона б небагато значила, якби базувалася на півдужині маріонеток, що звуться: Господь бог, Право, Цивілізація, Свобода та на іншій дешевині комівояжерів демократії» [6, т. 7, с. 283 — 284]. З подібним застереженням звернувся Роллан пізніше і до іншого дослідника «Лілюлі»: «Ніколи не дивіться на мене як на зажурену й пригнічену людину. Вид ще більших гіркот зовсім не печальний для свідомості, яка одного разу пізнала життєві зваби — це вогняне джерело. Для нас, французів, «Лілюлі» — аж ніяк не печальна і сіра» [7].

Причина такої несхожості оцінок п'єси автором і його шанувальниками полягає, на наш погляд, у тому, що останні побачили у «Лілюлі» передусім боротьбу дії, зовнішньо трагічний фінал, але поминули деякі художні особливості драми, а тому й неправильно витлумачили її загадковий сміх над безоднею. На цю помилку дослідників і читачів неодноразово вказував письменник, мріючи про критику, яка б, нарешті, звернула увагу на кардинальні питання композиції, ритму і стилю його творів, бо тільки через них можна зрозуміти задум художника. Тому цілком слушним є зауваження Т. Мотильової про першорядну важливість жанрової і мовної своєрідності «Лілюлі» для правильної оцінки її ідейно-художнього смислу. Відзначаючи оптимістичний характер п'єси, дослідниця підкреслює, що «оптимізм цей виражено не в сюжеті, не в фіналі, а в самій її художній манері. Умовний характер дії, гротескні образи-маски, пробуватий гумор мови — все це було потрібне Роллану для того, щоб викрити підлоту та убогство приреченого ладу» [8, с. 313].

Отже, сміх «Лілюлі» — це не безтурботний сміх, не сміх заради розваги. Він карає, розхитує «тупу впевненість» буржуазного суспільства. Але чи значить це, що сміх п'єси внаслідок цього сповнений песимізму та зневіри, що він є відбиттям відчаю свідомості автора? В сатиричному творі вирішальну роль щодо соціально-естетичної спрямованості комічного відіграє позиція оглядача, або коментатора, тобто позиція, з якої ведеться критика зображуваних подій та персонажів.

Сатиричним оглядачем у п'єсі, на перший погляд, є Полішинель — «вічний автохтон, роззява-буржуа всіх міст, громадянин усіх країн, який усюди дома. Він тільки блукає, дивиться з ро-

зумінням, з усього глузує і до всього пристосовується» [6, т. 7, с. 280]. Сміх Полішинеля — це сміх середнього буржуа, який «до всього пристосовується» і внаслідок цього є невід'ємною часткою маси з усіма її забобонами і помилками. Полішинель, безумовно, дещо піднятий над юрбою. Ця невелика дистанція — дистанція незалежності — до певної міри дає йому змогу бути іронічним спостерігачем юрби, проте виявляється недостатньою, щоб оцінити загальні закономірності подій.

З точки зору цієї «середньої» свідомості загибель соціального ладу, в якому він (Полішинель) почуває себе, як риба в воді, є трагедією. І якби Роллан обмежився цією позицією, гумор «Лілюлі» дійсно був би сміхом крізь сльози, а сатира набула б нигілістичного характеру. Секрет же (принаймні один із них) твору полягає в тому, що Полішинель — лише одна з вихідних точок сатиричної критики. Одна, але не єдина. Цю особливість художньо-композиційної будови «Лілюлі» помітив В. Балахонов, який звернув увагу на те, що ідейно-сміслова функція образу Полішинеля не рівнозначна для першої і другої частин твору: «Через усю п'єсу проходить уже згадуваний образ Полішинеля, в якому звичайно бачать втілення «галльського розуму», критичного «галльського сміху», що продовжує традиції Вольтера та енциклопедистів. Це правильно лише почасти, точніше правильно для першої частини твору, де Полішинель, за словами самого Роллана, являє собою «вільний розум, який поглядає на трагедію епохи і підсміхається з неї» [9, с. 111].

Справедливо вказавши, що не можна ототожнювати Роллана з Полішинелем, В. Балахонов, на жаль, тут і зупиняється, відзначивши водночас, що «кращі риси «галльського розуму» Роллан втілює в образі Кола Брюньона...» [9, с. 112] Характер сміху «Лілюлі», який, за дослідником, не зводиться до сміху Полішинеля, залишився не розкритим. Ключовим же моментом і однією з важливіших особливостей художньої манери «Лілюлі» є, на наш погляд, те, що сатирична критика дійсності ведеться не тільки з позицій Полішинеля, але й з позиції автора, що й обумовлює соціальний оптимізм твору. Цікавим щодо цього є пояснення Ролланом своєрідності твору однієї із своїх кореспонденток: «Щоб звільнити себе від скорботного роману, я взявся за інший твір, твір фантастичних та іронічних веселощів. Я пишу оффенбахівський твір! — Ви скажете, що Оффенбах без музики... Так, я це добре розумію. Але я прагну, щоб тут була також і музика. В усякому разі, я веселюся таким чином і деколи, в найнеспокійніші часи, я забуваю все і сміюсь... (Я не забуваю нічого, оскільки мова йде, як і завжди, про події сьогоднішнього дня, але побачені з танцюючої зірки, подібної до зірки, яка вітає народження Беатріче, — насмішуватої подружки Бенедикта)» [10].

«Події сьогоднішнього дня, але побачені з танцюючої зірки» — це і є авторська позиція, друга вихідна точка сатиричного спостереження. Введення другого спостерігача допомагає зрозуміти специфіку «вільної іронії», що опромінює «Лілюлі», секрет гучного і життєстверджуючого сміху в годину катаклізмів першої світової війни.

Те, що для інших було страшною катастрофою, Роллан сприйняв як болючий, але неминучий етап повалення брехливих і потворних ідеалів буржуазного суспільства. Хай письменник ще не може дати, навіть у загальних рисах, образ нового світу, але приреченість старого для нього безсумнівна. Висміяти Республіку Ілюзій так, щоб вона розсипалась вщент, звільнивши місце прийдешньому дню, — ось пафос сатири «Лілюлі». Полішинель зі своїм обережним сміхом неспроможний на це. Іронічний коментатор в першій частині твору, він, з розгортанням дії, поступово відходить на другий план і сам стає об'єктом спостереження, яке ведеться з іншої, вищої позиції. Лейтмотивом подальшої частини оповіді (яка починається появою юрби, що гугнявить молитви) стає вже не обмежений сміх Полішинеля, а сміх з вишини «танцюючої зірки», тобто сатирична критика світу автором, для якого загибель ілюзорних ідеалів, хай навіть найдорощих, процес закономірний і благодійний. Вдаючись до літературних аналогій, сміх Роллана в «Лілюлі» можна порівняти з мудрим сміхом олімпійських богів Гомера — носіїв вічності, з погляду яких трагедії зламів і криз — лише черговий етап в еволюції людства.

Треба відзначити, що художньо-стилістичні засоби гумору й сатири істотно залежать від зміни позицій огляду. У сценах, де основним коментатором виступає Полішинель, комічне є яскравим відбиттям його свідомості «роззяви-буржуа», свідомості удавано незалежної, насправді ж обмеженої світоглядом класу, з якого він глузує. Полішинель — невіддільний від цього класу, він його породження і його ж суддя, поблажливий і не дуже вимогливий. Його насмішки не торкаються корінних протиріч буття, вони не сягають далі обмеженості та вікових забобонів своїх співгромадян. Сам Полішинель добре усвідомлює свою роль: «Я тут за овчарку. Бегаю вдоль стада. Поспеваю всюду, где надо. Отставших подгоняю. На старых лаю. Ягняток тереблю. А ярочек молоденьких — щиплю» [6, т. 7, с. 217]¹. Мова його ясніє народними словами й зворотами, це мова баляндричника, що використовує прислів'я та приказки в їх звичайному або найчастіше у трансформованому, переінакшеному вигляді (наприклад: «Жано предполагает, а осел располагает»). [6, т. 7,

¹ Цитуємо за російським перекладом О. Холмської.

с. 221] — «L'homme propose, L'âne dispose»²; «То райские куши ему сулила, а теперь небесные огороды» [с. 235]; «Кто один мудр среди безумных, тот сам безумен вдвое» [с. 220]. Як і решта персонажів, він охоче користується грубуватими висловками («малость придурковат» [с. 225], «тигрица тирканская», [с. 228], грою слів («Великан без головы, что марширует во главе» [с. 223]; — «En tête, l'homme sans tête», р. 42)³.

З появою Гладких, Дипломатів, Інтелігенції, Великого дервіша — правлячого клану, неприступного середньому опостерігачеві, — Полішинель втрачає самовпевненість, відступає в тінь. Він ще бере участь у сценах із Господом богом, з Істиною, Альтаїром, Жано й Гансо, тобто з персонажами, які уособлюють найпоширеніші ілюзії та забобони. Але він зовсім відсутній в епізодах із Робітниками, Дипломатами, Інтелігенцією. Тут коментування подій повністю бере на себе автор, і оповідь, зберігаючи в основному всі раніше притаманні їй риси, прискорює свій ритм, до краю насичується комічними й сатиричними елементами — з висоти «танцюючої зірки» гримить веселий і нещадний всеосяжний сміх, «сміх-переможець» [с. 248], а об'єктом його стає й сам обмежений сміх Полішинеля, бо він не що інше, як одна з ілюзій.

Сатиричний аналіз збагачується чудовою пародією на релігійні вірування, у якій покладання надій на святих змішалось з егоїзмом і диким невіглаством: «...Святой Антоний и святой Свиноний, — святой Авраам и святой Я сам, — святая Глупость, святая Шлюха и святой Сытое брюхо, — святой Люби меня, а не моих ближних...» [с. 237]. З цією ж метою широко використовується засіб нанизування понять єдиного або удаваного єдиного ряду. Господь бог торгує... божками, придатними «от ожогов и зубной боли, мужского бессилия и детских колик, при покражах, пропажах, и при родах, и для успеха в судебных делах, чтоб не подгорало кушанье и не дымила печь, и чтоб кого вам надобно в тюрьму упечь, и даже могут оказать покровительство против дурного правительства» [с. 237—238].

Великий заряд сатиричної і комічної експресії мають парадоксальні словосполучення й неологізми типу: «воинственные миры, и мироносные войны» [с. 254]; «пацификомилитаристы»

² В окремих випадках, коли переклад О. Холмської здається нам дещо неточним, подаємо паралельно, з метою порівняння, текст оригіналу (R. Roland, Liluli, A. Michel, Paris, 1926, р. 33. — Надалі посилаємось тільки на с.). В даному разі власне ім'я «Жано», вжите замість загального «людина», в оригіналі звучує іронічність підтексту. Зазначимо також, що афористична і глибоко національна мова «Лілюлі» важко піддається аутентичному перекладу. Так фраза: «Je ne m'en soucie guère. Héros en bière, j'aime mieux bière en mon goulot», р. 65. — «И получить в брюхо порцию свинца? Нет, дудки! Предпочитаю стаканчик вина» [с. 229], майже зовсім втрачає в перекладі експресивність, яка базується на омонімічності у французькій мові слів «гроб» і «пиво».

³ В перекладі втрачено лаконізм оригіналу і послаблено гру слів.

[с. 264]; «слава непрам белым и черным» [с. 274]; «герои мозга» [с. 270]; «господа чернильного прибора», («messieurs de L'écritoire», р. 170), перекладене як «чемпионы пера». [с. 263].

Словнені комізму та викривальної сили парадоксально-абсурдні силіогізми в устах Господа бога, Полонія, Гладких і Дипломатів, як, наприклад: «Не будь наций, не было бы войны. Не будь войны, не было бы наций. Откуда ясно, что все и сейчас прекрасно, а будет еще лучше» [с. 254]; «...козыри-то в этой игре вы уже заранее к рукам прибрали, стало быть ясно, что не вы, а на вас напали. Так нападайте же сами, чего дожидаться, раз это для того, чтобы защищаться» [с. 259]⁴ — «Vous êtes justes, vous avez tous les atouts dans votre jeu; vous devez donc être attaquer. Vous L'êtes. Attaquez donc, car c'est pour vous defendre», р. 157; «...И ей же богу, у вас все так мило, и сами вы симпатичные, и кормежка вполне приличная, ну, значит и дело ваше правое, а остальное все от лукавого» [с. 258]⁵ — «on est très bien chez vous; la nourriture est bonne; votre cause ne saurait donc être mauvaise» [р. 155].

З метою розширення діапазону сатири автор вдається до іронічної похвали, що сягає літературної традиції («Похвала глупості» Бразма Роттердамського): «О достославная Дипломатия, о ангел, с неба в нашу юдоль ниспосланный, развеивающий мирной жизни скуку, уничтожающий все иные доуки — например, любовь и счастье (ибо они слишком банальны), переиначивающий все законы природы (ибо лишь для скотов пригодны), разлучающий всех, кто друг другу милы, соединяющий тех, что охотно друг друга бы задавили!» [с. 245].

Важливу стилістичну роль відіграє екзотична лексика, характерна для другої частини: «амулет», «батіг», «харакірі», «томагавк», «хан», «дервіш», «козаки» (Германського кайзера названо «Великим ханом»; Полонений Мозок озброєний томагавками; Суспільна Думка виступає в оточенні кінних козаків). Сміх, таким чином, не тільки викриває справжнє ество буржуазної демократії, ставлячи її в один ряд з всесвітньовідомими деспотичними режимами, але водночас піднімається над конфліктом двох народів — урлюберлошей (німців) та галліпулетів (французів) і набирає універсального значення.

Ці засоби, особливо пародія (промова Полонія, молитва юрби), гротеск (Громадська Думка, Полонений Мозок, Звір Дюера, Братерство-людоїд) та парадокси (пацифікомілітаристи, наприклад), своєю несподіваністю руйнують сталі уявлення, оголюють кричущу ненормальність осміюваного світу і ніби матеріалізують в образі абсурдність і неможливість його подальшого буття. А оскільки так — хай він загине в ім'я майбутнього,

⁴ У перекладі абсурдність доказу знижена за рахунок введення рими та втрати стислості оригіналу.

⁵ Тут втрачено антонімічність оригіналу (bien, bonne — mauvaise).

тим більше, що загибель його вже не трагічна — вона смішна. Всеосяжність, універсальність висміювання і є доказом подолання привидів минулого, бо сміх історії — це сміх переможця.

Розуміння Ролланом необхідності, ми б сказали, благодійності катастрофи кволої буржуазної цивілізації, що заплямувала себе злочинами проти істини, робить його сатиру соціально-оптимістичною, спорідненою з життєствердною «Містерією — Буфф» В. Маяковського.

Як писала Т. Мотильова, «прандіозна катастрофа, якою закінчується «Лілюлі», не повинна розглядатись як вияв відчаю, безвиході. У контексті тих монументальних алегорій, на яких побудована «Лілюлі», ця катастрофа означає не загибель людства, а катастрофу старого світу, тих відчужень, ілюзій, громадських порядків, які підготували всесвітню війну» [11, с. 242].

Загибель Полішинеля є в цьому плані лише поваленням однієї з ілюзій, розвінчаної в образно-художній структурі твору⁶, і аж ніяк не несе в собі трагедійного начала.

Під уламками старого світу поховано не справжній сміх, а претензію на нього, ілюзію, сміх людей, які «більше всего ценят свой теплый халат и ночной колпак и смеются дерзаят только себе в кулак» [с. 247—248].

Викритий, він зникає, поступаючись місцем «великому Сміхові-Переможцеві», який «риканням» своїм воскрешає істину і віру в життя. Так уявна трагедія (апокаліпсичний фінал «Лілюлі») обертається комедією для майбуття, з позиції якого виступає письменник.

ЛІТЕРАТУРА

1. Jouve P.-J., R. Rolland vivant, Paris, 1920, с. 316.
2. Lettre de R. Rolland à P. Seippel, 21. VII. 1925 — Archives R. Rolland, Paris.
3. Роллан Р. Воспоминания, Худ. лит., М., 1966, с. 590.
4. Lettre de R. Rolland à S. Bertolini, 9. XII. 1919 — Archives R. Rolland, Paris.
5. Вановская Т. Р. Роллан, 1866—1944, «Искусство», Л.—М., 1957, с. 176.
6. Роллан Р. Собр. соч., ГИХЛ., М., 1954—1958, т. 7. 351 с.
7. Lettre de R. Rolland à G. Lenard, 13. VII. 1928 — Archives R. Rolland, Paris.
8. Мотылева Т. Творчество Р. Роллана. ГИХЛ., М., 1959, с. 485.
9. Балахонов В. Р. Роллан в 1914—1918 гг., ЛГУ, 1958, с. 228.
10. Lettre de R. Rolland à L. Cruppi, 3. IX. 1917 — Archives R. Rolland, Paris.
11. Мотылева Т. О драматургии Р. Роллана, «Вопросы литературы», 1958, № 6, с. 6.

⁶ Про те, що Полішинель є антагоністом автора, свідчить і таке зауваження Роллана: «...Вільна свідомість Еразма або Вольтера ніколи не буде нещасною серед незгод, бо вона носить своє світло у собі. Але й його ще недостатньо для мене, і про це суворо сказано Полішинелю: світло, яким володієш, треба нести й іншим» [7].